

Milan Herold

Der lyrische Augenblick als Paradigma des modernen Bewusstseins

Bonn University Press



V&R Academic

Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst

Band 10

Herausgegeben von
Uwe Baumann,
Michael Bernsen und
Paul Geyer

Milan Herold

Der lyrische Augenblick als Paradigma des modernen Bewusstseins

Kant, Schlegel, Leopardi, Baudelaire, Rilke

V&R unipress

Bonn University Press

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 2198-610X

ISBN 978-3-8470-0651-0

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

**Veröffentlichungen der Bonn University Press
erscheinen im Verlag V&R unipress GmbH.**

Die Dissertation wurde durch Promotionsstipendien der Universität Bonn und der *Studienstiftung des deutschen Volkes* gefördert.

© 2017, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen / www.v-r.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Titelbild: Kairos auf einem Fresko von Francesco Salviati im Audienzsaal des Palazzo Sacchetti in Rom, 1552/54, gemeinfrei.

Ich bedanke mich bei meinem Doktorvater Prof. Michael Bernsen für die Betreuung und die langjährige Unterstützung, bei meinen Eltern, Marita und Hans-Jürgen Herold, und bei Laurenz Haverkamp für den Beistand und für die Korrekturen.

Inhalt

Siglen	9
Einleitung	11
Vorblick – Faust als Paradigma und Augenblick als Denkfigur	23
1. Kant: Aufhebung der Klassik	45
1.1 Der Augenblick des Schönen	48
1.2 Reflexion als ästhetische Erfahrung	60
1.3 Okkasionalität des Schönen	67
1.4 »Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick«	74
1.4.1 Augenblick als Struktur	78
1.4.2 Inspiration ohne Augenblick	94
2. Schlegel: Romantik als Moderne	105
2.1 <i>Über das Studium</i> oder über eine »günstige Katastrophe«	110
2.2 Kunstwerke als Fragmente	134
2.2.1 Fragmente als Struktur	151
2.2.2 Denken als » <i>échappées de vue</i> ins Unendliche«	161
2.3 Kritik als ästhetische Erfahrung	170
3. Leopardi: Übergang zur modernen Dichtung	181
3.1 Ein italienischer <i>Studium</i> -Aufsatz	187
3.2 »La mutazione totale«	201
3.3 Variationen des Scheiterns	210
3.3.1 Ironisches Bewusstsein	214
3.3.2 Phänomenologie der Lust	223
3.4 Leopardis unironische Ausnahme	235
3.4.1 (K)ein Augenblick: <i>L'infinito</i>	238
3.4.2 Exkurs: Montales Mauer	255

3.5 Leopardis moderner Klassizismus wider Willen	262
3.6 Lunatic fantasies	280
3.6.1 <i>Alla Luna</i>	282
3.6.2 Endspiele	294
3.7 Mythos der Kindheit	311
3.7.1 Mythische Konstellationen	315
3.7.2 <i>La sera del dì di festa</i>	331
3.8 Überlegungen zur modernen Welt	349
3.8.1 Trionfo della Moda	353
3.8.2 Flaneure denken	367
4. Baudelaire: eine andere Moderne	379
4.1 Welt in Bewegung – Liebe auf den letzten Augenblick	386
4.1.1 Rückblick: Rilkes Begegnung in der Kastanienallee	388
4.1.2 Augen-Blick: <i>À une passante</i>	391
4.1.3 Exkurs: Apollinaires <i>Zone</i>	411
4.2 Ich im Stillstand	421
4.3 Freie Protentio	436
4.3.1 Uhr und Sprung	445
4.3.2 Kehrseite des Extrahierens	456
4.3.3 Blicke auf den Anderen	470
4.4 Abstrakte Analogien	487
4.4.1 Fragmentierung und Rekomposition	505
4.4.2 Erinnerungsstätten	525
4.4.3 Sammlungen	544
5. Ausblick: Rilkes orphische Gegenwart	559
5.1 Präorphische Erkenntnis	574
5.2 Tanz und Seele	590
5.2.1 Aufsteigen und Aufsingen	599
5.2.2 Orphische Gegenwart als Versprechen	605
5.2.3 Tanz als Aufgegebenes	612
6. Fazit	625
7. Literaturverzeichnis	629

Siglen

Im Folgenden werden Siglen verwendet. Die jeweilige Werkausgabe findet sich ebenfalls im Literaturverzeichnis zitiert. In den entsprechenden Hauptkapiteln zu den Autoren wird die jeweilige Werkausgabe ohne Siglen zitiert. Am Ende eines Kapitels folgt als Abschluss eine knappe Zusammenfassung.

KANT, Immanuel

- WA = Werkausgabe in zwölf Bänden, hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 1968ff.
- KU = Kritik der Urteilskraft. In: WA Bd. X.
- KrV = Kritik der reinen Vernunft. In: WA Bd. III, IV.
- R = Reflexionen. In: Kants gesammelte Schriften. hrsg. v. d. Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften etc. Bd. XV–XVIII (hier: Bd. XV und XVI). Berlin. 1902ff.

SCHLEGEL, Friedrich

- KA = Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. München. 1958ff.
- A = *Athenäum*-Fragmente. 1798. In: KA Bd. II, S. 165–255.
- L = Kritische Fragmente (*Lyceum*-Fragmente). 1797. In: KA Bd. II, S. 147–163.
- LN = Literary Notebooks. 1797–1801, hrsg. v. Hans Eichner. 1957. London: Athlone Press (Sammlung der Konvolute V bis X der *Fragmente zur Literatur und Poesie* in KA Bd. XVI).

BAUDELAIRE, Charles

- OC = Baudelaire, Charles: *Œuvres complètes*. 2 Bde., hrsg. v. Claude Pichois. Paris: Gallimard. 1975 (Bibliothèque de la Pléiade).

LEOPARDI, Giacomo

TPP = Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone, hrsg. v. Lucio Felici und Emanuele Trevi. Rom: Newton Compton. 2010.

RILKE, Rainer Maria

W = Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden und einem Supplementband (Französische Gedichte), hrsg. v. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel Verlag. 1996.

SW = Sämtliche Werke, Bd. VII. Die Übertragungen, hrsg. v. Rilke-Archiv, Walter Simon, Karin Wais, Ernst Zinn. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel-Verlag. 1997.

ST = »Die Seele und der Tanz«, in: SW Bd. VII, S. 435–515.

SO = Die Sonette an Orpheus. In: W Bd. II, S. 237–272.

VALÉRY, Paul

AD = »L'Âme et la Danse«, in: Œuvres. Bibliothèque de la Pléiade, hrsg. v. Jean Hytier. Gallimard: Paris. 1960, Bd. 2, S. 148–176.

Einleitung

Eine Definition der Poesie kann nur bestimmen, was sie sein soll, nicht was sie in der Wirklichkeit war und ist; sonst würde sie am kürzesten so lauten: Poesie ist, was man zu irgendeiner Zeit, an irgendeinem Orte so genannt hat.

(Schlegel, *Athenäum*, Fr. 114; KA II, S. 181)

»Quid est ergo tempus?« Die berühmte Frage von Augustinus nach dem Wesen der Zeit endet aporetisch.¹ Die Gegenwart ist aufgespannt zwischen Vergangenheit und Zukunft, ihre idealen Erscheinungsformen sind Dauer und Ewigkeit. Stellt man die Frage nach dem Augenblick (›Quid est ergo instans?‹), legt man den Finger auf die zeittheoretische Wunde, dass die Antwort auf die Frage nach der Zeit in einer relativen Nicht-Definierbarkeit zu verenden droht. Goethes Gedicht *Vermächtnis* bietet eine dichterische Antwort an: »Der Augenblick ist Ewigkeit«². Das ist ein poetisches Ideal. An diesem Diktum lassen sich die großen europäischen Dichter Leopardi (1798–1837), Baudelaire (1821–1867) und Rilke (1875–1926) messen.

Der lyrische Augenblick tritt in vielen divergenten Formen auf. Er kann so Unterschiedliches bezeichnen wie *momento di innamoramento*, *coup d'œil*, *choc*, den Augenblick des Schönen oder des Erhabenen. Es stellt ein philologisches und systematisches Problem dar, dass sich die Liste (fast) beliebig erweitern ließe. Deshalb kann Schlegels aporetische Frage nach einer »Definition der Poesie« ebenso auf eine ›Definition der Poesie‹ des Augenblicks übertragen werden. Der Begriff »Augenblick« versperrt sich einer eindeutigen, definitiven Bestimmung. Das ist allerdings kein Manko, sondern gerade seine Stärke. Deshalb spricht man auch vom fruchtbaren Augenblick. Dieser Fruchtbarkeit

1 – »Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare uellim, nescio [...]« (»Was also ist die Zeit? Wenn niemand mich danach fragt, weiß ich es; wenn ich es jemandem auf seine Frage hin erklären will, weiß ich es nicht.« [Flasch 2004, S. 250f.; *Confessiones* 11.17]).

2 Goethe 2007, S. 369f., hier S. 36 (V. 30). Vgl. die *Einleitung zu Der lyrische Augenblick. Eine Denkfigur der Romania* (Herold/Bernsen 2015a, S. 1–6).

oder Prägnanz des Augenblicks versuchen drei grundlegende Überlegungen gerecht zu werden:

Die Poesie des Augenblicks wird auf doppelte Weise normativ rückbezogen auf das, »was sie sein soll«. Einerseits werden die lyrischen Augenblicke an Goethes Ideal gemessen, der Augenblick sei Ewigkeit. Andererseits werden für jeden Dichter persönliche, normative Varianten des Augenblicks vorgestellt, die meist in theoretischen und ästhetischen Schriften entwickelt und die in ihren Gedichten lyrisch verarbeitet werden. Durch diese Rückbindung an ideale Augenblicke lassen sich die unterschiedlichen lyrischen Augenblicke ordnen. Dadurch ergeben sich zwei literaturwissenschaftlich erstrebenswerte Konsequenzen.

Der »Augenblick« ist in einer ersten philosophieästhetischen Perspektive weniger ein Zeitbegriff denn eine Struktur oder eine Denkfigur. Der Augenblick bezeichnet als Strukturbegriff entweder eine spezifische ästhetische Beschaffenheit eines schönen oder erhabenen Gegenstands oder eine bestimmte Struktur der ästhetischen Erfahrung. Die zeitlichen Eigenschaften von Augenblicklichkeit und Plötzlichkeit werden als ein Strukturbegriff übersetzt, der einen bestimmten Widerfahrnischarakter benennt. Die Okkasionalität der ästhetischen Erfahrung des Schönen verkörpert das Versprechen einer harmonischen objektiven Struktur. Diese bruchlose ästhetische Entsprechung von Subjekt und Welt wird im Erhabenen widersprüchlich. Die Augenblicklichkeit meint hier das Überwinden eines Widerspruchs und einer Unzweckmäßigkeit. Diese beiden Modelle lassen sich übertragen auf die literarischen Topoi des Schocks und der Epiphanie. Sie können lyrisch ausgestaltet werden als eine plötzliche (positive oder negative) Wendung oder Lust. Idealerweise wäre Goethes Gleichung »Der Augenblick ist Ewigkeit« entweder direkt und unmittelbar oder indirekt und vermittelt erfüllt. Nach Kants grundlegenden Überlegungen ist die treibende Kraft der ästhetischen Erkenntnis die Reflexion. Damit ist der Augenblick eine Reflexionsfigur, d. h. – nach Auerbach – eine moderne *figura*³ oder Denkfigur. Der Begriff der »Denkfigur« ist selbst offen, kaum zu definieren und hat eine anordnende und Bezüge herstellende Kraft, die immer nur ex post attestiert werden kann und diskursübergreifend einsetzbar ist. Damit sind Denkfigur und Augenblick verwandt.

Der Augenblick verkörpert als Denkfigur zunächst die Intuition, dass er ein konstantes Faszinosum des Denkens und Dichtens darstellt. Der Augenblick stellt ein bestimmtes Wechselverhältnis dar. Damit ist er notwendig (selbst-) reflexiv und hinterfragt sich selbst. Diese Selbstreflexivität trifft wiederum auch auf die Struktur bzw. auf die Stimmigkeit einer ästhetischen Ordnung oder Erfahrung zu. Friedrich Schlegel fasst diese Augenblicklichkeit in seiner (äs-

3 Vgl. Auerbachs grundlegenden Aufsatz *Figura* von 1938 und für eine Annäherung an den Begriff der Denkfigur neuerdings Torra-Mattenklotz 2013 und Müller-Tamm 2014.

thetischen) Kategorie (der Reflexion), die er »Witz« nennt. Der »Augenblick« ist als Struktur anbindbar an diverse poetische Ausprägungen, die verschiedene Attribute umfassen, von denen hier aber keinem ein Vorrang vor dem Augenblick eingeräumt wird: Plötzlichkeit – wie Karl Heinz Bohrer in zwei Büchern⁴ hervorgehoben hat – kann als zentraler Bestandteil des Augenblicks angesehen werden. Dass Plötzlichkeit ein mögliches Attribut einer augenblicklichen Erfahrung ist, bedeutet nicht, dass es ein notwendiges oder hinreichendes wäre. Daher ist der Augenblick eine paradigmatische Denkfigur des Ästhetischen selbst, insofern das notwendig Nicht-Hinreichende eine grundlegende Eigenschaft unseres Sprechens über Kunst ist.⁵ Das gilt auch für den möglichen epiphanischen Zug des Augenblicks. Denn analog zur Möglichkeit, plötzlich, unerwartet und blitzartig aufzutreten, scheint auch Adornos Diktum, »jedes Kunstwerk sei ein Augenblick«, definitivisch unzureichend zu sein. So zumindest schreibt Rainer Zaiser in seiner einschlägigen Habilitationsschrift *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters* von 1995: »Eine absolute Verwässerung des Epiphaniegedankens lässt sich schließlich in der Ästhetiktheorie Theodor W. Adornos feststellen, der in der Andersartigkeit des Kunstwerks [...] eine Epiphanie des der Wirklichkeit immanenten Wesensgrundes erkennt.«⁶ In der hier vorliegenden Arbeit wird hingegen eine weniger mystische Interpretation vertreten, indem Adornos Satz strukturell ausgelegt wird. Das geht poetisch mit der Entmystifizierung der *poeta vates*-Tradition einher: Die hier untersuchten Werke der Dichter destabilisieren das Modell des göttlich inspirierten Sehers, der zu substantiellen Einsichten und Visionen fähig ist, ebenso wie die Unmittelbarkeit, die man intuitiv einer augenblicklichen Erfahrung zusprechen mag. So werden auch Darstellungen von (negativen) Epiphanien⁷ analysiert, wie z. B. Leopardis *Le Ricordanze* oder Baudelaires *Une charogne*. Ein Spezialfall des Augenblicks – nämlich augenblickliche *différance*-Erfahrungen, also die unaufhebbare Verschiebung, den Ursprung einer augenblicklichen Erfahrung anzugeben – fügt sich in das Schema der transzendentalen Erinnerung ein, die Leopardi sowohl theoretisch ausarbeitet als auch in *La sera del dì di festa* dichterisch gestaltet. Das entspricht passgenau Derridas Ausführungen zur Unsagbarkeit des gegenwärt-

4 Vgl. das Kapitel *Utopie des Augenblicks und Fiktionalität. Die Subjektivierung von Zeit in der modernen Literatur in Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins* (Bohrer 1981) und die Sammlung *Das absolute Präsenz. Die Semantik ästhetischer Zeit* (Bohrer 1994; eine ergänzende Sicht auf den Scheincharakter anhand Platons *Parmenides* bietet Beierwaltes 1966/1967 zur Ἐξαιφνης).

5 Vgl. Kreis 2010b, s. Kap. 1.3.

6 Zaiser 1995, S. 53f.

7 Hier gibt Tigges' Aufsatz *The Significance of Trivial Things. Towards a Typology of Literary Epiphanies* (Tigges 1999) einen guten Überblick.

tigen Augenblicks in *La Dissémination* und im späten Vortrag *Une certaine possibilité impossible de dire l'événement* von 1997.⁸

Die seit Walter Benjamins Baudelaire-Schrift – *Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* – geläufige Augenblicksform des Schocks verliert ebenfalls ihren unmittelbaren und auratischen Charakter. Die genannten Entsubstantialisierungen von Augenblicksversprechen sind dem ironischen Bewusstsein geschuldet, dessen Struktur als Analyseschema mit Schlegels frühromantischen Fragment- und Ironie-Begriffen eingeführt wird. Dennoch sind auch unironische Ausnahmen möglich, wenn sich Gedichte auf performative Weise selbst erfüllen. Indem der Augenblick diese Attribute bündeln kann, zeigen sie seine Offenheit für *Grenzwerte des Ästhetischen*⁹. Für den Ansatz der Arbeit ergibt sich daraus, dass der »Augenblick« – auch als Motiv der Literatur und als ästhetische Idee im Sinne Kants – immanenter Fixpunkt eines »komplizierte[n] Netz[es] von Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen«¹⁰ ist. Diese Form von »Familienähnlichkeiten«¹¹ prägt der Augenblick in all seiner Komplexität aus.

Zwei philosophische Ansätze fügen paradigmatische Fälle hinzu, den Augenblick ästhetisch zu denken: Der überzeitliche bzw. transzendentalphilosophische Geltungsanspruch der in den ersten beiden Kapiteln aufgearbeiteten Thesen fungiert einerseits als eine relative Ordnungsfunktion, der die lyrischen Augenblicke in ihrer Verschiedenheit vergleichbar macht. Indem Kant und Schlegel den Augenblick als Struktur und als Denkfigur analysieren, ergibt sich andererseits ein Schema, mit dem der Wert des Augenblicks philologisch überprüfbar wird.

Dieser kommt sowohl als weiteres Ideal – neben Goethes Ewigkeitsversprechen – als auch als Struktur von Kunstwerken bzw. von ästhetischen Ordnungen vor. Das ist eine innerhalb der Kant-Forschung neue und unterrepräsentierte Lesart, die sich auf Aufsätze von Christel Fricke und Guido Kreis stützen kann.¹² Wenn man Kant gegen den Strich liest, indem man die Perspektive Schlegels

8 Derrida 1972, S. 367f. (s. eingangs Kap. 3.3.2) und Derrida 2001, S. 89.

9 Nach dem gleichnamigen Titel der Herausgeberschaft Stockhammer 2002, S. 17.

10 Wittgenstein 1984, S. 278, §66.

11 Ebd., S. 278, §67.

12 In Ansätzen verfolgt diese Lesart Christel Fricke 2000 in ihrem Aufsatz *Freies Spiel und Form der Zweckmäßigkeit in Kants Ästhetik. Zur Frage nach dem schönen Gegenstand*. Guido Kreis reaktualisiert den kantischen Begriff der Zweckmäßigkeit systematisch (Kreis 2008: *Kunstwerke als autonome Ordnungen*). Die Idee, Kants *Kritik der Urteilskraft* mit dem *Studium*-Aufsatz und den Fragmenten des frühen Friedrich Schlegel zu lesen, ist aus Seminaren bei Guido Kreis an der Universität erwachsen (Friedrich Schlegel: *Frühromantische Ästhetik und Dialektik* [Übung für Fortgeschrittene, WS 2006/07], Kant: *Kritik der Urteilskraft* [Übung, WS 2007/08], Adorno: *Texte zur Philosophie der neuen Musik* [Übung für Fortgeschrittene, WS 2008/09]). Die daraus resultierende Magisterarbeit *Ästhetische Kritik bei Kant und Schlegel* (WS 2009/2010, Erstgutachter: Wolfram Hogrebe) ist in überarbeiteter und erweiterter Form in die Kapitel 1. und 2. eingegangen.

einnimmt und den Vorrang der subjektiven Erfahrung hinterfragt, hält die *Kritik der Urteilkraft* nicht nur eine Theorie der ästhetischen Erfahrung bereit, sondern auch eine des Kunstwerks. Diese urteilstheoretische Grundlegung unserer Weltbegegnung – die besondere Form der Bezugnahme auf Gegenstände in der Welt durch eine reflexive Rückwendung auf das subjektive Gefühl der Lust, das uns anlässlich eines ästhetisch qualifizierten Gegenstandes widerfährt – wird mit Gadamer¹³ als ästhetische Erfahrung gefasst. Der frühe Friedrich Schlegel hingegen geht in seinen Aufsätzen zur modernen Literatur von der Werkseite aus und steht zunächst noch ganz in der Tradition der *querelle des Anciens et des Modernes*, jener hitzigen Debatte im Frankreich des 17. Jahrhunderts um den Nachahmungswert der klassischen Literatur und um die Frage nach dem Fortschritt in der Kunst. Diese Debatte wird durch Perraults ›Loblied‹ *Le siècle de Louis le Grand* (1687) angestoßen und ruft den Zorn des *ancien* Boileau hervor. In der Zeit der *Athenäum*-Fragmente wendet sich Schlegel hingegen, wie er sich ausdrückt, von seiner unironischen ›Objektivitätswut‹ ab, d. h. er gibt das Ziel auf, objektive Kriterien für gelungene Kunst aufstellen zu wollen. Während Kant von der Subjektseite ausgeht und bis auf Andeutungen den Gegenstandsbezug vernachlässigt, entwickelt Schlegel seine Theorie der ästhetischen Erfahrung anhand derjenigen Struktur, die Kunstwerke aufweisen müssen, um autonome Gebilde zu sein. Damit folgt diese Arbeit nicht der postmodernen Verkürzung der kantischen Ästhetik auf die subjektive Seite der ästhetischen Erfahrung, wie Bubner und Lyotard gefordert haben.¹⁴ Hiergegen ist einzuwenden, dass es auch für die Moderne nicht zuträglich ist, auf den Werkbegriff gänzlich zu verzichten. Das hat Schlegel in der kantischen Ästhetik entdeckt und damit ihre Modernität betont.

Unumstritten ist, dass Leopardis, Baudelaires und Rilkes Lyrik sowohl inhaltlich als auch sprachlich mit dem poetischen Erbe Europas bricht. In ihren Gedichten drückt sich der Aufbruch in die Moderne aus. Ihre Dichtungs- und

13 Vgl. Gadamer 1990, S. 48–87 (Kap. *Subjektivierung der Ästhetik durch die Kantische Kritik*) und kritisch gegen dessen Deutung, diese Subjektivierung »als Verlust erscheinen zu lassen« (Hogrebe 1992, S. 67), die historische Skizze bei Hogrebe zur mantischen Deutungsnatur des Menschen, die Kant in der Ästhetik als *Erkenntnistheorie ohne Erkenntnis* (ebd., S. 79–82) behandelt.

14 Vgl. Bubners Aufsatz »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik« von 1973. Diese Reduzierung geht davon aus, dass Kants Überlegungen nur dort auf moderne Kunstwerke anwendbar seien, wo das Erhabene besprochen wird; vgl. Lyotard 1994 (zuerst 1991: *Leçons sur l'analytique du sublime, Kant: Critique de la faculté de juger*, §§ 23–29). Der postmoderne Primat der subjektiven Erfahrung wird allzuoft deutlich: denn »en un coup d'œil, als in einem Augenblick« erfolge die ästhetische Erfahrung (Lyotard 1991, S. 133), aber nur im Subjekt: »Il ne s'agit pas [...] d'une peur réelle ou empirique [...]. Ce qu'il importe [...] est la sensation« (ebd., S. 171).

Denkbewegungen¹⁵ werden dadurch auf die Gegenwart fokussiert. Dieser klassische Idealwert des Augenblicks ist ein Mythos der Literatur. Der Bezug zur Ewigkeit ist zugleich Teil derjenigen disparaten Eigenschaften, die man intuitiv mit dem Augenblick als Ideal verbindet. Während »Mythos« und »Ideal« in den beiden letzten Sätzen im geläufigen Sinne als ein berühmter (über-) zeitlicher Bezugspunkt verwendet werden, bedeuten sie im Folgenden – besonders hinsichtlich der Gedichtsanalysen – immer auch eine reflexive symbolische Ordnung. Allein am Rande, in Bezug auf die Augenblicksgötter, die eine begriffliche Vorgeschichte der Augenblicke andeuten – wie sie im *Vorblick* angesprochen werden –, und anlässlich der impliziten, je schon vollzogenen Verdrängung der mythischen Gewalt – wie sie Kapitel 1.1 anhand des *Augenblicks des Schönen* nach Kant darstellt – wird »Mythos« auch im Sinne eines Umgangs mit einer Urangst verstanden. In dieser Bedeutung verstehen paradigmatisch Jammes *Gott an hat ein Gewand*¹⁶ und Blumenbergs *Arbeit am Mythos* das Mythische. Bei Blumenberg findet sich zur Frage nach der »ikonische[n] Konstanz« von Mythologemen bzw. Mythos-Motiven eine Antwort, die so auch auf die Prägnanz des Augenblicks als Struktur zutrifft: »Die Grundmuster von Mythen sind eben so prägnant, so gültig, so verbindlich, so ergreifend in dem Sinne, daß sie immer wieder überzeugen«¹⁷. Diese Doppelperspektive – hier zwischen Konstanz und Prägnanz – bedeutet für den Ansatz dieser Arbeit auf verschiedenen Ebenen, dass sie mehrstufig bzw. reflexiv vorgeht. Diese Perspektive auf den Augenblick zergliedert sich in zwei Teile. Der Augenblick wird als philosophischer Begriff dergestalt eingeführt, dass er als Denkfigur grundlegende Kategorien einer modernen Ästhetik vorstellt. Der poetische Umgang mit dem Augenblick dekonstruiert schrittweise ebenso Ideale und Versprechen des Augenblicks, wie er Blickweisen auf die Gegenwart als poetisches Material variiert. Es ist die Leistung von Walter Benjamins Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920), die (frühromantische) Analogie zwischen Kunstwerk und Subjekt (und Augenblick) erkannt zu haben:

Das Subjekt der Reflexion ist im Grunde das Kunstgebilde selbst, und das Experiment besteht nicht in der Reflexion *über* ein Gebilde, welche dieses nicht, wie es im Sinn der romantischen Kunstkritik liegt, wesentlich alterieren könnte, sondern in der Entfaltung der Reflexion, d. h. für den Romantiker: des Geistes, *in* einem Gebilde.¹⁸

15 Während Baudelaire (vgl. Jauß 1989a, 1989b) und Rilke (vgl. Heidegger 2003 [1946], einschlägig für die Rilke-Forschung Bollnow 1948) gemeinhin als Dichter *und* Denker gelten, hat prominenterweise – und bereits im Titel: *Il pensiero poetante* (zuerst 1980) – Antonio Prete diesen »Nachweis« für Leopardi hergestellt (vgl. Prete 2006).

16 Vgl. Jamme 1991, S. 88–105.

17 Blumenberg 2006, S. 166.

18 Benjamin 1974b, S. 65f.

Diese (quasi-) bruchlose Einheit zwischen Kunstwerk und Kritik wiederholt diejenige zwischen Subjekt und Natur. Diese Einheit wird transformiert in eine ästhetische Erfahrung, die als Kritik auch einlöst, je nur ein Augenblick (bzw. ein Fragment) zu sein. Georg Lukács bringt dieses (unerfüllbare) Ideal (der Lyrik) auf den Punkt, wenn er – in Aufnahme von Schlegels frühromantischen Schriften – zum Roman bzw. zur Epik schreibt:

Die Lyrik kann das Phänomenalwerden der ersten Natur ignorieren und aus der konstitutiven Kraft dieses Ignorierens heraus eine proteische Mythologie der substantiellen Subjektivität schaffen: für sie ist nur der große Augenblick da, und in diesem ist die sinnvolle Einheit von Natur und Seele oder ihr sinnvolles Getrenntsein [...] ewig geworden: losgerissen von der wahllos abfließenden Dauer, herausgehoben aus der trüb bedingten Vielheit der Dinge, gerinnt im lyrischen Augenblick die reinste Innerlichkeit der Seele zur Substanz, und die fremde und unerkennbare Natur ballt sich von innen getrieben zum durch und durch erleuchteten Symbol. Aber nur in den lyrischen Augenblicken ist diese Beziehung zwischen Seele und Natur herstellbar.¹⁹

Wird solchermassen die »Natur« verabschiedet und als ästhetische Kategorie »Augenblick« benannt, stellt sich die Frage nach der Struktur dieses »erleuchteten Symbol[s]«, die eine »Beziehung zwischen Seele und Natur« anzeigt. Das Versprechen des Augenblicks geht auf »die reinste Innerlichkeit«. Diese oberflächliche Idee einer unzerrissenen Weltpassung ist ein bereits poetologisch hinterfragtes Ideal. Was Kant als Naturmäßigkeit ausdrückt, meint ein Gutgemacht-Sein (s. u. S. 96). Daraus folgt, dass Augenblicke gemacht werden. Augenblicke sind singuläre Stimmigkeiten, die gerade – gegen Lukács – keine Einheit, sondern einen Bruch darstellen. Lukács' Bild des Augenblicks lässt sich als der positive Mythos des Augenblicks verstehen. Den negativsten Pol veranschaulicht systematisch Karl Heinz Bohrer's Monographie *Ästhetische Negativität* von 2002, zu der sich diese Arbeit positionieren muss, da hier ebenfalls Leopardi und Baudelaire als Augenblicksdenker und -dichter analysiert werden, und da Bohrer in *Der Abschied* von 1996 Rilke (gegenüber Baudelaire) eine schwache und unterlegene Form des Abschieds attestiert. Lyrische Darstellungen von Augenblicken können allerdings weder bruchlos sein, noch Ausdruck reiner ästhetischer Negativität²⁰. Diese Verteidigung nimmt – wie es für den

19 Lukács 1982, S. 53 f.

20 Vgl. zur fragmentarischen Verweisstruktur, die Bohrer's Rede von einem *absoluten Präsens* (vgl. Bohrer 1994) und seiner Verabsolutierung ästhetischer Negativität widerspricht, die er Leopardi's und Baudelaire's Lyrik attestiert (vgl. Bohrer 2002a, S. 38, 50, 88, 97), in dieser Arbeit das Kap. 2.2.1, die Besprechung in Kap. 3.3 (s. u. S. 212). Vgl. zum Begriff ästhetischer Negativität die kritischen Ausführungen von Schmidt 2006, S. 118. Gegen Bohrer's Begriff des absoluten *Abschieds*, der ihn Rilke aus der – in einem emphatischen Sinne – modernen Lyrik ausschließen lässt, vgl. Bohrer 1996, S. 37, Petry 1999, Borsò 2005, S. 118–120 und Kap. 5 dieser Arbeit. Meuthen's Arbeit zur Ironie (Meuthen 2011, S. 18–28) formuliert eine in-

modernen Augenblick angemessen ist – rückwirkend und ex post das abschließende Kapitel 5 vor, indem zwei Aspekte betont werden: ›Absolute‹ Negativität ist nicht zu erreichen – weder philosophisch noch poetisch – und Rilkes Figur des Augenblicks bzw. des Abschieds ist keineswegs »eine schwache Form der Abschiedsfigur« und auch die »Affinität des Mythos zeigt dies« in keiner Weise.²¹ »Augenblick« oder »Abschied« sind eine Denkfigur oder nicht.

Mit Schlegel kommt im kantischen Ansatz eine Theorie der Unzweckmäßigkeit zum Vorschein. Der Augenblick ist immer vermittelt und reflexiv. In der Besprechung der Gedichte wird für diese ästhetische, fragmentarische Struktur auch der Ausdruck *coincidentia oppositorum* benutzt. Schlegel beschreibt dieses Zusammentreffen der Gegensätze in der Denkfigur des Witzes, Leopardi benutzt das Vokabular des genialen Augenaufschlags, des *colpo d'occhio*, und Baudelaire spricht von poetischen Korrespondenzen und fragilen *paradis artificiels*. Die immanente Machart der Stimmigkeit eines ästhetischen Gegenstands ist, was ästhetische Wahrheit genannt werden kann.²² Diesen Ansätzen sind sprachlicher Kalkül und Selbstreflexivität gemeinsam. Dadurch wird der Mythos des zeitlosen Augenblicks unterlaufen, der – wie Lukács es ausdrückt – »losgerissen [wäre] von der wahllos abfließenden Dauer«. Aus den kantischen Prämissen, vor allem aus der Grundannahme, dass es keine objektiven Kriterien für das Schöne gebe, ergibt sich, dass prinzipiell jeder Gegenstand als ästhetisch qualifizierter gilt, solange er anhaltende Reflexionslust erlaubt. Neben diesen systematischen Überlegungen bündelt Kant Traditionsströme, v. a. die der *visio beatifica* bzw. der *unio mystica*²³ und den des Erhabenen, der seit Boileaus Übersetzung (1674) von Pseudo-Longinus' *Peri hypsous* eine wichtige Rolle spielt. Diese Traditionen münden – neben dem Ewigkeitsversprechen nach Goethe – in zwei weiteren Augenblicksversprechen: in eine Weltpassung im Schönen und in eine Weltpassung im Erhabenen.

Durch diese Anlage der Arbeit sind entscheidende Weichenstellungen vorgenommen. Grundlegend ist ein topologischer, systematischer Anspruch: Der »Augenblick« wird philosophisch und poetisch betrachtet. Das gilt sowohl auf der Makroebene – insofern zwei philosophieästhetische Kapitel drei Kapiteln zu je einem Dichter gegebenüberstehen – als auch auf der Mikroebene, denn die theoretischen und philosophischen Schriften und Überlegungen der Dichter werden ebenso einbezogen. Dabei nimmt die Anzahl der unterschiedlichen Primärtexte tendenziell zu. Während sich das erste Kapitel fast ausschließlich auf den ersten Teil von Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790), der die Ästhetik

strukturelle Kritik an Bohrerers absoluter Trennung von Philosophie und Dichtung bzw. von Denken und Sprache (Bohrer 2002a, S. 161, 335 und Bohrer 1996, S. 35).

21 Bohrer 1996, S. 37.

22 Vgl. Adorno 2003a, S. 235; s. hier S. 70.

23 Vgl. den Überblick zum Kairos bei Ley 1985 und zur *visio beatifica* bei Rentsch 2011.

behandelt, stützt, werden im zweiten Kapitel zu Friedrich Schlegels Weiterentwicklung der kantischen Ästhetik mehrere Aufsätze und Fragmentsammlungen herangezogen. Die frühen philologischen und geschichtsphilosophischen Jugendschriften *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* (1798) und *Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer* (1795/1796) sind entscheidende Dokumente, um den berühmten, im Ansatz klassizistischen *Studium*-Aufsatz (*Über das Studium der griechischen Poesie*) von 1795–1797, den Kapitel 2.1 einleitend vorstellt, hinsichtlich dreier Aspekte einzuschätzen: Schlegel kombiniert Kants ästhetische und geschichtsphilosophische Position und entwickelt sie weiter. Der ursprünglich klassizistische Ansatz wird in der hinzugefügten *Vorrede* – als Replik auf Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) – hinsichtlich zweier für den poetischen Umgang mit dem Augenblick entscheidenden Kategorien neu verhandelt: Der Ursprung (der Antike, der Moderne, etc.) ist notwendig unverfügbar und das Interessante – später wird man dazu das Neue sagen – wird als moderne Kategorie unter der Hand aufgewertet. Die Idee eines rettenden Augenblicks, der die Geschichte eines kulturellen Abfalls und einer künstlerischen Degeneration aufhöbe, weitet den Begriff des Augenblicks zu einem Ideal aus, das als Kontrastmittel dient für die relative Hoffnungslosigkeit der Dichter hinsichtlich des Augenblicks.

Damit sind entscheidende Entwicklungen angelegt: Die metaphysische Hoffnung Kants, die die Kapitel 1.1–1.3 aufarbeiten, dass die augenblickliche Erfahrung des Schönen eine versöhnende Funktion haben könne, oder dass die in sich gebrochene Augenblickserfahrung des Erhabenen – die die folgenden Kapitel 1.4–1.4.2 als Struktur und als Nachfolgefingur der (romantischen) Inspiration untersuchen –, das (moderne) Subjekte retten könne, wird ironisch unterlaufen.

Kapitel 2.1 bzw. Schlegels *Studium*-Aufsatz weisen zugleich vorweg auf die in sich gebrochene Figur des Augenblicks, sei es als Struktur von Kunstwerken, die die Kapitel 2.2–2.2.1 v. a. anhand der *Athenäum*-Fragmente (1797/1798) – diskutieren, sei es als Denkfigur des Denkens und des kritischen Umgangs mit Kunstwerken, wie die abschließenden Kapitel 2.2.2 und 2.3 vorschlagen. Der *Übergang zur modernen Dichtung*, den Kapitel 3 über eine Skizze der Melancholie herstellt, verbindet Leopardi und Baudelaire. Der Sache nach verfasst auch Leopardi einen solchen *Studium*-Aufsatz wie Schlegel, wenn er in seiner zu Lebzeiten unveröffentlichten Antwort auf de Staël und di Breme, im *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818), gegen die romantische Bewegung und gegen die drohende Europäisierung Italiens anschreibt. Auf vergleichbare Weise schreibt hier ein Klassizist und wird nolens volens zum Modernen. Damit stellt Kapitel 3.1 ein Manifest vor, das direkt auf den inszenierten Augenblick des Schicksalsjahres 1819 verweist, der im *Zibaldone di pensieri* (geschrieben von 1818–1832) festgehalten wird als ein Augenblick, der die

conversio zum Dichter und Philosophen bezeichnen soll. Kapitel 3.2 geht dieser negativen Epiphanie nach – und es genügt, darunter zunächst eine paradoxe Epiphanie oder eine Epiphanie von etwas Widersprüchlichem zu verstehen. Diese Epiphanie hat Konsequenzen für Leopardis Gegenwarts- und Augenblickskonzeption. Kapitel 3.3–3.3.2 isolieren paradigmatische Überlegungen aus dem *Zibaldone*, um ein theoretisches Schema herauszuarbeiten. Der Augenblick wird phänomenologisch gefasst als eine *différance*-Erfahrung – d. h. als eine nicht-intentionale bzw. nicht-intendierbare Erfahrung, die – wie die »Denkfigur« – immer nur ex post rekonstruierbar ist.

Kapitel 3.3.2 führt anhand dieser negativen Figur Leopardis augenblicksfeindliche *teoria del piacere* ein. Als Ausnahme von dieser Theorie bzw. dieser Regel stellen die Kapitel 3.4 und 3.4.1 den lyrischen Augenblick aus der Gedichtssammlung der *Canti* (erste Ausgabe 1830, postum 1845) vor, *L'infinito*, den berühmtesten *piccolo idillio*, der im Ganzen repräsentiert, wie man lustvoll an der Darstellung von Totalität – und man mag die faustische Wette auf den Augenblick mit Ewigkeitsbezug mithören – scheitert. Kapitel 3.5 nimmt die vorletzte *canzone* der *Canti*, den *Ultimo canto di Saffo* zum Anlass, um den Augenblick des Todes, der ausbleibt, als Chiffre für Leopardis ambivalente Modernität zu lesen. Die Kapitel 3.6–3.6.2 führen diese Ambivalenz mit den in sich gebrochenen Mondaugenblicken der Gedichte *Alla Luna* und *Il tramonto della luna* weiter aus, die eine quasi-mythische ästhetische Idee als das Andere des lyrischen Ichs inszenieren. Der Mond steht aber auch für das Ideal der Kindheit, das durch die Erinnerung re-präsentiert werden soll, wie die Kapitel 3.7–3.7.2 anhand der Gedichte *Alla Primavera o delle favole antiche*, *Le Ricordanze* und *La sera del dì di festa* veranschaulichen, indem sie den transzendentalen Wert der Erinnerung als eine Epiphanie oder als *instant poétique* herausarbeiten. Die *Überlegungen zur modernen Welt*, die Kapitel 3.8 anstellt, erweitern das Bild von Leopardis Gegenwartsbegriff. Das Langgedicht *Palinodia al Marchese Gino Capponi* ist eine ironische Ausnahme der *Canti*, da hier die Jetztzeit der fortschrittsgläubigen, technisierten Moderne poetisiert wird.

Baudelaire entwickelt diesen Komplex poetologisch in seinem Essay *Le peintre de la vie moderne* im Zeichen der Flüchtigkeit der modernen Großstadt. Auf gebrochene Weise kommt damit die Gegenwart als poetisches Material wieder in den Blick. Kapitel 4 leitet anhand vom 29. Gedicht der *Fleurs du mal*, *Une charogne*, das baudelairesche Motiv des Antilyrischen ein, das für eine andere Moderne einsteht, wie sie Baudelaires augenblicksaffine Poetik der De- und Rekomposition (Kap. 4.4.1) vorstellt. Die Kapitel 4.1.1–4.1.3 widmen sich dem Augenblicksmythos der Passantin anhand von Baudelaires *À une passante*. Im Folgenden wird eine andere Seite des Menschen aus der Sicht der Dichtung angesprochen: das Subjekt im Stillstand – ohne Fortschritt noch Entwicklung. Kapitel 4.2 führt diese Perspektive am Beispiel von Baudelaires Essay *De l'essence*

du rire aus, d. h. anhand einer ironisch-fragmentarischen Theorie des Menschen, die sowohl einen Ur-Augenblick des Sündenfalls umschließt als auch eine Entsprechung im Tagebuch (*Mon cœur mis à nu*) und in der Dichtung (*La Vie antérieure, J'aime le souvenir de ces époques nues, L'Héautontimorouménos*).

Die Frage nach der freien Zukunft und der *perte d'auréole* des Dichters, die das gleichnamige Prosagedicht stellt, nimmt Kapitel 4.3 auf mithilfe des Augenblicks des (verzweifelten) Liebens (*Portraits de maitresse, Le Miroir* und *Le Galant Tireur*), der zugleich das Ideal des Flaneurs und des Dandys hinterfragt. Kapitel 4.3.1 geht auf die Frage nach dem Ursprung und auf das Motiv der Uhr (-zeit) ein, indem die entsprechende *fleur du mal* (*L'Horloge*) als ein Bewusstsein des Bösen gelesen wird, das eine Poetik des Extrahierens vorstellt, die Kapitel 4.3.2 ausführt: Der Umschlagswert des Augenblicks sedimentiert sich im ironischen Bewusstsein bzw. im *homo duplex*, wie im Text zu Asselineaus *La double vie* und zur Karikatur in *Le peintre de la vie moderne* ausgeführt wird. Das hat eine karikaturale Seite, die ein weiterer kunstkritischer Aufsatz (*Quelques caricatures étrangères* von 1857/1858) ausarbeitet.

Dieser Doppelcharakter des Schönen lässt sich sowohl theoretisch in *Éloge du maquillage* wiederfinden als auch poetisch (in *Au Lecteur, L'Irréparable, Le Mauvais Moine, L'Ennemi, L'Avertisseur, Le Voyage*) als Kehrseite der Existenz und der Augenblickspoetik, aus Flüchtigkeit Ewigkeitswerte zu retten, was sich in der Metapher der Insel und der Karte – als Sinnbild für das Neue – mit Leopardis *Ad Angelo Mai* und mit einer Denkfigur bei Kant (aus der *Kritik der reinen Vernunft*) kontrastieren lässt. Kapitel 4.3.3 schließt mit dem Blick des Flaneurs auf den Anderen, wodurch der poetische Wert des Ennui aus einer anderen Perspektive dargestellt wird, der durch die Blinden als Untersuchungsgegenstand, die Schwellenerfahrung der Verdunklung (*Les Aveugles, Le Crépuscule du soir, Le Couvercle*) und durch die krankhafte Augenblickslust (der *hebetudo mentis*) aus einer post-eschatologischen Perspektive (*Chacun sa chimère*), die dennoch auf eine augenblickliche Erlösung hofft (*Les petites Vieilles*), gesteigert wird.

Das abschließende Baudelaire-Kapitel 4.4 endet mit abstrakten Analogien, die den Augenblickswert seiner Dichtung als (ideale) Struktur anstreben mithilfe der kalkulierten Apostrophe (*Sur mes contemporains*), der abstrakten Metapher des Todes im Versuch, Neues zu finden (*Le Voyage*) und der (supernaturalistischen) Poetik von Korrespondenzen (*Exposition universelle* [1855], *Salon de 1849, de 1859*), die das Prosagedicht *Le Confiteor de l'artiste* als choc-Abwehr und als in sich gebrochene Selbsterfahrung in der Landschaft, die die Einbildungskraft überformen kann (*Salon de 1859, La Reine des facultés*) als Existenzialmetapher (*Fusées, Le Voyage, Spleen IV [Quand le ciel bas]*). Kapitel 4.4.1 setzt sich mit der Abstraktion der alchemistischen Fragmentierung und Rekomposition anhand der Gedichte *Alchimie de la douleur, Le Poison, Corres-*

pondances auseinander. Sie prägen einen poetologischen Dolorismus aus, der eine ambivalente Augenblicklichkeit gestaltet (*Le Masque*), die als Summa der gegenseitigen Gedichte *La Beauté* und *Hymne à la Beauté* gelten kann, die den traditionellen Augenblick der Versteinering poetologisch auslegen. Auf diese Variationen des Augenblicks der Inspiration folgen in Kapitel 4.4.2 abstrakte Figuren (des Augenblicks) der Erinnerung (*Spleen II [J'ai plus de souvenirs]*), die sich lautlich erfüllt und im Zeichen einer Mnemotechnik (*Le Cygne, Le Flacon*) lyrisch desavouiert. Kapitel 4.4.3 geht abschließend auf die unironische Ausnahme *Recueillement* ein, das einen Augenblick der Sammlung und das Eingangsgedicht der *Fleurs du mal, Bénédiction*, aufnimmt, die sich als eine lyrische *cura sui* (*Hygiène*) verstehen lässt, die sich auch als schizophrener Augenblick der Inspiration (*La Chambre double*), als Alltagsverlust der Inspiration (*À une heure du matin*) oder als *échappée de vue* ins Ewige (*L'Horloge*) darstellt. Kap. 5. wirft einen ersten Blick auf die Poetik der *Sonette an Orpheus* mit *Maltes* Poetik des Sehen-Lernens und mit Rilkes Poetik des Abschieds (*Sonette an Orpheus II, 13*), die sich an seinem Begriff des Offenen ablesen lässt, den er bereits in seiner Übersetzung von Leopardis *L'infinito* andeutet. Kap. 5.1 verfolgt diesen Ausblick auf einen orphischen Begriff der Gegenwart weiter auf der Grundlage von Rilkes Übersetzung von Valéry's *L'Âme et la Danse*, die sich im Umgang mit der Gegenwart sowohl auf Rilkes *An die Musik* stützen kann als auch auf eine gegenwartsgestaltete Dingpoetik. Kapitel 5.2 erweitert den Gegenwartsbegriff des späten Rilke durch exemplarische Mythologeme Orpheus', die meist nicht direkt aufgenommen werden. Kap. 5.2.1 beginnt mit den *Sonetten an Orpheus*, die deiktisch Präsenz evozieren (*Sonett I, 1*), aber auch eine Offenheit beschwören, die das zweite Sonett als lyrische Selbstschöpfung und als Ideal anspricht. Der sprach-evokatorische Zug steht im Mittelpunkt von Kap. 5.2.2: Eine szenische Sprachauffassung (*Sonett II, 2*) wendet den Mythos des lyrischen Sprechens selbstreflexiv um (*Sonett I, 26*). Das nimmt die Sammlung auch in der eigenen Ordnung auf (*Sonett II, 26*) und in Figuren der Flüchtigkeit (*Sonett II, 27*). Kap. 5.2.3 bündelt Rilkes dialektisches und lyrisches Augenblicksversprechen: Orpheus' Gegenwart wäre ein Augenblick, der sich selbst nicht sagen müsste (*Sonett II, 28*), sich aber doch sprachlich vollzieht (*Sonett II, 29*) und eine mythische Vorgeschichte andeutet (*Sonett II, 12*), die sich als (Tanz-) Figur selbst ermöglicht (*Sonette II, 12, 18*). Der orphische Augenblick wird auf lyrische Weise wieder ursprungsaffin.

Vorblick – Faust als Paradigma und Augenblick als Denkfigur

Das Faß der Danaiden bleibt ewig leer. Durch jeden Genuß werden die Begierden nur heftiger; mit jeder Gewährung steigen die Forderungen immer höher, und die Hoffnung einer endlichen Befriedigung entfernt sich immer weiter. Das Neue wird alt, das Seltene gemein, und die Stachel des Reizenden werden stumpf. Bei schwächerer Selbstkraft und bei geringerem Kunsttriebe sinkt die schlaffe Empfänglichkeit in eine empörende Ohnmacht; der geschwächte Geschmack will endlich keine andre Speise mehr annehmen als ekelhafte Kruditäten, bis er ganz abstirbt und mit einer entschiednen Nullität endigt. Wenn aber auch die Kraft nicht unterliegt, so bringt es wenig Gewinn. Wie ein Mann von großem Gemüte, dem es aber an Übereinstimmung fehlt, bei dem Dichter von sich selbst sagt:

»So tauml' ich von Begierde zu Genuß,

Und im Genuß verschmachtet' ich nach Begierde;«

so strebt und schmachtet die kraftvollere ästhetische Anlage rastlos in unbefriedigter Sehnsucht, und die Pein der vergeblichen Anstrengung steigt nicht selten bis zu einer trostlosen Verzweiflung.

(Schlegel: *Über das Studium der griechischen Poesie*; KA I, S. 223; s. u. S. 31)

Paradeigma signifie »plan d'architecte«, par exemple. Mais *paradeigma*, c'est aussi l'exemple. Il reste à savoir ce qui arrive quand on parle d'un paradigme pour d'autres espaces, d'autres techniques, arts, écritures. Le paradigme comme paradigme pour tout paradigme. Du jeu de mots en architecture – et si le Witz y est possible.²⁴

(Derrida: *Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos*)

Bis er sie sah, hatte sie ihn schon gesehen. Als sein Blick sie erreichte, war ihr Blick schon auf ihn gerichtet.²⁵

(Walser: *Ein liebender Mann* [erster Satz])

Schlegels berühmter Jugendaufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* von 1795 erhebt das faustische Begierdengesetz, das er zitiert, zum Symptom der Gegenwart, der seine Zeitdiagnostik gewidmet ist. Im Ausgreifen auf die Weltgeschichte und im Versuch, einen Begriff von der eigenen Gegenwart zu bilden,

24 Derrida 1987, S. 510.

25 Walser 2008, S. 9; vgl. zu Walsers Goethe-Rezeption Zemanek 2009.

ist Schlegels Aufsatz ein Vorläufer von Robert Musils *Das hilflose Europa* von 1922.²⁶ Schlegel und Musil denken eine immanente Poetologie der europäischen Moderne, die in der Diagnose von Symptomen eine Verfallsgeschichte entdeckt. Sie leisten Begriffsarbeit an der Gegenwart, denn »wir besaßen nicht die Begriffe, um das Erlebte in uns hineinzuziehen«²⁷, und sie suchen, eine neue Objektivität in Kunst und Gesellschaft vorzustellen, im Bewusstsein, dass das Allgemeine »unpersönlich« ist: »Objektivität stiftet daher keine menschliche Ordnung, sondern nur eine sachliche.«²⁸ So denkt auch Schlegel die Gegenwart von der Sache, von der Kunstproduktion her, und entdeckt an ihr ein »Bewegungsgesetz«²⁹, das er in Goethes *Faust* bereits angelegt sieht. Während der *Faust* solchermaßen zum Paradigma der europäischen Moderne aufsteigt, wird er im Übergang zu Schlegels Fragmentsammlungen als eine der drei Tendenzen der Gegenwart benannt: »Die drei größten Tendenzen des Zeitalters sind die Wl.[Wissenschaftslehre] W[ilhelm] M.[eister] und die franz[ösische] Revoluz[ion].« (XVIII, 85, 662). Der *Studium*-Aufsatz bündelt frühere philologische und literaturhistorische Überlegungen und stellt diese in einen gesamteuropäischen Rahmen. So schreibt er noch in der *Vorlesung zur Geschichte der alten und neuen Literatur* von 1812: »Unsre Geistesbildung beruht so sehr auf der der Alten, daß es überhaupt wohl schwer ist, die Literatur zu behandeln ohne von diesem Punkt auszugehen.« Dieser Anfangspunkt ist für Schlegel die griechische Literatur, ein quasi-mythischer Ursprung, »welche[r] die Bildung von Europa angefangen hat« (KA VI, S. 17f.).³⁰

Im »Studium der gemeinsamen europäischen Wurzeln«³¹ bestehe die Aufgabe der Philologie und der Philosophie darin, die historiographischen Prämissen selbst explizit zu machen. Solchermaßen sind Denkfiguren elastische, witzige Begriffe im Sinne Schlegels (s. Kap. 2.2), die paradigmatische Vereinzelnungen von unterschiedlichen, oft auch widersprüchlichen Bestimmungen bündeln und so die Fähigkeit besitzen, »sich die verschiedensten Gegenstände anzuverwandeln«³². Der Augenblick ist eine solche Denkfigur, die der begrifflichen Weltkenntnis voranzugehen scheint, indem sie als Form *symbolischer Prägnanz* in »der Vielfalt der Welterschließungsformen«³³ »die Gewähr dafür [bildet], daß

26 Vgl. Fetz 2009, S. 93f. Im Folgenden wird Schlegels Aufsatz als *Studium*-Aufsatz abgekürzt. Im *Vorblick* und dann wieder ab den Kapiteln zu Schlegel (Kap. 2–2.3) wird die KA (s. o. Siglen) zitiert in folgender Form: Die römischen Ziffern verweisen auf den Band, gefolgt von der Seitenzahl und gegebenenfalls dem zitierten Fragment.

27 Musil 1961, S. 5.

28 Ebd., S. 29.

29 Adorno 1966, S. 34.

30 Vgl. Herrmann 2009, S. 190f.

31 Ebd., S. 191.

32 Torra-Mattenkloß 2013, S. 60.

33 Kreis 2010a, S. 249.

diese Fülle [der Erfahrung] nicht einfach verströmt, sondern sich zu einer festen, in sich geschlossenen Form rundet.«³⁴ Wie in Goethes Verwendung des prägnanten Augenblicks ist symbolische Prägnanz entsprechend der lateinischen Bedeutung (*praegnans*) schwanger und produktiv, sie ist schöpferisch und weltbildend.³⁵

Denkfiguren sind sprachliche Äquivalente des Erkenntnishintergrunds, den Cassirer »symbolische Prägnanz« nennt: Sie bezeichnen die Art, »in der ein Wahrnehmungserlebnis, als sinnliches Erlebnis, zugleich einen bestimmten nicht-anschaulichen Sinn in sich faßt und ihn zur unmittelbaren konkreten Darstellung bringt.«³⁶ Diese artikulative Deutungskraft kommt in exemplarischer Weise dem Augenblick zu, insofern er eine »ideelle Verwobenheit« im »Hier und Jetzt« in Bezug auf ein »Sinnganzes« bezeichnet oder bezeichnen soll.³⁷ Hier kann die frühromantische Ironie als »Epideixis der Unendlichkeit«³⁸ ihre zersetzende Kraft ausspielen. Cassirers Rede von der symbolischen Prägnanz hat eine Parallele bei Walter Benjamin: Dieser versteht den Schock als »kurzzeitig aufblitzende[s] Bild«, als »unhintergehbare Instanz, die dennoch einer Dynamik unterworfen ist.«³⁹ Denn Benjamin bestimmt den Schock als den besonders zur Reflexion auffordernden Fall eines Augenblicks, der erst durch reflexive, sprachliche Aufarbeitung zum Status symbolischer Prägnanz aufsteigen könnte:

Je größer der Anteil des Chockmoments an den einzelnen Eindrücken ist, [...] desto weniger gehen sie in die Erfahrung ein; desto eher erfüllen sie den Begriff des Erlebnisses. Vielleicht kann man die eigentümliche Leistung der Chockabwehr zuletzt darin sehen: dem Vorfall auf Kosten der Integrität seines Inhalts eine exakte Zeitstelle im Bewußtsein anzuweisen. Das wäre eine Spitzenleistung der Reflexion. Sie würde den Vorfall zu einem Erlebnis machen.⁴⁰

Auch wenn es für Baudelaire fraglich ist, ob seine dichterische Aufgabe (allein) darin zu suchen wäre, Schockerfahrungen abzuwehren, lässt sich dennoch daran festhalten, dass viele seiner Gedichte versuchen, symbolische Prägnanz herzustellen, um so Augenblicke darzustellen. Cassirer gibt ein analoges, auf die

34 Cassirer 2010, III, S. 233 (*Phänomenologie der Erkenntnis* [1929]).

35 Vgl. zum Goethebezug Schings 1998, S. 231.

36 Cassirer 2010, III, S. 231.

37 Ebd.

38 KA, XVIII, S. 128, Fr. 76.

39 Waldow 2006, S. 139. Vgl. »Durch seine [des Bildes] eigentümliche Schwellenposition kann es im kurzen Augenblick, im *choc* als einem Moment der Gegenwärtigkeit, eine Arretierung erzeugen, in dem sich die Vorstellungen kristallisieren und das Nicht-Darstellbare erahnt werden kann« (ebd., S. 260).

40 Benjamin 1974c, S. 615 (*Über einige Motive bei Baudelaire*).

»Gegenwärtigkeit« eines einzelnen Moments abzielendes Beispiel symbolischer Prägnanz:

Jeder Moment schließt die Dreiheit der Zeitbeziehungen und der zeitlichen Intentionen unmittelbar in sich. Die Gegenwart, das Jetzt empfängt den Charakter als Gegenwart nur durch den Akt der Vergegenwärtigung, durch den Hinweis auf Vergangenes und Künftiges, den sie in sich schließt. [...] Das Ich findet und weiß sich nur in der dreifachen Form des Zeitbewußtseins, während andererseits die drei Phasen der Zeit sich nur im Ich zur Einheit zusammenschließen.⁴¹

In dieser Einheit wird das cassirersche »Prinzip der Inhaltsausbildung durch Ausdifferenzierung von Reihen von geistigen Vorkommnissen«⁴² veranschaulicht, und die Denkfigur des Augenblicks entspricht ihr. Die Erfahrungssuche unter dem Ideal des Augenblicks, der in der Zeit gerade der Nullpunkt jeder Reihe ist, strebt an, dasjenige auszdifferenzieren, das im Geist bzw. im Bewusstsein vorkommt. Paradigmatische Denkfiguren solcher Inhaltsausbildungen sind für lebendige Subjekte Augenblicke, die prägnant sein sollen. Man könnte sie innerhalb von Cassirers *symbolischen Formen* aus der mythischen Denkfigur der »Augenblicksgötter«⁴³ ableiten, auch wenn Cassirer diesen Bezug selbst nicht herstellt.⁴⁴ Augenblicksgötter sind bewusstseinsmanifeste Vorüberwindungsstufen der Denkfigur des Augenblicks: Sie sind Quasi-Epiphanien, die eine Vorstufe der Reflexivität und Psychologie späterer Bewusstseinsformen darstellen.⁴⁵

Wo dieses Bewußtsein noch ganz im Augenblick gebunden und von ihm ausschließlich beherrscht ist, wo es jeder momentanen Regung und Erregung schlechthin unterliegt und sich ihr gefangen gibt – da sind auch die Götter in dieser bloß sinnlichen Gegenwart, in dieser *einen* Dimension des Augenblicks beschlossen.⁴⁶

Solche »Gebilde« entstehen als Resultate einer »einmaligen, vielleicht niemals gleichartig wiederkehrenden Bewußtseinslage, aus einer momentanen Span-

41 Cassirer 2010, III, S. 193.

42 Kreis 2010a, S. 248.

43 Cassirer 2010, III, S. 120. Die ex-post Denkfigur des Augenblicksgottes allegorisiert die Tieferlegung ins Mythische der expressiven Weltständigkeit des Menschen (vgl. dazu Schwemmer 2005, S. 127).

44 Dass Cassirer diesen Bezug nicht herstellt bzw. die Augenblicksgötter und Dämonen (vgl. III, S. 75) nicht als mythische Vorform symbolischer Prägnanz darstellt, mag der systematischen Stelle geschuldet sein, die ihr zukommt, denn »[s]ymbolische Prägnanz ist eine *Unterart* der Repräsentation« (Kreis 2010a, S. 251 Fn 12), während aber das mythische Bewusstsein durch seine a-repräsentationale Struktur ausgezeichnet ist.

45 In dieser vorpsychologischen Form sind sie mit den homerschen Epiphanien bzw. Theophanien vergleichbar, die nicht nur eine narrative Funktion haben, sondern »a psychological impulse in concrete corporeal form« repräsentieren (vgl. dazu Dietrich 1983, hier S. 59).

46 Cassirer 2010, II, S. 255 (*Das mythische Denken* [1925]).

nung oder Entspannung des Bewußtseins«⁴⁷. In solchen (erhabenen) Momenten werden Augenblicksgötter geschaffen, die Ausdruck für die unbestimmbare und elementare Gewalt des Sinneseindrucks sind. Ist der Augenblick noch nicht als solcher begrifflich gefasst – und das ist auch die mythische Welt der poetischen Ideale Leopardis (s. Kap. 3.1) –, werden einschneidende Ergebnisse verarbeitet und in Distanz gebracht durch die Identifizierung eines Ereignisses mit dem Wirken eines Augenblicksgottes; eine pantheistische Vorstellung, die Hegel in dem Kapitel »Natürliche Religion« der *Phänomenologie des Geistes* beschreibt als »Attribute, die nicht zur Selbstständigkeit gedeihen, sondern nur Namen des vielnamigen Einen bleiben.«⁴⁸ Es ist eine »gemeinsam[e] Leistung von Sprache und Mythos«⁴⁹, auch wenn »die Beseelung dieses Geisterreichs [... »den *Tod der Abstraktion*«] durch die Bestimmtheit und die Negativität an sich«⁵⁰ hat. Aus dieser kontingenten Vergöttlichung und Veraugenblicklichung wird erst eine Denkfigur, wenn »[e]in Moment der Ruhe und der inneren Beständigkeit« eintritt und so »das Bild gewissermaßen über sich selbst hinauswächst«.⁵¹

Solche Bilder verkörpern im mythischen Bewusstsein die Totalität der fragmentarischen Erfahrungswelten des Einzelnen. Diese Kontingenzüberwindung im personifizierten Augenblick ist die Vorform des Augenblicks als Denkfigur und als prägnante Form, denn auch er ist nicht »nackte« Empfindung, als *materia nuda*, sondern »die lebendige Vielgestalt einer Wahrnehmungswelt«⁵². Der Mythos spricht dergestalt durch die Denkfigur des Augenblicks, dass eine vormalig substantielle Erfüllungsfigur (d. i. Gott) durch eine funktionale Übersetzung ersetzt wird: »Wo nicht über Mythos reflektiert wird, sondern wo wahrhaft in ihm gelebt wird – da gibt es noch keinen Riß zwischen der »eigentlichen« Wahrnehmungswirklichkeit und der Welt der mythischen »Phantasie««⁵³. Genau diesen Indifferenzpunkt spricht Kants Rede von der Zwecklosigkeit an, er wird von Schlegel durch die bewusste Aufhebung von philosophischen Einheitspostulaten destruiert, und Leopardi und Baudelaire kennen die mythische Phantasie nur noch als Unmöglichkeit. Das mythische Erfahrungsschema ist ein verlorenes Ideal von reiner Gegenwart, der Mythos »versetzt uns in den lebendigen

47 Ebd., S. 236. In einer allgemeineren Perspektive kommt Schläffer in seinem *Poesie und Wissen* auf die »Intensität ästhetischer Erfahrungen« zu sprechen, die »nicht verständlich [wäre], wenn sie nicht vom Erbe des Enthusiasmus zehrte.« Die Augenblicksgötter Cassirers sind Verkörperungen *mythischer* Erfahrung, während »ästhetische Distanz« erst »konkret dadurch zustande[kommt], daß der Körper des Zuschauers von der szenischen Darstellung ferngehalten wird«; erst so wird *ästhetische* Erfahrung möglich (Schläffer 2005, S. 150f.).

48 Hegel 2006, S. 453 (*A. Natürliche Religion, a. Das Lichtwesen*).

49 Cassirer 2010, III, S. 120.

50 Hegel 2006, S. 454.

51 Cassirer 2010, III, S. 120.

52 Ebd., S. 16.

53 Ebd., S. 68.

Mittelpunkt« und zeigt eine Weise der »Weltgestaltung«, die a-repräsentational ist und deshalb »den Charakter echter Präsenz [hat]: Ein Seiendes und Wirkliches steht in ihm in voller *Gegenwart* da«. Die entscheidende Kraft der Denkfigur des Augenblicks speist sich aus dieser mythischen Spur einer »Welt«, die »in jedem Augenblick als Totalität erfahrbar ist«. ⁵⁴ Die Unmittelbarkeit der Augenblicksgötter im mythischen Bewusstsein ist das unvordenkliche Ideal des Begriffs Augenblick.

Als kunsttheoretische Kategorie ist der Augenblick einschlägig als »prägnanter Augenblick«, insbesondere seit Lessings *Laokoon*-Aufsatz und seiner zeitlichen Unterscheidung der bildenden Kunst und der Literatur. Der Augenblick sei Thema der »prägnante[n] Szenen« der Malerei, die einen dramatischen Indifferenzpunkt auswählen, der Vor- und Nachgeschichte einer Geschichte auf den dramatischen, besonderen Augenblick einschränkt. Die Dichtung dagegen verfare prinzipiell linear. Die Dauer des (gemalten) Bildes fängt eine »augenblickhaft-plötzlich[e]« Dauer ein, sie hat Prägnanz. ⁵⁵ Goethe hat daraufhin einen Aufsatz *Über Laokoon* verfasst, der die Augenblicksdarstellung als Proprium für die bildende Kunst relativiert:

Um die Intention des Laokoons recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung mit geschloßnen Augen davor; man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt. Dieselbe Wirkung entsteht, wenn man die Gruppe nachts bei der Fackel sieht. ⁵⁶

Entscheidend ist der Hinweis auf die Perspektive und die Möglichkeit, den »fixierte[n] Blitz« mit der Fackel wieder zucken zu lassen. Was theoretisch für den Betrachter gerettet wird – die mögliche Verlebendigung des Steinernen –, ent-

54 Ebd., S. 74f., 76.

55 Vgl. »Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt« und diesen fruchtbaren »einzigsten Augenblick macht er so prägnant wie möglich, und führt ihn mit allen den Täuschungen aus, welche die Kunst in Darstellung sichtbarer Gegenstände vor der Poesie voraus hat« (Lessing 1970, S. 25f., 124). Später wird die zu strenge Ausgliederung des Hässlichen bei Lessing aus der Kunst aus der Perspektive Schlegels kritisiert. Vgl. Bättschmann 2011 zum historischen Kontext (S. 23–15, 30–40), ausführlich zu Lessing Mülder-Bach 1992 und resümierend, dass als »allgemeine Regel [...] Lessings ›fruchtbarer Augenblick‹ keinen Anspruch auf Originalität erheben kann«, mit Rekurs auf Shaftesbury, Diderot und Mendelssohn, Mülder-Bach 1998 (hier S. 36). Vgl. speziell zu Diderots Vorschrift des prägnanten Augenblicks für die Malerei Schöch 2007, S. 29ff. »Dichtung als Zeitkunst« hingegen verfare in sich linear und könne deshalb eine Simultaneität von Vorher und Nachher nur evokativ als Gleichzeitigkeit erreichen (Blümle 2013, S. 44).

56 Goethe 1982, Bd. XII, S. 60 (*Über Laokoon*, S. 56–66). Die Formulierung »Dieselbe Wirkung« zeigt aber auch an, dass Goethe gegenüber Lessing »jede analytische Dissoziation von Werk und Wirkung prinzipiell ablehnt« (Wolf 2002, S. 387).

spricht der logischen Paradoxie des Augenblicks, die die französische Debatte um die *tableaux vivants* umkreist.⁵⁷ Wie soll das ausgezeichnete *punctum temporis* der Schwierigkeit entgehen, dass dieser Ausschnitt mit dem Augenblick identisch sein soll? Es gibt kein Kriterium dafür, dass eine bestimmte Anzahl an Elementen umschlägt in eine Anschauung des Begriffs »Augenblick«.⁵⁸ Das hat Konsequenzen für Goethes Beschreibung der Statuengruppe, indem er nicht von einem »qualitativ permanent[en], aber zugleich transitorisch[en]« Augenblick ausgeht, sondern die Figurengruppe vielmehr »als ein fortlaufendes Geschehen« beschreibt.⁵⁹ Gerade deshalb sind Inszenierungen von prägnanten oder inszenierten Augenblicken eine Herausforderung; so in den »novellistischen Augenblick[en]« in Goethes Romanen, den *tableaux vivants*, die den Erzählfluss anhalten und »notwendiges Fragment« bleiben.⁶⁰ Das Lebendige wird aufgeführt und soll »in ein ewiges, zeitenthobenes Reich der Dauer überführt werden« als »tödliche[s] Moment«.⁶¹ Diese aporetischen Augenblicke werden 35 Jahre zuvor im *Werther* vorbereitet als »Dezentrierungserfahrung eines sich der Flüchtigkeit der Zeit des Universums ausgesetzten Subjekts«⁶²:

Es hat sich vor meiner Seele wie ein Vorhang weggezogen, und der Schauplatz des unendlichen Lebens verwandelt sich vor mir in den Abgrund des ewig offenen Grabes. Kannst du sagen: *Das ist!* da alles vorübergeht? da alles mit der Wetterschnelle vorüberrollt [...], ach, in den Strom fortgerissen, untergetaucht und an den Felsen zerschmettert wird? Da ist kein Augenblick, der dich nicht verzehrte und die Deinigen um dich her, kein Augenblick, da du nicht ein Zerstörer bist, sein muß; [...] mir untergräbt das Herz die verzehrende Kraft, die in dem All der Natur verborgen liegt [...]. Und so taumle ich beängstigt. Himmel und Erde und ihre webenden Kräfte um mich her: ich sehe nichts als ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer.⁶³

Goethes *Werther*, der deutsche Roman, der in ganz Europa gelesen wurde und ein wirkliches Wertherfieber hervorrief, stellt das exemplarische Leiden eines vereinzelt Subjekts an der Flüchtigkeit der Zeit und metaphysischen Obdachlosigkeit der Existenz dar. Leopardi geht so weit, aus dem *Werther* das Ende

57 Vgl. dazu Frantz' Monographie *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle* (Frantz 1998), speziell zu Diderot Delon 2007 und zum Begriff des Steinernen als Form des Erhabenen Böhme 1989. Die in diesem Kontext emblematische Denkfigur der Hieroglyphe untersucht ausgehend von Diderots *Lettre sur les sourds et muets* Chartier 2011.

58 Vgl. Gombrich 1984, S. 45.

59 Pochat 1984, S. 238.

60 Pfothenhauer 2000, S. 45, 49.

61 Öhlschläger 2003, S. 190f.; vgl. Goethe 1982, XII, S. 256: »Zunächst bedenke der Schauspieler, daß er nicht allein die Natur nachahmen, sondern sie auch idealisch vorstellen solle und er also in seiner Darstellung das Wahre mit dem Schönen zu vereinigen habe« (§36, in: *Regeln für Schauspieler*, S. 252–261).

62 Ebd., S. 193.

63 Goethe 1982, VI, S. 52f.

der Dichtung abzuleiten.⁶⁴ Der Schleier der Maya wird gelüftet, Werther erleidet paradigmatisch den unversöhnlich gewordenen Gegensatz zwischen der ersehnten Fülle des eigenen Lebens. Diese aber bleibt auf der indifferenten Bühne »des unendlichen Lebens« unerfüllt und geht im Bewusstsein der eigenen Endlichkeit und Nichtigkeit unter. Das werthersche Ich steht an der Schwelle zum Nihilismus, vor dem »Abgrund des ewig offenen Grabes«.⁶⁵ Er ist einer derjenigen, die Shelleys Warnung nicht gefolgt sind:

Lift not the painted veil which those who live
 Call Life: though unreal shapes be pictured there,
 And it but mimic all we would believe
 With colours idly spread, – behind, lurk Fear
 And Hope, twin Destinies; who ever weave
 Their shadows, o'er the chasm, sightless and drear. [...] ⁶⁶

Ist der Schleier weggezogen, erkennt die Seele plötzlich und unmittelbar den Verlust der Ewigkeit. Die erlebte Zeit des Individuums bietet keinen Halt. Die Schock-Erfahrung Werthers ist der zeitnahe Nachhall des historischen Ereignisses des Jahrhunderts, der französischen Revolution. Die Tendenz des Zeitalters, das Alte und Tradierte zu zerstören, bestimmt auch – gegen seinen Willen – das Individuum. Die Zeit reißt den Menschen fort wie einen »Schiffbrüchigen, ohne Halt, ohne Hoffnung auf Heil und Rettung [...]«. Was bleibt ist pure Zeitlichkeit. Mechanische Zeit gekoppelt mit dem Bewußtsein der Leere und der Sinnlosigkeit.⁶⁷ Der Augenblick hat hier seine etymologische Konnotation verloren. Nichts Blitzhaftes kommt ihm mehr zu. Der Augenblick hat darüber hinaus auch seine visuelle Komponente verloren. Er ist zum indifferenten Zeitpunkt geschrumpft, der alles spurlos »zerschmettert« und dessen »verzehrende Kraft« das anonyme, deterministische und verborgene Walten der Natur ist. Da ist kein Augenblick, der Hoffnung auf etwas Bleibendes verspräche. »Da ist kein Augenblick, der dich nicht verzehrte« ist die Chiffre eines Zeitbewusstseins, das nur Kontingenz und Vergänglichkeit kennt.

Diese Erkenntnis führt nicht nur in eine temporale Obdachlosigkeit, sondern auch in eine soziale und zwischenmenschliche Außenseiterrolle. Ist erst der

64 Vgl. Zib. 4479: »Il successo delle poesie di Lord Byron, del Werther, del Genio del Cristianesimo, di Paolo e Virginia, Ossian ec., ne sono altri esempi. E quindi si vede che quello che si vuol dire, che la poesia non è fatta per questo secolo, è vero piuttosto in quanto agli autori che ai lettori. (1. Aprile. 1829.)« (TPP, S. 2400).

65 Die Heimatlosigkeit und der asymmetrische Wettlauf mit der Zeit im Werther stehen natürlich nicht singularär da, sondern werden z. B. in Tiecks *William Lovell* (1795) aufgenommen und in *Die Nachtwachen von Bonaventura* (1805) vollendet, das programmatisch mit *Nichts* endet; vgl. Hillebrand 2001 zur »Entleerung der Welt als ästhetische Innerlichkeit« (S. 230–250, hier S. 245).

66 Shelley 1970, S. 569 (*Lift not the painted veil*, V. 1–6).

67 Hillebrand 1999, S. 14f.

Augenblick der Erkenntnis eingetreten, dass einen Stillstand der Zeit nur der Tod einlösen kann, vereinzelt die Entsubstantialisierung jedes erlebten gegenwärtigen Augenblicks das Individuum. Werther ergeht es wie dem namenlosen *lyrical I* in Shelleys Gedicht. Das romantische Schema der Vereinzelung meint im Kern eine Veraugenblicklichung, eine Wette auf den Augenblick:

Through the unheeding many he did move,
A splendour among shadows, a bright blot
Upon this gloomy scene, a Spirit that strove
For truth, and like the Preacher found it not.⁶⁸

Goethe hat beide Seiten im *Faust* als Wette zusammengefügt: die »Anti-Epiphanie«⁶⁹ des Werthers und die Vorstellung erfüllter Zeit, dass der Augenblick das Glück (des gesamten Lebens) verbürgen könne.⁷⁰ Die Frage nach dem Augenblick wird gestellt vor dem Horizont der leeren Zeit, allerdings nicht als Dauer. Denn »Sinn für Zeit« bzw. »für Zukünftiges« geht vom (platonischen) *aion* als »Lebenszeit« aus, die auf eine erfahrbare Dauer abzielt.⁷¹ Gemäß dem Maßstab der Lust läuft die Lebenszeit Fausts schnell ab – oder langsam –, jedenfalls unerfüllt. Der Mythos des erfüllten, unmittelbaren Augenblicks wird nicht nur inszeniert als Problematisierung des Augenblicks, sondern auch als mythische Selbstkritik im Stück, so wenn Mephisto sagt: »Viel klüger, scheint es, bin ich nicht geworden; / Absurd ist's hier, absurd im Norden, / Gespenster hier wie dort vertrackt, / Volk und Poeten abgeschmact« (V. 7791–7794). Auch die Frage nach der Beziehung zwischen Romantik und Klassik wird ironisch und rückblickend aufgefasst: »Romantische Gespenster kennt ihr nur allein, / Ein echt Gespenst auch classisch hat's zu seyn« (V. 6946f.). Dieses Einschränken ›der‹ Klassik entspricht dem mythischen Personeninventar im *Faust II*, das die Einheit des Mythos ironisch desavouiert.⁷² Vollends zur Tendenz der Zeit wird der Faust, da er Werthers Flüchtigkeitserfahrung »Und so taumle ich beängstigt«⁷³ dialektisch ergänzt zu einer dynamisch-erhabenen⁷⁴ Bewegung: »So tauml' ich von Begierde zu Genuß, / Und im Genuß verschmact' ich nach Begierde« (V. 3249f.). Faust kann sich mit dem Genuss des Augenblicks und den

68 Shelley 1970, S. 569 (*Lift not the painted veil*, V. 11–14).

69 Scharold 2000, S. 32. Vgl. die Bewegung von der »profanierte[n] Epiphanie« in der literarischen Moderne hin zur negativen: ebd., S. 27ff.

70 Vgl. zum Begriff des erfüllten Augenblicks Schings 1998, S. 121, Hillebrand 2001, S. 55–86.

71 Gadamer 1987, S. 139, 143.

72 Goethe 2011b, S. 87, 114. Beide Faust-Teile werden ohne weitere Angaben nach den Versen zitiert. Vgl. Bennett 1980, S. 532f.; »Myth, for him [Goethe], is not that mysterious primal source of poetry which it was for Friedrich Schlegel.« Dass Schlegels Mythos-Konzeption von Bennett nicht treffend in Anschlag gebracht wird, wird im Folgenden gezeigt.

73 Goethe 1982, VI, 53.

74 Vgl. Schmitz 1959, S. 146.

augenblicklichen Lusterfahrungen, die Mephisto ihm bietet, nicht arrangieren, da sein Ideal des Lebens in der autonomen Verwirklichung kraftlos ist. Aber im reflexiven Überschreiten ist zugleich jeder lustvolle Augenblick kraftvoll, der ihm geboten wird. Faust strebt nach dem Unendlichen und nach der Ewigkeit. Nach diesen Prämissen scheint er die Wette mit Mephisto nur verlieren zu können. Fausts Worte – kurz vor seinem Tod – werden von seinem Gegenspieler, dem inkarnierten satanischen Prinzip jedes Augenblicks-Suchenden, wenn nicht falsch, so zumindest doch anders interpretiert:

Solch ein Gewimmel möcht ich sehn,
 Auf freyem Grund mit freyem Volke stehn.
 Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
 Verweile doch, du bist so schön!
 Es kann die Spur von meinen Erdetagen
 Nicht in Aeonen untergehn. –
 Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
 Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick. (V. 11579–11586)

Der Augenblick »jetzt«⁷⁵ wird nicht an sich genossen, sondern verendet in sich gebrochen durch das Transzendenzbewusstsein, durch »Entgrenzungsver-such[e]«, die ja gerade die Wette zusammen mit der »Zeitlichkeit« überwinden wollten.⁷⁶ Aber Faust als der exemplarisch Hoffende hat vielleicht weniger eine Wette im Sinn denn ein Bekenntnis⁷⁷:

Werd' ich zum Augenblicke sagen:
 Verweile doch! du bist so schön!
 Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
 Dann will ich gern zu Grunde gehn!
 Dann mag die Totenglocke schallen,
 Dann bist du deines Dienstes frei,
 Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
 Es sey die Zeit für mich vorbei! (V. 1699–1706)

Diese »Attacke auf den schönen Augenblick« ist so berühmt wie ironisch, denn Goethes letzte Antwort auf die Frage nach dem Kairos ist sie nicht.⁷⁸ Der »Un-glücks-mann« (V. 4620) Faust veranschaulicht paradigmatisch diejenige Struktur, auf die Schlegel und Leopardi diametral entgegengesetzte Antworten geben: Die Existenz ist Verzweigung, die Sorge bestimmt durch die Relativierung der

75 Im Folgenden werden zuweilen Indizes verwendet, um den Zeitindex anzuzeigen (Augenblick_{jetzt}).

76 Kolberg 2007, S. 95.

77 Vgl. Hillebrand 2001, S. 61.

78 Schings 1998, S. 121. Schings betont die »objektive Ironie des Textes« in dieser berühmten Problematisierung des erfüllten Augenblicks, da sich Fausts »Unruhe damit erneut gegen die Prinzipien klassischer Lebenskunst« richtet (ebd.).

Gegenstände möglicher Lust das nihilistische Kontingenzbewusstsein.⁷⁹ Faust ist einer jener »[s]ehnsuchtsvolle[n] Hungerleider / Nach dem Unerreichlichen« (V. 8204f.). Am Ende seines Lebens spiegelt sich die Augenlust und Augengier in der »fortschreitenden Verdunklung der Szene« als Kehrseite der »modernen Welterschöpfung durch die Innerlichkeit des Subjekts«⁸⁰ bis hinein in die Szene *Mitternacht*, in der Faust seinen Begierdentaumel gegenüber der allegorischen *Sorge* resümiert – »Ich bin nur durch die Welt gerannt. / Ein jed' Gelüst ergriff ich bei den Haaren, / Was nicht genügte ließ ich fahren, / Was mir entwischte lies ich ziehn.« (V. 11433–11436) – und als Antwort durch die *Sorge* geblendet wird: »Die Menschen sind im ganzen Leben blind, / Nun Fauste! werde du am Ende. *Sie haucht ihn an.*« (V. 11497f.). Die grenzüberschreitende Hoffnung und Begierde werden als falsche *cura sui* entlarvt, die nicht vermag, den Augenblick am Schopfe zu packen. Hier wird anschaulich, dass die »Augengier« des Fausts seiner Erblindung entspricht.

Mephisto scheint die Einklammerung – *möcht ich, dürft' ich* – zu überhören, wenn er antwortet: »Ihn sättigt keine Lust, ihm gnügt kein Glück, / So buhlt er fort nach wechselnden Gestalten; / Den letzten, schlechten, leeren Augenblick / Der Arme wünscht ihn fest zu halten.« (V. 11587–11590). Lässt sich der Augenblick nicht mehr festhalten, ist der kairotische Bedeutungswert des Augenblicks verloren, und faustische Subjekte, die auf das Ganze aus sind, geraten in eine Krise. Es gibt neben dieser Nicht-Augenblicklichkeit aber auch die zweite Seite des Augenblicks im *Faust*, der die »Kritik des dilettantischen Subjektivismus«⁸¹ ausführt anhand von epikureischen, stoischen und weiteren diätetischen, antiken Selbsttechniken.⁸² Vor diesem Hintergrund steht der *Helena*-Akt als monolithisches Fragment da und zählt aus Schlegels Perspektive zu den Werken der Alten, die Fragmente wurden, insofern Faust II erst 1832 postum veröffentlicht und 1849 zuerst als Fragment unter dem Titel *Der Raub der Helena* aufgeführt wurde.⁸³

Hier wird ein letzter Versuch unternommen, den Augenblick als Gottheit »Kairos«, als lebenserfüllende Möglichkeit zu restituieren, als der »glücklich[e]

79 Vgl. ebd., S. 106.

80 Schneider 2001, S. 103, 113 (vgl. V. 9594f.).

81 Jaeger 2002, S. 415.

82 Hadot 2002 hat diese Tradition als europäisches Erbe aufgearbeitet und nennt Goethe als einen ihrer prominenten modernen Vertreter; vgl. »C'est le fameux 'laetus in praesens' d'Horace, cette 'jouissance du présent pur', pour reprendre la belle expression d'André Chastel à propos de Marsile Ficin qui, précisément, avait fait sa devise de cette formule d'Horace. Là encore l'histoire de ce thème dans pensée occidentale est fascinante. Comment résister au plaisir d'évoquer le dialogue de Faust d'Hélène, le sommet du second *Faust* de Goethe« (ebd., S. 286). Der Verweis auf die deutsche Übersetzung findet sich auch bei Jaeger 2004, S. 472f. und ein ausführliches Referat (ebd., S. 474–479).

83 Vgl. Böhme 2005, S. 9.

prägnant[e] Augenblick der Übereinstimmung von Selbstsein und Weltsein⁸⁴. Eine solche Weltpassung denkt Goethe nicht als metaphysische Gegebenheit, sondern lebensweltlich als Bewältigungsfigur, die herzustellen wäre »in der Konzentration auf den prägnanten Augenblick«⁸⁵. Im *Helena*-Akt kommt die eudaimonistische Kairos-Lehre nur zur Hälfte aus Fausts Mund, Helena muss seine Sätze komplettieren:

Helena. So sage denn, wie sprech' ich auch so schön?
Faust. Das ist gar leicht, es muß vom Herzen gehn.
 Und wenn die Brust von Sehnsucht überfließt,
 Man sieht sich um und fragt –
Helena. Wer mit genießt.
Faust. Nun schaut der Geist nicht vorwärts nicht zurück,
 Die Gegenwart allein –
Helena. Ist unser Glück. (V. 9377–9383)

Zugleich wird Helena durch ihren Gesprächspartner von der modernen Zerrissenheit infiziert, so dass sich die Rollen auszutauschen scheinen. »*Helena.* Ich schein mir verlobt und doch so neu, / In dich verwebt, dem Unbekannten treu. / *Faust.* Durchgrüble nicht das einzigste Geschick / Daseyn ist Pflicht und wär's ein Augenblick.« (V. 9415–9418). Die drei augustinischen Zeitebenen werden im gelungenen Leben als zusammengefügte vorgefunden und doch klingt die Diskrepanz Werthers und Fausts im Kairos an, »welche die *Vita brevis* von der *Ars longa* trennt«.⁸⁶

In solchen Momenten erlangen Leben und Kunst eine Fügung, die Goethe in den *Maximen und Reflexionen* als Symbol bezeichnet: »Das ist wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.«⁸⁷ Bei Goethe scheinen Symbol und Kairos austauschbar als eine zeitliche und sprachliche Einheitserfahrung, die auch den Verlust der Einheit verwindet. Wellbery hat in seiner Studie zur frühen Lyrik Goethes diese Zeitlichkeit als

84 Jaeger 2002, S. 415; ausführlich zum günstigen, prägnanten, schönen Augenblick bei Goethe in der griechischen (Kairos) und lateinischen (*occasio*) Tradition: Anglet 1991, S. 452–457.

85 Ebd., S. 473.

86 Ebd., S. 417.

87 Goethe 1982, S. 472. Tunkel 2001 gibt ausgehend von Goethes Symbolbegriff eine kurze Begriffsgeschichte des Augenblicks im Allgemeinen und des Kairos im Besonderen (S. 51–63) im Rückgriff auf Gawolls Aufsatz *Über den Augenblick* (1994). Allerdings belässt es Gawoll dabei, Adornos These vom Kunstwerk als Augenblick, allein als »uchronische Leistung« zu bezeichnen (ebd., S. 154). Der intensive Symbolbegriff Goethes verhält sich passgenau zur mystischen Einheitsthese Goethes von Augenblick und Ewigkeit, denn »Mystik ist ein Effekt des Symbolischen« (Margreiter 2010, S. 38). Einen ähnlich umfassenden Überblick zum Augenblick als *occasio* und *fortuna* in der (v. a. romanischen) Lyrik bietet Rüdiger 1966.

»specular moment« bezeichnet, »[as] a scene of desire and fulfillment«⁸⁸, die sich im gegenseitigen Blickwechsel erfüllt und damit als sich erfüllender Augenblick⁸⁹ inszeniert wird. Ein anschauliches Beispiel eines solchen »Spiegelmoment[s]«⁹⁰ ist das wohl 1815 entstandene Gedicht *Blick um Blick*:

BLICK UM BLICK

Wenn du dich im Spiegel besiehst,
Denke, daß ich diese Augen küßte,
Und mich mit mir selbst entzweien müßte,
Sobaldu du mich fliehst:
Denn da ich nur in diesen Augen lebe,
Du mir gibst, was ich gebe,
So wär' ich ganz verloren;
Jetzt bin ich immer wie neu geboren.⁹¹

88 Wellbery 1996, S. 61. Die zeitlich-symbolische Einheit ist Ausdruck einer Einheit des Subjekts: »There is a female figure who, in presenting herself to the male subject, gives him simultaneously his identity and the truth of his desire. This gift passes across the wordless exchange of the reciprocal regard and, received into the subject (who thereby becomes a full and identical subject), grounds his creativity, his productivity as poet« (ebd.). Damit veranschaulicht Goethes Lyrik die Reziprozitätsthese von Augenblick und Subjekt, die Kant im Ästhetischen aufstellt. Im Ganzen ist es Wellberys Verdienst, Goethes experimentelle frühe Lyrik als Vorwegnahme der Frühromantik entdeckt zu haben. Entsprechend endet seine Studie mit Schlegels programmatischem Athenäumsfragment 116 (ebd., S. 401).

89 Hillebrand 2001 geht so weit, den Goethe der *Sesenheimer Lieder* (1770f.) den »Erfinder des lyrischen Augenblicks« zu nennen (S. 53; Kursivierung M. H.); beachtenswert ist sein Rekurs auf den Ur-Augenblick des Sündenfalls in der Bibel und Eva und Adam als »Erfinder der Lust, weil sie die Erfinder des Augen-Blicks sind«, ohne aber den deutschen Ausdruck »Augenapfel« (S. 50) in der lateinischen Doppelbedeutung von *malum* (Übel, Apfel) zu aktualisieren (Kap. *Der Augenblick ist Ewigkeit. Goethes wohltemperiertes Verhältnis zur Zeit*, ebd., S. 36–54). Ähnliche Überlegungen zum biblischen Ur-Augenblick und zum »Ikonischen in zweiter Potenz« im 18. Jahrhundert stellt Pfotenhauer an (1993, hier S. 29).

90 Weingart 2009, S. 199. Instrukтив ist der Verweis auf die Irradiationslehre des Liebesblicks bei Plutarch: »[D]ie gegenseitigen Blicke schöner Personen und das, was aus ihren Augen hervordringt, es sei nun ein Lichtstrahl oder sonst eine Art von Ausfluß, zerschmelzen gleichsam die Verliebten und verzehren sie durch ein mit Schmerzen verbundenes Vergnügen, das sie selbst bittersüß zu nennen pflegen. Das Feuer, das durch die Augen entzündet worden, verbreitet sich mit solcher Heftigkeit [...]. Die Blicke schöner Personen [...] erregen das heftigste Feuer in den Seelen der Verliebten.« (Plutarch 1911, S. 194f.; das Zitat findet sich auch teilweise in Weingart 2009, S. 194). Es ist gerade mittels des Pneumas (»μετὰ πνεύματος«, Plutarch 1969, S. 420; *Moralia* 5.7), dass Wesenhaftes ausströmt und verbindet; vgl. Dettloff 1986 zur Abkehr von der platonischen Irradiationslehre (vgl. *Symposion* 210e; *Siebter Brief* 341c) bei Augustinus und seine Begriffsverwendung eines *lumen mentis*. Einen guten Überblick über die resistente Forschungsmeinung, auch noch Baudelaire als Platoniker anzusehen, bietet der »historische« Aufsatz von Mönch (1935) zur französischen Tradition des *furor poeticus* und der Lichtmetapher nach Ficino in der *Pléiade*, französischen Mystik und bei den Romantikern.

91 Goethe 2007, S. 372.

In diesem Gedicht des jungen Goethes wird ein erfüllter Augenblick und Blickwechsel dargestellt, der als positives Schema eines Augen-Blicks bzw. einer augenblicklichen Begegnung dienen kann. Der alte Goethe hat der nihilistischen Flüchtigkeit eine kairotische Augenblicklichkeit entgegengehalten, die neben Fausts Einsicht gestellt ist, dass »der erfüllte Augenblick, auf den [er] alle Hoffnung setzt, immer nur ein aufleuchtendes Jetzt ist. Schon ist es vorbei. Immer schon.«⁹² In seiner *Winckelmann*-Schrift spricht Goethe exemplarisch als Klassizist den grundlegenden Punkt der Antike als Ideal an, der so auch von Leopardi oder Schlegel stammen könnte:

Wirft sich der Neuere, wie es uns eben jetzt ergangen, fast bei jeder Betrachtung ins Unendliche, wenn es ihm glückt, auf einen beschränkten Punkt wieder zurückzukehren, so fühlten die Alten ohne weitem Umweg sogleich ihre einzige Behaglichkeit innerhalb der lieblichen Grenzen der schönen Welt.⁹³

Die Alten konnten autonom mit ihrer Lebenszeit umgehen, sie sind duldsam, ohne Transzendenzstreben. In dem berühmten Brief an Zelter vom 19. Oktober 1829 kommt die anti-faustische, kairotologische Überlegung prägnant zum Ausdruck:

Hier nun das Wundersamste des Alterthums, dem der sehen kann, mit Augen zu sehen; die Gesundheit nämlich des Moments und was diese werth ist [...] diese [antiken] Gestalten geben uns das Gefühl: der Augenblick müsse prägnant und sich selbst genug seyn um ein würdiger Einschnitt in Zeit und Ewigkeit zu werden.⁹⁴

Die »poetische Rezeption der klassischen Exerzitien«⁹⁵ bringt in der sprachlichen Kürze paradigmatisch eine Strophe aus dem Jahre 1829 auf den Punkt. Das *Vermächtnis* spricht diese Idee als Passungsidee an, in der sich Vergangenheit und Zukunft in einen Augenblick mit Ewigkeitswert fügen. Die hier entscheidende vorletzte Strophe lautet:

Genieße mäßig Füll' und Segen,
Vernunft sei überall zugegen,
Wo Leben sich des Lebens freut.
Dann ist Vergangenheit beständig,
Das Künftige voran lebendig,
Der Augenblick ist Ewigkeit.⁹⁶

Die Identitätsaussage im letzten Vers ist eine mystische, die eine Vereinigung der Seele im Augenblick mit der Ewigkeit bedeutet; nicht allerdings eine *unio*

92 Hillebrand 2001, S. 61 (Kap. *Die Hoffnung des alten Goethe*, ebd., S. 55–86).

93 Goethe 1982, XII, S. 98f. (*Winckelmann*, »Antikes«).

94 Weimarer Ausgabe 1887–1919, I.46, S. 110f., zit. n. Anglet 1991, S. 232.

95 Jaeger 2004, S. 480; vgl. Jaeger 2002.

96 Goethe 2007, S. 369f.

mystica mit Gott,⁹⁷ im weitesten Sinne eine Einheit mit der Natur, vor allem aber, wie die vorherigen Verse andeuten, eine Einheit in der Zeit. Es ist eine »Übereinstimmung«⁹⁸, eine kosmische Harmonie, in der die Vergangenheit »beständig« und die Zukunft »lebendig« ist, eine qualitative Reihe, die sich im Nullpunkt erfüllt, macht den Augenblick zur Fülle, die den Ehrentitel »Ewigkeit« erhält. Diese Steigerung der Gegenwart findet eine geistesgeschichtliche Vorgeschichte oder Anleihe in der Versöhnungsfigur der Mystik, so in Madame Guyon, die den Augenblick – darin ein fragmentarisches Gegenstück zu Fénelons Zwecklosigkeit – als Einheit von Vergangenheit und Zukunft denkt:

On dit & écrit ce qu'on ne sait pas: & en le disant & écrivant, on voit que ce sont des choses auxquelles on n'avoit jamais pensé. C'est comme une personne qui possède dans son fond un trésor inépuisable sans qu'elle pense jamais à la possession: elle ne sait point les riches, & elle ne les regarde jamais: mais elle trouve dans ce fond tout ce qu'il faut quand elle en a à faire: le passé, le présent, & l'avenir est là en maniere de moment présent & éternel, non point comme prophétie, qui regarde l'avenir comme chose à venir; mais en voiant tout dans le présent en [maniere de] moment éternel, en Dieu même [...]. C'est de ce fond ainsi perdu que sortent les miracles [...].⁹⁹

Es handelt sich um einen mystischen Augenblick, um einen enthusiastisch-kosmisch-harmonischen Augenblick, systematisch um eine Interpretation der Mikro-, Makrokosmos-Entsprechung der Renaissance als mystischer Zustand *ex tempore*, der sich anbinden lässt an die *unio mystica* bei – hier als Beispiel – Mme Guyon.¹⁰⁰ An irgendeiner unangebbaren Stelle wird die *unio mystica* eine *unio aesthetica*.¹⁰¹ Als Ideal des Begriffs »Augenblick« behält Goethes Vers von symbolischer Prägnanz auch aus dieser Perspektive der späten Mystik seine paradigmatische¹⁰² Gültigkeit: *Der Augenblick ist Ewigkeit*.

97 Vgl. Harrer 2009, S. 157.

98 Schmitz 1959, S. 152.

99 Guyon 1791, Bd. II, S. 14 (Kap. 2). Schmitz 1959 verweist auf einen Teil dieser Stellen und erweitert auch sonst den Begriff des Augenblicks bei Goethe unter Rekurs auf Parmenides, Augustinus: ebd., S. 154ff., hier S. 163. Aus systematischer Sicht scheint sich schnell eine Parallele und Übergangsfigur zwischen Mystik und moderner Ästhetik zu ergeben, die neuerdings wieder Gegenstand von Aufsätzen ist, insofern die entscheidenden Aspekte korrespondieren, wie Herrmann 1998 zeigt, ohne dies systematisch aufzustellen.

100 Eine teilweise historische Aufarbeitung des Begriffs der *unio mystica* bietet Schrader 1969.

101 Vgl. Schulze 1981a. Der »enthusiastische Augenblick« wird versuchsweise überformt in einem »état mystérieux« und endet in einer christlichen Reue, die leicht – und so paradigmatisch bei Baudelaire – in einem »état infernal« und einer pervertierten *unio mystica*, »eine[r] satanische[n] Gottesbegegnung« enden kann (ebd., S. 366f.).

102 Der nächste paradigmatische Kandidat neben Goethe wäre zweifelsohne Wordsworth, der in einem ähnlichen Koordinatensystem wie Goethe den Augenblick denkt, in der Sekundärliteratur aber stärker unter dem Augenblicksunterbegriff der Epiphanie (und nicht des Kairos) interpretiert wird: Wordsworths *spots of time* sind die Gründungsfigur von Joyces selbsternannten *epiphanies*, die einen sogenannten *epiphanic mode* im Leser voraussetzen. Dieser Tradition stehen die berühmten *negative epiphanies* in der Prosa gegenüber (bei

Die polnische Nobelpreisträgerin Wisława Szymborska lässt sich für eine weitverbreitete Meinung unter heutigen Autoren, Literaturwissenschaftlern und Lesern von Lyrik anführen, die der Lyrik einen besonderen Zug zum Augenblick zuschreibt.¹⁰³ In ihrem »autothematischen Gedicht«¹⁰⁴ *Właściwie każdy wiersz* (*Eigentlich jedes Gedicht*) von 2002 wird eingangs diese Globalthese aufgestellt:

Właściwie każdy wiersz mógłby mieć tytuł »Chwila«.	Eigentlich jedes Gedicht könnte den Titel haben »Augenblick«. ¹⁰⁵
---	---

Diese Verbindung von Lyrik als kurze poetische Form mit dem Augenblick ist ein romantisches Erbe, das in moderner Dichtung pathetisch oder dekonstruktiv aufgenommen wird. Dabei bleibt zunächst unentschieden, ob der Titel der Gedichtssammlung *Chwila* (*Augenblick*) inhaltlich oder formal begründet wird. Die romantische Erlebnislyrik, die eine singuläre, persönliche Erfahrung, einen momentanen Eindruck darstellt, scheint eine inhaltliche Erfüllung dieses Titels zu sein. Dieser Tradition kann man – und im nationalen Kontext tut das Szymborska beispielsweise mit Rekurs auf den romantischen Nationaldichter Adam Mickiewicz¹⁰⁶ – mit romantischer Ironie¹⁰⁷ begegnen. Die traditionelle

James, Conrad, Woolf, Faulkner), die später einsetzen. Wordsworth findet in der Denkfigur einer *epiphany of recollection* seinen europäischen Partner in Proust. In der lyrischen Moderne aber hält sich die Verweigerung gegen eine solche *mémoire (in)volontaire* stärker, so folgt auch Leopardi nicht der proustschen Augenblicksfigur. Seit Wordsworth erhält die *epiphany* ihre moderne Bedeutung, deren Minimalbedingung liegt – durch die sie sich von der *vision* abgrenzt – darin, dass der auslösende Gegenstand bereits vorher erfahren wird, auch wenn er inhaltlich keine Kriterien erfüllen muss. Dabei geht Wordsworths *visionary sonnet* von einer unpersönlichen (platonischen) Wiederfindungsmöglichkeit der Seele aus, die in der *prägnanten* Form des Sonetts verbürgt ist und den einzelnen Naturaugenblick mit allgemeiner Bedeutung ausstattet. Formunabhängig und subjekttheoretisch einschlägig sind die *Prelude* und die *Immortality Ode* als »Gründungsmythen des Subjekts« (Moser 2010); vgl. exemplarisch Jacobs 1993, dazu Langbaum 1999, S. 41 f., Wagner 1998, S. 14–17 (in Bezug zu Shelley und Keats). Neuerdings bietet Lessenich 2015 einen breit gefächerten Überblick zur englischen Tradition der *spots of time*.

103 Durs Grünbein, ein nicht minder europäischer Dichter, hat diesen Augenblickszug der Dichtung essayistisch und im schlegelschen Duktus behandelt: »Was immer es [das »Hier des Impulses«] ausgelöst hat, ein Stoßseufzer, ein Aufruhr des Körpers, eine Epiphanie oder ein jähes Inbild [...] bis zuletzt bleibt der Eindruck, daß sich im Wie die Frage nach dem Warum wiederholt.« Und die »kaleidoskopische Gegenwart«, für die die Dichtung sensibilisiert (ist), macht, dass das Gedicht, »den Moment, da einer sich selbst auf die Schuhe pißt, ebenso genau festhalten [kann] wie die jähe Bewußtwerdung eines Verlusts oder die Begeisterung bei der Ankunft in irgendeinem Arkadien.« (Grünbein 2007, S. 29; *Mein babylonisches Hirn*).

104 Lütvogt 2005, S. 339.

105 Szymborska 2005, S. 102, V. 1–2). Karl Dedecius übersetzt weniger Wort für Wort: »Eigentlich könnte jedes Gedicht / »Augenblick« heißen.« (ebd., S. 103).

106 Vgl. Lütvogt 2005, S. 42.

107 Vgl. zu diesem kritischen und zugleich »textgenerische[n] Verfahren« der Ironie (anhand der einschlägigen Beispiele in der deutschen Literatur: Tieck, Hoffmann, Heine, Büchner) exemplarisch Drux 2009 (hier S. 40).

Kürze von lyrischen Texten spricht jedenfalls dafür, Lyrik qua Form in Bezug zum Augenblick zu setzen.

Beide Elemente – Kürze der Form und zeitliche Kürze als Inhalt – verbinden so berühmte Gedichte wie *À une passante* oder *L'infinito* und treten dabei auf verschiedene Weise aus der faustischen Wette auf den Augenblick und ihrer Logik aus. Diesen Ausstieg formulieren resümierend die letzten Verse von *Chwila*, dem titelgebenden Gedicht der Lyriksammlung, die 2002, sechs Jahre nach Erhalt des Literaturnobelpreises erschienen ist:

Jak okiem sięgnąć, panuje tu chwila.	So weit das Auge reicht, herrscht hier der Augenblick.
Jedna z tych ziemskich chwil proszonych, żeby by trwały.	Einer dieser irdischen Augenblicke, die man zu verweilen bittet. ¹⁰⁸

Die rücksichtsvolle Umwandlung des faustischen *Verweile doch! du bist so schön!* deutet sanft darauf, dass irdische Augenblicke eben nicht verweilen, und dass darin ihre Schönheit bzw. ihre Herrschaft gründet. Die räumlich-sinnliche Ausbreitung des Blicks der Augen (»So weit das Auge reicht«) findet hier (»tu«) und jetzt bzw. im Augenblick statt und es bleibt am Ende nur der Wunsch zu verweilen (»by trwały«). Die Flüchtigkeit des Erlebnisses, aber auch die hinterherhinkende und überformende Registratur unseres Bewusstseins fordern den Dichter heraus, dem Titel *Augenblick*, den man jedem Gedicht geben könnte oder geben können sollte, gerecht zu werden. Im heraklitischen Fluss der Zeit, die keine selbstidentische Wiederholung erlaubt, sind es besondere, fast sprachmagische Attribute, die solche Bemühungen auszeichnen. In dem Gedicht *W rzece Heraklita (Im Fluss Heraklits)* wird ein blitzartiges Aufbrechen der Sprache evoziert:

W RZECE HERAKLITA	IM FLUSS HERAKLITS
[...]	[...]
pisuję w poszczególnych chwilach małe ryby	schreibe ich in einzelnen Augenblicken kleine Fische
w łusce srebrnej tak krótko, że może to ciemność w zakłopotaniu mruka? ¹⁰⁹	mit silbernen Schuppen so kurz, dass dort vielleicht die Dunkelheit verlegen blinzelt?

Der einzelne (»poszczególna«) Augenblick wird zu einem besonderen (»szczególna«¹¹⁰), wenn die Möglichkeit, dass die Dunkelheit blinzelt (»mruka«) im

108 Szymborska 2005, S. 6f., V. 22–24 (Übersetzung nach Karl Dedecius).

109 Szymborska 1973, S. 85, V. 18–20 (ursprünglich 1962 in der Gedichtsammlung *Sól* [Salz] publiziert).

110 Dedecius übersetzt allerdings »w poszczególnych chwilach« (bereits) als »in besonderen Augenblicken« (Szymborska 1997, S. 92, V. 18), wodurch in der Übersetzung verloren geht,

metaphorischen Zucken kleiner Fische die Qualität und die Schlagkraft im Ausdruck eines *coup d'œil* (vgl. Kap. 3.3.1–3.3.2) erreicht. Dem Fluss der Zeit und der Dunkelheit lassen sich künstliche, lyrische Formungen des Augenblicks abringen. In seinen Tübinger Poetik-Vorlesungen *Augenblick und Gedicht* spricht Lars Gustafsson von lyrischer Dichtung als einer

gegen die Zeiterfahrung gerichtete[n] Maßnahme. [...] Der fundamentale Tatbestand unserer Zeiterfahrung ist ja das Gefühl des Fließens der Zeit [...]. Der Augenblick lässt sich nicht festhalten; das ist eine triviale Wahrheit. Das Gedicht kann man vielleicht als den Versuch sehen, an Stelle des nicht festzuhaltenden Augenblicks einen artifiziiellen Augenblick zu schaffen, zu dem wir beliebig zurückkehren können: ein Augenblicksartefakt. [...] Das Gedicht ist eine *Anordnung*, mit der wir uns gegen die Nichtigkeit wehren, die uns umgibt.¹¹¹

Dem Gedicht kommt als »*Anordnung*« eine »immanent[e] Zeiterfahrung«¹¹² zu, da sie einen Gegenstand oder Sachverhalt auf den Punkt bringt, dabei aber zugleich eine besondere Anordnung bzw. Zweckmäßigkeit ist, da sie selbst Form und Formlosigkeit auf einzigartige Weise verbindet und damit andererseits vermag, »die Dinge in der Schweben zu halten.«¹¹³ Auf diesen schwebenden Charakter des (lyrischen) Kunstwerks als Augenblick gehen die einleitenden Kapitel zu Kant und Schlegel ein. Die folgenden Kapitel nehmen die Gedankengänge dann erweiternd und umdeutend auf, indem sie einige Möglichkeiten rekonstruieren, sich lyrisch »gegen die Nichtigkeit [zu] wehren, die uns umgibt«. Beiden Seiten – der lyrischen Reflexion und der philosophischen Ästhetik – ist hier gemein, dass sie Kunst, lyrische Poesie im Besonderen, als »ästhetische Selbstreflexion« verstehen. Der Augenblick ist einer ihrer Denkfiguren und Faszinationspunkte. Solchermaßen *Lyrik als Paradigma der Moderne*¹¹⁴ zu verstehen, scheint vielversprechend, bleibt aber mit relativer Notwendigkeit ebenso unscharf wie die Begriffe »Moderne« und »Augenblick«. Aus dem Ansatz alleine ergibt sich nicht, ob man *die* (eine) Moderne, die es nicht gibt, bei Baudelaire beginnen lässt oder beispielsweise bei Petrarca, ob man philosophisch ein Schema objektiver Ästhetik mit Hegel beginnen lässt, wie das Dieter Henrich in seinem einleitenden Aufsatz »Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart«¹¹⁵ tut.

dass das Gedicht *Wrzece Heraklita* im Ganzen die lyrische Metamorphose von einzelnen zu besonderen Augenblicken darstellt.

111 Gustafsson 2006, S. 38f. (Kursivierung M. H.).

112 Ebd., S. 22.

113 Ebd., S. 18.

114 Zaiser schränkt im Rahmen seiner Habilitationsschrift diese Selbstreflexivität auf *eine* Gestaltungsform des Augenblicks, auf die Epiphanie, ein. Er verweist für die »ästhetische Selbstreflexion« (Zaiser 1995, S. 193) ebenfalls auf den zweiten Sammelband der *Poetik und Hermeneutik*-Reihe (Iser 1966).

115 Vgl. Iser 1966, S. 11 ff.

Beginnt man hingegen – wie Schlegel – bei *zwei* sich widersprechenden Grundsätzen¹¹⁶, die sich ohne Abschluss aufreiben, wandert das moderne Kontingenzbewusstsein als fragmentarische Form in die Philosophie ein.¹¹⁷ Unabhängig von solchen philosophisch-historischen Verortungsstrategien liest sich der erste Satz der *Ästhetischen Theorie* Adornos als verbindendes Prolegomenon: »Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.«¹¹⁸ Ein Bruch geht durch die Theorie und Praxis der modernen Kunst. Das haben Friedrich Schlegel und Giacomo Leopardi auf vergleichbar moderne Weise gesehen. Eine der fundamentalen Denkfiguren Schlegels ist die Französische Revolution. Schlegels utopischer Ausrichtung in den Jugendschriften (s. Kap. 2.1 f.) steht Leopardis melancholische, verspätete Sicht auf *die* Gegenwart gegenüber (s. Kap. 3–3.2). Der *utopische* Augenblick einer anderen Kunst als frühromantische Hoffnung bei Schlegel entspricht (bis auf die Folgerung) der klassizistischen Reaktion Leopardis. Trotz der unterschiedlichen Zuordnung der Französischen Revolution als Chance bzw. als Katastrophe verbindet Schlegel und Leopardi das Bewusstsein literarischer Modernität, dass »sich der Augenblick eines Neubeginns, mit dem sich die Moderne konstituiert, immer wieder von neuem vollzieht.«¹¹⁹ Die verbindende Frage, wie man die Melancholie poetisch fruchtbar machen kann, bespricht Paul Valéry 1935 auf einer Konferenz unter dem Titel *Le bilan de l'intelligence*:

L'interruption, l'incohérence, la surprise sont des conditions ordinaires de notre vie. Elles sont même devenues de véritables besoins chez beaucoup d'individus dont l'esprit ne se nourrit plus, en quelque sorte, que de variations brusques et d'excitations toujours renouvelées. Les mots »sensationnel«, »impressionnant«, qu'on emploie couramment aujourd'hui, sont de ces mots qui peignent une époque. Nous ne supportons plus la durée. Nous ne savons plus féconder l'ennui. Notre nature a horreur du vide, – ce vide sur lequel les esprits de jadis savaient peindre les images de leurs idéaux, leurs Idées, au sens de Platon. Cet état que j'appelais »chaotique« est l'effet composé des œuvres et du travail accumulé des hommes. Il amorce sans doute un certain avenir, mais un avenir qu'il nous est absolument impossible d'imaginer; et c'est là, entre les autres nouveautés, l'une des plus grandes. Nous ne pouvons plus déduire de ce que nous savons quelques figures du futur auxquelles nous puissions attacher la moindre créance.¹²⁰

116 – im Sinne von Schlegels Idee eines Wechselgrundsatzes, vgl. dazu Frank 1996, Naschert 1996 und 1997.

117 Vgl. Kreis 2005.

118 Adorno 2003a, S. 7.

119 Behler 1997, S. 70.

120 Valéry 1957, S. 1068 (*Le bilan de l'intelligence*, S. 1058–1083).

Diese Sätze aus dem vorherigen Jahrhundert haben sich offensichtlich als zutreffende Beschreibung erwiesen. Das 21. Jahrhundert ist nicht mehr nur das Jahrhundert der stetig wachsenden Beschleunigung des Fortschritts in den Wissenschaften und der Tendenz zu Wortbildungen, die mit »Post-« beginnen, sondern auch das Jahrhundert, das einen beispiellosen Verlust freier Zeit kennt. Gegenwart bedeutet im Alltag Europas und der ›westlichen Welt‹ zunehmend und für jeden, jederzeit online, medial verbunden und vernetzt zu sein. Was man im Vokabular des 19. Jahrhunderts ein menschliches Bedürfnis nach Transzendenz nennen könnte, scheint für die meisten im Hier und Jetzt des Cyberspace und einer gewissen *Breite der Gegenwart*¹²¹ aufzugehen. Die vorherige Erfahrung von Gegenwart, die das 19. und größtenteils das 20. Jahrhundert abdeckt, unterscheidet sich durch die minimale Differenz, dass in ihr Langeweile nicht ungewöhnlich war. Valéry behauptet darüber hinaus, dass die Heutigen bzw. bereits die Damaligen der Generation des zweiten Weltkriegs die Fähigkeit verloren hätten, mit Langeweile in einer positiven, aneignenden Weise umzugehen. Langeweile meint zunächst die Erfahrung einer unbestimmten Zeitspanne – es kann sich um Minuten, Stunden, Tage, Wochen handeln, selbst um ein ganzes Leben – als einer übermäßigen Länge. Die physische Zeit gerät für das erfahrene Subjekt aus dem Takt in der Erfahrung von Langeweile. Die Sensationslust und Unterhaltungshysterie, die Valéry seiner Gegenwart attestiert, nennt er ein »loisir chronométrique«. Diese Augenblickslust, die immer den Wechsel und das Neue will, verdrängt die Fähigkeit, sich auf eigene Weise zur eigenen Zeit zu verhalten: »Mais je dis que le loisir intérieur, qui est tout autre chose que le loisir chronométrique, se perd.«¹²² Die lustvoll erfahrene Zeit muss von außen angefüllt werden. Die freie Zeit, die man hat, scheint keine Zeit mehr zu sein, die man als freie, unbesetzte Zeit haben möchte. Eine Kulturtechnik scheint in der Moderne abhanden gekommen zu sein, um sich zu der stetig wachsenden Zeit, in der man nicht arbeiten muss, als Individuum zu verhalten. Die Gegenwartserfahrung hat ihren begrifflichen und affektiven Höhenkamm des horaz-

121 *Unsere breite Gegenwart* (Gumbrecht 2010), nennt Gumbrecht in seinem Eröffnungsaufsatz in der Karl Heinz Bohrer gewidmeten Herausgeberschaft *Temporalität und Form* eine »Zeit des Raums«, die mit der Epiphanie verwandt sei: »Dies genau aber haben die aus Bewegung im Raum entspringenden Zeitstellen mit Epiphanien gemeinsam: Wir können auf ihre Wirkungen hoffen (oder sie fürchten), wir können wie Pilger die Orte aufsuchen, wo solche Wirkungen sich ereignet haben, aber wir können nicht über sie verfügen.« (Gumbrecht 2004, S. 19f.). Dieser Unverfügbarkeit widerspricht einerseits Baudelaire's poetologischer Anspruch des »Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses« (OC I, S. 36; *Le Balcon*, V. 21, 25, s. Kap. 4), andererseits der »nach Baudelaire kanonisch gewordene[n] Beschreibung der modernen Zeit im *Peintre de la vie moderne* [... als] ›unfaßbar kurze Gegenwart des Übergangs« (ebd., S. 13f.; vgl. Kap. 4.1.2.f., 4.3.1).

122 Valéry 1957, S. 1068.

schen *Carpe diem* verloren.¹²³ Dichtung gibt keine Ratschläge, wie man sein Leben leben sollte. Auch die Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts ist da keine Ausnahme. Leopardi, Baudelaire und Rilke sind allerdings drei herausragende Autoren, die literarisch das Motiv der Langeweile, des Ennui und der *noia* fruchtbar gemacht haben.

* * *

Friedrich Schlegel hebt die faustische Wette auf den glücklichen, erfüllten Augenblick in den Rang eines Gesetzes der rastlosen Begierde. Diese gilt einerseits für moderne Subjekte, andererseits für moderne Kunstwerke. Damit ist vorausblickend eine Korrelation von Augenblick, Subjekt und Kunstwerk angesprochen, die eine der grundlegenden Überlegungen aufnimmt, die Kants philosophische Ästhetik entwickelt. Dem paradigmatischen Augenblick, den Kairos am Schopf zu packen und eine totale Erfahrung von Glück zu machen, stehen einerseits das klassische Versprechen der Gleichung »Der Augenblick ist Ewigkeit« und andererseits das mythische Ideal einer augenblicklichen Erfahrung von Unmittelbarkeit gegenüber. Ausgehend von Ernst Cassirers Überlegungen zum mythischen Denken werden diese beiden Aspekte tiefergelegt in den Augenblicksgöttern, da sie symbolische Prägnanz und sprachliche Kompensation von Schockmomenten verbinden. Während der erste Aspekt auf die zeitgenössische und klassische *Laokoon*-Diskussion um Lessing in Auseinandersetzung mit dem fruchtbaren Augenblick in den bildenden Künsten verweist, nimmt der zweite Bezug – seit Walter Benjamins Arbeiten – auf den klassischen Topos der Schock-Abwehr in Baudelaire's Großstadtgedichten. Darüber hinaus ist die mythische Denkfigur der Augenblicksgötter der Struktur nach späteren, fragmentarischen Figuren des Augenblicks verwandt. Auf unterschiedliche, aber vergleichbare Weise schreiben Leopardi, Baudelaire und Rilke Gedichte, die ironisch die Ideale von Epiphanie und reiner Gegenwart aufarbeiten. Der moderne Umgang mit Flüchtigkeit arbeitet sich immer auch noch am Mythos einer ersehnten Fülle und Einheit ab, sei es im skeptischen Modus eines sich selbst destruierenden Augenblicks, wie ihn paradigmatisch Goethes *Werther* vorstellt. Poetologisch und anschaulich verbindet der *Faust* den irenischen und den apokalyptischen Pol des Augenblicks. Die Kehrseite der faustischen Augengier ist eine Erblindung, die eintreten kann für den schrittweisen Abbau der Hoffnung gegenüber der Autonomie des Subjekts und der Darstellbarkeit der Ge-

123 Vgl. die resümierende Stelle beim Zeitgenossen Grasserie, bevor er seine drei Typen des Nostalgikers (S. 566f.) einführt, die als literarische Typen erst zu entdecken wären! »Le présent, il est vrai, n'est qu'un instant, le jour même: *carpe diem*, mais on doit l'entendre largement, c'est la période de puissance.« (Grasserie 1911, S. 587).

genwart. Abschließend wird im mystischen Versprechen einer *unio mystica* die Topographie des Augenblicks ausgeweitet.

Zwei exemplarische Gedichte der polnischen Lyrikerin Szymborska veranschaulichen die Intuition, dass Lyrik eine ausgezeichnete, augenblicksaffine literarische Form ist. Der Umstand, dass Lyrik eine dezidiert metasprachliche Machart aufweist, schlägt sich nieder im Umgang mit prägnanten Erfahrungen und Erlebnissen von zeitlicher Kürze. Ein gegebener Zeitpunkt wird durch eine qualitative Überformung zu einem Augenblick.¹²⁴ Damit erhält er einen methodologischen Zug, der fruchtbar ist, insofern Gedanken und Poetologeme ganze Gedichte hervorrufen infizieren können. Diese Selbstaffektion gilt auch für den betonten Gegenwartswert des kritischen Anspruchs Schlegels, den er mit grundlegenden Ansätzen Adornos teilt. Jede moderne Ästhetik kann über den Augenblickswert von Kunstwerken erst nachdenken, nachdem der Augenblickswert des eigenen Ursprungs kritisch hinterfragt wird. Die abschließende Überlegung mit Valéry zum chronometrischen Augenblicksverlust beschäftigt sich mit ›unserer‹ Erfahrungswelt. Ohne abschließenden Anspruch grundiert diese Perspektive das Interesse der Untersuchung, dem Augenblick als Denkfigur, ästhetische Kategorie, Mythologem und lyrischem Motiv nachzugehen. Dem *loisir chronométrique* steht der andere, existenzielle Wert des Augenblicks als Langeweile, *noia* oder Ennui gegenüber.

124 Vgl. zur Differenz von Augenblick und Zeitpunkt die gleichnamige Herausgeberschaft Thomsen/Holländer 1984.

1. Kant: Aufhebung der Klassik

Er [Hegel] und Kant waren die letzten, die, schroff gesagt, große Ästhetik schreiben konnten, ohne etwas von Kunst zu verstehen. [...] Künstlerisch befangen in einem achtzehnten Jahrhundert [...] kompromittierte er [Kant] sich nicht ebenso durch kunstfremde Behauptungen wie Hegel. Sogar späteren radikal modernen Möglichkeiten ließ er mehr Raum als jener [...].¹²⁵

(Adorno: *Ästhetische Theorie*)

Philosophie, die Kunst nachahmte, von sich aus Kunstwerk werden wollte, durchstrieche sich selbst.¹²⁶

(Adorno: *Negative Dialektik*)

Die Zeit um 1800 ist »die große Zeit der Singularisierungen, der Vereinfachungen, die sich sozial und politisch gegen die ständische Gesellschaft richteten: aus den Freiheiten wurde die Freiheit«¹²⁷. Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft*, das »Gründungsdokument der Autonomieästhetik«¹²⁸, erscheint 1790, ein Jahr nach Beginn der französischen Revolution, und aus systematisch-philosophischen Gründen konnten nachfolgende Generationen in ihr Ansatzpunkte der Kompensation gegenüber der »Entzweiung von Herkunft und Zukunft«¹²⁹ finden, die Joachim Ritter der Sattelzeit um 1800 als Folge attestiert. Kant führt die rezeptions- und die produktionsästhetische Perspektive eng zusammen. Er legt Kunstwerke nicht auf bestimmte ästhetische Gehalte fest: Die Aktualität seines Ansatzes gegenüber der klassischen Werkästhetik Hegels besteht darin, dass seine »Formästhetik nicht in der Gefahr [steht], durch die Bestimmung des Wesens des Schönen oder der Kunst die Gehalte normativ

125 Adorno 2003a, S. 495ff.

126 Adorno 1966, S. 26.

127 Kosellek 1995, S. 54.

128 Zelle 1995, S. 252.

129 Ritter 1965, S. 45.

einzuschränken«. ¹³⁰ Diese fehlende normative Einschränkung führt etwa dazu, dass Kants Ästhetik eine implizite Aufwertung des Hässlichen vornimmt.

Kant thematisiert das Schöne, indem er die Struktur der Urteile, die wir über schöne Dinge fällen, analysiert. Seine *Kritik der Urteilskraft* ist damit eine Vorstufe sprachphilosophischer Überlegungen, da unser Sprechen über ästhetische Gegenstände in den Fokus rückt. Kant geht es darum, was es bedeutet, eine ästhetische Erfahrung zu machen. Deshalb kommt der Frage nach der Struktur und Beschaffenheit von Kunstwerken eine marginale Rolle zu.

Die kunsttheoretischen Überlegungen orientieren sich an dieser Konstellation und zeigen die Konvergenzen und Strukturanalogien auf, die sich aus dem ergeben, was ästhetische Erfahrung und ästhetische Gegenstände strukturell gemeinsam haben. Kants Hauptaugenmerk liegt auf der Seite der ästhetischen Erfahrung: Er geht von der Urteilsstruktur aus und analysiert die transzendente Unterfütterung des Geltungsanspruchs von ästhetischen Geschmacksurteilen ¹³¹. Kant sagt nur wenig über ästhetische Gegenstände. Dennoch sind seine Andeutungen über die Struktur ästhetischer Gegenstände helllichtig und wirkungsmächtig. Deshalb gilt es, den Zusammenhang, der bei Kant zwischen freiem Spiel, Zweckmäßigkeit ohne Zweck und ästhetischen Ideen besteht, aufzuzeigen: Anhand dieser drei Theoreme lässt sich der Kern der ästhetischen Erfahrung beschreiben. Ein zentraler Gedanke, der herausgearbeitet wird, besteht darin, dass Kunstwerke zweckmäßig angeordnete bzw. stimmige Systeme sind und dass sie ästhetische Ideen ausdrücken. Das bedeutet, dass ihr intentionaler Gehalt darin besteht, Reflexionslust zu ermöglichen. Für die ästhetische

130 Engelhard 2003, S. 354. Engelhard bietet einen Überblick über die zeitgenössische Anknüpfung an Kant, wobei seine Ästhetik immer auf eine »deskriptive Rezeptionsästhetik« reduziert wird. Der Werkwert bleibt außen vor (vgl. ebd., S. 355ff., Kursivierung M. H.). Ginge man dem Begriff moderner Kunstwerke mit Hegel nach, müsste zunächst die historische These vom Ende der Kunst mit der systematischen vereinbart werden, dass auch die Kunst (neben Religion und Philosophie) eine Form des absoluten Geistes sei. Kreis zeigt, dass die erste These nach Hegels eigenen Prämissen inkonsistent ist. Mit Blick auf Schlegel und Leopardi kommt er zu einer wichtigen Konsequenz: »Der springende Punkt ist, daß man die These vom Ende der Kunst erfolgreich bestreiten kann, ohne die Hauptgedanken von Hegels Theorie des absoluten Geistes bestreiten zu müssen. [... Es liegt] unter Hegels *eigenen* systematischen Voraussetzungen nahe, die Kunst vom widersinnigen Diktat der Unmittelbarkeit zu befreien [...]. Wir hätten dann mit dieser Änderung der Bestimmung der Kunst Hegels Analyse der romantischen Kunstform eingeholt, zugleich aber ihre systematische Bewertung umgekehrt: Die romantische Kunst wäre nicht die Verfallsform der Kunst, sondern gerade die Erfüllung ihres Begriffs. Der Kern von Hegels Deutung der romantischen Kunst besagt nämlich, daß sie Reflexionskunst ist: ein Medium der Gestaltung von sinnlichem Material, in das Gedanken eingezogen sind.« (Kreis 2014, S. 55f.).

131 Kant nimmt eine Begriffsverwendung von Geschmack bzw. *goût* auf, die im 18. Jahrhundert beginnt und den Geschmack als Urteilsform erweitert; vgl. zum historischen Begriffszusammenhang von *goût* und *honnête homme* Saisselin 1993, S. 13.

Erfahrung bedeutet das, dass Kunstwerke nicht auf den Begriff zu bringen bzw. dass sie unendlich interpretierbar sind. Damit werden Kunstwerke darauf verpflichtet, ästhetische Ideen auszudrücken. In dieser Forderung ist das normative Problem der neuen Regel angelegt, die der Begriff »Genie« bezeichnet. Die Strukturanalogie von Augenblick und Ewigkeit zu Kunst und Idee führt dann über Kant hinaus auf die prinzipielle Unerfüllbarkeit und Reflexivität der Augenblicke, die dichterisch dargestellt werden können.

Diese philosophieästhetischen Überlegungen konvergieren in ihrer normativen Anwendbarkeit auf moderne Kunstwerke, die sich aus der grundlegenden Einsicht in das Wechselverhältnis von ästhetischer Reflexion und stimmiger Gegenstandsstruktur speist. Dieses Kapitel ist der traditionellen Aufwertung der Ästhetik gewidmet, die bei Baumgarten beginnt und in Kant ihren eigentlichen Gründungsvater findet.

* * *

Kant führt systematisch Paradigmen einer modernen Ästhetik ein, mit der sich spätere Destabilisierungen verorten lassen. Der moderne Kern der kantischen Ästhetik ergibt sich durch die Kombination von zwei (aufklärerischen) Kategorien, die Ideale des Subjekts und des Augenblicks systematisch entwickeln, und durch zwei (romantische) Einwände, die diese zugleich latent unterwandern. Einerseits verankert Kant den Augenblick als ästhetische Erfahrungskategorie auf zweifache Weise, indem der Augenblick des Schönen in seinem okkasionalen Charakter dem intentionalen Zugriff des Subjekts entzogen ist, er zugleich aber symbolisch eine objektive Einheit anzeigt. Diese Neuauflage der mystisch-mythischen Tradition des Augenblicks entspricht andererseits einer augenblicklichen Destabilisierung der Weltpassung im Erhabenen, die nur oder gerade durch Reflexion überboten wird. Durch diese Verschränkung ist Kants Ästhetik selbst Ausdruck der geistesgeschichtlichen Sattelzeit um 1800. Die Disparität der Zeiterfahrung spiegelt sich in der Theorie in der tendenziellen Überbetonung der Subjektseite. Eine hermeneutisch aufmerksame Lesart des Textes entdeckt dagegen eine kategoriale Augenblicklichkeit von Kunstwerken. Diese ästhetische Struktur ist zentral, insofern sie erst auf diskursiv-belastbare Weise erklärbar werden lässt, was wir an Kunstwerken als Augenblick registrieren und legitimieren können. Andeutungsweise ist hier der Gedanke angelegt, dass der Erfahrbarkeit von Augenblicken etwas entspricht, das Subjekt und Stimmigkeit genannt werden kann.

1.1 Der Augenblick des Schönen

Aber als die eigentliche und wesentliche Aufgabe der Kritik erscheint es nun eben, diese Schranke zu überwinden. Sie will das clair-obscur, das Helldunkel der »Empfindung« und des »Geschmacks« mit ihrem Strahl durchdringen; sie will beide, ohne sie in ihrem Wesen anzutasten und zu verändern, in das Licht der reinen Erkenntnis rücken. Denn das achtzehnte Jahrhundert verlangt auch dort, wo es eine Grenze des Begriffs zugeht, wo es ein »Irrationales« annimmt und anerkennt, ein klares und sicheres Wissen von ebendieser Grenze selbst.¹³²

(Cassirer: *Die Philosophie der Aufklärung*)

Kant geht davon aus, dass es keinen objektiven Begriff des Schönen gibt. Es lässt sich nicht philosophisch bzw. begrifflich angeben, was das Schöne ist oder welche Kriterien erfüllt werden müssen, um (überzeitlich) als »schön« zu gelten. Das führt zusammen mit der Grundannahme, dass alle Erfahrung in Urteilen – bzw. mit Herder in der Sprache¹³³ – vollzogen wird, zu der spezifischen Problematik, wie man auf einen ästhetischen Gegenstand Bezug nimmt. Kants Lösungsansatz wird in einer reflexiven Rückwendung auf das subjektive Gefühl bestehen, das einem anlässlich eines ästhetisch qualifizierten Gegenstandes widerfährt.¹³⁴

Zunächst besteht das Unterfangen der *Kritik der Urteilskraft* darin, den Allgemeinheitsanspruch von reinen Geschmacksurteilen zu rechtfertigen und gegen das Angenehme, das moralisch Gute und gegen begrifflich bestimmte Erkenntnisurteile abzugrenzen. Eine der grundlegendsten Pointen der kantischen Ästhetik besteht darin, unser Sprechen über ästhetische Gegenstände gegenüber den altherwürdigen Disziplinen der Moral und der Erkenntnistheorie auch im Anspruch auf Wahrheit aufzuwerten. Dennoch sei keine Wissenschaft des Schönen möglich, da es keinen objektiven Begriff des Schönen geben könne. Kant begründet die Autonomie der ästhetischen Erfahrung, insofern »die subjektive Seite der Herauslösung der Kunst aus lebenspraktischen Bezügen reflektiert« wird.¹³⁵ Das wird über das konstruierte¹³⁶ Gefühl eines interesselosen Wohlgefallens und eines transzendental gegründeten Gemütszustandes geleistet.

Kant entwickelt eine Theorie der ästhetischen Erfahrung, indem er Urteile der Form »x ist schön« analysiert; wobei »x« für irgendetwas steht. Kant unterscheidet zwei Klassen von Urteilen. Objektiv gültige Urteile sind streng allge-

132 Cassirer 2007, S. 289.

133 Vgl. Kreis 2010a, S. 125–128 (Kap. *Die These von der Sprachgebundenheit des Denkens*).

134 Der Augenblicksbezug bei Kant wird deshalb nicht über die *Kritik der reinen Vernunft* mit Schwerpunkt auf das *Schematismus*-Kapitel hergestellt und nicht allein über den zeitphilosophischen Wert des Augenblicks (vgl. Wohlfart 1982, Wetzel 1986, Makkreel 1990).

135 Bürger 2007, S. 58.

136 Vgl. Pieper 2001a, S. 134ff., 188.

mein gültig, d. h. sie gelten für alle, weil sie nach begrifflichen Regeln gebildet sind, die für alle Subjekte in allen Fällen gelten.¹³⁷ Kant nennt sie auch Erkenntnis- oder logische Urteile. In Erkenntnisurteilen werden objektive, also vom Subjekt verschiedene Gegenstände intendiert. Subjektiv gültige Urteile dagegen beziehen sich auf einen Zustand des Urteilenden. In einem subjektiv gültigen Urteil drückt das einzelne Subjekt aus, wie es »sich selbst fühlt« (4). Kant nennt solche Urteile »ästhetische Urteile«, in dem ursprünglichen Sinne von αἴσθησις (aisthêsis) als auf Sinnliches bezogene Urteile.¹³⁸ Kant unterscheidet weiter zwei Unterklassen ästhetischer Urteile¹³⁹: Wahrnehmungsurteile und Geschmacksurteile. Wahrnehmungsurteile beziehen sich auf sinnliche Zustände des Urteilenden, die dennoch als »objektive Vorstellung[en] der Sinne« (9), also als subjektive Empfindung von objektiven Eigenschaften des Gegenstandes zu verstehen sind. Geschmacksurteile dagegen beziehen sich auf das Gefühl der Lust und Unlust und haben z. B. die Form »x ist (mir) angenehm«. ¹⁴⁰ Sie sind »jederzeit bloß subjektiv« und können »schlechterdings keine Vorstellung eines Gegenstandes ausmachen« (9), d. h. der Verstand kann Gefühle als Teilklasse der Empfindungen nicht zu objektiven Bestimmungen des Gegenstandes machen, von dem sie verursacht werden.¹⁴¹

Diese urteiltstheoretischen Prolegomena bedeuten für den ästhetischen Gegenstand, dass er ein Sonderfall der Dinge ist, die uns in der Welt begegnen. Die Aussage »Das ist schön.« oder »Dieses Kunstwerk ist gelungen.« impliziert einen höheren Anspruch (des Urteils) als die Aussagen »Das gefällt mir.« oder »Dieses Kunstwerk gefällt mir.« Umgangssprachlich benutzen wir oft Sätze der letzteren Art, um ästhetische Urteile auszudrücken.

137 Kant sagt in den Prolegomena (§19), dass »objektive Gültigkeit und notwendige Allgemeingültigkeit (für jedermann) Wechselbegriffe« sind (Kant 2001, S. 63).

138 So wird der Begriff bereits in der »Transzendentalen Ästhetik« in *der Kritik der reinen Vernunft* als Prinzipien a priori der sinnlichen Wahrnehmung verwendet; vgl. KrV B 35f. Ausführlich werden ästhetische Urteile in Abschnitt VIII der *Ersten Einleitung der Kritik der Urteilskraft* behandelt. Auch wenn die »Entdeckung« eines apriorischen Prinzips des Gefühls eine Kritik der ästhetischen Urteilskraft möglich und notwendig macht, folgt schon aus der Begriffslosigkeit des Geschmacksurteils und der bloß subjektiven Bedeutung aller Gefühlsbestimmungen, dass es keine Wissenschaft des Schönen geben kann (KrV A 21). »Es gibt weder eine Wissenschaft des Schönen, sondern nur Kritik, noch schöne Wissenschaft, sondern nur schöne Kunst« (176), vgl. dazu Wieland 2001, S. 27–43 und Kulenkampff 1994, S. 69.

139 Vgl. Kant 2001, S. 61–64 (*Prolegomena* §§18f.) und Pieper 2001a, S. 109.

140 »Das Angenehme, das Schöne, das Gute bezeichnen also drei verschiedene Verhältnisse der Vorstellungen zum Gefühl der Lust und Unlust« (15f.). Das *Gefühl* der Lust und Unlust ist der subjektive Sinn, die Wahrnehmung der bloß subjektiven Modifikation unseres Zustands. Während alles Sinnliche zunächst einen passiven Charakter hat, zeichnet Wahrnehmungsurteile aus, dass sie zu Erkenntnisurteilen entwickelt werden können (vgl. Kant 2001, S. 62–64). So werden »Empfindungen« durch ihren möglichen Gegenstandsbezug vom »Gefühl« abgegrenzt (8f.).

141 Vgl. Hogrebe 1974, S. 183.

Urteile der Form »x ist schön« können nun einerseits keine objektiv gültigen Urteile sein, da sich keine begrifflichen Kriterien für schöne Gegenstände angeben lassen (KrV B35 Anm.). Andererseits ist Kant darum bemüht zu zeigen, dass solche Urteile nicht bloß privat sind. Wenn wir über Kunst reden, erheben wir einen Anspruch, dass unsere Urteile auch von Anderen anerkannt werden. Der Satz bzw. das Urteil »Dieses Kunstwerk ist gelungen.« drückt mehr als eine solipsistische Befindlichkeit aus. Kant macht in dem Zusammenhang eine sprachanalytische Beobachtung: Während Sinnesurteile über das Angenehme in der Form »... ist *mir* angenehm« ausgedrückt werden und damit den Status des Privatgefühls dokumentieren, wäre es »lächerlich, wenn jemand [...] sich damit zu rechtfertigen gedächte: dieser Gegenstand [...] ist *für mich* schön« (19)¹⁴², »weil die Erfahrung des Schönen im Gegensatz zu der des Angenehmen nicht in einem ›Privatgefühl‹ zentriert ist.«¹⁴³ Stattdessen erheben ästhetische Urteile im engeren Sinne Anspruch auf »subjektive Allgemeinheit«. Kant nennt sie »reine Geschmacksurteile«¹⁴⁴. Hier zeigt sich die Urteilskraft in der besonderen Form des Geschmacks paradigmatisch in ihrer reflektierenden Funktion.¹⁴⁵ Die scheinbar subjektivste Form des Gesprächs, der Streit um den Schönheitstatus eines Kunstwerks, ist zugleich paradigmatisch für die Verfasstheit des Subjekts. Erst in der Ästhetik kommt die Reflexivität jedes Erkenntnisaktes als solche zum Vorschein und zur Sprache. Damit inauguriert Kant eine Parallele zwischen Kunstwerk und Subjekt in einer paradigmatisch intersubjektiven Figur.

Sagen wir »Dieses Kunstwerk ist schön.«, so die kantische Idee, beanspruchen wir, dass alle anderen uns zustimmen (sollten). Kant bestimmt ästhetische Urteile negativ als die Urteile, deren Wahrheit oder Falschheit nicht mit öffentli-

142 Adorno hebt diesen Gedanken positiv heraus: »Kant als erster hat die seitdem unverlorene Erkenntnis erreicht, daß ästhetisches Verhalten von unmittelbarem Begehren frei sei [...]. Daß Kant die Differenz der Kunst vom Begehrungsvermögen und damit von der empirischen Realität [...] hervorhob, idealisiert sie nicht bloß: die Aussonderung der ästhetischen Sphäre aus der Empirie konstituiert die Kunst« (Adorno 2003a, S. 23; vgl. KrV B 3, KU B 151 f.). Auch wenn Kant damit wohl *nicht* den faktischen Sprachgebrauch trifft, lässt sich die Aufgabe als Rekonstruktion verstehen, von der ein philosophischer Ansatz auszugehen habe (vgl. Pieper 2001a, S. 153 f.).

143 Wieland 2001, S. 195.

144 Im Folgenden wird von »Geschmacksurteilen« und zuweilen »ästhetischen Urteilen« gesprochen, wenn klar ist, dass »reine Geschmacksurteile« gemeint sind. Es wird auf eine logische Analyse nach den vier Momenten verzichtet, die Kant unterscheidet (vgl. zu diesem Vorgehen Wieland 2001, S. 186–204).

145 Urteilskraft und Geschmack sind keineswegs identisch. Dennoch liegt der Fokus der Analyse auf dem Geschmack, da er »eine Eigenschaft unseres Erkenntnisvermögens aufdeckt, welche, ohne diese Zergliederung, unbekannt geblieben wäre« (21).

chen Regeln überprüft werden können,¹⁴⁶ und er definiert das Schöne vorläufig über den »Geschmack [... als] das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen, oder Mißfallen, *ohne alles Interesse*.« (16). Damit sind die reinen Geschmacksurteile eine echte Teilklasse der ästhetischen Urteile, zu denen sowohl Wahrnehmungsurteile als auch ästhetische Sinnesurteile (über das Angenehme und Unangenehme) gehören.

In der Tradition des deutschen Idealismus steht Kants Definition der Urteilskraft in ihrer Funktion des Geschmacks, ohne alles Interesse zu sein, systematisch *zwischen* der Position Hegels, der einen interesselosen Zustand mit Tod gleichsetzt – »[D]ie Interesselosigkeit, die alsdann eintritt, ist geistiger oder physischer Tod.«¹⁴⁷ –, und der Kierkegaards, der die Interesselosigkeit gleichsam als Beginn jedes menschlichen Handelns und Denkens auffasst. In einer gegen Hegel gerichteten Bemerkung kommt Kierkegaard zu diesem Schluss:

Die Reflexion ist die Möglichkeit des Verhältnisses. Dies kann man auch so ausdrücken: die Reflexion ist uninteressiert. Das Bewußtsein hingegen ist das Verhältnis und damit das Interesse, eine Doppelheit, welche vollständig und mit prägnantem Doppelsinn ausgedrückt ist in dem Worte Interesse (interesse). Alles Wissen daher, welches uninteressiert ist (das mathematische; das ästhetische; das metaphysische), ist lediglich die Voraussetzung des Zweifels. Sobald das Interesse aufgehoben ist, ist der Zweifel nicht überwunden, sondern neutralisiert [...].¹⁴⁸

Kant sieht im ästhetischen Zustand der Interesselosigkeit gerade einen Ausdruck der Lebendigkeit und reserviert den Bewusstseinszustand der Interesselosigkeit anders als Kierkegaard auf den zweckautonomen Zustand ästhetischer Lust. Man kann die Möglichkeit von Interesselosigkeit anzweifeln, wie das Lacan in einer psychoanalytischen Dezentrierung des Subjekts getan hat, oder Kants Ethik aus einer soziologischen Sicht à la Bourdieu darin kritisieren, sie sei eine elitäre Ästhetik der Reichen, die sich Interesselosigkeit leisten können.¹⁴⁹ Es ist aber auch möglich, die systematisch wichtige Entscheidung zu betonen, dass Kant nicht wie Hegel Kunst auf eine einfache repräsentationale Funktion reduziert: auf die ästhetische Darstellung des objektiven Geistes. Zugleich stellt Kant gegenüber Kierkegaards Verabsolutierung der Indifferenz als Bedingung jeder

146 Vgl. Kulenkampff 1994, S. 69ff. Man kann also von »Kriterienlosigkeit« sprechen in dem Sinne, dass es keine subjektunabhängigen Kriterien gibt (ebd., S. 72 Anm. 4).

147 Hegel 1986, S. 302 (*Grundlinien der Philosophie des Rechts*, §151 Zusatz).

148 Kierkegaard 1952, S. 157.

149 Vgl. »[L]a théorie du goût pur trouve son fondement, comme en témoignent l'opposition qu'elle fait entre l'agréable [...] et la culture, ou encore les allusions à l'apprentissage et à l'éducabilité du goût, dans l'empirie d'un rapport social: l'antithèse entre la culture et le plaisir corporel [...] s'enracine dans l'opposition entre la bourgeoisie cultivée et le peuple« (Bourdieu 1979, S. 571f.).

Erkenntnis einen historischen Wendepunkt dar, der fast restlos die religiöse Erfahrung durch die ästhetische ersetzt.

Nur schon begrifflich bietet die Interessellosigkeit im Ästhetischen eine Parallele zu François Fénelon an, zu demjenigen letzten europäischen Mystiker, der einen entscheidenden Säkularisierungsschritt in seinem Begriff des *amour pur* gegangen ist. Diesen Vergleich zu Fénelon hat (anhand des Bereichs der Ethik) Robert Spaemann¹⁵⁰ gezogen. Fénelon unterscheidet in der *Explication des maximes des saints* einen »*amour propre*« – in der Tradition von Thomas von Aquin – und eine »*âme désintéressée*«¹⁵¹, die autonom ist in der Konstanz der Regel des Handelns und gleichzeitig paradoxerweise alles Interesse auf Gott ausrichtet und so asymptotisch interesselos wird:

Ces volontés de Dieu que nous ne connoissons pas, ne peuvent être contraires à la volonté signifiée sur notre salut, qui est selon moi notre règle invariables [...]. Comment peut-on se conformer à une volonté de bon plaisir inconnue pour sa [Dieu] réprobation, lorsqu'on n'a actuellement pour règle invariable que la volonté signifiée pour notre salut?¹⁵²

Diese Glücksermöglichungsbedingung ist ein ideales Spiegelverhältnis zwischen Gott und Gläubigem, das sich auf versteckte und quietistische Weise auch bei Kant findet, wenn er von der Interessellosigkeit Gottes spricht.

Die Abhängigkeit eines zufällig bestimmbaren Willens aber von Prinzipien der Vernunft heißt ein *Interesse*. Dieses findet also nur bei einem abhängigen Willen statt, der nicht von selbst jederzeit der Vernunft gemäß ist; beim göttlichen Willen kann man sich kein Interesse gedenken. Aber auch der menschliche Wille kann woran ein Interesse nehmen, ohne darum *aus Interesse zu handeln*.¹⁵³

Diese implizite historische Ideen-Filiation wird bei Schlegel und in der frühromantischen Moderne euphorisch als Aufwertung des Kunstwerks zum Status eines Subjekts mit den gleichen autonomen und interesselosen Zügen wie Gott weiterentwickelt. Bei Kant ist diese Übertragung angelegt, wenn im Sinne Fénelons Gott von einem kontingenten, »abhängigen Willen« unterschieden wird: Diese historisch aus der mystischen Selbstannihilation auf dem Weg zum *amour pur* entstandene Vorstellung wird auf die Ästhetik übertragen.

Im Kleinen finden sich solche Sinnesverschränkungen bei Fénelon in Form von literarischen Theophanien, jenes »punktuelle Eingreifen der Götter in die Welt der Menschen, wobei als Erlebnisszenarium die Vision im Vordergrund steht«¹⁵⁴, so etwa in der Erscheinung der Göttin Venus: »Elle dit, et, remontant

150 Vgl. Spaemann 2009, S. 105; ausführlicher Curran 2009 und systematisch Raffelt 1982.

151 Fénelon 1848, S. 290.

152 Ebd., S. 288.

153 Kant 1974, S. 42 (Anm.; *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*).

154 Zaiser 1995, S. 20.

dans ce nuage doré d'où elle était sortie, elle laissa après une odeur d'ambrosie dont tous les bois de Calypso furent parfumés.«¹⁵⁵ Im Ganzen überwiegt aber bei *Télémaque* (und Fénelon) das Gefühl einer unaufhaltsamen Verkettung von Augenblicken, »[dans lesquels t]outes ces pensées contrairent agitaient tour à tour son cœur, et aucune n'y était constante. Son cœur était comme la mer, qui est le jouet de tous les vents contraires.«¹⁵⁶ Der Widerspruch, einen Zustand ohne alles Interesse bzw. einen »état de quiétude[,] un état intemporel«¹⁵⁷ zu erreichen, führt bei Kant ins Innere, auf das subjektive und ästhetische Prinzip der Urteilskraft. Bei Fénelon führt er hinaus zu Gott über den asketischen Weg, »den jeweils gegenwärtigen Augenblick als die allein entscheidende Zeitdimension zu begreifen«, und zugleich im Okkasionalismus hoffentlich die Einheit Gottes erfahren zu können.¹⁵⁸

Die Weltpassungsidee in der Erfahrung des Schönen, ein »Sich-Fügen des Kontingenten«¹⁵⁹, die »Kants epochistische Wende zum Subjekt«¹⁶⁰ voraussetzt, ist die Nachfolgeföfigur dieser religiös-okkasionalen Erwartung bei Fénelon. »Ästhetik wird angesichts der Aporie des emanzipierten Menschen gebraucht als Ausweg dort, wo das wissenschaftliche Denken nicht mehr und das geschichtliche Denken noch nicht trägt.«¹⁶¹ Im Rahmen der strengen Architektur des eigenen Systems überbrückt die *Kritik der Urteilskraft* die »unübersehbare Kluft« (XIX) zwischen Theorie und Praxis, zwischen Wissenschaft und Handeln.

Von solchen systematischen Erneuerungen abgesehen besteht die kantische Revolution in nichts weniger als der absoluten Aufwertung des Kunstwerks bzw. des (Natur-) Schönen. Über Kunst zu reden ist diskursfähig, paradigmatisch für zwischenmenschliche Verhältnisse, ja sogar für unsere Erkenntnismöglichkeiten an sich. Im Zustand der Interesselosigkeit entdecken wir »das Rätselhafte in dem Prinzip der Urteilskraft«. Die plötzliche, unerwartete Erfahrung schöner Dinge zeigt uns ein In-die-Welt-Passen an, dessen transzendente Voraussetzung für Kant selbst eine »Überraschung bedeutete [...], da] diese Komponente in die Sphäre des Apriorischen hineinreicht.«¹⁶² In einem Brief an Reinhold vom

155 Fénelon 1995, S. 123 (6. Buch).

156 Ebd., S. 126 (6. Buch).

157 Poulet 1990b, S. 90 (Kap. *Fénelon*).

158 Spaemann 1990, S. 250; vgl. zur theologischen Debatte um den Okkasionalismus, v.a. anhand der Widerlegung Malebranches und dem *Traité de l'existence de Dieu*, ebd., S. 224–228. Indem Fénelon die mystische Tradition pädagogisch aufarbeitet, kann man ihn als »eigentliche[n] Entdecker der Kindheit« (Bernsen 1992, S. 44) ansehen.

159 Majetschak 1993, S. 94.

160 Peper 1998, S. 1233.

161 Marquard 1962, S. 237.

162 Wieland 2001, S. 183. Der Übergang von »klassischer Transparenz« zu romantischer »Opazität« betont anhand von Lamartines poetologischem Zentralstück des *mystère* auch

28. 12. 1787, zwischen der Erleuchtungs- und Wendezeit von Weihnachten und Neujahr, beschreibt Kant seine Entdeckung in nüchternen Worten: »So beschäftige ich mich jetzt mit der Kritik des Geschmacks, bei welcher Gelegenheit eine neue Art von Prinzipien a priori entdeckt wird, als die bisherigen.«¹⁶³ Die kantische Architektonik und das System seiner Philosophie müssen also umgebaut und erweitert werden. Der letzte Absatz der Vorrede kommentiert dieses einschneidende Ereignis lakonisch und unter kairoischen Vorzeichen:

Hiermit endige ich also mein ganzes kritisches Geschäft. Ich werde ungesäumt zum doktrinalen schreiten, um, wo möglich meinem zunehmenden Alter die dazu noch *einigermaßen günstige Zeit* noch abzugewinnen. (X; Kursivierung M. H.)

Unausgesprochen hat sich eine zweite Revolution der Denkungsart ereignet. Dieser »Punkt im Geschmacksurteil [...], an dem sichtbar wird, wie sich auch das Erkennen vor einem emotionalen Hintergrund abspielt«¹⁶⁴ ist »ein [neues] Prinzip der Subsumtion, aber nicht [wie bisher üblich] der Anschauungen unter *Begriffe*, sondern des *Vermögens* der Anschauungen [...] unter das Vermögen der Begriffe« (146), d. h. »die subjektive Bedingung *aller* Urteile« bzw. die Einbildungskraft (145; Kursivierung M. H.). Die ästhetische Reflexionslust gründet in einer Harmonie der Erkenntnisvermögen, und diese Voraussetzung, so die metaphysische Idee, entspräche der Harmonie der Welt. Damit »hat alles Erkennen auch eine ästhetische Vorgeschichte«¹⁶⁵ und »das Definieren seine kritische Grenze«¹⁶⁶. Jede Erfahrung und damit – in Kants transzendentaler Modulierung der Erkenntnis – jedes Urteil setzt die Urteilskraft voraus. Ihr ist die *Kritik der Urteilskraft* gewidmet. Die Überlegungen zum Schönen und Erhabenen sind gleichsam nur Exemplifizierungen.¹⁶⁷ Vor jeder denkbaren bestimmenden Verwendung von Begriffen betrachtet die Urteilskraft die Natur, als ob sie eine Zweckmäßigkeit besäße, als ob sie für uns und gemäß unserer Endlichkeit eingerichtet wäre. Dass die Welt eine bestimmte Ordnung besitze, die wir verstehen können, geht als Voraussetzung jeder möglichen Erkenntnis voraus. »Dieser transzendente Begriff einer Zweckmäßigkeit der Natur ist [...] folglich ein subjektives Prinzip (Maxime) der Urteilskraft« (XXXIV). Diese Tieferlegung unseres Weltbezugs begegnet der möglichen Überforderung und dem mythischen Chaos, das bewältigt werden soll, durch eine Annahme, die faktisch jeder

Küpper 1988, S. 143. Vgl. die kantische Rede von Opazität im Ethischen im Bezug auf die mangelnde Selbsttransparenz, ob es aus Pflicht – und nicht nur ihr gemäß – getan wird, und den analogen Übertrag auf die opake Metaregel der Kunstwerke (s. u. S. 65).

163 Kant 1918, S. 345.

164 Wieland 2001, S. 331.

165 Ebd., S. 14; vgl. ebd., S. 362–381.

166 Simon 2010, S. 75.

167 Vgl. »Der Geschmack fungiert dabei nur als Leitparadigma für Urteilskraft überhaupt, insofern sie in ihrer reflektierenden Funktion am Werk ist.« (Wieland 2001, S. 184).

Denkmöglichkeit von Chaos und Überforderung (logisch) vorweggeht. Das »Unbestimmte zur Bestimmung zu bringen, das Chaos zum Kosmos werden zu lassen«, setzt die Bestimmbarkeit des Unbestimmten voraus.¹⁶⁸ Die immer schon vollzogene Überwindung des Mythos ermöglicht erst irgendeine *Arbeit am Mythos*.¹⁶⁹ Die mythische Angst vor »eine[r] so unendliche[n] Mannigfaltigkeit und eine[r] so große[n] Heterogenität der Formen der Natur« wird unterlaufen durch die Voraussetzung, dass die Natur ein »faßliches System sei«,¹⁷⁰ bzw. dass es etwas gäbe, das kontingente Ereignisse so gestaltet, dass erkennbar ist, »worauf es nach einer Regel folgt«¹⁷¹. Hier verortet Kant sein typisches Als-Ob, die primäre Denkfigur seines reflexiven Bewusstseins¹⁷². Die Frage der Vermittlung von Natur und Vernunft wird bereits bei Kant und nicht erst bei Schlegel medial gelöst in einer unauflösbaren Einheit, die diese Differenz als Möglichkeit erst setzt: Die Logik des ästhetischen Urteils geht jedem (anderen) Urteil (logisch) voraus: Moralische und epistemische Urteile sind gegenüber der Harmonie, die die ästhetische Urteilskraft präsupponiert, sekundär. Allein ästhetische Urteile sind koextensional mit kontemplativer Lust, und diese erfüllt sich an der vorbegrifflichen Erfahrung einer Einheit zwischen Erfahrungssubjekt und Erfahrungswelt. Dass die Welt so eingerichtet ist, dass wir sie erkennen können, und im erweiterten Sinne, dass wir moralisch in ihr handeln können,¹⁷³ lässt sich

168 Cassirer 2004, S. 415. Zugleich ist dieses Chaos bzw. diese (platonische) *chora* oder die systematisierte Fassung als abstrakte Zweckmäßigkeit der Natur eine Konstitutionsbedingung der Subjektivität, die nur als »Entäußerung an etwas, das Einzigartigkeit im Prinzip ausschließt«, entstehen kann (Küpper 1988, S. 139).

169 Blumenberg formuliert diesen Gedank gegen die Romantik – insbesondere gegen Schlegels Rede einer *Neuen Mythologie* als Antwort auf »den Anfang aller Poesie« (s. u. S. 317) –, verpasst dadurch aber die ironische Lesbarkeit der frühromantischen Verwendung von Ursprünglichkeit: »Aber könnte das Verhältnis von Chaos und Phantasie nicht auch eine sekundäre, erst durch Überwindung und als Aufhebung realisierte Freiheit andeuten? Als Aufarbeitung alter Bestände an schreckenden und bedrängenden Vorstellungen wäre Mythologie dann nicht das Anfängliche, sondern gegen dieses sich erhebende Befreiung, der Mythos entkleidet von seiner alten mystischen Würde [...]. (Blumenberg 2001, S. 333; *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos* [1971]). Gerok-Reiter zitiert diesen Gedanken ebenfalls, um beide »falschen« Interpretationen des (Orpheus-) Mythos (in Rilkes *Sonnetten an Orpheus*) – gegen »Mythos als Ausdruck passiver Abschirmung gegen den Terror der Natur und [gegen] Mythos als emanzipatorisches Vermögen zur Poesie« (Gerok-Reiter 1996, S. 60) – synthetisch zu überbieten: »Als Vorgang der Befreiung setzt der Mythos die ›Arbeit des Ritus‹ fort. Er depotenziert nicht nur wie dieser die ursprüngliche Bedrohung, sondern entlastet darüberhinaus von dessen funktionalem Ernst.« (ebd., S. 61).

170 Kant 1968, S. 16, 21 (*Einleitung in die Kritik der Urteilskraft. Erste Fassung*).

171 KrVA 195 (*Zweite Analogie. Grundsatz der Zeitfolge nach dem Gesetze der Kausalität*); vgl. Majetschak 1993, S. 93f.

172 Dieses *Als-Ob* des modernen Bewusstseins ist titelgebend für Vaihingers berühmte Studie (vgl. Vaihinger 1911).

173 Vgl. zu diesem Freiheits- und Moralproblem, das sich aus Kants physikalischem Determinismus ergibt, Majetschak 1993.

theoretisch nicht beweisen. Der dunkle, systematisch-unausgeleuchtete Punkt des gesamten kantischen Systems beläuft sich auf die (ästhetische) Idee, dass

wir auch, gleich als ob es ein glücklicher unsre Absicht begünstigender Zufall wäre, erfreuet [...] werden, wenn wir eine solche systematische Einheit unter bloß empirischen Gesetzen antreffen: ob wir gleich notwendig annehmen mußten, es sei eine solche Einheit, ohne daß wir sie doch einzusehen und zu beweisen vermochten. (XXXIV; *Einleitung*)

Angesichts der relativen Zufälligkeit, dass wir im mythischen Chaos überhaupt etwas erkennen, stellt sich im Zufall das Glück ein,¹⁷⁴ dass diese (begrifflich uneinholbare) Welt des Nicht-Wissens von uns doch punktuell (in ein Wissen) überführt werden kann.

Ausgehend von Kants Begriff der Zweckmäßigkeit lässt sich eine mögliche Theorie über die Beschaffenheit schöner Gegenstände skizzieren. Wenn es die Aufgabe der Philosophie ist, »wissentlicher Einhebungsversuch des Nichtwissens«¹⁷⁵ zu sein, ist es die Aufgabe der Ästhetik, einen möglichen Enthegungsversuch des Wissens zu verfolgen. Der primäre, transzendente Enthegungsversuch ist die Ausweitung der Ästhetik, die Baumgarten paradigmatisch auf das Unbestimmte und Kant auf die unbestimmte, aber poetische Vorstellung, dass wir in die Welt passen, anwenden. Das freie Spiel im Empfinden ästhetischer Lust steht ein für »das stärkste Dementi der Exklusivität eines gegenstandsbezogenen Daseins.«¹⁷⁶ Gerade im ästhetischen Urteil ist der Mensch befreit von Welthaftigkeit und verkörpert (darum) zugleich die stärkste »mediale Weltstellung«. Das Genie ist der Begriff, der über die (Früh-) Romantik hinaus bis in die Moderne wirkt. Auf versteckte Weise ist das Wirken des Genies nicht nur als Produktion (-sästhetik), sondern auch als »Typ einer Widerfahrnis« angelegt.¹⁷⁷ Der Zweckmäßigkeit kommt dann die Rolle zu, »die *ästhetische Erfahrung* des Schönen als einen *Prozess der Reflexion* zu beschreiben, in dessen Verlauf es zur Entdeckung einer bestimmten Art von gegenständlicher Ordnung kommt, der Ordnung, die für gegenständliche Schönheit charakteristisch ist«¹⁷⁸. Es scheint, als ob die Augenblickserfahrung des Schönen im okkasionalen Augenblick eine Ersatzfigur für die Ewigkeit in der Dauer findet, im Prozeß der Reflexion. Nun konzidiert aber Kant aus systematischen Gründen einen Vorrang sowohl allgemein der ästhetischen Reflexion vor der teleologischen als auch des Naturschönen vor dem Kunstschönen.¹⁷⁹ »[I]n ihren schönen Formen« spricht die

174 Ebd., S. 93.

175 Hogrebe 2009, S. 7.

176 Ebd., S. 86.

177 Ebd., S. 88.

178 Christel Fricke 2000, S. 48f. (Kursivierung M. H.).

179 Vgl. Pieper 2001a, S. 101.

Natur »figürlich zu uns«: In den schönen Dingen in der Natur gibt sie uns einen »Wink« und zeigt eine »Spur«, dass man auf die »gesetzmäßige Übereinstimmung ihrer Produkte« mit der ästhetischen Reflexion hoffen kann.¹⁸⁰ Ihre »Chiffreschrift« (169f.) deutet an, dass die Welt zweckmäßig eingerichtet ist. Kant drückt das an anderer Stelle pointiert aus: »Die Schöne[n] Dinge zeigen an, daß der Mensch in die Welt passe«¹⁸¹. Darin liegt auch die strukturelle Verwandtschaft des Interesses an der schönen Natur mit dem moralischen Interesse, dass »die Ideen [...] auch objektive Realität haben« (169).¹⁸² Es geht letztlich um die leibnizsche Idee einer prästabilierten Harmonie, d. h. einer Welt, in der ein nach Vernunftprinzipien aus Pflicht handelndes Wesen diese auch realisieren kann, die also grundsätzlich nach Handlungszwecken bildbar sein muss. Man kann die Kant-interne moralische Interpretation ausblenden, dass sich in der Erfahrung eines schönen Naturgegenstandes exemplarisch eine »letzten Endes *moralitätsaffine* Welt vor Augen« stelle, die eine gleichsam sinnlich-unmittelbar »ad oculos demonstrierte Intelligibilität«¹⁸³ der Kompatibilität von Vernunft und Natur anzeige. Denn dieser vorkritische Gedanke Kants läuft auf einen vorsichtig zurückgenommenen ästhetischen Gottesbeweis hinaus.

»[D]ie *Zweckmäßigkeit der Natur* in ihrer Mannigfaltigkeit [...] wird [...] so vorgestellt, als ob ein Verstand den Grund der Einheit des Mannigfaltigen ihrer empirischen Gesetze enthalte« (XXVIII). Diese vorsichtige Als-ob-Formulierung, dieses »subjektiv[e] Prinzip« scheint sich ästhetisch durchaus bewahren zu können, »daher wir auch, gleich als ob es ein glücklicher unsre Absicht begünstigender Zufall wäre, erfreuet [...] werden, wenn wir eine solche systematische Einheit [...] antreffen« (XXXIV). Lässt man die metaphysische Interpretation und die Einschränkung auf das Schöne in der Natur außen vor,

180 Damit verbunden stellt sich die Frage, wie die Autonomie der Kunst (s. u. Kap. 1.4–1.4.2) und der ästhetischen Erfahrung in der Bestimmung, Geschmacksurteile seien nicht nur interesselos, sondern »begründen an sich auch gar kein Interesse« (7 Anm.), mit den späteren Ausführungen zu einem empirischen und intellektuellen Interesse am Schönen zu vereinbaren sind; vgl. dazu Allison 2003, S. 219–236.

181 R 1820a. »[D]a diese Zusammenstimmung des Gegenstandes mit den Vermögen des Subjekts zufällig ist, so bewirkt sie die Vorstellung einer Zweckmäßigkeit desselben in Ansehung der Erkenntnisvermögen des Subjekts« (XLV). Zur »Okkasionalität« des interesselosen Wohlgefallens vgl. Wieland 2001, S. 227–239 und Kulenkampff 1994, S. 98f. Vgl. zu einer Parallele zwischen KrV und KU im Verhältnis von Kontingenz und Entdecken apriorischer Strukturen Wieland 2001, S. 232f. Zur Klärung, inwiefern diese Zufälligkeit einer ästhetischen Erfahrung den Anspruch auf strenge allgemeine Gültigkeit des Geschmacksurteils stützt, vgl. ebd., S. 266f.

182 Dieser Gedanke findet sich in der *Kritik der praktischen Vernunft* im Postulat des höchsten Gutes, das ein Postulat von der Harmonie der äußeren Welt ist: Die moralische Freiheit wird in Harmonie mit dem Sitten- und dem Naturgesetz gedacht (vgl. Kant 1974, B 240). Was für die theoretische Vernunft dogmatisch wäre, wird für die praktische Vernunft gesetzt, sofern sie handeln will (vgl. Simon 2003, S. 212ff.).

183 Majetschak 2004, S. 217f.

bleibt im Widerfahrnis-Charakter bzw. im glücklichen Zufall ein Grundelement des Schönen bewahrt, das den »das Geschmacksurteil veranlassende[n] Gegenstand durch seine Okkasionalität nicht entwertet, sondern geradezu auszeichnet.«¹⁸⁴ Ästhetische Gegenstände, die eine lustvolle Reflexion veranlassen, zeichnen sich phänomenologisch durch eine okkasionelle Augenblicklichkeit aus.

Dieser passiven Augenblickswertigkeit des Schönen entspricht eine aktive, transzendentalphilosophische Augenblicklichkeit, in der Einheit nicht entdeckt, sondern hergestellt wird. Im Rahmen seiner Besprechung des Erhabenen als zweite ästhetische Grunderfahrung in der Welt, auf das später in Bezug auf Schlegel eingegangen wird (s. Kap. 2.2–2.2.2), wird die »comprehensio aethetica« (87) eingeführt als Vermögen, eine ästhetische Form herzustellen:

[D]ie Zusammenfassung der Vielheit in die Einheit, nicht des Gedankens, sondern der Anschauung, mithin des Sukzessiv-aufgefaßten in *einen* Augenblick, ist [...] ein Regressus, der die Zeitbedingungen im Progressus der Einbildungskraft wieder aufhebt, und das *Zugleichsein* anschaulich macht. (99; erste Kursivierung M. H.)

Die ästhetische Zusammenfassung von Wahrgenommenem »ist somit die Koinzidenz des Mannigfaltigen, der Vielheit, in der Einheit des Augenblicks und als solche das Wesen der Schönheit.«¹⁸⁵ Diese hergestellte Koinzidenz im Ästhetischen wird später fragmentiert und auf eine zukünftige Einheit hin aufgelöst. Eine solche schöne Einheit der Anschauung wird durch das melancholische Bewusstsein unwahrscheinlich, da es einen Primat des Regressus einführt, der das »*Zugleichsein*« auflöst. In Kants (vor-) romantischen Ansätzen zu einer modernen Ästhetik existiert also ein ideal(istisch)er Augenblick, der durch Simultaneität (»*Zugleichsein*«), Totalität und durch eine glückliche Erfahrung nicht-instrumenteller Singularität (okkasional) ausgezeichnet ist. Diese ästhetische Idee bzw. dieses »Archetypon, Urbild« (KrV B 207) der Einbildungskraft erfüllt sich im Augenblick des Schönen und korrespondiert einem einheitlichen, selbsttransparenten Subjekt. Kant behandelt diese Einheit des Subjekts in der *Kritik der reinen Vernunft* als »Grundsatz der synthetischen Einheit der Apperzeption« (§ 17 der transzendentalen Deduktion), sogar als »de[n] höchste[n] Punkt, an dem man allen Verstandesgebrauch, selbst die ganze Logik, und, nach ihr, die Transzendental-Philosophie heften muß« (KrV B 133 Fn), als »absolute Einheit« (KrV B 419). Dieser hohe Anspruch an Augenblick und Subjekt hält sich als Mythos der Kunst und als Anspruch an sie. Noch Georg Lucács spricht

184 Wieland 2001, S. 229.

185 Rentsch 2011, S. 374. Rentsch' Aufsatz »Der Augenblick des Schönen« zeigt in einer *tour de force* durch die Philosophiegeschichte, wie mystische Einheitsvorstellungen der *visio beatifica* bei Platon, Augustinus und Duns Scotus in Kants Begriff der ästhetischen Idee münden.

der Lyrik die Fähigkeit zu, »eine proteische Mythologie der substantiellen Subjektivität [zu] schaffen: für sie ist nur der große Augenblick da, und in diesem ist die sinnvolle Einheit von Natur und Seele [...] ewig geworden«¹⁸⁶. Von diesem kantischen Korrelat von substantieller Subjektivität und Einheit im großen Augenblick bleibt in der modernen Dichtung kaum etwas übrig, als erinnertes Verlust bleibt es dennoch präsent.

Von solchen metaphysischen oder substantiellen Vorstellungen abgesehen, formuliert Kants Notiz aus dem *opus postumum* »Die Schöne[n] Dinge zeigen an, daß der Mensch in die Welt passe« (s. o. S. 57) den »Übergang vom mathematisch-naturwissenschaftlichen zum genuin ästhetischen Diskurs«, die unsere »Ich-Identität als abkünftiges Moment einer präjudikativen Seinsvertrautheit«¹⁸⁷ versteht. Die Destabilisierung dieser ›Vertrautheit‹ steht bereits durch den Zugang der Ahnung im Raum, durch die okkasionale Struktur des Schönen zu dieser Einheit.

* * *

Um die kantische Perspektive auf das Schöne am Text nachvollziehen zu können, ist eine urteiltstheoretische Aufarbeitung notwendig. Diese läuft aber auf zwei Thesen zu: Im Augenblick des Schönen erfahren wir unerwartet eine Harmonie, die eine Totalität anzeigt, die funktional als Stimmigkeit übersetzt werden kann. Die transzendente Unterfütterung rekurriert auf den Augenblick als Denkfigur einer harmonischen Weltpassung, die als Mythologem in der Lyrik rekurrent ist. Der Augenblick als Erfahrungswert hat aber auch eine intersubjektive Seite, die ihn zum (transzendentalen) Gegenstand einer Anerkennungsfigur werden lässt. Augenblicke zu erfahren und zu versprachlichen, ist so eine Aufgabe der Selbstlegitimation des Ästhetischen eingeschrieben, die Schlegel als Kritik weiterentwickeln wird. Die ästhetische Kategorie der Interesselosigkeit nimmt ein mystisches Erfahrungssimulakrum auf, das auf eine mythische Arbeit zurückgeht, und bestimmt es neu. Transzendentalphilosophisch ist Unmittelbarkeit das Epiphänomen einer Stimmigkeit, die sich in einem Begriff des Augenblicks spiegelt, durch den erst eine Absenz Präsenzerfahrung und Gegenwart ermöglicht. In einem ausgezeichneten Sinne sind Augenblicke ironische Einheiten, die ihre eigene Vollständigkeit unterlaufen. Dieses Unterlaufen einfacher Augenblicke ergibt sich bereits durch den transzendentalphilosophischen Ansatz: Schöne (und/oder erhabene) Augenblicke gründen in etwas, das ebenfalls nur sprachlich zugänglich ist. Ob etwas (für uns) schön ist, ist gebunden an die sprachliche Rechtfertigung. Der Sprachprimat hat die mythische Gewalt je

186 Lukács 1982, S. 53f.

187 Barth 2001, S. 90.

schon überwunden, allerdings liefert sich so der doppeldeutige Augenblick (der Kritik, s. Kap. 2.3) und des Werks einen Diskurs über eine uneinholbare Ursprünglichkeit, die sich der Figur natürlicher Einheit bedient. Aufgehoben wird dieser durch die ästhetische Idee, die die Endlichkeit des ästhetischen Diskurses rückbindet an eine ersehnte Unendlichkeit. Dieses Augenblicksversprechen hallt noch nach in der angesetzten Einheit des Subjekts im Ästhetischen.

1.2 Reflexion als ästhetische Erfahrung

Ich muß gestehen: daß ein schönes Gedicht mir immer ein reines Vergnügen gemacht hat, anstatt daß die Lesung der besten Rede eines römischen Volks- oder jetzigen Parlaments- oder Kanzelredners jederzeit mit dem unangenehmen Gefühl der Mißbilligung einer hinterlistigen Kunst vermengt war, welche die Menschen als Maschinen in wichtigen Dingen zu einem Urteile zu bewegen versteht [...]

(Kant: *Kritik der Urteilkraft*, B 218 Fußnote)

Weh spricht: Vergeh!

Doch alle Lust will Ewigkeit –,

– will tiefe, tiefe Ewigkeit!¹⁸⁸

(Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*; Ende des *Nachtwandler-Liedes*)

Die erste ›Merkwürdigkeit‹ des reinen Geschmacksurteils besteht darin, dass das Wohlgefallen, auf dem es gründet, »ohne alles Interesse« (16) ist. Kant definiert zu Beginn von § 2: »Interesse wird das Wohlgefallen genannt, was wir mit der Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes verbinden«. Die terminologische Verwendung des Begriffs »Interesse« lässt sich durch den Bezug auf das »Begehungsvermögen« (5) oder den Willen – also mit Kants Theorie von Handlungsrationalität, wie sie ausführlich in der zweiten Kritik entwickelt wird – erläutern.¹⁸⁹

Das Wohlgefallen ist in Kontexten von Handlungsrationalität genau dann ein Interesse am Gegenstand, wenn er ein geeignetes Mittel oder Ziel meiner Handlung ist. Damit ist das interesselose Wohlgefallen, das Bedingung der Möglichkeit reiner Geschmacksurteile ist, negativ bestimmt als nicht-handlungsbezogen.¹⁹⁰ Es ist kontemplative Lust (14),¹⁹¹ d. h. in einem Geschmacks-

188 Nietzsche 1994c, S. 558.

189 Allison rekonstruiert Kants Handlungsbegriff in seinen moralphilosophischen Schriften und stellt den Zusammenhang ausgehend vom Begriff der »Existenz« her (vgl. Allison 2003, S. 89f.).

190 Vgl. »Etwas aber wollen, und an dem Dasein desselben ein Wohlgefallen haben, d. i. daran ein Interesse nehmen, ist identisch« (14). Aus der Abgrenzung vom Wohlgefallen am Angenehmen und Guten, die mit Interesse verbunden sind, folgt nur dann, dass das Wohlgefallen am Schönen interesselos ist, wenn das Angenehme und Gute die einzigen Formen

urteil wird eine besondere Lust ausgedrückt, ohne auf den Urteilenden bezogen und mit einem Interesse verbunden zu werden, denn »kein Interesse, weder das der Sinne, noch das der Vernunft, zwingt den Beifall ab« (15). In der ästhetischen Erfahrung prägt sich eine transindividuelle »Indexlosigkeit« der Lust aus, die in einem Geschmacksurteil zum Ausdruck kommt. Dieses Wohlgefallen ist der besondere Fall »einer Lust am Gegenstände [...], die keine Lust zu etwas, keine interessierte Intention auf den Gegenstand impliziert.«¹⁹² Das grenzt die besondere Form eines interesselosen Wohlgefallens gegen andere mögliche Formen der Lust und des Begehrens ab. Im Ästhetischen ist der Mensch von seinen alltäglichen Handlungszwängen entlastet. In einem Urteil über das Schöne erhebt man Anspruch auf die Abwesenheit von Neigung und Zweck-Mittel-Erwägungen und fühlt sich »völlig frei« »in Ansehung des Wohlgefallens« (17). Die Freiheit der Urteilskraft besteht hier in ihrer (bloß) reflektierenden Funktion, die im Geschmacksurteil ihr Ziel in ihrer eigenen Tätigkeit – im Prozess des Reflektierens – hat, da »kein bestimmter Begriff [die Erkenntnisvermögen] auf eine besondere Erkenntnisregel einschränkt« (28). Diese besondere Reflexionslust besteht im Prozess des Beurteilens. Diese transzendente Aufschlüsselung der ästhetischen Erfahrung, die wir als eine unmittelbar sinnliche und als eine reflexive Ich-Verlorenheit anlässlich eines Gegenstandes erleben, legt den Grundstein für die Ästhetik als Signum der Moderne im Zeichen der Reflexivität. Kant spricht von »Reflexionsurteil« (74) oder auch von einem Urteil, das »bloß reflektierend« sein kann (345). Ästhetik wird damit wirkungsmächtig der Raum der Freiheit, nicht als Freiheit des Menschen oder des Objekts ästhetischer Betrachtung, sondern des Sprechens über ästhetische Gegenstände. Die relative Negativität der ästhetischen Erfahrung – die Abwesenheit bestimmter Begriffe, die den Gegenstand abschließend und quantifizierend rubrizieren – bedeutet positiv eine genuine Entdeckung innerhalb von Kants System. In der Einleitung zur *Kritik der Urteilskraft* spricht er seine Wende zur Ästhetik und die Notwendigkeit einer dritten Kritik an. Auf dem sinnlichen Apriori des freien Spiels bauen wissenschaftlich-bestimmende, moralische und ichbezogene Urteile über das Angenehme allererst auf, indem sie die Freiheit der ursprünglich ästhetischen Welteinstellung des Menschen einschränken: »Wir haben ein Vermögen der bloß ästhetischen Urteilskraft, ohne Begriffe über Formen zu urteilen, und an der bloßen Beurteilung derselben ein Wohlgefallen zu finden« (168). Eine ähnliche werkumwendende Eingebung bzw. Epiphanie findet sich bei Kant in seinem berühmten Brief an Marcus Herz, vom 21. 2. 1772, in dem er seine kri-

von Interesse sind. Allison konstruiert »für« Kant dieses fehlende Argument (vgl. Allison 2003, S. 92f.).

191 Vgl. Unterscheidung zwischen »practical pleasure« und »contemplative pleasure« (Beck 1960, S. 92f.).

192 Kulenkampff 1994, S. 76.

tische Phase und die Niederschrift der *Kritik der reinen Vernunft*¹⁹³ ankündigt, und ist vergleichbar mit Leopardis Wende von der Philologie zur Philosophie und Dichtung im Jahre 1820 (s. Kap. 3.2).

In Urteilen über das Angenehme und das Gute zielt man auf die wirkliche Existenz eines Ziels und gibt sich nicht mit der bloßen Vorstellung oder Form zufrieden. Deshalb muss man bei einer ästhetischen Auseinandersetzung von rein privaten Begründungen absehen »und muß es daher als in demjenigen begründet ansehen, was [man] auch bei jedem andern voraussetzen kann; folglich muss [man] glauben Grund zu haben, jedermann ein ähnliches Wohlgefallen zuzumuten« (17). Ein reines Geschmacksurteil ist also ein quasi-objektives Urteil, weshalb man von der Schönheit spricht, »als wäre sie eine Eigenschaft der Dinge« und sagt, »die Sache ist schön« (20).

Aus der Indexlosigkeit des Geschmacksurteils ergebe sich, so Kant im Übergang zum »Zweiten Moment«, sein Anspruch auf Allgemeingültigkeit, der sich darin anzeigt, dass man »vom Schönen« spricht, »als ob Schönheit eine Beschaffenheit des Gegenstandes und das Urteil logisch [...] wäre« (17f.). Die Sprache über Schönes ist also grundlegend normativ und verlangt, dass man Gründe für ein Geschmacksurteil geben kann und dass man von jedem verlangt, dem Urteil zuzustimmen, selbst wenn es realiter Meinungsunterschiede geben mag.¹⁹⁴ Da ein Geschmacksurteil auf interesselosem Wohlgefallen gründet, kann man keine Privatbedingungen geltend machen; zugleich führt die Unmöglichkeit, Kriterien für das Schöne anzugeben, dazu, dass man sich nur auf das subjektive Gefühl der Lust und Unlust bezieht. Das führt zu der paradoxen Figur eines nicht-begrifflichen, subjektiv-ästhetischen Urteils, das wie Erkenntnisurteile Anspruch auf Allgemeingültigkeit macht.¹⁹⁵ Der »Anspruch auf subjektive Allgemeingültigkeit« (§ 6) wird zunächst als Postulat eingeführt, ohne die

193 Damals schwebt Kant noch ein anderer Titel vor: »[N]un machte ich mir den Plan zu einem Werke welches etwa den Titel haben könnte: *Die Grenzen der Sinnlichkeit und der Vernunft*.« In diesem Brief, neun Jahre vor Erscheinen der ersten Kritik, formuliert Kant den Kern der kopernikanischen Wende, wie folgt: »Allein unser Verstand ist durch seine Vorstellungen weder die Ursache des Gegenstandes, (außer in der Moral von den guten Zwecken) noch der Gegenstand die Ursache der Verstandesvorstellungen (*in sensu reali*). Die reine Verstandesbegriffe müssen also nicht von den Empfindungen der Sinne abstrahirt seyn, noch die Empfänglichkeit der Vorstellungen durch Sinne ausdrücken, sondern in der Natur der Seele zwar ihre Quellen haben, aber doch weder in so ferne sie vom Object gewirkt werden, noch das object selbst hervorbringen.« (Kant 1918, S. 103f.).

194 Vgl. »ohne daß die Urteilenden wegen der Möglichkeit eines solchen Anspruchs in Streite sind, sondern sich nur in besonderen Fällen wegen der richtigen Anwendung dieses Vermögens nicht einigen können« (23).

195 Allison sieht den Schritt von Interesselosigkeit zum Anspruch auf Allgemeingültigkeit als analytisch-hypothetisches Argument, das expliziert, was es bedeutet, sich frei zu fühlen (vgl. Allison 2003, S. 102f.). Diese transzendente Struktur wird erst in §9 der *Kritik der Urteilskraft* ausgeführt.

transzendente Struktur, die jene voraussetzt, zu erklären. Die Belebung der Einbildungskraft und des Verstandes »zu unbestimmter, aber doch, vermitteltst des Anlasses [...], ist die Empfindung, deren allgemeine Mitteilbarkeit das Geschmacksurteil postuliert« (31). Diese allgemeine Mitteilbarkeit ist nur ein Postulat und wird bei Schlegel in seinem Aufsatz *Über die Unverständlichkeit* weiter unterlaufen. Ästhetische Gegenstände verkörpern paradigmatisch diesen dunklen Punkt, den kein Verständnis auflösen kann, und auf dem die Theorie gründet: Ästhetische Urteile erheben Anspruch auf Zuspruch, müssen intersubjektiv verteidigt und rechtfertigt werden (können), aber diese »allgemeine Mitteilbarkeit« entsteht anlässlich einer subjektiven, okkasionalen Augenblicklichkeit, die den Übergang zur objektiven Überprüfbarkeit niemals vollständig erbringen kann.

Aber ist denn die Unverständlichkeit etwas so durchaus Verwerfliches und Schlechtes? [...] Ja das Köstlichste was der Mensch hat, die innere Zufriedenheit selbst hängt, wie jeder leicht wissen kann, irgendwo zuletzt an einem *solchen Punkte, der im Dunkeln gelassen werden muß*, dafür aber auch das Ganze trägt und hält, und diese Kraft *in demselben Augenblicke* verlieren würde, wo man ihn in Verstand auflösen wollte. Wahrlich, es würde euch bange werden, wenn die ganze Welt, wie ihr es fodert, einmal im Ernst durchaus verständlich würde. Und ist sie selbst diese unendliche Welt nicht durch den Verstand aus der Unverständlichkeit oder dem Chaos gebildet? (Schlegel: *Über die Unverständlichkeit*; KA II, S. 369; Kursivierung M. H.).

Kant bereitet diesen Übergang zu einem prinzipiell uneinholbaren, unsagbaren Punkt, an dem die ganze Harmonie bzw. »innere Zufriedenheit« hängt, vor, indem er die Paradoxie, die (unterschätzte) Widersprüchlichkeit seiner gesamten Ästhetik ausspielt. Sätze über ästhetische Gegenstände stehen in einer Zwitterstellung zwischen rein privaten und ganz objektiv-überprüfaren Sätzen. Sie brechen einfache Gegensätze oszillierend-schwebend auf und laufen Gefahr, ihre Kraft »in demselben Augenblicke« zu verlieren. Über ästhetische Gegenstände zu reden, wird damit zur Denkfigur der »unvermeidliche[n] Explikationsgrenze«, die zwar »das Ganze trägt«, darin aber negativ-reflexiv einholt, dass das »gesamte semantische Feld unserer Selbstexplikation in Alltag und Wissenschaft etwas außer sich hat«, das zugleich dafür sorgt, dass »der Zusammenhalt unserer Explikate gewahrt bleibt.«¹⁹⁶ So sind Kunstwerke insofern auch prägnante Augenblicke, dass ihr dunkler Punkt kein Defizit ist, sondern die Zwecklosigkeit gerade erst die »höhere Zweckmäßigkeit« (77) herstellt oder diese durch jene explizierbar ist.

Zunächst unterscheidet Kant in neuer Begrifflichkeit das Angenehme vom Schönen, um zu verdeutlichen, dass der »Anspruch auf Allgemeingültigkeit so wesentlich« zu seinem Inhalt gehört (21 f.): Das Angenehme zählt zum »Sinnen-

196 Hogrebe 2006, S. 337.

Geschmack«, der »bloß Privaterteile« fällt (22). Hier kann es zwar *de facto* eine allgemeine Übereinkunft darüber geben, was angenehm ist. Das Urteil über Angenehmes erhebt aber keinen normativen Anspruch. Das Schöne dagegen kommt im »Reflexions-Geschmack« (22) zum Ausdruck, den man »in jedem andern voraussetzen kann« (17), und erhebt daher auch »Anspruch auf Gültigkeit für jedermann, ohne auf Objekte gestellte Allgemeinheit« (18). Diese Reflexivität ästhetischer Urteile schwebt unablässlich, ohne Endpunkt zwischen den Gegensätzen sinnlicher Unmittelbarkeit und begrifflicher Fixierung. Die ästhetische Erfahrung steht hier ein für ein modernes Subjekt, das auf der Schwelle zwischen seinen eigenen Subjektivitätspolen – Anschauung und Rationalität – steht und diese Schwellenerfahrung als ästhetische Schwellenkunde betreibt bzw. »Passagen als *Handlungen*«¹⁹⁷ versteht.

Zur Abgrenzung von der logischen, d.h. begrifflichen Allgemeinheit von Erkenntnisurteilen spricht Kant von einer »ästhetische[n] Allgemeinheit« der Geschmacksurteile (24), die in einem intersubjektiven, »gemeinschaftliche[n]« Gefühl (53) gründet, das man voraussetzt. Da Geschmacksurteile ihrer logischen Quantität nach singuläre Urteile sind, kann es sich bei der Allgemeinheit nicht um die Extension oder den Gegenstandsbereich des Urteils handeln,¹⁹⁸ sondern nur um die besondere Geltung, die man »über die ganze Sphäre der *Urteilenden* ausdehnt« (24). Dieser urteilslogischen Ausdehnung entspricht eine phänomenologische: Ein einzelnes Geschmacksurteil der logischen Form »Das ist schön.« verhält sich ähnlich Goethes Vers »Der Augenblick ist Ewigkeit.« (s.o. S. 36), ohne aber eine einfache Identität zu setzen. Goethes »ist« wird bei Kant ersetzt durch ein »soll sein«. Ein Kunstwerk löst eventuell das punktuelle und positive Urteil mit Anspruch auf allgemeinen Zuspruch aus und ist als Augenblick der ästhetischen Erfahrung um den ahistorischen Ewigkeitswert seiner eigenen Gültigkeit bemüht. Die explizierte Form der ästhetischen Erfahrung – ein Aufsatz, eine Diskussion, eine Rezeptionsgeschichte – erhebt Anspruch auf Zuspruch. Die Nachvollziehbarkeit gründet aber primär im Kunstwerk.

Diese besondere Form von Allgemeingültigkeit, die Kant gelegentlich »Gemeingültigkeit« nennt, unterscheidet das reine Geschmacksurteil von allen anderen ästhetischen Urteilen, insofern es beansprucht, für jedermann in strenger Allgemeingültigkeit zu gelten. Unreine Geschmacksurteile der Form »Ich mag Spinat.« erheben keinen Anspruch auf Zustimmung. »Ich mag Baudelaires *À une passante*.« dagegen, verstanden als »Das ist schön.«, erhebt Anspruch auf Zustimmung. Es bleibt also zunächst nur bei der Beschreibung, dass es ästhetische

197 Menninghaus 1986, S. 8.

198 Wenn man von »Diese Rose ist schön« zu »Alle Rosen sind schön« übergeht, handelt es sich nicht mehr um ein reines Geschmacksurteil, sondern um ein »auf einem ästhetischen gegründetes logisches Urteil« (24).

Urteile gebe, die zugleich »gemeingültige (publike)« seien (22). In Vorwegnahme späterer Paragraphen spricht Kant auch vom Postulat einer »allgemeine[n] Stimme« (25), die »nur eine Idee« ist (26) und den normativen Charakter des Geschmacksurteils herausstellt, insofern man andere »tadel[t] [...], wenn sie anders urteilen« (20).¹⁹⁹ Noch Habermas' Theorie kommunikativen Handelns basiert in diesem Sinne auf Kants Ästhetik, insofern sie diese kommunikative Struktur transzendental begründet. Die allgemeine Stimme, mit der man zu sprechen glaubt, bildet den diskursiven Rahmen, in dem es möglich ist, dass man »ein irriges Geschmacksurteil« fällt (26). Dieser Irrtum ist bei Urteilen über das Angenehme nicht möglich, da sie eine unmittelbare Präferenz des Urteilenden ausdrücken, und bei Urteilen über das (moralisch) Gute ist der Allgemeinheitsanspruch nach öffentlichen Kriterien und Regeln, die für jedermann gelten, überprüfbar. »Daß der, welcher ein Geschmacksurteil zu fällen glaubt, in der Tat dieser Idee gemäß urteile, kann ungewiss sein«, aber dennoch bezieht er sich darauf (26).²⁰⁰ Wir lesen Texte, die als ästhetische gelten, wir betrachten Bilder, die in Ausstellungen präsentiert werden, und hören Musik, die neu ist und gelobt wird. Wir tun dies, mit Kant interpretiert, in der Hoffnung, eine gültige ästhetische Erfahrung machen zu können, die uns im (transzendentalen) »Innern« anrührt und etwas auslöst, dessen begriffliche Explikation verspricht, die Gültigkeit dieses ersten ahnenden Augenblicks zu bewahrheiten. Mit Kant lässt sich sagen »Jedes ästhetische Urteil will Wahrheit.«, in Vorwegnahme mit Schlegel »Jedes Kunstwerk will Unendlichkeit.« und in Rücksicht auf Goethe – mit Nietzsche gesprochen – »Doch alle Lust will Ewigkeit«²⁰¹. Die Parallelisierung von Urteil, Kunstwerk und Augenblick ist bei Kant angelegt. Ihre Rückseite

199 »Für das Geschmacksurteil hingegen liegt gerade in seiner Irrtumsfähigkeit eine Auszeichnung« (Wieland 2001, S. 242). Es kann in »fehlerhafte Versuche geraten«, wie Kant sagt (138).

200 Die Ungewissheit, ob das eigene Urteil wirklich ein reines Geschmacksurteil ist, und die Schwierigkeit einer klaren Identifizierung des Gefühls sind analog zu der mangelnden Selbsttransparenz, die bei der Frage nach dem moralischen Gefühl virulent wird, ob man in einer gegebenen Situation aus Pflicht gehandelt hat. Die entscheidende Stelle in der *Metaphysik der Sitten* lautet: »Die Tiefen des menschlichen Herzens sind unergründlich. Wer kennt sich gnugsam, wenn die Triebfeder zur Pflichtbeobachtung von ihm gefühlt wird, ob sie gänzlich aus der Vorstellung des Gesetzes hervorgehe« (Kant 1977b, A 114; *Ethische Elementarlehre*, § 21). Vgl. zur Opakheit des Gefühls Allison 1990, S. 176f. und 2003, S. 109f. Eine weitere Parallele besteht darin, dass das interesselose Wohlgefallen in Abgrenzung vom Angenehmen keine physische Affektion meint, sondern in einem kognitiven Zustand gründet und damit wie das Gefühl der Achtung ein intellektuell gegründetes Gefühl ist (vgl. dazu Fricke 1995).

201 Nietzsche 1994c, S. 558 (*Vierter Teil, Kap. 12*); eingangs zu diesem Unterkapitel zitiert.

– Wahrheit, Unendlichkeit und Ewigkeit – hängt an dem dunklen Punkt der ästhetischen Erfahrung, ob ein interesseloses Wohlgefallen vorliegt.²⁰²

Gegen alle Varianten an Geburtsstunden, die traditionell und quantitativ das Neue bei Baudelaire beginnen lassen, hat die Frühromantik die Idee eines ursprünglichen Anfangs bereits kritisiert als uneinholbaren. Mit Novalis' Worten – und in Linie mit Schlegels Fragment als Modell des Bewusstseins – sind Augenblicke des Anfangs nur Konstruktionen ex post:

Aller wirklicher Anfang ist ein *2ter Moment*. Alles, was da ist, erscheint, ist und erscheint nur unter *einer Voraussetzung* – Sein individueller Grund, sein *absolutes Selbst* geht ihm voraus – muß wenigstens *vor* ihm gedacht werden. Ich muß *allem* etwas absolutes *Vorausdenken* – voraussetzen – Nicht auch *Nachdenken*, *Nachsetzen*? /*Vorurtheil* Vorsatz. Vorempfindung. Vorbild. Vor Fantasie. *Project.*²⁰³

Das Streben nach (verlorener) Einheit geht dem Anfang vorweg und infiziert ihn. Die zweite, ideale Seite des Schönen bzw. des Ästhetischen – Wahrheit, Unendlichkeit, Ewigkeit – geht begriffslogisch der ersten, empirischen Seite vorweg. Die Bedingungsmöglichkeiten des Ästhetischen sind ins Negative verkehrt, und »so liegt die faktische Existenz des Subjekts nur in der negativen, vom Sein entleerten Gegenwart«²⁰⁴. Diese Einholungsfigur der ästhetischen Reflexion hat eine implizite Entsprechung in der Struktur des Kunstwerks, die man als Augenblick bezeichnen kann. »Augenblick« meint dabei weniger eine zeitliche Kategorie denn eine ästhetische und bedeutet eine besondere, da ästhetische Struktur, die vor allem das intuitiv dem Augenblick zugesprochene Attribut der Singularität austrägt. Es handelt sich um eine Unhintergebarkeit eines Anfangs, der sich reflexiv nicht einholen lässt (s. Kap. 3.7, 4.2f.).

* * *

Der Selbstreflexivität der Kunstwerke entspricht die Bestimmung ästhetischer Erfahrung als Reflexion. Dieser wird über die Figur der interesselosen Indexlosigkeit dieses Weltverhältnisses eine spezifische Freiheit zugesprochen. Daraus ergibt sich eine prozessuale Beurteilung des schönen Gegenstandes, ohne diesen begrifflich endgültig bestimmen zu können. Damit wird auch der Gegenstand in eine relative Freiheit entlassen. Schlegel spricht deshalb von Kritik als einer fragmentarischen Mikrologie (s. Kap. 2.3). Schönheit ist zunächst ein normatives Prädikat, das sich auf eine transzendente Intersubjektivität beruft,

202 Die frühromantische Philosophie entwickelt diesen Komplex unter dem Begriff der Ahn(d)ung (vgl. Hoglebe 1996).

203 Novalis 1960, Bd. 2, S. 591, Nr. 284 (*Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen, Anekdoten*).

204 Götze 2001, S. 163.

und das Ergebnis einer reflexiven Zuschreibung. Ihre Kriterien müssen je am Gegenstand als Thesen ermittelt und diskursiv überprüft werden. Diese reflexive Auslotung arbeitet sich am letztlich nie gänzlich aufhellbaren okkasionalen Augenblick des Schönen ab. Überträgt man diese Beschreibung ästhetischer Erfahrung auf den Gegenstand, lassen sich Kunstwerke als prägnante Augenblicke wegen ihrer unübersteigbaren Explikationsgrenze beschreiben. Nach diesem Modell übersetzt eine philosophische Ästhetik semantische Flüchtigkeit als eine harmonische Wechselseitigkeit unserer mentalen Fähigkeiten und versteht den dunklen Punkt unseres Verstehens als den Generator ästhetischer Erfahrung. Sie erfüllt damit qua Reflexion eine asymptotische Einlösung des Versprechens »Der Augenblick ist Ewigkeit.« Die mythische Hoffnung, der Augenblick bewahre die Möglichkeit einer unmittelbaren Erfahrung auf, wird aus der Perspektive einer Ästhetik, die ästhetische Erfahrung als Reflexion bestimmt, als Suche nach einem transzendentalen Anfang begriffen, die Kunstwerke mitreflektieren können.

1.3 Okkasionalität des Schönen

Der Geist arbeitet sich nur so lange in den Gegenständen herum, solange noch ein Geheimes, Nichtoffenbares darin ist.²⁰⁵

(Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*)

»[D]er Schlüssel zur Kritik des Geschmacks« (§ 9) geht der Frage nach, in welcher Relation reine Lust und Geschmacksurteil stehen. Liegt der Primat beim Anlass der plötzlichen Erkenntnis »Das ist schön.« oder in unserem Reden über das Schöne? Kant antwortet auf die Frage, ob im Geschmacksurteil das Gefühl der Lust dem Urteile »vorhergehen«²⁰⁶ könne, negativ, dass hier Urteile nicht konstitutiv für die Lust an einem Gegenstand sein können. Die Vorgängigkeit des ästhetischen Erlebnisses zeigt eine Struktur an, die die Romantiker als Rätselcharakter des Kunstwerks ausbauen. Schlegel erhebt die Unverständlichkeit eines Kunstwerks auf analoge Weise zur notwendigen Bedingung eines gelungenen Kunstwerks: »Eine klassische Schrift muß nie ganz verstanden werden können. Aber die, welche gebildet sind und sich bilden, müssen immer mehr draus lernen wollen« (KA II, S. 149).

Die Rede von allgemeiner Mittelbarkeit ist missverständlich, da sie dem

205 Hegel 1970b, S. 234; vgl. bündig zu Hegels systematisch Tilgung der Opakheit Hogrebe 2006, S. 317.

206 Vorhergehen ist nicht zeitlich zu verstehen: Da das Geschmacksurteil vom logischen Urteil abgegrenzt werden soll, spricht Wieland entsprechend nicht von einer »logischen Folgeordnung«, sondern von einer »systematischen Filiation« (Wieland 2001, S. 304).

Gefühl des Angenehmen abgesprochen wird. Das ist aber sicherlich falsch, da man auch Urteile über das Angenehme fällen und anderen mitteilen kann.²⁰⁷ Die allgemeine Mitteilbarkeit, auf die ein reines Geschmacksurteil Anspruch erhebt, muss auch für die ästhetische Lust gelten. In einem reinen Geschmacksurteil richtet sich die »gegenstandsbestimmende Intention« anlässlich eines bestimmten Gegenstandes reflexiv auf sich selbst. Die ästhetisch reflektierende Urteilskraft betrachtet sich selber, indem sie die Interaktion von Einbildungskraft und Verstand beobachtet, »da sie selbst nichts ist als ein Verhältnis von Verstand und Einbildungskraft«.²⁰⁸ Die (zeitlich und logisch) unendlich potenzierbare Reflexivität ist Grund und Merkmal der ästhetischen Erfahrung. Ein solches Urteil überhaupt ist einerseits begrifflich synthetisch, woraus sich die subjektive Allgemeinheit ergibt. Andererseits sind solche Urteile nicht bestimmte Urteile, woraus sich die reine, interesselose Lust ergibt. Ein ästhetisches Urteil ist demnach (transzendental) allgemein, insofern es eine primäre Harmonie von Verstand und Anschauung (als Möglichkeit) voraussetzt. Ein ästhetisches Urteil ist zugleich singulär und individuell, da der Übergang zur Allgemeinheit immer nur hypothetisch aussteht. Geschmacksurteile sind synthetische Urteile, »weil sie über den Begriff, und selbst die Anschauung des Objekts, hinausgehen, und etwas, das gar nicht einmal Erkenntnis ist, nämlich Gefühl der Lust (oder Unlust) zu jener als Prädikat hinzutun« (148). Das freie Spiel (28) ist also eine Tätigkeit, bei der Einbildungskraft und Verstand synthetisch interagieren, ohne dass ein bestimmtes Urteil gefällt wird. Beide Momente zusammen sind als Reflexionsgeschmack zu charakterisieren. Da die Fähigkeit zur Reflexion auf die eigenen Erkenntniskräfte und die potentielle Urteilsfähigkeit für alle Subjekte angenommen werden, erhebt das ästhetische Urteil Anspruch auf Allgemeingültigkeit.

Mit der Metapher des freien Spiels ist das besondere Verhältnis der Erkenntniskräfte im Akt der Reflexion gemeint, die keine bestimmte Erkenntnis zur Folge hat. In ihrem *freien* Spiel gibt es »kein[en] bestimmte[n] Begriff«, der »auf eine besondere Erkenntnisregel einschränkt« (28). Diese transzendente Struktur, diese »proportionierte Stimmung« (31) oder »Harmonie« (29), wird ästhetisch erfahren und ist »ein bloß empfindendes Verhältnis« (152). Schlegel wird diese »ursprüngliche« Weltpassung²⁰⁹ auf die Historie der Ästhetik und v. a.

207 Der Sache nach geht es nicht um die Frage, was die Bedingung dafür ist, dass ein Geschmacksurteil allgemein mitteilbar, sondern dass es allgemein *gültig* ist. Privat urteile – wie Urteile über das Angenehme – lassen sich allgemein mitteilen. Sie unterscheiden sich aber von Erkenntnisurteilen dadurch, dass es für sie keine allgemeinen Verifikationsregeln gibt. Ich folge hier Kulenkampff, der zwischen »*allgemein kommunizierbar*« und »*allgemein verifizierbar*« unterscheidet (Kulenkampff 1994, S. 90f.).

208 Ebd., S. 93, 95.

209 Vgl. Hogrebe 2009, S. 86–92 (Kap. *Weltpassung: Kant*).

auf das antike Schöne als zyklische Struktur anwenden. Da sich dieses Verhältnis in keiner Regel manifestiert und daher auch nicht begrifflich gedacht werden kann, ist es nur im Modus des Gefühls erfahrbar und folglich subjektiv. »[D]ie Angemessenheit der Vorstellung zur harmonischen [...] Beschäftigung beider Erkenntnisvermögen in ihrer Freiheit wahrzunehmen«, bedeutet, »den Vorstellungszustand mit Lust zu empfinden« (155), und hat »die Lust an dem Gegenstande zu Folge« (27). Es ist also wichtig zwischen der Harmonie der Erkenntniskräfte und ihrem freien Spiel zu unterscheiden.²¹⁰

Den »Zustand eines *freien Spiels* der Erkenntnisvermögen«, bei dem eine gegebene Vorstellung »auf Erkenntnis *überhaupt*« bezogen wird (28f.), charakterisiert Kant auch als einen besonderen Subsumtionsakt, den nicht die Einbildungskraft vollzieht, sondern dem sie selbst unterzogen wird (74). Das Geschmacksurteil ist also ein Urteil *über* einen lustvollen Zustand, ein reflexiver Beurteilungsprozeß zweiter Stufe eines Gegenstandes, der nicht bei einer bestimmten Gegenstandserkenntnis abbricht, sondern im Zustand des freien Spiels bleibt, der mit kontemplativer Lust identisch ist. Die Erkenntnisvermögen beleben sich wechselseitig in ihren Funktionen und erhalten diesen Gemütszustand. Der Auslöser der Erfahrung des Schönen ist okkasional, und dessen reflexive Einholung ist von reflexiver Dauer. Auch wenn es zu keiner begrifflichen Bestimmung kommt, erfüllt der Verstand seine synthetisierende Funktion, da »alle Verbindung«, auch die des »Mannigfaltigen der Anschauung«, »eine Verstandeshandlung« ist (KrV B 130).²¹¹

Die Urteilskraft sucht – in ihrer Funktion als reflektierende Urteilskraft – mögliche (allgemeine) Begriffe für ein gegebenes Einzelnes. Als Geschmack geht die Urteilskraft in ihrer nur reflektierenden Funktion auf, insofern sie mögliche Begriffe durchspielt, aber bei keinem bestimmten bleibt, also identifizierendes Denken immer nur vorbereitet. So merken wir in diesem prä-identifizierenden Denken, dass wir viel denken, ohne bestimmte Urteile zu fällen. Indem wir uns des Denkens ohne bestimmtes Urteilen bewusst werden, reflektieren wir auf das freie Spiel, auf die Harmonie der Erkenntniskräfte und letztlich auf uns selbst. In einem reinen Geschmacksurteil treten wir also aus dem erkenntnistheoretischen Zugang zur Welt aus, da die Subsumtion der Anschauung bloß potentiell bleibt. In dieser Unbestimmtheit sind sowohl wir als auch der Gegenstand frei: »[A]m einzelnen Gegenstand und seiner Zweckmäßigkeit für das Subjekt reflektiert sich die Freiheit des Subjekts als Freiheit des Objekts.«²¹² Wir reflektieren also auf das freie Spiel der Erkenntniskräfte und fühlen uns selbst als Subjekte, die

210 Vgl. Allison 2003, S. 116f., Fricke 1990, S. 59 und Kulenkampff 1994, S. 96f.

211 Vgl. Kreis 2001, S. 573f.

212 Hogrebe 1974, S. 184.

urteilend bestimmen können.²¹³ Die endlose Diskussion über ästhetische Gegenstände bindet das einzelne, endliche Urteil an die Unendlichkeit aller möglichen Urteile an. Die Begriffslosigkeit der Reflexion kann nun aber keine Abwesenheit jeglicher Begriffe meinen, da Reflexion immer Begriffe mit einschließt. Begriffe können insofern in einem Geschmacksurteil vorkommen, als sie nicht (mehr) eine logische – so Kants Ausdrucksweise – Funktion wie in Erkenntnisurteilen einnehmen. Wenn Begriffe nicht mit Wahrheitsanspruch von einem Gegenstand prädiert werden, ergibt sich gewissermaßen eine Ästhetik des Begriffs. Im Rahmen seiner ästhetischen Theorie kann Kant nicht mehr an seiner korrespondenztheoretischen Wahrheitsdefinition – »Übereinstimmung der Erkenntnis mit ihrem Gegenstand« (KrV B 82) – festhalten. Man sollte stattdessen von einer »Zusammenstimmung« (45) oder von Stimmigkeit²¹⁴ sprechen als einer nicht-inhaltlich bestimmten Forderung an Kunstwerke, die so gefasst werden kann, dass auch moderne Kunst, wenn sie »gegen ihre Neutralisierung zu einem Kontemplativen revoltiert, auf dem Äußersten von Unstimmigem und Dissonantem besteht«, ein Gegenstand möglicher Reflexion ist, da »ihr jene Momente zugleich solche von Einheit [sind]; ohne diese würden sie nicht einmal dissonieren.«²¹⁵

Dass es zu keiner (abschließenden) Bestimmung des Gegenstandes kommt, schließt nicht aus, dass Begriffe auf einen Gegenstand, den wir ästhetisch erfahren, angewandt werden können: Vielmehr können in der Reflexion, ausgehend von einem subjektiven Gefühl, viele verschiedene Begriffe durchgespielt werden, ohne dass ein bestimmter Begriff der Anschauung adäquat wäre. Dieses Ausbleiben eines abschließenden, bestimmenden Urteils bedeutet ja gerade, dass wir in einem Zustand der Reflexion bleiben. Insofern ist das Ge-

213 Kant nennt Reflexion den »Zustand des Gemüts, in welchem wir uns zuerst dazu anschicken, um die subjektiven Bedingungen ausfindig zu machen, unter denen wir zu Begriffen gelangen können«. Reflexion hat deshalb »nicht mit den Gegenständen selbst zu tun, um geradezu von ihnen Begriffe zu bekommen« (KrV B 316).

214 Zu dieser systemtheoretischen, basalen Nachfolgefigur des Schönen kommt auch Luhmann, der in *Die Kunst der Gesellschaft* statt »schön/häßlich« den Code »stimmig/nicht stimmig« ansetzt (Luhmann 1995, S. 190ff., 310ff.).

215 Adorno 2003a, S. 235. Diese Idee der Stimmigkeit ist bei Kant im Begriff der Zweckmäßigkeit angedeutet, sie lässt sich systematisch aufstellen als »[ä]sthetische Wahrheit« ausgehend »vom Modell der propositionalen Wahrheit«, auch wenn sie »immer die Wahrheit nicht-propositional strukturierter Gebilde ist«, indem »Konvenienz und Autonomie« als zusammen hinreichende Kriterien für ästhetische Ordnungen aufgestellt werden, deren Wahrheit genau dann gegeben ist, »wenn gewisse Sachen unserer Welt in bestimmter Weise existieren, und wenn das Kunstwerk eine Ordnung ist, in der diese Sachen in dieser Weise repräsentiert werden«. Mit Kant ergibt sich so eine doppelte Abhängigkeit zwischen Ästhetik und Wissenschaft, die das Nachdenken über die Gültigkeit unserer Rede über Kunst aufdeckt: »Theoretische Urteile sind *kontingenterweise* nie *vollständig*, ästhetische Urteile sind *notwendigerweise* nie *hinreichend*.« (Kreis 2010b, S. 502, 504, 513, 517). Zu denselben Kriterien gelangt aus anderen Ansätzen heraus Cavell 1995.

schmacksurteil prozessual. »Das Wohlgefallen am Schönen muß von der Reflexion über einen Gegenstand, die zu irgend einem Begriffe (unbestimmt welchem) führt, abhängen« (11). Es wird also ausgeschlossen, dass man einen schönen Gegenstand abschließend bestimmen kann. »Wenn man Objekte bloß nach Begriffen beurteilt, so geht alle Vorstellung der Schönheit verloren« (25). Daher muss man teilweise den kantischen Text ergänzen, um Widersprüche zu vermeiden – z. B. in § 9: »*Schön* ist das, was ohne [bestimmten] Begriff allgemein gefällt« (32). Die goethesche Identitätsaussage von Augenblick und Ewigkeit wird auf der Seite des phänomenologischen Umgangs mit Kunstwerken aufgelöst. Das Ausbleiben des Augenblicks abschließenden Verstehens macht den Ewigkeitswert von Kunstwerken wahrscheinlich.

Dieses nicht abbrechende Beurteilen eines Gegenstandes, auf den man sich mit dem »ganze[n] Vermögen der Vorstellungen« bezieht (5) und in dem das Urteilsvermögen zugleich auf sich selbst bezogen ist, ist als »Bewusstsein der bloß formalen Zweckmäßigkeit [...] bei einer Vorstellung, wodurch ein Gegenstand gegeben wird [...] die Lust selbst« (36f.). Damit ist jedes einzelne Geschmacksurteil über einen Gegenstand immer (nur) »Index einer von den Regeln des Urteils entlasteten Betrachtung«²¹⁶ und eine unbestimmte Übereinstimmung mit dem gegebenen Gegenstand (31). § 9 postuliert nur die Möglichkeit, dass die Beurteilung eines Gegenstandes als Antwort auf die Frage, ob er schön sei oder nicht, dem Lustempfinden vorhergehen kann. Die Abschnitte zum Gemeinsinn (§§ 18–22, 40) wiederholen dann diesen Gedanken unter diskurstheoretischen Gesichtspunkten.

Mit dem Theoriestück des *sensus communis* entwickelt Kant eine »subjektiv begründete Intersubjektivität«²¹⁷, deren explizite Behandlung in den ersten beiden Kritiken noch fehlt. Damit wird die intersubjektive Dimension der ästhetischen Erfahrung zum Gegenstand der ästhetischen Theorie. Diese Idee einer allgemeinen Stimme ist das ästhetische Analogon zu Rousseaus *volonté générale*, insofern sie die postulierte Voraussetzung der Allgemeingültigkeit eines Geschmacksurteils ist, die die ästhetische Urteilskraft mittels seiner Autonomie in ihren Urteilen selbst voraussetzt. An diese These ästhetischer Intersubjektivität knüpfen Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*

216 Kulenkampff 1994, S. 100. Die »abstrakte Beschreibung dieser Beurteilung« (Kulenkampff 2000, S. 35) durch die Figur des »freien Spiels« sagt aber noch nichts darüber aus, worin sie besteht. Das leistet erst eine Interpretation der »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« (vgl. Stolzenberg 2000, S. 11f.).

217 Hogrebe 1974, S. 193. Die allgemeine Bedeutung, die dem Gemeinsinn für jede Erkenntnis zukommt, insofern man sagen kann, dass »Kant zufolge Wahrheit (begrifflicher *Konsens mit Objekten*) und Kommunizierbarkeit (*Konsens mit Subjekten*) transzendental symmetrisch sind« (ebd., S. 197f.), ist im Rahmen der Ästhetik insofern verschoben, als »Wahrheit« hier eher »Stimmigkeit« der Urteile und Gegenstände meint.

und letztlich auch noch Adornos ideologiekritische Überlegungen an; so formuliert letzterer speziell zur Dichtung in seiner *Rede über Lyrik und Gesellschaft*:

Die höchsten lyrischen Gebilde sind darum die, in denen das Subjekt, ohne Rest von bloßem Stoff, in der Sprache tönt, bis die Sprache selber laut wird. Die Selbstvergessenheit des Subjekts, das der Sprache als einem Objektiven sich anheimgibt, und die Unmittelbarkeit und Unwillkürlichkeit seines Ausdrucks sind dasselbe: so vermittelt die Sprache Lyrik und Gesellschaft im Innersten.²¹⁸

Insofern jemand glaubt, mit einer allgemeinen Stimme zu sprechen, ist nicht gezeigt, dass man in der Tat mehr als persönliche Präferenzen äußert. Wie die *volonté générale* kann die allgemeine Stimme sich in ihren Urteilen nicht irren, da sie erst die Möglichkeit des Irrtums von Geschmacksurteilen eröffnet.²¹⁹ Der Gemeinsinn, den Kant als angestrebtes Ziel und regulative Voraussetzung der subjektiven Allgemeingültigkeit einführt, ist in allen Urteilen Grund der Mittelbarkeit (65) und erläutert, dass »wir [darunter] aber keinen äußern Sinn, sondern die Wirkung aus dem freien Spiel unsrer Erkenntniskräfte, verstehen« (64f.). Innerhalb seiner Theorie ästhetischer Erfahrung nennt Kant ihn auch »sensus communis (aestheticus)« (§ 40) oder »Geschmack«. Der Gemeinsinn ist einerseits ein subjektives Prinzip (§ 20)²²⁰ als Voraussetzung eines ästhetischen Urteils und zugleich »die Idee eines *gemeinschaftlichen* Sinnes, d.i. eines Beurteilungsvermögens« (§ 40, B 157) als ein regulatives Prinzip oder als eine Totalisierungsregel, die unsere Urteile ordnet. Diese Totalisierungsperspektive auf Einzelurteile interpretiert Schlegel unter dem Titel einer »Transzendentalpoesie« in Bezug auf die Kunst selbst (s. Kap. 2.2 und 2.2.1).

Der Gemeinsinn ist ein Prinzip, auf Grund dessen jeder zustimmen soll und die Zustimmung gefordert werden kann (20). Wenn man nämlich nach Kant mit ästhetischen Urteilen einen allgemeinen Geltungsanspruch erhebt, muss es ein solches Prinzip geben. Damit kommt dem Gemeinsinn der Status einer kontrafaktischen Antizipation zu. So sagt Kant, dass ein ästhetisches Urteil ein Beispiel des Gemeinsinns angebe als »eine[r] bloße[n] idealische[n] Norm«, die als »unbestimmte Norm [...] von uns wirklich vorausgesetzt« wird (67) als eine Perspektive, unter der jedes andere Subjekt ebenso eine lustvolle ästhetische

218 Adorno 1974, S. 56.

219 Vgl. dazu Allison 2003, S. 107f. und Kulenkampff 2000, S. 194 Anm. 26. Die allgemeine Stimme müsste gegenstandslos bleiben, »wenn das reine Wohlgefallen nicht als Indikator ihm entgegenkommender gegenständlicher Strukturen begriffen werden dürfte« (Pieper 2001a, S. 120).

220 *Sensus communis* ist weder im Sinne von »common sense« als natürlicher Menschenverstand zu verstehen (64), noch als der Sinn für das komparativ Allgemeine, da eine statistische, quantitative Allgemeinheit auf empirischen, kontingenten Regeln beruht (20).

Erfahrung machen müsse.²²¹ Man fällt also ein Geschmacksurteil, das man jedermann ansinnt, unter der Voraussetzung einer Norm, mit der das Urteil zusammenstimmen soll. Damit sind ästhetische Urteile Beispiele einer subjektiven Regel, durch die ihnen »exemplarische Notwendigkeit« (62) zugesprochen werden kann im Verhältnis zur idealischen Norm, da es sich um einen nur durch ein Gefühl vermittelten Geltungsanspruch handelt: Wenn wir einen Gegenstand als schön beurteilen, betrachten wir ihn als »Beispiel einer allgemeinen Regel, die man nicht angeben kann« (63).²²²

* * *

Der okkasionale Widerfahrnischarakter des Schönen hat weitreichende Konsequenzen für die ästhetische Erfahrung und deren diskursive Ausprägung. Die relative Unbestimmtheit des Gegenstandsbezuges wird transzendental analysiert als ein freier, lustvoller Umgang mit ästhetischen Gegenständen. Dieser wird legitimiert durch das Theoriestück des *sensus communis*, der eine legitimierende Unterbestimmtheit ansetzt. Dieser führt ein schwaches Erfüllungskriterium erfolgreichen Sprechens über ästhetische Gegenstände ein. Damit entspricht dem okkasionalen Augenblick eine diskursive Latenzzeit. Der unendliche Aufschub einer abschließenden Bestimmung wird zur negativen Erfüllungsfigur dafür, dass etwas ästhetisch wertvoll ist. Der Augenblick des Schönen wird auf versuchende Weise nachgebildet in einer Erfahrung, die unbegrifflich ist, insofern die Ausrichtung des Kunstwerks auf Ewigkeit – bzw. normativ gesprochen darauf, den zeitlosen Geltungsanspruch, schön zu sein – durch das Ausbleiben einer endgültigen Bestimmung wahrscheinlich wird. Ästhetische Wahrheit lässt sich so als eine Stimmigkeit verstehen (s. Kap. 1.4.1; 2.1), die den Rätselcharakter der Kunst funktional übersetzt. Der spezifischen Ordnung und Erscheinungsform des Gegenstandes entspricht die kontrafaktische Antizipation einer unbestimmten Norm auf Seiten des ästhetischen Dis-

221 Diese Norm des Gemeinsinns stellt »dem Forum ästhetischer Meinungen eine *Grundlage des Streitens* und eine *Perspektive der Einhelligkeit*« bereit und entzieht »im Hinweis auf die Idealität dieser Norm jedem Versuch, solche Einstimmigkeit zu erzwingen, den Boden« (Pieper 2001a, S. 254). Schlegel nimmt diesen Streit über ästhetische Gegenstände ernst und baut ihn in seine Fragmenttheorie der Kritik ein.

222 Komparative Allgemeinheit dagegen lässt Ausnahmen zu und ist »nur eine willkürliche Steigerung der Gültigkeit, von der, welche in den meisten Fällen, zu der, die in allen gilt« (KrV B 4). Der Gültigkeitsanspruch strenger Allgemeingültigkeit der Erkenntnisurteile lässt sich dagegen nicht induktiv aus der Empirie herleiten und lässt keine Ausnahmen zu. Reine Geschmacksurteile erheben ebenfalls Anspruch auf strenge Allgemeingültigkeit, denn sie »beruh[en] auf Gründen a priori« (§ 12). Damit steht die besondere Notwendigkeit von Geschmacksurteilen zwischen Wahrnehmungsurteilen und Erkenntnisurteilen.

kurses. Kant überträgt diesen Gedanken einer unbestimmten Regel auf den Begriff und den Augenblick der Inspiration (s. 1.4.2).

1.4 »Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick«

Der Doppelcharakter der Kunst als autonom und als fait social teilt ohne Unterlaß der Zone ihrer Autonomie sich mit. [...] Die Freiheit der Kunstwerke, deren ihr Selbstbewußtsein sich rühmt und ohne die sie nicht wären, ist die List ihrer eigenen Vernunft. All ihre Elemente ketten sie an das, was zu überfliegen ihr Glück ausmacht und worein sie in jedem Augenblick abermals zu versinken drohen. Im Verhältnis zur empirischen Realität erinnern sie an das Theologumenon, daß im Stand der Erlösung alles sei, wie es ist und gleichwohl alles ganz anders. [...] Danach wäre der reine Begriff von Kunst nicht der Umfang eines ein für allemal gesicherten Bereichs, sondern stellte jeweils erst sich her, in augenblicklicher und zerbrechlicher Balance [...]. Der Prozeß des sich Abstoßens muß immerwährend sich erneuern. *Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick*; jedes gelungene ein Einstand, momentanes Innehalten des Prozesses, als der es dem beharrlichen Auge sich offenbart. Sind die Kunstwerke Antworten auf ihre eigene Frage, so werden sie dadurch selber erst recht zu Fragen. [...] Wird sie [die Kunst] strikt ästhetisch wahrgenommen, so wird sie ästhetisch nicht recht wahrgenommen.²²³

(Adorno: *Ästhetische Theorie*)

Adornos Satz (»Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick«) über das Kunstwerk ist suggestiv, bleibt aber innerhalb von Adornos ästhetischer Theorie und seiner Überlegungen zum Kunstwerk singular und unterentwickelt.²²⁴ Er steht wie ein schlegelsches Fragment isoliert, lässt sich beziehen auf das Ephemere der Kunst, auf den ideologiekritischen Einspruch des Kunstwerks, ist geschrieben in einer Zeit, in der das Erhabene keine Anziehungskraft mehr hat, und in einer Ästhetik, die das kantische Erhabene in das Schöne hineinzieht, das Neue der Kunst als Synthese (über)betont und so nur noch die (mögliche) Intensität des Kunstwerks lobt.

»Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick; jedes gelungene ein Einstand, momentanes Innehalten des Prozesses, als der es dem beharrlichen Auge sich offenbart.«²²⁵ Der elliptische Anschub nach dem Semikolon lässt sich mit Schlegels fragmentarischer Aufwertung des Systems der Kunst nachvollziehen. Der erste vollständige Satz allerdings gibt Rätsel auf. Er steht im »Augenblick« als Pathosformel, die Adorno verwendet, um die ideologiekritische Singularität des Kunstwerks und dessen Einspruch gegenüber dem Gesamtzusammenhang zu

223 Adorno 2003a, S. 16f. (Kursivierung M. H.).

224 Adorno objektiviert die kantischen ästhetischen Urteile konsequent, denn nach Kant gilt: »Jedes einzelne Geschmacksurteil bleibt ein solitäres Gebilde« (Wieland 2001, S. 182).

225 Adorno 2003a, S. 17.

betonen. Lässt man diesen ideologiekritischen Bezug außen vor – analog zur systematischen Aufwertung der Ästhetik bei Kant, um moralische Thesen legitimieren zu können – lässt sich die eingängige (und intuitive) These Adornos als Aufforderung lesen, ihren Ursprung bei Kant und Schlegel nachzuvollziehen. Auch wenn Adorno explizit nur den Bezug zu Kant benennt, sich aber über Schlegel ausschweigt, lassen sich systematische Rekonstruktionsschritte bei Kant entdecken, die Schlegel aufnimmt. »Jedes (gelungene) Kunstwerk ist ein Augenblick« ist hier verstanden als normative These zu einer Struktur, die Kunstwerke aufzeigen müssen, um unser (endloses, quasi-ewiges) Reden über sie zu ermöglichen.²²⁶

Kants *Kritik der Urteilskraft* ist berühmt als Ästhetik der Subjektivität, die die Art und Gültigkeit unseres Sprechens über ästhetische Gegenstände wirkungsmächtig interpretiert. Dennoch lässt sich – bisher in der Forschung unterbelichtet – eine kantische Rede von der Ordnung des Gegenstandes (der ästhetischen Rede) rekonstruieren, die den Augenblick als Struktur des Kunstwerks weiterdenkt. Es gibt auch die weiterführende Möglichkeit, nachzuvollziehen, inwiefern *zwischen* Kunstwerk und Rezipienten eine prinzipielle Entsprechung von zeitlicher Differenz besteht, im Sinne »ein[es] Zusammengehören[s] von Präsenz und Zeit, weil sie [die Erfahrung des Kunstwerks] in die *ästhetische Differenz* von Werk und Interpretation auseinandergelegt ist.«²²⁷

Wenn man eine »Theorie der schönen Form«²²⁸ entwickelt, macht man Aussagen über die Struktur, die ein Gegenstand erfüllen muss, um als schön bezeichnet zu werden. Es besteht die weitverbreitete Meinung, dass sich aus der Theorie des freien Spiels und der Harmonie der Erkenntniskräfte solche Ordnungsstrukturen nicht ableiten lassen.²²⁹ Ästhetische Erfahrung bei Kant ist aber *nicht* eine Art weltloser Reflexion, da sie nur anlässlich einer bestimmten Form des Gegenstandes möglich ist: Der Gegenstand der Betrachtung muss selbst eine bestimmte Struktur aufweisen. Der Verdacht, es handle sich um bloß subjektive Reflexion, lässt sich damit auflösen, dass ästhetische Erfahrung erstens nicht in

226 Scheinbar naheliegender wäre es, Adornos Augenblicksthese anhand seiner Rede von *apparitions* und dem Feuerwerk, das »als einzige Kunst nicht dauern wolle, sondern einen Augenblick lang strahlen und verpuffen«, zu erläutern (Adorno 2003a, S. 49); vgl. dazu Figal 2000, S. 11–13, Frobenius 1979; aus einer musiktheoretischen Perspektive zum *apparition*-Charakter Hoekner 2002, S. 12–18 (mit Bezug auf Rilkes fragmentierenden Blick im *Torso Apollos*) und Henckmann 1984.

227 Figal 2000, S. 18.

228 Ausgehend von der Zweckmäßigkeit ohne Zweck hat Kulenkampff Kants »Theorie der schönen Form« untersucht (vgl. Kulenkampff 1994, S. 127–145).

229 Das meint Gadammers einflussreiche Rede von Kants *Subjektivierung der Ästhetik* (vgl. Gadamer 1990, S. 48–87). Gadamer sieht aber nicht die generelle Bedeutung des Gemeinsinns als intersubjektiven Rahmen, der über den der Geschmacksurteile hinausgeht (vgl. Högbe 1974, S. 186 Anm. 186), und klammert den Gegenstandsbezug von Geschmacksurteilen aus, den Kant trotz allem aufrechterhält.

einem starken Sinne intendiert werden kann. Das impliziert das Theorem des interessellosen Wohlgefallens. Das macht ihren Widerfahrnischarakter aus. Die Rede von einer nicht objektiven Zweckmäßigkeit (der Vorstellung) des Gegenstandes besagt zweitens (nur), dass es »eine Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu Einem (unbestimmt was es sein solle) gibt« (45f.); also eine stimmige Struktur, die nicht abschließend begrifflich-objektiv bestimmbar ist. Analog benutzt Leopardi die Doppelbedeutung von *vago* als »schön« und »unbestimmt« poetologisch (s. u. S. 162), und Baudelaire spricht von einer anzustrebenden »beauté mystérieuse« (s. u. S. 466).²³⁰ Beide ästhetischen Fixpunkte sind verwandt mit Kants Überlegungen, vor allem mit der ästhetischen Idee, die Kunstwerke darstellen.

Damit ist die kantische Rede von der Zweckmäßigkeit angesprochen und somit die Systemstelle, die dem Augenblick aus der Perspektive einer philosophischen Ästhetik zukommen kann. Die Relevanz der ästhetischen Theorie Kants für ein adäquates Verständnis moderner Kunst besteht (aber) nicht in seinen Ausführungen zum Naturschönen. Dieses Theoriestück ist nur innerhalb der kantischen Konstruktion durch den Bezug auf die Sittlichkeit von Bedeutung, da hier die systematische Funktion der dritten Kritik, die Vermittlung von theoretischer und praktischer Philosophie zu leisten, entwickelt wird.²³¹ Einer der entscheidenden Differenzpunkte Schlegels wird es sein, das Moralische aus der Ästhetik auszugliedern. Hier ist es stattdessen entscheidend, der Frage nachzugehen, worin die »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« besteht, und was Kant über das *Kunstschöne* sagt.

Kants erste Lösung²³² besteht darin, dass wir »durch Reflexion« an einem Gegenstand eine »Zweckmäßigkeit der Form« bemerken (33f.). Wir erfahren unerwartet einen Augenblick. Kant gibt in § 10 eine erste Definition von »Zweck«: »[S]o ist Zweck der Gegenstand eines Begriffs, sofern dieser als die Ursache von jenem (der reale Grund seiner Möglichkeit) angesehen wird; und die Kausalität eines *Begriffs* in Ansehung eines *Objekts* ist die Zweckmäßigkeit (forma finalis)« (32). Zweckmäßigkeit gibt es demnach erstens dort, wo ein Gegenstand nach dem Begriff eines Ziels einer Handlung gemacht ist. Zweitens nimmt die Zweckmäßigkeit in teleologischen Urteilen – z. B. in der Biologie – die Rolle einer Als-ob-Erklärung ein, insofern Gegenstände der Natur »von uns nur

230 Genau genommen handelt es sich hier um ein ästhetisches Programm, das den a-historischen Klassizismus, »[cette] grande paresse«, verabschiedet und sich zur Aufgabe macht »de s'appliquer à en [d'une époque] extraire la beauté mystérieuse [...], si minime ou si légère qu'elle soit« (OC II, S. 694f.; *Le Peintre de la vie moderne, La Modernité*).

231 Vgl. zur Vermittlung zwischen theoretischer und praktischer Philosophie, die bei Kant die schönen Dinge in der Natur leisten, und zu dem der reflektierenden Urteilskraft eigenen Prinzip der Zweckmäßigkeit der Natur Pieper 2001a, S. 68–80.

232 Vgl. Kulenkampff 2000, S. 36ff.

erklärt und begriffen werden [können], sofern wir eine Kausalität nach Zwecken, d. i. einen Willen, der sie nach der Vorstellung einer gewissen Regel so angeordnet hätte, zum Grunde derselben annehmen« (33). Drittens gibt es aber noch einen weiteren Fall von Zweckmäßigkeit (ohne Zweck), der identisch ist mit der ästhetischen Reflexion: »Nun haben wir das, was wir beobachten, nicht immer nötig durch Vernunft (seiner Möglichkeit nach) einzusehen. Also können wir eine Zweckmäßigkeit der Form nach, auch ohne daß wir einen Zweck [...] zum Grunde legen, wenigstens beobachten, und an Gegenständen, wiewohl nicht anders als durch Reflexion, bemerken« (33 f.).

Wenn ein Gegenstand »bloß in der Betrachtung« (134) gefällt, so ist seine Form zweckmäßig, weil sie das lustvolle Gefühl auslöst, das im Prozess des Beurteilens empfunden wird, das nicht auf bestimmten inhaltlichen Bestimmungen beruht, da es nur »die subjektive Zweckmäßigkeit [der Form des Gegenstandes] für die Urteilskraft [ist], welche wir mit der Vorstellung des Gegenstandes im Gemüte verbunden empfinden« (150). Insofern können schöne Gegenstände oder Vorstellungen von ihnen zweckmäßig sein, als sie ein Gefühl bewirken können, in dem sich die Stimmigkeit der Erkenntnisvermögen zeigt (136 f.).²³³ Der schöne Gegenstand ist in dieser Beschreibung zweckmäßig für uns. Das ist die subjektive Seite.

Zugleich darf man nicht aus dem Blick verlieren, dass die ästhetische Erfahrung durch eine Form der Zweckmäßigkeit, die man durch Reflexion am Gegenstand beobachten kann, möglich wird. Die Konklusion des dritten Moments lautet: »Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie, ohne Vorstellung eines Zwecks, an ihm wahrgenommen wird« (61).²³⁴

* * *

Adornos Wort, jedes Kunstwerk sei ein Augenblick, kann Anlass geben, eine Struktur zu rekonstruieren, die jedem Kunstwerk zukommt. Die kantischen Überlegungen zur Zweckmäßigkeit sollten dort systematisch gekappt werden, wo sie das Schöne moralisch instrumentalisieren. In der okkasionalen Erfahrung von schönen Dingen in der Natur wird das Versprechen des mystischen Augenblicks (s. *Vorblick*) säkularisiert, es gäbe eine ursprüngliche Einheit für uns in der Natur. Die entscheidende Einsicht ist, dass sich Schönheit funktional

233 Vgl. Wieland 2001, S. 255 f.

234 Anders als in der teleologischen Funktion der Urteilskraft wird eine bloße Zweckmäßigkeit anlässlich eines Gegenstandes entdeckt oder wahrgenommen, die subjektiv in dem Sinne ist, dass sie auf die Sinnlichkeit verweist. Damit handelt es sich um eine »ästhetische« (vgl. S. xli) oder formale Zweckmäßigkeit (S. xxix, xlv, 36 f.), insofern die »Erkenntniszweckmäßigkeit der Gegenstandsform« empfunden wird (Pieper 2001a, S. 113).

verstehen lässt als eine besondere Stimmigkeit, die ein Gegenstand aufweist, die der der ästhetischen Reflexion entspricht.

1.4.1 Augenblick als Struktur

Die schöne Kunst zeigt darin eben ihre Vorzüglichkeit, daß sie Dinge, die in der Natur häßlich oder mißfällig sein würden, schön beschreibt. Die Furien, Krankheiten, Verwüstungen des Krieges, u. dgl. können, als Schädlichkeiten, sehr schön beschrieben, ja sogar im Gemälde vorgestellt werden; nur eine Art Häßlichkeit kann nicht der Natur gemäß vorgestellt werden, ohne alles ästhetische Wohlgefallen, mithin die Kunstschönheit, zugrunde zu richten: nämlich diejenige, welche *Ekel* erweckt

(Kant: *Kritik der Urteilskraft*, B 189)

Es ist sehr inkonsequent, und klein, auch die langsamste und ausführlichste Zergliederung unnatürlicher Lüste, gräßlicher Marter, empörender Infamie, ekelhafter sinnlicher oder geistiger Impotenz scheuen zu wollen.

(Schlegel: *Athenäum*, Fr. 128; KA II, S. 185)²³⁵

Explizit ist Kant daran gelegen, das Hässliche nur insofern als Gegenstand ästhetischer Urteile zu erlauben, als es auf künstl(er)ische Weise schön dargestellt wird. Er rundet diese klassizistische Position dadurch ab, dass er die Grenze des Ästhetischen im Ekel zieht; also in genau demjenigen Bereich, den Baudelaires berühmtes *Une charogne* (s. u. S. 380) zum Gegenstandsbereich der so traditionsbewussten Lyrik erhebt.²³⁶ In der traditionell dem Neuen resistentesten und der Tradition am meisten bewussten Form der literarischen Sprache findet ein Bruch »mit der hohen Sprache der Liebeslyrik und ihrer Vergeistigung der Liebeserfahrung« statt.²³⁷

Der Sache nach und gegen den Buchstaben erlaubt die kantische Konzeption allerdings Hässliches, Ekelhaftes und letztlich alles als Gegenstand ästhetischer Reflexion und Darstellung. Diese Konsequenz ergibt sich aus den Theoriebausteinen der Interesselosigkeit, die gerade gegenüber Ekelhaftem schwer aufrechtzuerhalten bzw. nach Kants (empirischer) Annahme unvorstellbar ist, und aus der Struktur des Kunstwerks: Diese Zweckmäßigkeit ohne Zweck oder die

235 Vgl. zum Begriff des Ekels in der Klassik und dann in Ablösung von deren Mimesis-Verbot bei Schlegel und Nietzsche den übersichtlichen Aufsatz von Menninghaus 2002 (das Zitat findet sich ebd., S. 48).

236 Das Gedicht ist auch wegen des Motivs des Hundes und damit der Unterwelt, zugleich zutiefst traditionsbewusst (vgl. Weinberg 1980). Der Autor betont zurecht die korrelative Hinterfragung des Begriffs der »Authentizität«, die sich als »Maske von Sprache und Stil« bei Baudelaire offenbart (ebd., S. 87). Darüber hinaus ist *Une charogne* das berühmte Bild eines Neuen, geboren aus der poetologischen Reflexion auf den Fall des Menschen und insofern »susceptible d'une lecture réflexive« (Jackson 1999, S. 148).

237 Westerwelle 2011a, S. 303.

Form der Zweckmäßigkeit bringt zum Ausdruck, dass ein schöner Gegenstand von uns betrachtet wird, als ob er einen Zweck hätte, ohne dass wir ihn bestimmen (können). Diese formale Struktur des Kunstwerks ist eine hermeneutische Voraussetzung, um erklären zu können, dass wir etwas schön bzw. ästhetisch (emp)finden, im Versuch, dieses *je ne sais quoi* zu erklären und zu bestimmen.²³⁸ »Form« ist darüber hinaus als Voraussetzung von Gegenständigkeit überhaupt zu verstehen: »Das Formale in der Vorstellung eines Gegenstandes ist die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen, [d. h. des sinnlichen Materials] zu Einem (unbestimmt, was es sein solle)« (45f.), bzw. die Stimmigkeit des Materials zu einer Zweckmäßigkeit ohne (begrifflich bestimmten) Zweck.²³⁹ Die Augenblicklichkeit der Struktur des Kunstwerks liegt in seiner Singularität, die gefordert und reflektiert wird. Die (erhoffte) Singularität des Kunstwerks würde verbürgen, dass man sich in seiner ästhetischen Erfahrung nicht geirrt hat, dass etwas am Gegenstand die Erfahrung rechtfertigen lässt. Diesen allgemeinen Bezug behandelt Kant unter dem Begriff der Zweckmäßigkeit, d. h. der teleologischen, systematischen Anordnung der Teile zu einem geschlossenen Ganzen:

Es lassen sich verschiedene Bezüge herstellen für das, was zweckmäßig bzw. schön ist: (i.) Unsere Erkenntnisvermögen sind zweckmäßig für Erkenntnis im Sinne eines konkreten, bestimmten Urteils. Für ein solches bestimmtes Urteil ist die Zusammenstimmung von Einbildungskraft und Verstand notwendige Voraussetzung. Insofern ein Geschmacksurteil kein Erkenntnisurteil ist, ist das freie Spiel (bloß) zweckmäßig. (ii.) Das freie Spiel der Erkenntnisvermögen ist zweckmäßig für die Erkenntnis von (i). Darin besteht die ästhetische Lust. (iii.) Das freie Spiel der sich gegenseitig belebenden Erkenntnisvermögen ist zweckmäßig für den Erhalt der Lust, da es ein sich selbst reproduzierendes Spiel ist. Das freie Spiel ist also zweckmäßig für sein eigenes Andauern. (iv.) Der schöne Gegenstand, da er das freie Spiel auslöst, ist zweckmäßig für (i–iii). Und (v.) hat der schöne Gegenstand eine Zweckmäßigkeit ohne Zweck, da er so beschaffen ist, als ob er zu etwas gemacht ist, ohne dass wir den Zweck bestimmen (können). In all diesen Fällen wird die Zweckmäßigkeit nur reflektiert bzw. nur beigelegt, nicht aber bestimmt.

Nur die fünfte mögliche Bestimmung der Zweckmäßigkeit sagt etwas über die Struktur des Gegenstandes aus. Diese hermeneutische Voraussetzung ist der Grundzug des modernen Reflexionsbewusstseins, und das Aufbrechen des Systematischen (ohne Zweck) ist der Grundzug der modernen Ästhetik. Das freie

238 Nach Nancys Interpretation des kantischen Erhabenen ist das *je ne sais quoi* ein Hinübergleiten (*glissement*) zum *Ausdruckslosen* (W. Benjamin), zum *à demi*, wie sich Fénelon ausdrückt: »Le beau qui n'est que beau, c'est-à-dire brillant, n'est beau qu'à demi« (*Projet sur la poétique*; zit. n. Nancy 1990, S. 163).

239 Vgl. Kulenkampff 1994, S. 136.

Spiel von Verstand und Sinnen ist als Anzeige der autonomen Struktur des Kunstwerks in einem positiven Sinne unendlich. Das Kunstwerk erhebt den Anspruch, eine in sich abgeschlossene, ewige Struktur aufzuweisen. Zugleich ist das freie Spiel die phänomenologische Kehrseite negativer bzw. un abgeschlossener Unendlichkeit: Womöglich lässt sich das Kunstwerk unendlich interpretieren, ohne dass die Interpretationen aufhören. In beiden Perspektiven müsste man nach Kant die goethesche Gleichung »Der Augenblick ist Ewigkeit.« normativ auflösen: Der Augenblick *soll* Ewigkeit sein.

Worin diese paradoxe Ordnung des Kunstwerks besteht, ist am Text schwer zu entscheiden, da Kant die Gegenstandsseite fast vollständig ausblendet und nicht klar zwischen der Zweckmäßigkeit als Form eines Gegenstandes und der subjektiven Zweckmäßigkeit unterscheidet.²⁴⁰ Dass ein Gegenstand zweckmäßig geordnet ist, drückt Kant in § 15 als »die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu Einem (unbestimmt, was es sein solle)« (46f.) aus. Diese allgemeine, aber grundlegende Bestimmung ist – anachronistisch – Kants Antwort auf Baudelaires Frage nach der »*beauté mystérieuse*« (s. o. S. 76). Zunächst ist der mögliche Bezug auf Kunstwerke entscheidend, deren Struktur darin besteht, dass ihre einzelnen Momente *zusammenstimmen* müssen, d. h. in einer Weise angeordnet sind, die jedem Moment eine notwendige Stelle im Gesamtzusammenhang zuweist: Wenn ein Moment im Ganzen nicht notwendig, sondern zufällig wäre, wäre das ganze Kunstwerk nicht mehr zweckmäßig geordnet.²⁴¹ Dadurch ist auch jedes einzelne Moment auf jedes andere Moment bezogen und zugleich auf das Ganze. In dieser allgemeinen Formulierung der Funktionsbestimmung liegt die kantische Definition von »System«. Die ästhetische Idee ist gleichsam der »*focus imaginarius*« des Werk – derjenige »Punkt [...], indem er ganz außerhalb der Grenzen möglicher Erfahrung liegt, dennoch dazu dient, [den ästhetischen Begriffen] die größte Einheit neben der größten Ausdehnung zu verschaffen.« (KrV B 672). Diese Organisation des Mannigfaltigen bzw. einer Fülle bezieht sich zunächst sowohl auf Ästhetik als auch auf Biologie; also den beiden Gegenstandsbereichen und Teilen der *Kritik der Urteilkraft*. Die allgemeine Systemdefinition, die Kant in der *transzendentalen Methodenlehre* in der *Kritik der reinen Vernunft* gibt, lautet:

240 Vgl. Pieper 2001a, S. 193f. Die folgenden Überlegungen dazu, wie die Struktur von (gelungenen) Kunstwerken allgemein beschrieben werden kann, gehen aus von Christel Fricke Aufsatz »Freies Spiel und Form der Zweckmäßigkeit in Kants Ästhetik«, der in Auseinandersetzung mit Jürgen Stolzenberg und Jens Kulenkampf entstanden ist (Christel Fricke 2000). Die Diskussion ist abgedruckt in Franke 2000, S. 1–65.

241 Die Form der Zweckmäßigkeit, die ein Gegenstand aufweist, bezeichnet also eine »ganzheitliche oder systematische Einheit, insofern seine Teile kein bloßes Aggregat bilden« (Christel Fricke 2000, S. 53).

Ich verstehe aber unter einem Systeme die Einheit der mannigfaltigen Erkenntnisse unter einer Idee. Dies ist der Vernunftbegriff von der Form eines Ganzen, so fern durch denselben der Umfang des Mannigfaltigen so wohl, als die Stelle der Teile untereinander, a priori bestimmt wird (KrV B 860).

Allerdings besteht ein grundsätzlicher Unterschied zwischen dem teleologischen Systemzusammenhang von biologischen Organismen, deren bestimmter Zweck gattungsspezifisch ist, und dem unbestimmten Zweck von Kunstwerken, deren innerer Zusammenhang von jedem einzelnen Kunstwerk individuell aufgestellt wird. Die Urteilskraft zielt in ihrer ästhetischen Reflexion »auf das Einheitliche des *besonderen* Objekts, nicht, wie in der Teleologie, auf das Einheitliche von besonderen *Objektzusammenhängen*«. ²⁴² Adornos Formulierung, dass jedes Kunstwerk ein Augenblick sei, ist also implizit deontisch: Jedes Kunstwerk soll in sich eine singuläre Anordnung seiner Elemente sein. Seine kantische Sicht auf die Kunst geht von Höhenkammkunstwerken als Paradigma und Denkfigur aus, die diese Forderung (scheinbar oder anscheinend) erfüllen.

Mit dieser allgemeinen Beschreibung der Struktur von Kunstwerken lässt sich besser verstehen, worin das freie Spiel der Erkenntniskräfte besteht. ²⁴³ In § 35 beschreibt Kant das freie Spiel damit, dass »die Einbildungskraft *ohne Begriff* [Kursivierung M. H.] schematisiert« (146). Das kann man so verstehen, dass die Einbildungskraft ein Schema für die »Zusammensetzung des Mannigfaltigen zu Einem« (45f.) entwirft, indem sie die Regel zu finden versucht, die die Einheit des Ganzen konstituiert. Dieses Konstruktionsprinzip, das die Stimmigkeit des Kunstwerks herstellt, ist aber nicht begrifflich bestimmt. ²⁴⁴ Das Regel-Suchen der reflektierenden Urteilskraft ist deshalb frei, d.h. in ihrer reflektierenden Funktion entlastet von einem identifizierenden Denken. Im ästhetischen Urteil – und das ist der Reiz des kantischen Ansatzes – überwindet die philosophische Ästhetik das logozentrische Denken im Ästhetischen.

Dieses freie Schematisieren bedeutet, dass wir den Gegenstand »versuchen« ²⁴⁵, d.h. versuchsweise die Ordnungsstruktur nachvollziehen und »nichts an dem gegebenen Mannigfaltigen unberücksichtigt lassen« ²⁴⁶, da nicht be-

242 Hogrebe 1974, S. 188.

243 Kant deutet den Zusammenhang in § 30 an: »[D]ie Zweckmäßigkeit hat alsdann doch im Objekte und seiner Gestalt ihren Grund, wenn sie gleich nicht die Beziehung desselben auf andere Gegenstände nach Begriffen (zum Erkenntnisurteile) anzeigt, sondern bloß die Auffassung dieser Form, sofern sie dem Vermögen sowohl der Begriffe als dem der Darstellung derselben [...] im Gemüt sich gemäß zeigt, überhaupt betrifft« (131f.).

244 Das Theoriestück der ästhetischen Ideen erläutert diese unbestimmte Regel der Einheit eines Kunstwerk und worin dann das »wechselseitig belebend[e]« Spiel der Erkenntniskräfte (146) besteht.

245 Dieser versuchende Umgang wird verschiedentlich betont: § 8: 25, § 32: 137, § 33: 140 (vgl. Christel Fricke 2000, S. 49 Anm. 9).

246 Ebd., S. 52.

grifflig entscheidbar ist, was zu berücksichtigen ist. Wenn man Kunstwerke darauf verpflichtet, dass sie eine systemische Einheit darstellen, ist das einzige Kriterium dafür, ob etwas ein gelungenes Kunstwerk ist, dass die ästhetische Erfahrung, die im systematischen und »konkrete[n] Nachvollzug durch das Subjekt«²⁴⁷ der einzelnen Momente eines Kunstwerks besteht, nicht abbricht: Deshalb handelt es sich um ein schlecht gemachtes und daher misslungenes Kunstwerk, wenn ein Teil des Ganzen nicht zweckmäßig, also zufällig ist, oder wenn sich das Kunstwerk auf den Begriff bringen lässt – z. B. wenn man die Regel angeben kann, wie das Ganze konstruiert ist, weil es solche Kunstwerke schon gibt.²⁴⁸ Wenn ein Teil im Ganzen des Kunstwerks in diesem Sinne altbekannt oder zufällig ist, verliert es als Ganzes den Anspruch auf seinen Ewigkeitsanspruch. Dann ist das Kunstwerk selbst nur flüchtig, aber kein vollwertiger Augenblick. Das schließt natürlich systematisch keineswegs (literarische, etc.) Anleihen bei der Tradition aus.

Wenn man in Geschmacksurteilen entscheiden möchte, ob ein gegebener Gegenstand schön ist oder nicht (3), und zugleich keine begrifflichen Kriterien bereitstehen, hat die reflektierende Urteilskraft die Aufgabe, »ohne Begriff zu schematisieren«, d. h. mögliche Regeln und Konstruktionsprinzipien hypothetisch am Gegenstand zu versuchen. Da das Schöne bei Kant ein rein formaler Begriff ist, ist Kant nicht auf besondere »ästhetische« Inhalte festgelegt. Der schöne Gegenstand muss lediglich einheitlich sein, ohne dass sich das Konstruktionsprinzip auf einen Begriff bringen ließe. Wenn das erfüllt ist, ist die zweckmäßige Form des Gegenstandes auch subjektiv zweckmäßig, da sie ästhetische Reflexion und damit Reflexionslust ermöglicht, die im Suchen einer Regel besteht und sich aus dem Ganzen des Gegenstandes ergibt.²⁴⁹ Durch die §§ 15 f. ergibt sich allerdings ein grundlegender Zweifel, ob reine Geschmacksurteile über Kunstschönes möglich sind:

In § 15 sagt Kant, dass das Geschmacksurteil »von dem Begriffe der Vollkommenheit gänzlich unabhängig« sei.²⁵⁰ Im folgenden Paragraphen scheint

247 Pieper 2001a, S. 184, 254. Adorno übernimmt die kantische Bestimmung der »reflektierende[n] Urteilskraft, die nicht vom Oberbegriff, vom Allgemeinen ausgehen kann und konsequenterweise auch nicht vom Kunstwerk, das nie ›gegeben‹ ist, und die den einzelnen Momenten folgen muß und sie kraft ihrer eigenen Bedürftigkeit überschreiten, [d. h. sie] zeichnet subjektiv die Bewegung der Kunstwerke in sich selbst nach« (Adorno 2003a, S. 211).

248 Vgl. Christel Fricke 2000, S. 55.

249 Vgl. 44, 61, 69. Die zwecklose Zweckmäßigkeit eines schönen Gegenstandes wird nur empfunden, da es »eine bloße subjektive Zweckmäßigkeit im freien Spiel unserer Erkenntnisvermögen bemerklich macht« (278), die eine objektive Zweckmäßigkeit nur anzeigen kann und diese lässt sich nur wahrscheinlich aufzeigen, nicht aber deduktiv beweisen.

250 Das richtet sich (auch) gegen Baumgartens rationalistisches Verständnis von Schönheit, die

Kant aber diese Trennung zwischen reinem Geschmacksurteil und einem Vollkommenheitsurteil aufzulösen: Er unterscheidet zwei Arten von Schönheit: »freie Schönheit (pulchritudo vaga)« – darunter fallen auch Gegenstände, die »für sich nichts« bedeuten (49) – und »bloß anhängende Schönheit (pulchritudo adhaerens)« (48). Nur die zweite Art »setzt einen [Begriff] und die Vollkommenheit des Gegenstandes nach demselben voraus« (ebd.). Betrachtet man die Beispiele²⁵¹, die Kant wählt, ergibt sich, dass die Unterscheidung unabhängig ist von der zwischen Natur- und Kunstschönem. Die grundlegende Frage ist, wie solche Urteile überhaupt noch Geschmacksurteile genannt werden können, also wie man komplexe Gebilde – und die Frage ist besonders virulent für Kunstwerke²⁵² – ästhetisch erfahren und beurteilen kann, ohne den zweckfreien und interessellosen Kern von Geschmacksurteilen aufzugeben. Eine mögliche Lösung besteht in dem, was Kant in § 14 »Zieraten (parerga)« nennt, was also nur »äußerlich als Zutat« aufgefasst werden kann (43) – wie »Einfassungen der Gemälde« –, also etwas, das nur »durch seine Form« gefällt und »das Wohlgefallen des Geschmacks vergrößert« (ebd.).²⁵³ Das Geschmacksurteil ist dann zwar kein *reines* Geschmacksurteil mehr, da es begrifflich-logische Komponenten in sich integriert. Dennoch kann man aber an der möglichen Reinheit der ästhetischen Beurteilung festhalten. Ob man diese Abstraktionsleistung vollzogen hat, kann gerade ein Grund einer ästhetischen Diskussion sein (52).²⁵⁴

Es ergibt sich aus der kantischen Konzeption, dass prinzipiell jeder Gegenstand schön, d. h. Anlass einer ästhetischen Erfahrung sein kann: Ein Gegenstand ist genau dann schön, wenn wir über ihn reden, reflektieren und sich ein

auf einen objektiven Begriff dessen, »was es für ein Ding sein solle« bezogen und »verworren gedacht wird« (44f.).

- 251 »Viele Vögel [...], eine Menge Schaliere des Meeres [...], Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen« sind Beispiele für *freie* Schönheiten. »[D]ie Schönheit eines Menschen [...], eines Pferdes, eines Gebäudes [...] setzt einen Begriff vom Zwecke voraus« (49f.). Hier ist der jeweilige Begriff eine außer-ästhetische Begrenzung dessen, was schön genannt werden kann.
- 252 –>so wird in der Beurteilung der Kunstschönheit zugleich die Vollkommenheit des Dinges in Anschlag gebracht werden müssen [...und] auch das Urteil nicht mehr rein-ästhetisch [...,sondern] ein logisch-bedingtes ästhetisches Urteil« (188f.) sein. Dann wären also alle Urteile über Kunstwerke (nur) logisch-bedingte Urteile. Für die folgende Lösung vgl. Gammon 1997.
- 253 Das zitierte Beispiel (ein Bilderrahmen) mag zwar in einem reinem Geschmacksurteil schön genannt werden, ist aber in seinem Zweck (als Bilderrahmen) inadäquat, wenn es nicht zu einem Gemälde etc. gehört, kann also wiederum nur anhängend schön genannt werden in Bezug auf seine Funktion (als Rahmen). Analog zum Beispiel lässt sich sagen, dass, »was es für ein Ding sein solle« (45) – der Zweck- und Vollkommenheitsbegriff von etwas – nicht der Grund eines Urteils sein darf. Ein Geschmacksurteil ist immer noch möglich: Man kann von der funktionalen Bestimmung eines Gegenstandes absehen.
- 254 Allison schlägt eine Lösung vor, wie Kunstwerke auch in reinen Geschmacksurteilen beurteilt werden können (Allison 2003, S. 297f.).

freies Spiel einstellt. Die begriffs- und interesselose Reflexion lässt sich nur aus sich selbst heraus verstehen und schließt gerade objektive Regeln aus.²⁵⁵ Dieser Gefahr einer absoluten (potentiellen) Ästhetisierung der Erfahrung entspricht Adornos (potentielle) Epiphanisierung des Kunstwerks: Wenn jedes Kunstwerk ein Augenblick ist, ereignet sich je das Neue. Diese abstrakte These, die sich aus Kants Überlegungen herleiten lässt, wird von diesem zugleich relativiert:

Das interesselose Wohlgefallen ist zwar einerseits Voraussetzung für die Möglichkeit ästhetischer Erfahrung, lässt sich aber andererseits nicht mit Bestimmtheit feststellen, weshalb eine ästhetische Erfahrung dem Subjekt zustößt. Diese mangelnde Selbsttransparenz ist analog zur Ungewissheit, ob wir aus Pflicht gehandelt haben: »Es ist eine Unsicherheit, die auch auf den Grenzen beruht, die der randscharfen Identifizierbarkeit der Empfindungen, insbesondere der Gefühle gezogen sind«²⁵⁶. Diese zwanglose Unbestimmtheit hat nur zur Bedingung, dass der Urteilende interesselos ist, ohne dass er sich intentional auf Interesselosigkeit festlegen kann. Der Augenblickswert des Kunstwerks ist also reflexiv bzw. auf doppelte Weise angelegt: Dem Subjekt einer ästhetischen Erfahrung stößt okkasional, plötzlich und unerwartet etwas zu, das einen unerwarteten Zweck anzeigt und eine unerwartete, unmittelbare Lust auslöst. Das Objekt der ästhetischen Erfahrung löst diese Erwartung – so die transzendente Überlegung – ein, wenn der Augenblick bzw. das Kunstwerk einen bestimmten System- bzw. Ewigkeitswert erfüllt. Das Ende der Diskussion *über* Kunstwerke oder Augenblicke ist dabei auf doppelte Weise offen: Das Ende steht aus und dieser schlechten Unendlichkeit entspricht die reflexive Annahme einer offenen Ordnung des Kunstwerks.

Im Ästhetischen bleibt uns deshalb nur unser Sprechen über schöne Dinge. In diesem Sinne ist eine ästhetische Debatte über einen Gegenstand, die geführt wird, ohne dass sie zum Stillstand kommt, ein Anzeichen dafür, dass ein bestimmter Gegenstand schön ist. Übertragen auf die Augenblicksstruktur des Kunstwerks soll jeder ästhetische Gegenstand einen Ausblick geben auf die Unendlichkeit (der Erfahrung am Kunstwerk und im Augenblick). Da es bei Geschmacksurteilen keine objektiven, überprüfbaren Kriterien gibt, muss jeder Urteilende sich selbst prüfen, ob die »bloße Vorstellung des Gegenstandes in [ihm] mit Wohlgefallen begleitet sei, so gleichgültig [er] auch immer in Ansehung der Existenz des Gegenstandes dieser Vorstellung sein mag« (6). Das liegt, so Kant, daran, dass es kein negatives Geschmacksurteil geben kann. Denn

255 Vgl. »[D]er Kern der Kantischen Lehre impliziert [...], daß prinzipiell jeder Gegenstand unserer Welt zu einem Gegenstand der ästhetischen Erfahrung werden kann, eine Möglichkeit, die exemplarisch erst in der seit Duchamp gängigen Kunststrategie des zwanzigsten Jahrhunderts erfüllt wird« (Kreis 2008, S. 295; vgl. Wieland 2001, S. 205).

256 Wieland 2001, S. 244. Bereits die begriffliche Explikation eines hypothetisch reinen Gefühls ist schwierig (vgl. Pieper 2001a, S. 196).

Geschmacksurteile sind als ästhetische Urteile nach ihrer logischen Qualität immer positive Urteile. Wenn etwas nicht gefällt, handelt es sich nicht um ein ästhetisches Urteilen, sondern um eine begriffliche Bestimmung.

Da das freie Spiel der Erkenntniskräfte und die damit einhergehende Lust Bedingungen von Geschmacksurteilen sind, kann die Frage, »ob etwas schön sei oder nicht« (3) nur am Gegenstand überprüft werden, unter der Voraussetzung, dass man interesselos ist. Man kann also das Ziel einer ästhetischen Diskussion in einer zweifachen Aufgabe sehen: Es geht sowohl darum, den ästhetischen Gegenstand zu verstehen, d. h. die Meta-Regel anzugeben, nach der er strukturiert ist, als auch darum sicherzustellen, dass alle Diskutierenden interesselos sind. Empirisch ist das natürlich keineswegs der Fall, im Rahmen einer philosophischen Ästhetik ist diese Interesselosigkeit allerdings eine theoretische Notwendigkeit, um die Zwecklosigkeit des Ästhetischen erfahren zu können. Dieser zweite Gesichtspunkt lässt sich jedoch nie endgültig feststellen. Dennoch ist es angemessen, davon auszugehen, dass es in einer ästhetischen Diskussion auch darum geht, Vorurteile abzubauen. Wenn man gegenüber einem Kunstwerk voreingenommen ist, bestimmt man es vorab begrifflich, wodurch eine ästhetische Erfahrung nicht mehr möglich ist. Es ergibt sich aus der kantischen Bestimmung der Autonomie der ästhetischen Erfahrung, dass für die Beurteilung von Kunstwerken z. B. moralische oder politische Kriterien keine Rolle spielen, da sie außerhalb des ästhetischen Diskurses und der ästhetischen Erfahrung stehen.²⁵⁷

Das hat Konsequenzen für die Rolle, die das Hässliche in Kants Theorie einnehmen kann: Das Gegenteil eines reinen ästhetischen Wohlgefallens kann nicht ein reines Missfallen, sondern nur das Ausbleiben einer ästhetischen Erfahrung sein. Wäre die Erfahrung des Hässlichen eine Erfahrung von ursprünglicher Disharmonie, könnte sie kein freies Spiel erlauben, und widerspräche so der eigenen logischen Voraussetzung. Ein reines Missfallen müsste in einer Disharmonie der Erkenntniskräfte bestehen. Diese Unlusterfahrung kommt bei Kant nur im Erhabenen vor: »Diesseits des Erhabenen aber [...] lässt sich [...] kein reines Missfallen installieren, das dem Hässlichen einen theoretischen Ort sicherte.«²⁵⁸ Dass das Hässliche »ins Feld der adhärierenden Schönheit verwiesen« und damit »nur außerhalb autonomer ästhetischer Erfahrung« möglich ist, macht nun aber gerade die Stärke des kantischen Ansatzes aus, da »auch ein hässlicher Gegenstand mit Lust erfahren werden kann [...]«, wenn der Gegenstand nicht begrifflich bestimmt wird und dann »das Hässliche

257 So definiert Kant auch ästhetische Ideen, ohne das Prädikat »schön« zu benutzen (s. u. S. 101). Schönheit wird nicht inhaltlich bestimmt. Deshalb hat seine Theorie auch Platz für hässliche Kunstwerke, solange sie eine bestimmte Wirkung und eine bestimmte Struktur haben.

258 Kreis 2001, S. 575.

nicht hässlich, sondern schön, und eben deshalb Teil einer Theorie autonomer ästhetischer Phänomene, zumal solcher der modernen Welt« ist.²⁵⁹

Der erstaunliche Teilsatz – »Das Schöne ist also nicht das Ideal der modernen Poesie« –, der in der *Vorrede* (1795) den Gang des *Studium*-Aufsatzes (s. Kap. 2.1), der wegen seiner relativ unzusammenhängenden Form besser als Essay bezeichnet werden sollte, bestimmt, hält nicht nur fest, dass das Schöne Vergangenheit ist. Er bereitet vor, dass Schlegel dem Interessanten den Status als ästhetische Kategorie neben dem Erhabenen und Hässlichen zuspricht.²⁶⁰ Die »Pathographie der Moderne gipfelt in der Feststellung«²⁶¹, dass ihre »trefflichsten Werke ganz offenbar Darstellungen des *Häßlichen* sind« (KA I, 219), ohne nun allein das Interesse am Hässlichen als Zwischenschritt zu einer Stufe der Kunst, die das nicht-mehr-Schöne der Künste überwände, anzusehen. Statt eines »geschichtlichen Selbstbewußtsein[s] und Fortschrittsdenken[s] der Aufklärung«²⁶², statt einer »unmoderne[n] Restitution des [einfachen] Schönen«, strebt Schlegel eine Objektivität an, die das Hässliche umfasst.²⁶³

Neben der expliziten Theorie zum Schönen und dem impliziten Ansatz zu einer möglichen Theorie des Hässlichen als Teilbereich der Ästhetik liefern die extrem gerafften Überlegungen zum Erhabenen den nächsten, entscheidenden Schritt in der kantischen Ästhetik, auch wenn der kurze Bezug zum Erhabenen wie ein eingeschobener Appendix, ein »erratischer Block«²⁶⁴ wirkt: Die Paragraphen 23–29 werden zwar – wie schon die Weltpassung im Schönen – aber-

259 Ebd., S. 576, 578 f.

260 Vgl. Harald Fricke 2000, S. 34. Vgl. zum frühromantischen Begriff des Interessanten Dumont 1995, S. 16–57. Vgl. zur Vorgeschichte in der Aufklärung anhand von Diderot (mit Ausblick auf Kant und in Rückblick auf die mystische Tradition) Stierle 1979 und zur Transformation der Kategorie des Interessanten als *Theorie des Neuen* bei Adorno – wobei die Frühromantik nur vermittelt über Walter Benjamins Aneignung indirekt angesprochen wird – Zirten 2005.

261 Zelle 1995, S. 260.

262 Jauß 1970, S. 87.

263 Jacob 2007, S. 380. Die ehrwürdige Tradition des Erhabenen, die in Europa mit (Pseudo-) Longinus' Traktat *Über das Erhabene* (Περὶ ὑψους) eine entscheidende Renaissance in den Poetiken von Ficino bis zu Schlegel einleitet, führt zur Entdeckung der »Kreativität des Natürlichen« im Menschen. Im Laufe der vor allem rhetorischen Diskussion zum Erhabenen wird die aristotelische Vorstellung der geordneten Natur zugunsten eines »beau désordre« (Boileau) aufgelöst, die zu einer Aufwertung des Erhabenen als Inspiration und der Gleichsetzung von »Genialität und Erhabenheit« führt und letztendlich das (romantische) Diktum Baudelaires ermöglichte von der Einbildungskraft als »reine des facultés« (Wehle 1994, S. 210, 217, 222). Die Frage, ob für Schlegel das Schöne und das Erhabene »dann austauschbar« werden, wie Wehle schreibt, ist intrikat. Carsten Zelle vertritt die gegenteilige These, dass Schlegel in Anlehnung an Platons Kalokagathie – die der aristotelischen Wahrheitsdefinition übertragen auf die Ästhetik entspricht – das »Interessante und Hässliche [...] als nur provisorische ästhetische Werte negativ auf die Normativität des Objektiven [Schönen]« beziehe (Zelle 1995, S. 263).

264 Böhme 1989, S. 119.

mals in moralische Überlegungen (zur Pflicht) überführt. Auch die Einschränkung, »nur das Erhabene an Naturobjekten in Betrachtung [zu] ziehen« (76), muss aus diesem Grund fallen; wobei auch Kants eigene Beispiele diese Betrachtungsgrenze überschreiten. Darüber hinaus hat die Instrumentalisierung der Ästhetik für die Ethik zu der kaum nachvollziehbaren Konsequenz geführt, dass das Erhabene nicht in den Dingen sei, »in keiner sinnlichen Form enthalten se[i und so...] nur [in den] Ideen der Vernunft« (77) gründe.²⁶⁵ Trotz oder wegen dieser Probleme verfügt Kants Diskussion des Erhabenen »unter den Texten des 18. Jahrhunderts über die längste intellektuelle Halbwertszeit«²⁶⁶.

Bereits Schlegels Interpretation der kantischen Ästhetik hat sich über die moralische Inanspruchnahme der Ästhetik ausgesprochen, da sie nicht Bausteine einer modernen Ästhetik sein können.²⁶⁷ Entscheidend sind hingegen der Begriff der Unzweckmäßigkeit in der Erfahrung des Erhabenen und die scheiternde Weltpassung als negative Variation zum Schönen und schließlich die dialektische Augenblicklichkeit im erhabenen Gefühl. In Urteilen über erhabene Dinge drücken wir – anders als beim Schönen – die Unangemessenheit der Erkenntniskräfte für mögliche Erfahrung aus. Im Fall des Mathematisch-Erhabenen beurteilen wir einen subjektiven Zustand, der darin besteht, dass unsere Einbildungskraft überfordert wird, wenn »eine ästhetische Zusammenfassung aller durch Zusammensetzung in die Progression einbezogenen Einheiten verlangt wird«²⁶⁸. Bis auf die Interessellosigkeit sind erhabene Urteile solchen über Schönes diametral entgegengesetzt, da sie »zweckwidrig für unsere Urteilskraft, unangemessen unserm Darstellungsvermögen, und gleichsam gewalttätig für die Einbildungskraft erscheinen« (76).

Kants erstes Beispiel für einen Gegenstand, der einen ästhetischen Eindruck des »Unendliche[n] (85), der »Unangemessenheit« (88), der »Totalität« (92), der »Unendlichkeit« (94), die »*schlechthin groß* (absolute non comparative magnum)« (81) wirken, sind die »Pyramiden«. Wenn man ihnen »nicht sehr nahe komm[t], eben so wenig als zu weit davon entfernt« (87f.) erkennt man noch

265 Die Ausgrenzung der Erfahrbarkeit des Erhabenen an Kunstwerken ist nicht inhaltlich begründet und es ist letztlich »völlig unerfindlich, warum [es] nicht ebenso für die erhabene Kunst gelten soll« (Pries 1991, S. 159).

266 Hoffmann 2006, S.19. Die (scheinbar) gegenteilige Meinung vertritt Menninghaus, wenn er schreibt: »Nichts ist daher [in Anbetracht »der Longin-Burke'schen Substanz des Erhabenen«] abwegiger als in Kant den Fluchtpunkt und die summa im Denken des Erhabenen zu sehen. Kant tritt viel eher aus einer langen Tradition heraus, als daß er sie vollendet« (Menninghaus 1999, S. 9).

267 Vor Lyotard steht als bedeutender Theoretiker, der Kants »eher anti-modernen Zug« aufnimmt und in seiner Theorie des Ausdruckslosen »wiederholt die Begriffe »erhaben« und »moralisch« zusammenrückt« Walter Benjamin (dazu ausführlich Menninghaus 1992, hier S. 49).

268 Lyotard 1994, S. 125.

Details und einzelne Steine, die ästhetische Zusammenfassung gelingt nicht mehr. Die »instantane Erfassung einer gegliederten Ganzheit«²⁶⁹, die im Schönen problemlos gelingt, wird im Erhabenen zu einer tragischen Spur, die nicht in der Welt, sondern nur im Gedanken der Welt aufgehoben wird.

Die augenblickliche *comprehensio aesthetica*, die im Schönen problemlos erfolgt, bricht zusammen: »So bedarf das Auge einige Zeit, um die Auffassung von der Grundfläche bis zur Spitze zu vollenden; in dieser aber erlöschen immer zum Teil die ersteren, ehe die Einbildungskraft die letzteren aufgenommen hat, und die Zusammenfassung ist nie vollständig« (88). Dieses Ziel der Totalität zu erreichen, darin aber zu scheitern, da die Bewegung nie vollständig ist, wird dann von Schlegel als Manifest (der Romantik) gelesen und ausgearbeitet. Dieses Scheitern führe, so die phänomenologische Bestimmung, zu einer »Rührung«²⁷⁰, selbst einer »Bestürzung, oder Art von Verlegenheit« und einem »rührende[n] Wohlgefallen (87f.). Solche quasi-religiösen Gefühle könnten sich auch beim »Zuschauer in der St. Peterskirche in Rom beim ersten Eintritt« (88) einstellen.

Es kommt keine Interaktion zwischen der Einbildungskraft in ihrer Funktion der ästhetischen Größenschätzung (*apprehensio*) und den Zahlbegriffen des Verstandes (*comprehensio*) zustande. Das Scheitern der ästhetischen Größenschätzung bedeutet für uns ein Gefühl der Unlust bzw. eine »negative Lust« (76). Diese »Unlust« (98) stellt sich als Folge dar und erfüllt sich in einer »augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte«, die ebenso plötzlich umschlägt in eine »desto stärker[e] Ergießung derselben« (75).²⁷¹ Der Grund dieser augenblicklichen Hemmung sind die ästhetische Formlosigkeit und Unzweckmäßigkeit, »ein Gefühl der Unangemessenheit« (88) für uns. Diese Unlust führt eine Zäsur in unsere Weltwahrnehmung ein. Unser Scheitern, den Gegenstand einheitlich und als Ganzes wahrzunehmen, ist mehr als ein »Negativreiz« in Anbetracht des Chaos, »das den sinnlichen Wahrnehmungsapparat überflutet«²⁷². Schlegel wird später vom »Choquanten«²⁷³ moderner Kunst sprechen und weist vorweg auf Benjamins Schock-Ästhetik, die er aus Baudelaires Dichtungen ableitet. Das ist die erste Seite des dialektischen Augenblicks der »Rührung« (86). Letztlich ist, was Kant »Chaos« nennt, und frühromantisch positiv als generative Kraft des Denkens umgewendet wird, die irrationale Kraft und Gefahr der vorkritischen mythischen Natur (s. o. S. 55).

269 Busche 1991, S. 518.

270 Das Gefühl des Erhabenen ist eine »Rührung« (87ff.), d. h. ein dialektisches Gefühl, das von Unlust über die Unangemessenheit der Erkenntniskräfte in ein Lustempfinden umschlägt.

271 In diesem »ejakulativen Erlebnis« steht Kant im Rahmen des »Paradigma[s] der männlichen sexuellen Erfahrung« des Erhabenen (Snyder-Körper 2007, S. 196f.), die bei anderen Autoren des 18. Jahrhunderts wie Burke und Sheridan noch deutlicher ausgeführt wird.

272 Böhme 1989, S. 120.

273 KA I, S. 254.

Dem Text nach aber deutet Kant diese Unlust als eine durch die Vernunft verschuldete Erfahrung, gleichsam durch eine »Hypertrophie des Wissens«²⁷⁴. Die unter dem Diktat der Ratio eingeforderte und erzwungene »Erweiterung der Einbildungskraft an sich selbst« (83) zum »Fortschritte ins Unendliche« gebiert einen »Anspruch auf absolute Totalität« (85). An dieser Hypertrophie und dem unseligen Totalitätsanspruch hält auch Leopardi in seiner *teoria del piacere* fest, ohne dann den rettenden Schritt von einer negativen Lust zu einer dialektischen, selbstreflexiven Lust mitzugehen (s. Kap. 3.3–3.3.2). Baudelaire kommt über sein Vorbild Edgar A. Poe zu einer ähnlichen, gleichwohl auch inhaltlich dämonisch ausgemalten Version des halbierten Erhabenen, das den Ausstieg aus dem Abgrund nicht mehr schafft. Denn bei Poe »mutiert der ›moment of vision‹ [bei Wordsworth] zur Pseudo-Epiphanie«, so in der Erzählung *A Descent into the Maelström* (1801).²⁷⁵

Die Begründung, die Kant gibt, warum sich trotz des Scheiterns der Erkenntnisvermögen und des »Gefühl[s] der Unangemessenheit« (88) ein Lustgefühl einstellt, übersteigt die Beschreibung des Gefühls in eine transzendente Erklärung. Dieser theoretische Wechsel wiederholt sich im Dynamisch-Erhabenen. Statt es bei einer griffigen Beschreibung und »leibnahen Fassung«²⁷⁶ wie Burkes »delightful horror«²⁷⁷, das Kant mit »wohlgefälligem Schauer« wiedergibt (129), zu belassen, wird auch hier der Umschlag der ersten negativen Lust in Anbetracht der »Furcht erregend[en]« (102) Natur transzendental hergeleitet. Der Umweg seiner Herleitung scheint auch Kant aufgefallen zu sein, denn man könnte einwenden, der Ansatz sei »zu weit hergeleitet und vernünft[e]«, er wendet aber ein, »die Beobachtung des Menschen beweis[e] das Gegenteil« (106).

Eine systematisch wichtige Voraussetzung dafür, dass wir uns nicht vor dem »Erhabene[n] der Natur« fürchten (103), dass wir uns in »Sicherheit befinden« (104) und »uns sicher sehen müssen« (105), gewährleistet die ästhetische Voraussetzung des interesselosen Wohlgefallens. Das veranschaulicht Kant auch an einem typisch romantischen Motiv, dem »Feldherrn«, der mit der Macht des *coup d'œil* ausgestattet aus der sicheren Distanz (des erhabenen Hügels²⁷⁸) die

274 Feger 1996, S. 45.

275 Scharold 2000, S. 34.

276 Böhme 1989, S. 123.

277 Burke 1990, S. 67 (Kap. 8 *Infinity*). Vgl. »Was bei Burke eine leibnahe Fassung fand, wird bei Kant zu einer transzendentalen Prozedur, bei der es in jeweils unterschiedlicher Weise um die Universalität des Subjekts geht: im Schönen um jene Allgemeingültigkeit des Urteils, nach der die Natur in ihrer entgegenkommenden Angemessenheit für das menschliche Erkenntnisvermögen qualifiziert wird; im Erhabenen aber um die Allgemeingültigkeit, mit der das Subjekt sich selbst zu seiner universellen Souveränität aufruft – in Absetzung vom erniedrigten Anderen der Natur« (Böhme 1989, S. 123).

278 Böhme 1989, S. 126 Fn 12. Vgl. zum »Feldherrn- und Soldatenblicks im stehenden Heer des

Schlacht überblickt. Historisch greift Kant hier auf die lukrezsche Metapher des Schiffbruchs mit Zuschauer, die ein »Paradigma einer Daseinsmetapher«²⁷⁹ eröffnet, das gleichwohl den Zuschauerstatus in dem historischen Moment aufgibt, in dem Interesselosigkeit und Ästhetik als Schutzbezirk schrittweise aufgelöst werden.

Kant nennt als Beispiele für Formen der Natur »in ihrem Chaos oder in ihrer wildesten regellosesten Unordnung« (78) die klassischen romantischen Motive: den »durch Stürme empörte[n] Ozean« (77), »[k]ühne überhangende gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken [...], Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt« (104). Die *mathematische* Überforderung im dialektischen Gefühl der »Rührung« (87) spiegelt sich nun *dynamisch* in der (distanzierten) Erfahrung der (inszenierten) furchteinflössenden Natur im Gefühl einer »Bewegung« (98).

Diese Bewegung scheint auf negative Weise das freie Spiel im Schönen zu wiederholen: Der erhabene Augenblick stellt sich nicht mehr als ein plötzlich- Augenblicklicher Umschlag dar, sondern wird zu einem Augenblick von subjektiv-erfahrener Dauer gestreckt. Denn die erhabene Begierde beginnt zwar mit einer (unerwarteten) »Erschütterung«, diese stellt sich aber als »schnellwechselnde[s] Abstoßen und Anziehen eben desselben Objekts« dar (98). Die augenblickliche Erfahrung besteht im ersten Moment nicht mehr nur im Abbrechen und Scheitern der *comprehensio aesthetica* wie im Mathematisch-Erhabenen, sondern, insofern die »Natur bewegt«, stehen die imaginativen Kräfte »gleichsam [vor] ein[em] Abgrund, worin sie sich selbst zu verlieren fürchte[n]« (98). Das Subjekt erfährt die eigene Endlichkeit als Sterblichkeit sinnlich. Diese »Schwäche und Dezentrierung des sinnlich-leiblichen Ichs«²⁸⁰ wird in ihrer Negativität *ex negativo* als Anzeichen einer inneren Überlegenheit gegenüber der Natur entdeckt. Die abgründige Erfahrung der Grenze der (eigenen leiblichen und sinnlichen) Vermögen wird überschritten durch die »höhere Zweckmäßigkeit« in uns (77). Das »Purgatorium des Imaginären«²⁸¹ wird durch einen Aufstieg in das Paradies des Himmels bzw. der Ratio überwunden.

Statt der erststufigen, harmonischen Einfalt unserer Weltpassungsfunktionen, die wie »ein glücklicher unsre Absicht begünstigender Zufall« erscheinen (XXXIV), erfahren wir eine in sich gebrochene höhere Zweckmäßigkeit zweiter Stufe, die zudem logisch primär gegenüber der Erfahrung des Scheiterns ist. Ohne Ideal gäbe es keine Verlusterfahrung. Gegenüber der reibungslosen Synthese im okkasional-erfahrenen Schönen ist das neue, reflexivere »Zugleichsein«

Absolutismus«, auch mit Belegen von Friedrich II., dem von Kant verehrten König (vgl. KU B 196), vgl. Oesterle 2009.

279 Blumenberg 1997; vgl. Foessel 2008, S. 113f.

280 Böhme 1989, S. 120.

281 Ebd., S. 123.

(99) der *comprehensio sublimis* bzw. des zweiten ästhetischen Reflexionsurteils eine in sich zerrissene Aufspaltung der Anschauung, die »Zeit erfordert« (100) und eine intellektuelle »Überlegenheit über die Natur selbst« entdeckt (104).

Das Erhabene ist damit zunächst eine unmittelbare sinnliche Reflexion (Unlust) und dann eine intellektuelle Reflexion (Lust) auf das erste Moment. Die Tatsache, dass überhaupt Lust entsteht, zeigt nach Kant das Vorhandensein sowohl von Ideen als auch von Vernunft – als Vermögen, Ideen zu denken – an. Deshalb ist das Erhabene ein intellektuelles Gefühl, das »eine Empfänglichkeit für Ideen« voraussetze (110).²⁸² Das blitzartige Umschlagen dieses dialektischen Gefühls zwischen einem »schnellwechselnden Anziehen« und »Abstoßen« (98) – die »Rührung« (87ff.) – gibt so einen »flüchtigen Blick auf die Idee, das Absolute« frei.²⁸³ Die Gegenwart ist zu einer unendlich kleinen Gegenwart, »zu einem unendlich kleinen Zeitpunkt«²⁸⁴ geschrupft, den man als augenblicklichen Umschlag oder als permanenten Wechsel erfährt. Diese beiden Seiten kann man frühromantisch als die Zeitformen der gedanklichen Ekstasen des punktuellen Witzes (das Mathematisch-Erhabene) und der permanenten Parekbase der Ironie (das Dynamisch-Erhabene) aufarbeiten (s. Kap. 2.2).²⁸⁵

Indem wir dieses negative Gefühl als eine unbewusste Reflexion auf der Sinnesebene reflektieren, schlägt es in ein positives Gefühl um, da wir auf die »Stimme der Vernunft« (91) hören (und erkennen): Im Gedanken, dass sich im Scheitern der Sinne Vernunftbegriffe darstellen, benutzt Kant die Grundfigur negativer Theologie. Kants berühmtes Beispiel negativer Darstellung ist das erhabene Bilderverbot »im Gesetzbuche der Juden« (124). Die kantischen Ideen sind zwar prinzipiell nicht darstellbar und insofern erhaben im Sinne von übersinnlich, da ihnen keine Anschauung korrespondieren kann, und doch zeigen sie sich nur »indirecte«²⁸⁶ (75) im Scheitern von darstellendem und begreifendem Vermögen; sind also versinnlicht im Ausbleiben der (direkten) Versinnlichung. Der »Widerstreit« (90) mit der Natur oder mit der eigenen Vernunft – Kants Sprachgebrauch ist auch im Ästhetischen teils sehr ungenau und hält sich

282 »Deshalb konnte »der eben so geistreiche als gründliche *Saussure* [...] in der Beschreibung seiner Alpenreisen von *Bonhomme*, einem der savoyischen Gebirge [nicht mehr berichten als]: »es herrscht daselbst eine gewisse *abgeschmackte Traurigkeit*« (B 127). Die »kultivierte Heiterkeit« beginnt also erst mit den europäischen Touristen auf der *Grand Tour*, die geschützt durch den Spiegel in den Abgrund schauen. Kant hat immerhin den Abgrund tiefergelegt als angelegte Zerrissenheit und Überforderung *im* »aufgeklärten« Subjekt selbst.

283 Lyotard 1994, S. 84. Das Erhabene bei Kant findet darin sein Pendant im Witz bei Schlegel als einer der »*échappées de vue* ins Unendliche« (KA II, S. 200; *Athenäum*-Fragment 220; s. Kap. 2.2.2).

284 Höltenschmidt 2011, S. 310.

285 Vgl. dazu auch – wenn auch ohne die Herleitung aus Kant – De Man 2008.

286 Vgl. »*Zweckmäßigkeit* wird beim Erhabenen nur indirekt, in Gestalt eines ihrer Ausfallphänomene, nämlich als eine auf bestimmte Weise geartete *Zweckwidrigkeit* erfahren« (Wieland 2001, S. 268 Fn 91; Kursivierung M. H.).

nicht an den eigenen Sprachgebrauch – ist »ein *paradoxes* Verhältnis«²⁸⁷ und wird noch einmal versöhnt in der Denkfigur einer »negative[n] Darstellung« (124). Genauso wie das Scheitern unseres Erkenntnisapparats angesichts der Totalität der Natur eine negative Darstellung des Absoluten bzw. der Vernunft leistet – das ist die ›dramatische‹ Geschichte, die Kant (zweimal) in der *Analytik des Erhabenen* erzählt –, soll für Schlegel das Denken und jedes Fragment auf das notwendige Scheitern reflektieren, nicht das Ganze sein zu können. Das ist Schlegels Gedanke des modernen Bewusstseins als fragmentarisches. Man kann darin eine moderne Überbietungsfigur der mit eigentümlich »bürgerliche[m] Stolz«²⁸⁸ verbundenen Autonomie des kantischen Subjekts gegenüber des Nicht-Ichs, der Natur, sehen. Die kantische Figur des Erhabenen ist ein in sich dialektischer Augenblick, dessen Begründungsfigur im Bollwerk der eigenen Subjektivität *idealiter* für die Lyrik ein Ideal aufstellt; eine Selbstermächtigungsfigur, die sich bald schon nicht mehr halten lassen wird. Wenn die Schutzbezirke und fiktionalen Inszenierungen von erhabenen Erfahrungen und der aristokratische Zuschauerstatus fallen, behalten erhabene Augenblicke zwar ihre Form negativer Darstellung, allerdings bei gleichzeitig negativeren Inhalten und Konsequenzen.

Die Gratwanderung Kants, eine Zweckmäßigkeit zweiter Stufe, eine (sinnlich) zweckwidrige (intellektuelle) Zweckmäßigkeit zu denken, besteht darin, dass das dialektische Umschlagen der Unlust in Lust darin begründet sei, dass wir in uns ein übersinnliches Vermögen ›entdecken‹, da die Vernunft uns bzw. unsere Einbildungskraft dazu zwingt, eine Vernunftidee, etwas Nicht-Darstellbares zu veranschaulichen.²⁸⁹ Damit ist die Totalität, die die Vernunft sucht, negativ sinnlich im Scheitern der Sinne eingefangen, die Gegensätze sind selbst-gesucht und überwunden: Das Subjekt hat sich noch einmal gerettet vor der eigenen Begierde. Im erhabenen Scheitern entdecken wir – nach Kant – unsere Vernunft. Das Erhabene wird so zur rationalen Selbstlegitimations- bzw. Selbstermächtigungsfigur des Subjekts, das sich vom Unendlichen – als seiner Idee – her denkt und als solchermaßen der Natur gegenüber autonomes Ich entdeckt. So mehr oder weniger elegant sich das kantische Subjekt hier qua Ratio aus der Affäre ziehen kann, desto entscheidender ist, dass Kant selbst bereits die prästabilierte Harmonie in der Erfahrung des (Natur-) Schönen relativiert. Dass der Mensch in die Welt passe – sei es durch einen Wink oder durch Chiffren der Natur verbürgt –, hat nicht das letzte Wort: Der einfachen Weltpassung im reflexiven ästheti-

287 Feger 1996, S. 57. In dieser Ungenauigkeit, die zwar wohl ungewollt ist, schreibt Kant »witzig«, wie es Schlegels als gewollte Paradoxierung des Denkens fordert.

288 Böhme 1989, S. 121.

289 Das Unlustgefühl »zeugt von einem Zeitproblem: Der betreffende Gegenstand kann nicht mehr auf Antrieb, [...] ›durchlaufen‹ und ›zusammengenommen‹ werden [...], sondern er zerfällt gleichsam in seine Einzelteile« (Pries 1991, S. 157).

schen Urteil über das Schöne wird eine reflexive Weltpassung zur Seite gestellt. So wird eine mikro- und makrokosmische Entsprechung durch die zweite paradigmatische ästhetische Erfahrung gebrochen durch ihr Gegenteil, durch eine negativ-okkasionale Erfahrung: in »der Erfahrung einer – entgegen aller Erwartung – sich unseren Begriffsformen nicht fügenden Natur«²⁹⁰. Dem entspricht einerseits der Gegensatz zwischen einem lustvollen Augenblick im Schönen, der »directe« entsteht, und »eine[r] Lust, welche nur indirecte entspringt« (75), und andererseits ein Subjekt, das seine Einheit unmittelbar erfährt und zugleich eine gebrochene Subjektivität entdeckt, die im Scheitern der Welterfahrung eine Einheit zweiter Stufe entdeckt. Gemäß dieser grundlegenden Analogie von Augenblick und Subjekt ist eine (unausgesprochene) negative Subjektivität angelegt, die der »negative[n] Lust« (76) entspricht.

Schlegel wird beide Seiten zusammenführen und gegeneinander ausspielen, die Lyriker der Moderne suchen solche Winke in sich und in der Natur trotz aller negativen Vorzeichen zu inszenieren, so wie auch das Erhabene bei Kant nur eine Inszenierung ist. Die transzendente Obdachlosigkeit kündigt sich hier an, sie ist angelegt, aber nochmals an einen moralischen Überbau angebunden. Dennoch hat Kant systematische Grundbausteine gelegt. Das »Überschwengliche für die Einbildungskraft« (98) wird bei Schlegel noch einmal aufleben. Danach kommt die Kehrseite zum Vorschein, um deren Anlage auch Kant wusste: »Der, dessen Gefühl ins *Melancholische* einschlägt, [...] hat vorzüglich ein *Gefühl für das Erhabene*.«²⁹¹ (s. Kap. 2.3 und 3).

* * *

Versteht man solchermaßen den Augenblick als Struktur von Kunstwerken, ergibt sich, dass nicht nur das Hässliche, sondern letztlich alles Gegenstand einer ästhetischen Erfahrung sein kann. Kunstwerke sind dann eine Ordnung, von der man – theoretisch unendlich viele – divergierende – und in sich kohärente und konsistente – Geschichten erzählen bzw. reflektierte Explikate darüber formulieren kann, wie und warum die Teile so in sich stimmig angeordnet sind. Diese implizite hermeneutische Annahme jeder vollwertigen ästhetischen Erfahrung, die dann auch als Kritik gelten kann, erklärt den okkasionalen Augenblick des Schönen in seinem Erfahrungswert und in seinen transzendentalen Voraussetzungen. Der Ewigkeitswert des Kunstwerks lässt sich so fassen, dass die Interpretationsmöglichkeiten prinzipiell nicht abrechen. Die kantische Definition eines offenen Systems lässt sich auf die Struktur des Kunstwerks übertragen und sie entspricht der regulativen Funktion der ästhetischen Ordnung, die Kunst-

290 Majetschak 1993, S. 95.

291 Kant 1977c, S. 840 (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, A 30).

werke sind, genau dann, wenn sie eine singuläre und unbestimmte Ordnung sind. Da diese Erfüllungsbedingung nur indirekt darstellbar ist – in unserer anhaltenden ästhetischen Lust bzw. in unserem noch nicht abbrechenden Sprechen –, ist alles, insbesondere auch Hässliches, möglicher Gegenstand der Kunst und der Ästhetik. Diese anti-klassizistische Konsequenz führt der *Studium*-Aufsatz (s. Kap. 2.1) weiter aus. Von Schlegels Fragment- und Ironiebegriff (s. Kap. 2.2–2.2.2) her gelesen, ist auch die zweite ästhetische Weltstellung nach Kant – das Erhabene – paradigmatisch für eine moderne Ästhetik, da erst hier Stimmigkeit als Strukturbeschreibung leistungsfähig werden kann. Denn der erhabene Augenblick ist nicht nur aktualisierbar als eine Bewusstseinsform, sondern auch als literarisches Motiv einer Selbstlegitimation. Er ist somit mehrfach ein rekurrentes Paradigma moderner Lyrik. Der erhabene Augenblick erweitert den Begriff (gegenüber dem des Schönen), da er negativ-dialektisch vorgeht, d. h. er stellt eine Totalität indirekt dar. Die erststufige Unzweckmäßigkeit im Erhabenen und ihre Aufhebung sind ein Ideal bzw. ein Kontrastmittel für moderne Lyrik, gerade weil sie schrittweise den (kantischen) Aufklärungsglauben an die Möglichkeit einer rationalen Überwindung von Zweckwidrigkeiten und scheiternden Weltverhältnissen abbaut. Mit dem Verlust der rettenden Funktion des Augenblicks zu restituieren oder zu kompensieren (s. Kap. 2.1, 3.1), ist der funktionalen Interpretation des Augenblicks als Struktur kein Abbruch getan, da die endlose Interpretierbarkeit der negativ-dialektischen Darstellung des Kunstwerks folgt. Diese Logik des Erhabenen kann dann Schlegel als die Grundstruktur des Schönen in der Moderne reaktualisieren. Der negativ-okkasionale Augenblick des Erhabenen lässt – diametral zum Schönen – erkennen, dass man nicht in die Welt passe. Die Relation von Augenblick, Subjekt und Kunstwerk hat sich hin zu einer von negativen Relaten verschoben.

1.4.2 Inspiration ohne Augenblick

Ἄπαντα μέντοι τὰ οὕτως ἄσεμνα διὰ μίαν ἐμφύεται τοῖς λόγοις αἰτίαν, διὰ τὸ περὶ τὰς νοήσεις καινόσπουδον, περὶ δὲ δὴ μάλιστα κορυβαντιῶσιν οἱ νῦν.

[Alle diese Stilfehler entstehen jedoch in der Literatur allein aus einer Ursache, der Jagd nach Neuheit der Gedanken, auf die gerade unsere Zeit ganz toll versessen ist.²⁹²]

(Pseudo-Longinus: *Peri hypsous*, 5.1)

292 Übersetzung nach Otto Schönberger (Longinus 1988, S. 15). Vgl. zu diesem Einspruch gegen das Neue als moderne Idee Harald Fricke 2002, S. 320.

Die Natur hat nur eine Regel für die Schriftsteller, und die läßt sich in zwei Worte fassen: *Laßt laufen*.²⁹³

(Lichtenberg: *Sudelbücher*)

Die Geschichte von den Gergesener Säuen ist wohl eine sinnbildliche Prophezeiung von der Periode der Kraftgenies, die sich nun glücklich in das Meer der Vergessenheit gestürzt haben.²⁹⁴

(Schlegel, *Athenäum*, Fr. 306)

[S]o ist das alles unsicher und vielleicht nur ein Spiel des Verstandes, denn vielleicht bestehen die Gesetze, die wir hier zu erraten suchen, überhaupt nicht.²⁹⁵

(Kafka: *Zur Frage der Gesetze*)

Kant ersetzt die traditionelle Rede über die göttliche Inspiration des Dichters durch eine funktionale Beschreibung des Regelfolgens. Das ist in der Tradition Longinus' angelegt, denn bei ihm gibt es den Gedanken einer Sekundärinspiration, in der klassische Vorbilder göttliche Inspiration ersetzen.²⁹⁶ Dieser moderner Zug seiner Ästhetik ist seinem ›trockenen‹ Herangehen an die Kunst geschuldet, die – bis auf äußert idiosynkratische Beispiele für Schönes wie »Blumen«, »Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen, oder auf Papiertapeten u. s. w.« (48f.) – ganz ohne Bezug auf wirkliche Kunstwerke auskommt. Der theoretische Mehrwehrt der ästhetischen Eckpunkte steht antirelational zu seiner Kenntnis wirklicher Kunst. Der Sache nach denkt er in philosophischen Begriffen eine baudelaire'sche Praxis, die dieser in den *Conseils aux jeunes littérateurs* weitergibt, und beide in einem a-platonischen Impetus²⁹⁷ vereint, denn sie vertreten die Meinung, dass Reflexion Inspiration ist bzw. dieser vorhergeht:

Une nourriture très *substantielle*, mais *régulière*, est la seule chose nécessaire aux écrivains féconds. L'inspiration est décidément la sœur du travail journalier. [...] *L'inspiration obéit*, comme la faim [...]. Il y a sans doute dans l'esprit une espèce de *mécanique céleste* [...]. Si l'on veut vivre dans une contemplation opiniâtre de l'œuvre

293 Lichtenberg 1968, S. 423 (E 357).

294 KA II, S. 217. Die Anspielung auf die Gergesener Säue bezieht sich auf Luk. 8, 26–39. Ein von bösen Geistern Besessener wird von Jesus geheilt. Die bösen Geister fahren in eine Herde Säue, die sich daraufhin in den Abgrund stürzen.

295 Kafka [1931] 2004, S. 892 (*Zur Frage der Gesetze*, S. 891–893).

296 Vgl. Gellhaus 1995, S. 44 (Fn. 58).

297 Vgl. im Bezug auf Baudelaire Moog-Grünwald 2006 mit einer Herleitung aus der Inspirationstheorie nach Brunos *De gli eroici furori* (ebd., S. 98f.). Die romantische Rezeption des Erhabenen anhand der Schriften Platons stellt Brix (2001) dar. Brix betont die Ästhetik des Vagen und Unbestimmten, die v.a. durch die Systematisierung der platonischen Schriften durch Victor Cousin entsteht (ebd., S. 44), durch de Staëls *De l'Allemagne* europäische Verbreitung findet und bei Lamartine und Hugo eine teils geistig-religiöse Aufgabe des Dichters wird (ebd., S. 53–56).

de demain, le travail journalier servira l'inspiration (OC II, S. 18; *Du travail journalier et de l'inspiration*; Kursivierung M. H.; vgl. Rilkes *Briefe an einen jungen Dichter*, s. u. S. 560)

Der scholastischen Sprache Kants ist die oberflächlich systematische Herangehensweise und Wirkung auf den Leser geschuldet. Dieser muss dennoch stark verbinden, aufarbeiten und anders lesen, da in der Sache und Anordnung bereits Kant – und nicht erst Schlegel – fragmentarisch schreibt:

Kants zweite Lösung (s. o. S. 76 zur ersten Lösung) für das Problem, wie anlässlich eines gemachten, d. h. nach Zwecken hergestellten Gegenstandes eine ästhetische Erfahrung möglich sei, besteht in der Autonomie von Kunstwerken: Kant drückt den Gedanken, dass Kunstwerke nach einer autonomen Regel strukturierte Systemzusammenhänge sind, dadurch aus, dass Kunst so sein muss, »als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei« (179).²⁹⁸ Die paradoxe Bedingung, die Kunstwerke erfüllen müssen, ist, dass man sich einerseits »bewußt« sein muss, »daß es Kunst sei«, also etwas (nach einem Zweck) Gemachtes, und andererseits »sie uns doch als Natur aussieht« (ebd.).²⁹⁹ »Natur« ist hier der unterterminologische Ausdruck für die Funktion, die das ›Genie‹ erfüllen muss: Indem Kant von einer rezeptionsästhetischen Perspektive zu den Bedingungen dafür, dass schöne Gegenstände gemacht werden können (§§ 43 ff.), wechselt, stellt sich die Frage erneut, wie an Kunstwerken, die als gemachte Werke notwendig Zwecke enthalten, eine ästhetische Erfahrung, die nicht auf einer Rücksichtnahme auf Zwecke gründen darf, möglich sei. Die in diesen späten Paragraphen eingeführte Figur des Genies verliert einerseits durch den analytischen Primat der okkasionalen Struktur der ästhetischen Erfahrung an Bedeutung und wird andererseits durch die Überführung ausgezeichnete Zeitpunkte in Momente eines systematischen Zusammenhangs weiter relativiert. Der rein »quantitativen Relation zweier Elemente« im Zeitpunkt kommt der Charakter der einfachen Gleichzeitigkeit zu, die der Augenblick überbietet durch eine »qualitative Beziehung mindestens zweier Elemente im Sinne einer Einheit der Differenz«. ³⁰⁰ Ohne hier Gleichzeitigkeit mit Zeitpunkt und Simultaneität mit Augenblick gleichsetzen zu wollen, ist die Unterscheidung einer

298 Analog gilt für die schönen Dinge in der Natur, dass wir sie gleichsam als eine »Technik der Natur« (77) auffassen. Natur ist schön, sofern sie als Kunst begriffen wird (179).

299 Auf den als-ob-Natur-Charakter der Kunst als Vollkommenheitsfigur verweist in einem substantiellen Sinne schon Longinus (vgl. Gellhaus 1995, S. 73).

300 Kleinschmidt 2013, S. 245. Eine mögliche Unterscheidung von Augenblick und Simultaneität wird später eingeführt (s. Kap. 4.1.3). Gegen eine historische Synthese von Lessing und Herder zur Problematik des fruchtbaren Augenblicks ausgehend vom *Laokoon* betont Düsing den »unhistorischen Charakter der Lessingschen Kunstgesetze« (Düsing 2002, S. 70; vgl. Hubmann/Huss 2002, S. 27).

quantitativen und einer qualitativen Relation ein logisches Minimalpaar, das die unterschiedlichen Begriffspaare verbindet.

In einem dritten Schritt werden Kunstwerke auf den Augenblick des Neuen verpflichtet, d. h. darauf, eine qualitative Singularität zu sein. Dass Kunstwerke originell sein müssen, entspricht der Unhintergebarkeit des Augenblicks, in dem die Urteilskraft ansetzt und die Vermögen vermittelt.³⁰¹ Diese drei Schritte kann man phänomenologisch mit dem okkasionalen Augenblick des Ästhetischen bzw. mit der *comprehensio aesthetica* zusammenfassen. Den gesamten Komplex fasst Kant unter dem Begriff der *ästhetischen Idee*.

In § 43 bestimmt Kant »Kunst« zunächst allgemein im Sinne von *τέχνη* (*technê*) als ein Gemachtes, d. h. als Produkt eines vernunftgeleiteten Handelns. Dieser Prozess von Zwecksetzungen und Funktionsbestimmungen, aus denen sich die Wahl der geeigneten Mittel ergibt, ist ein regelgeleiteter Prozess. »Kunst« lässt sich in »mechanische« (Gebrauchsgegenstände), »angenehme« (Unterhaltungskunst) und »schöne« (d. h. freie) Kunst unterscheiden. Die spezifische Differenz von schöner Kunst ist, dass sie keinen Zweck außer sich hat: Sie ist »für sich selbst zweckmäßig« (179), bzw. sie hat den begrifflich unbestimmten Zweck, Reflexionslust zu ermöglichen. Schöne, d. h. freie Kunst ist negativ dadurch definiert, dass unter sie weder zu Gebrauchszwecken noch zur Unterhaltung gemachte Gegenstände fallen.

Freie Kunst darf nicht nach außer-ästhetischen Zwecken gemacht sein. Insofern Kunstwerke zur Gattung »Kunst« gehören, müssen sie aber vernünftig, d. h. nach Zweck-Mittel-Überlegungen und Regeln hervorgebrachte Werke sein und damit »etwas Zwangsmäßiges«, einen »*Mechanismus*« (176) haben.³⁰² Die Freiheit des Künstlers kann also nicht darin bestehen, regellos vorzugehen oder alle bestehenden Regeln des Kunsthandwerks zu verabschieden: »[S]o gibt es doch keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas Mechanisches, welches nach Regeln gefaßt und befolgt werden kann, und also etwas *Schulgerechtes* die wesentliche Bedingung der Kunst ausmachte« (186). Seine Einsicht, dass es keine objektiven Kriterien für das Schöne gibt, wird an dieser Stelle nicht nochmals wiederholt.

Die radikale Abkehr von einer jeden Regelpoetik ist hier dennoch impliziert.³⁰³ Das Argument ist aber vielmehr ein ontologisches: »Denn etwas muß

301 Da die Urteilskraft »ein besonderes Talent« ist, »welches garnicht belehrt, sondern nur geübt sein will«, ist der »so genannt[e] Mutterwit[z], dessen Mangel keine Schule ersetzen kann« (KrV B 172), ein Paradebeispiel für das Problem des Regelfolgens, wie es Wittgenstein in Auseinandersetzung mit Kant im Privatsprachenargument dekonstruiert hat.

302 Ohne dieses unfreie Moment könnte der ästhetische »*Geist*, der in der Kunst frei sein muß [...], gar keinen Körper haben« und wäre »bloßes Spiel« (179).

303 Vgl. »Darin ist jedermann einig, daß Genie dem *Nachahmungsgeiste* gänzlich entgegen zu setzen sei« (183). »Da die Naturgabe der Kunst (als schönen Kunst) die Regel geben muß:

dabei als Zweck gedacht werden, sonst kann man ihr Produkt gar keiner Kunst zuschreiben; es wäre ein bloßes Produkt des Zufalls« (186). Auf welche Weise werden Kunstwerke also vom Verdacht, zufällig zu sein, enthoben? Dieser Gedanke lässt sich negativ-theologisch auf den Augenblick übertragen: Etwas muss Ewigkeitswert haben, sonst kann man es nicht der Kunst zurechnen, sondern nur als bloßen Zufall. Wie der Künstler dieses Grundproblem der Avantgarde löst, kommt *in nuce* in der zweiten Szene des dritten Akts in Richard Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* zum Ausdruck: Jedes originelle Kunstwerk teilt uns die Regel, nach der es konstruiert ist, selbst mit: So antwortet Hans Sachs auf Stolzings Frage, wie man ein Preislied »nach der Regel« beginnen soll: »Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann.«³⁰⁴ Regelfolgen ist hier so weit zu fassen, dass auch moderne, avantgardistische z. B. aleatorische Kunst darunter fällt, in denen die Meta-Regel des inszenierten Zufalls darin besteht, keinen bestimmten Regeln zu folgen. »Genie« bezeichnet bei Kant diese Funktion, sich Regeln selbst zu setzen, um sie in gewisser Hinsicht wieder zu verwerfen.

Ohne einen mechanischen, schulgerechten Anteil der bestehenden Regeln, nach denen Kunstwerke hergestellt werden, würde das Kunstwerk zu einem kontingenten Naturgeschehen regredieren. Die hermeneutische Konsequenz ist, dass sich solche Gebilde nicht als sinnvolle, rationale Gebilde nachvollziehen lassen. Ein regelloses, d. h. zufälliges Gebilde wäre kein Kunstwerk, sondern das, was Kant ein »Stümperwerk« (187) und »originalen Unsinn« (182) nennt. Dann ist die angestrebte harmonische Übereinstimmung der »Einbildungskraft in ihrer Freiheit« mit der »Gesetzmäßigkeit des Verstandes« misslungen (202).

Das ist das eine Extrem, in das das Problem der neuen Regel, auf die das originelle Kunstwerk verpflichtet ist. Es ist aber auch möglich, dass der Künstler pedantisch bestehende Regeln befolgt und damit Bestehendes nur nachahmt. Solche Produkte lassen sich unmittelbar auf den Begriff bringen. Die »Natur«, die »durch das Genie [...] der Kunst die Regel vorschreib[t]« (183), bezeichnet damit die normative Lücke, dass man Regeln (einer Schule) folgen muss, ohne pedantisch Regeln zu folgen. Denn sonst ließe sich das Kunstwerk auf den Begriff bringen, und man würde den Gegenstand bestimmen als den Fall einer Regel, die man schon kennt. Das Kunstwerk, das wie Natur (er)scheinen soll, darf also nicht nur Natur sein, also nicht nur nach bisherigen, »natürlichen« Regeln gemacht sein. Kant beschreibt, was es bedeutet, dass ein gemachter Gegenstand so

welcherlei Art ist denn diese Regel? Sie kann in keiner Formel abgefaßt zur Vorschrift dienen; denn sonst würde das Urteil über das Schöne nach Begriffen bestimmbar sein: sondern die Regel muß von der Tat, d. i. vom Produkt abstrahiert werden« (185). Das meint auch die Rede von der exemplarischen Notwendigkeit – dass die »neue Regel [...] aus keinen vorhergehenden Prinzipien oder Beispielen hat gefolgert werden können« (199), sondern sich nur in einem originellen Kunstwerk zeigt.

304 Wagner 1971, S. 465 (vgl. zu dieser Stille in diesem Sinn Kreis 2008, S. 303).

sein muss, dass er wie Natur zu sein scheint, auch so, dass man pünktlich vorgeht, ohne peinlich zu sein, d.h. »ohne daß die Schulform durchblickt« (180).³⁰⁵

Also muß die Zweckmäßigkeit im Produkte der schönen Kunst, ob sie zwar absichtlich ist, doch nicht absichtlich scheinen; d.i. schöne Kunst muß als Natur *anzusehen* sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist. Als Natur aber erscheint ein Produkt der Kunst dadurch, daß zwar alle *Pünktlichkeit* in der Übereinkunft mit Regeln [...] angetroffen wird; aber ohne *Peinlichkeit* [...], ohne daß die Schulform durchblickt, d.i. ohne eine Spur zu zeigen, daß die Regeln dem Künstler vor Augen geschwebt, und seinen Gemütskräften Fesseln angelegt haben. (ebd.)

Wenn ein Kunstwerk peinlich ist, werden die Gemütskräfte gefesselt, und es kann zu keinem sich wechselseitig belebenden »freien Spiel unserer Erkenntnisvermögen« (278) kommen. Dem entspricht für die Produktion von Kunstwerken, dass etwas »als Zweck gedacht werden muß« (186), von dessen Regel man aber zugleich wieder absieht, was gerade erst die Originalität eines Kunstwerks ausmacht.³⁰⁶

Hier stellt sich die für die Urteilskraft insgesamt entscheidende Aporie des Regelfolgens³⁰⁷ in der Frage, wie man ein originelles Kunstwerk herstellen kann, indem man »eine neue Regel« (198) anwendet. Die normative Lücke, wie man originelle Kunstwerke produziert, besteht darin, dass man nicht angeben kann, wie man etwas herstellen kann, wofür es keine Regel gibt bzw. wie man eine neue Regel schafft oder originell alte Regeln kombiniert. Hier »wirkt« nicht Natur durch das Genie. Sonst wäre Kunst determiniert und nicht frei (199).³⁰⁸ Der Augenblick des Neuen ist ein Unerklärliches, und diese Unverständlichkeit unterstützt die Möglichkeit, dass eine bestimmte Erfahrung neu sei. Schlegel formuliert diesen Gedanken folgendermaßen:

305 Adorno formuliert dieses Kriterium so: »In der Tat herrscht Überfluß an Kompositionen, die nach dem Maß handfest kontrollierbarer Ordnungen richtig sind, künstlerisch aber unrichtig oder unsinnig« und übernimmt fast wörtlich die kantische Ausdrucksweise: »Kriterien, welche dahinter zurückbleiben, sind anachronistisch und laufen fast unvermeidlich darauf hinaus, das *Laxe* oder das *Pedantische* als das Gute zu unterschieben [Kursivierung M. H.]« (Adorno 2003b, S. 174, 176).

306 Deshalb ist die gegensätzliche Konzeption des Geschmacks bei Kant und bei Baudelaire eine historische Entwicklung, aber kein begrifflicher Widerspruch (vgl. dazu Saisselin 1993, S. 16). Deshalb steht der kantische Ansatz nicht im Widerspruch zu einer Poetik, wie diejenige Baudelaire, die sich explizit am Künstlichen und an der Mode ausrichtet.

307 Vgl. Högbe 1974, S. 114ff.

308 Vgl. zur systematischen Darstellung des Problems des Regelfolgens Naschert 1997, S. 28.; zum nicht weiter explizierten Ausdruck »Natur«, der einfach nur zu lesen sei als »das produktive Vermögen des Künstlers«, letztlich als die Einheit des Subjekt selbst bzw. als die der transzendentalen Apperzeption Greiner 2002, S. 42.

Es ist die unmittelbare Berührung zweier geistigen Naturen, und was [sic!] daraus entsteht *etwas Neues*. Der geistige Blitz des Verständnisses [...] ist die schlechthin weiter nicht zu erklärende augenblickliche Schöpfung des Geistes [...] als ein Dichten: [...] in dem Augenblicke, wo der Blitz des Verständnisses aufgeht.³⁰⁹ (KA XII, S. 374f.)

Kant betont analog die für eine ästhetische Erfahrung notwendige souveräne Regelsetzung. Dass gelungene Kunstwerke autonom sein müssen, ergibt sich daraus, dass nur originelle Werke Kunstwerke im engeren Sinne sind: Wenn sich herausstellt, dass die Idee eines spezifischen Kunstwerks auf viele andere Kunstwerke zutrifft, dann verliert das Kunstwerk seine Individualität. Die Autonomie der Regel fügt damit dem Augenblick als Struktur das Kriterium des Neuen hinzu und wiederholt die Okkasionalität des Augenblicks des Schönen, den Kant zuvor auf das Naturschöne einschränkt.

Da sich auch das Genie nicht der originellen Regel bewusst ist und sie nicht explizit machen kann, ist es selbst Interpret seines Werks: »[K]ein Homer aber oder Wieland [... kann sagen], wie sich seine [...] Ideen in seinem Kopfe hervor und zusammen finden, darum weil er selbst nicht weiß, und es also auch keinen andern lehren kann« (185). Damit verliert das Subjekt im Ästhetischen nicht nur seine Einheit und Selbsttransparenz, sondern auch seine Substantialität und den privilegierten Zugang zu sich selbst. Die Opazität des eigenen Regelfolgens unterläuft die eigene Erkennbarkeit darüber, ob man etwas Neues geschaffen hat. Da letztlich »Ich« bzw. das Subjekt mit der Kategorientafel jeder möglichen (wissenschaftlichen) Erkenntnis gleichgesetzt wird, ist die funktionale Subjektivität bereits bei Kant angelegt. Somit haben Lacoue-Labarthe und Nancy in *diesem* Punkt zur deutschen Frühromantik recht:

C'est là qu'il faut partir, [...] de cette éradication de tout substantialisme, [...c]ar du moment où le sujet se vide de toute substance, la forme pure en quoi désormais il consiste, si l'on peut dire, se réduit à n'être qu'une *fonction* d'unité ou de synthèse.³¹⁰

Die Intention des Künstlers ist also irrelevant. Die Funktion »Genie« leistet nur die allgemeine Mitteilbarkeit von Kunstwerken, die ästhetische Reflexion ermöglichen (198). Man müsste also konsequenterweise sagen, dass Kant »Genie« als einen medialen Ausdruck einführt, der Platzhalter für das Medium der Kunst ist, die als Summe aller bisherigen Regeln originelle Kunstwerke auf die neue Regel verpflichtet. Die neue Regel, die ein Kunstwerk aufweisen muss, benennt bereits das Avantgarde-Problem des Neuen.³¹¹ Es kann letztlich nur noch um die

309 Auf die mystischen Elemente der Unmittelbarkeit im Erkenntnisakt des Dichtens in der Konzeption der deutschen Frühromantiker geht Al-Taie 2015, S. 392–394 ein.

310 Lacoue-Labarthe, Nancy 1978, S. 43. Vgl. zu dieser funktionalen Bedeutung des Fragments als Denkfigur Elias 2004, S. 83 (»[T]he Romantic fragment becomes the fragment *universalis*, neither concept, nor genre, but a mode of interpretation«, ebd., S. 83).

311 Vgl. Bürger 2007, S. 81–87. Diese Überbietungsstruktur ist auch nach Baudelaire im Begriff

Verfügung über die künstlerischen Mittel gehen. Hier ist angelegt, dass Kunst als System selber über ihre einzelnen Werke richtet, die daran gemessen werden, ob sie auf dem einmal erreichten Stand der Technik Reflexionslust ermöglichen: Reflexionsurteil, allgemeine Mittelbarkeit, Gemeinsinn, Genie sind mediale Ausdrücke (s. Kap. 2.2).³¹² Adorno paraphrasiert diesen Gedanken Kants in den *Kriterien der neuen Musik*: »[D]as Gesetz, die Regel selbst, deren Idee das künstlerische Urteil mit sich führt, ist [...] nicht gegeben sondern unbekannt«. Deshalb darf man »eben jenem Kantischen Theorem folgend, die Objektivität der ästhetischen Urteile nicht als etwas Fertiges, Dinghaftes sich vorstellen«³¹³. Man kann nur sagen, dass sich die neue Regel im originellen Kunstwerk zeigt. Diese »abweichungsästhetische Konzeption« findet bei Kant – gegenüber beispielsweise Edward Young's *Conjectures of Original Composition* (1759)³¹⁴ – einen Systematisierungsschub, der von der »Abweichung von der gemeinen Regel« (201), von der Originalität als »Zwangsfreiheit von Regeln« bis hin zum Kunstwerk als einem Begriff reicht, »der sich ohne Zwang der Regeln mitteilen läßt« (200). Diese (ästhetische) Mitteilung, die sich nicht mehr auf Bekanntes (allein) stützt, wird dann von Schlegel für jede Mitteilung problematisiert als »unauflösliche[r] Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung« (L 159).

Das Theoriestück der ästhetischen Ideen macht besonders deutlich, dass Kants Ästhetik nicht am Schönen orientiert ist:³¹⁵ Dass gelungene oder originelle Kunstwerke ästhetische Ideen darstellen, impliziert, dass sie nicht auf den Begriff gebracht werden können, und dass die (Meta-) Regel, nach der sie gemacht sind, nicht angegeben werden kann. »Originell« ist, »wozu sich keine bestimmte Regel geben läßt« und was nach keiner »Regel gelernt werden kann« (182). Kant definiert ästhetische Ideen als »diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. *Begriff* adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann« (192f.).³¹⁶ Diese poetologischen Grundbausteine ver-

des Kunstwerks angelegt: »Tant il est vrai qu'il y a dans les productions multiples de l'art quelque chose de toujours nouveau qui échappera éternellement à la règle et aux analyses de l'école!« (OC I, S. 578; *Exposition universelle* [1855]).

312 Vgl. Pieper, 2001a, S. 172f., 239f.

313 Adorno 2003b, S. 173f.

314 Christel Fricke 2000, S. 57. Evtl. bietet sich auch eine an den Kategorischen Imperativ angelehnte Antwort auf die Frage nach der Möglichkeit der neuen Regel an: »Handle als Künstler stets so, dass du wollen kannst, dass die Funktion deiner künstlerischen Abweichung allgemeine Norm einer ganzen Kunstart werde« (ebd., S. 46). Gegen diese Formulierung spricht aber, dass Kant die Transparenz über das Hervorbringen einer neuen Regel problematisiert.

315 Vgl. Lüthe 1984, S. 67. Biemel spricht von einer möglichen »Sprengung der Grenzen des ästhetischen Ansatzes« (Biemel 1959, S. 130f.).

316 Wolfgang Wieland spricht im Zusammenhang mit Kants ästhetischen Ideen von der »Tie-

bindet das (frühromantische) Element der ästhetischen Idee, eine »Rekonzeptualisierung alter Ordnungsbegriffe«³¹⁷ vorzunehmen. Ästhetische Ideen sind etwas Nicht-Propositionales, Nicht-Gedankliches, da sie durch keinen einzigen Gedanken und keine endliche Menge von Gedanken vollständig gedacht werden können (239 ff.) und »ein solches Spiel, welches sich von selbst erhält und selbst die Kräfte dazu stärkt« (193), ermöglichen. Damit wird auch verständlicher, inwiefern die reflektierende Urteilskraft im Rahmen der Geschmacksurteile in den Raum der Erkenntnis überhaupt hineinragt. Auch und gerade da ästhetische Erfahrung nicht auf bestimmte Begriffe festgelegt ist, bezieht sie sich auf den Rahmen der »Begriffe überhaupt« (94f.) und verweist damit auf das Übersinnliche, auf das sie indirekt und allegorisch Bezug nimmt und das sie versucht, vollständig darzustellen (194).³¹⁸ Auf indirekt-negative Weise sind Kunstwerke an das Übersinnliche – und in Erinnerung an Goethe: an das Ewige – zurückgebunden. Aus dieser grenzbezogenen Leistung der reflektierenden Urteilskraft leitet sich die prinzipielle Reflexivität der Modernität ab. Kant verstärkt diesen Gedanken für die Ästhetik in seiner Auflösung der »Antinomie des Geschmacks«, die damit schließt: *de gustibus est disputandum*.³¹⁹

Systematisch schließen die ästhetischen Ideen eine Lücke in der negativen Begrenzung möglicher Erfahrung: Die Vernunftideen – Gott, Welt und Seele – sind in der *Kritik der reinen Vernunft* systematisch wichtig, weil sie Totalitätsbegriffe und Vorstellungen vom Unbedingten sind, denen keine mögliche Anschauung korrespondiert. »Eine Vernunftidee kann nie Erkenntnis werden, weil sie einen Begriff (vom Übersinnlichen) enthält, dem niemals eine Anschauung angemessen gegeben werden kann«. Eine Vernunftidee ist ein »indemonstrable[r] Begriff der Vernunft« (240). Der zweite Teil des berühmten Satzes »Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind« (KrV B 75) wird erst mit der ästhetischen Idee behandelt, da sie eine »Anschauung (der Einbildungskraft) ist, der niemals ein Begriff adäquat gefunden werden kann« (240) und »eine inexponible Vorstellung derselben (in ihrem freien Spiele)« genannt werden kann (242). »Exponieren« bedeutet hier »eine Vorstellung der Einbildungskraft auf Begriffe bringen«. Mit Begriffen lässt sich aber eine ästhetische Idee, »die ganze innere Anschauung der Einbildungskraft, welche sie mit einer gegebenen Vorstellung verbindet« (ebd.), nicht erreichen.

fenschicht des Erkennens und seiner Vorgeschichte« und einer »Erkenntnistheorie ohne Erkenntnis« (vgl. Högrefe 1984), die gerade der Geschmack aufdeckt, insofern die Funktion der bestimmenden Urteilskraft die reflektierende voraussetzt und sich die entdeckende Funktion der reflektierenden Urteilskraft im Modus des Empfindens zeigt. Damit liegt in der Erkenntnis überhaupt die »Nahtstelle, an der sich Geschmack und Erkennen berühren«, Wieland 2001, S. 345 ff. (vgl. Bojanowski 2008).

317 Theisen 2002, S. 26.

318 Vgl. Pieper 2001a, S. 234f.

319 Vgl. Allison 2003, S. 248.

Sie ist damit das »Gegenstück (Pendant) von einer *Vernunftidee*« (193). Wie Vernunftideen bezeichnen ästhetische Ideen eine Totalität, die unsere Sinneserfahrung übersteigt, anders als Vernunftideen aber sind sie in einer sinnlichen Form verkörpert. Der entscheidende ›Vorteil‹ ästhetischer Ideen ist, dass sie Totalitätsbegriffe anschaulich machen können. Die positive Leistung von ästhetischen Ideen besteht darin, »Vernunftideen [...] zu versinnlichen« (194)³²⁰, auch wenn das nur indirekt möglich ist.

Für Vernunftideen lässt sich »in der Natur kein Beispiel finden« (194). Die Darstellung von ästhetischen Ideen im Kunstwerk bricht also explizit mit einer Verpflichtung der Kunst auf Mimesis als *imitatio naturae*.³²¹ Die ästhetischen Ideen, die in Kunstwerken dargestellt werden, streben also über das sinnlich Erfahrbare hinaus auf das Unbedingte und sind in der sinnlichen Fülle, in der sie verkörpert sind, »ebenfalls auf bestimmte Begriffe bezogen [...], jedoch nicht in der Weise, daß sie diesen als deren ›Fälle‹ subsumierbar wären«³²². Auch wenn eine ästhetische Idee nicht vollständig darstellbar ist, ist sie begrifflich nicht unzugänglich. Ästhetische Ideen sind also auch in dieser liminalen Funktion nicht nur »Grenzwerte des Ästhetischen«, sondern vor allem auch jene paradoxen, begrifflichen Augenblicke, die das Verharren auf der Schwelle einer Grenze, »die einen *indemonstrablen* Grenzwert hat«³²³, darstellen.³²⁴

Da sich zur Beurteilung eines schönen Gegenstandes und zur Rechtfertigung eines ästhetischen Urteils keine bestimmte Regel angeben lässt, ist es »noch nicht einmal notwendig, daß sich die Mannigfaltigkeit dieser Inhalte in ein widerspruchsfreies System fügen läßt«³²⁵. Man kann auch sagen, dass es nicht einen bestimmten Zweck gibt, sondern (potentiell) unbestimmt viele Zwecke, mit denen sich der Gegenstand (versuchsweise) als System beschreiben lässt,

320 Kant gibt auch einige Beispiele dafür, welche Ideen in der Kunst sinnlich zugänglich gemacht werden: »Der Dichter wagt es [...] das Reich der Seligen, das Höllenreich, die Ewigkeit, die Schöpfung u. d. gl. zu versinnlichen; oder auch [...] den Tod, den Neid und alle Laster, imgleichen Liebe, den Ruhm u. d. gl.« (194).

321 Vgl. »Das Urteil über das Schöne entspringt nicht aus der Auslegung, sondern bringt sie hervor und erkennt die Vernunft nicht zum Richter, sondern zum Dolmetscher für die, welche die Sinnessprache nicht genug verstehen« (R 748).

322 Lütke 1984, S. 73.

323 Stockhammer 2002, S. 17.

324 Das ist darin begründet, dass der »Begriff selbst auf unbegrenzte Art ästhetisch erweitert« wird (194), indem ihm ästhetische Attribute hinzugefügt werden (195, 197), »um das Gemüt zu beleben« (195). Ästhetische Attribute erlauben es, »sich über eine Menge von verwandten Vorstellungen zu verbreiten, die mehr denken lassen, als man in einem durch Worte bestimmten Begriff ausdrücken kann« (ebd.). Lütke stellt die Vermutung auf, dass das Vermögen des Künstlers nicht nur darin bestehen kann, »die sinnliche Erfahrungsfülle soweit wie möglich zu erweitern, also suggestive Wirkungen zu erzielen«, sondern auch »in der Zügelung der Assoziation bestehen [muss], damit das Werk als Darstellung eines *bestimmten* Gegenstandes faßbar bleibt« (Lütke 1984, S. 74; vgl. Pieper 2001a, S. 216f.).

325 Wieland 2001, S. 357.

ohne dass eine Interpretation letztgültig wäre. Da »System« und »Zweckmäßigkeit« Totalitätsbegriffe sind, die ein schöner Gegenstand genau dann erfüllt, wenn er sich nicht auf den Begriff bringen lässt, werden Beschreibungen von schönen Gegenständen sehr viel genauer als es bei Erkenntnisurteilen der Fall ist. Je komplexer oder dichter die Beschreibungen werden, desto mehr Assoziationen können geweckt werden, desto belebender ist das freie Spiel. Die ästhetische Erfahrung ist dadurch bestimmt, dass sie eine bestimmende Regel postuliert, diese aber nur indirekt im jeweiligen Kunstwerk als Anwendungsbeispiel fassbar ist. Entscheidend ist die Form oder Organisation der Attribute.³²⁶ Der ›Test‹, ob etwas ein gelungenes Werk ist, erweist sich nur in der Rezeption, »wenn in einem Prozeß der ästhetischen Reflexion nach möglichen Motiven gesucht wird«³²⁷. Die Rede von einem freien Spiel, der Zweckmäßigkeit ohne Zweck oder der »Zusammenstimmung zu Einem (unbestimmt was es sein solle)« und von ästhetischen Ideen meint immer das gleiche Phänomen aus verschiedenen Perspektiven.³²⁸

* * *

Entsprechend der bisherigen funktionalen Interpretation des Augenblicks entfällt auch die epiphanische Qualität der Inspiration. Kants Analyse ist apלטonisch, da sie sich nicht auf einen göttlichen furor (poeticus)³²⁹ verlässt. Stattdessen werden Kunstwerke aus einer produktionsästhetischen Perspektive betrachtet als Kombination von Mechanik und neuer Regel. Die Freiheit der ästhetischen Erfahrung entspricht der Autonomie des Kunstwerks, die als ein Regelfolgen interpretierbar ist. Kants metaphorische Verwendung von »Natur« und »Genie« reflektiert die *comprehensio aesthetica*, da sie ebenfalls etwas auf singuläre Weise anordnet. Das Neue erklärt den okkasionalen Wert der ästhetischen Erfahrung als eine unbestimmte Regel, die das Ganze bestimmt, und entspricht dem opaken Selbstbezug des Subjekts (im Erhabenen), insofern die Originalität des Kunstwerks eine quasi-natürliche Eigenständigkeit aufweist. Die normative Lücke des Regelfolgens entspricht der semantischen unseres Verstehens. Dieser Komplex einer ästhetischen Darstellung von Totalität ist eine ästhetische Idee.

326 Vgl. Allison 2003, S. 283f.

327 Christel Fricke 2000, S. 58.

328 Kriterien für die Auszeichnung, eine ästhetische Idee darzustellen, ließen sich beispielsweise mit Goodmans Überlegung zur »[s]yntaktische[n] Dichte, semantischen Dichte und syntaktische[n] Fülle« aufstellen (Goodman 1998, S. 232); vgl. Wagner 2002, S. 974 (Fn 6).

329 Vgl. die Parallelstellen bei Plutarch (s. u. S. 35), bei Schlegel, der evtl. Platons siebten Brief zitiert (s. u. S. 113), bei Ficino (s. u. S. 183), bei Leopardi (s. u. S. 190), bei Baudelaire (s. u. S. 474, 535), bei Vergil zum Orpheus-Mythos (s. u. S. 597), und Rilkes Verwendung der Bienenmetapher aus Platons *Ion* (s. u. S. 619).

2. Schlegel: Romantik als Moderne

Die Romantik: eine zweideutige Frage, wie alles Moderne.³³⁰

(Nietzsche: *Nachlass*)

Das Schöne ist also nicht das Ideal der modernen Poesie und von dem Interessanten wesentlich verschieden.³³¹

(Schlegel: *Vorrede zu Über das Studium der griechischen Poesie*)

Schön ist, was zugleich reizend und erhaben ist.

(Schlegel: *Athenäum*, Fr. 108; KA II, S. 181)

Die Moderne ist transhistorisch, sie zieht sich durch alle Epochen.³³²

(Grünbein: *Ein Gespräch*, 2005)

Während es relativ leicht fällt, die gebräuchliche Kanonisierung wiederzugeben, ist jede Definition der Moderne schwierig. Bestenfalls lässt sich »Moderne« als ein vager Begriff auffassen. Während die attributive Verwendung, »modern« zu sein, im Gegensatz zum Alten und Bekannten, seit der Antike einen Epochen-, Stil- oder sonstigen Bruch bezeichnet,³³³ beginnt die »moderne« Verwendung von »modern« mit der Vorstellung einer Epoche der Moderne. In der Sache, aber nicht in der Wortwahl, wird die Vorstellung einer europäischen Moderne als Projekt in der deutschen Frühromantik gedacht. Grundlegende begriffliche Voraussetzung dafür sind die »Perfektionsideal[e] der französischen Aufklärung« und als Überbietungsversuch der französischen *querelle* die Vorstellung, »dem Klassischen das Romantische entgegen[zusetzen]«. ³³⁴ Der lineare Fortschritt der Naturwissenschaften, der mit Francis Bacon theoretisch inauguriert wird, wird in der deutschen Frühromantik als unvollendbares Projekt, als ein

330 Nietzsche 1994e, S. 755.

331 KA I, S. 213. Im Folgenden (Kap. 2–2.3) werden im Fließtext Verweise auf die KA ohne Siglen angegeben.

332 Kasaty 2007, S. 83.

333 Vgl. Jauß 1970, S. 11 f.

334 Habermas 1981, S. 445 f.

zyklisch-dynamischer, nicht-linearer Fortschritt für den Bereich der Kunst kritisch weiterentwickelt.³³⁵ Die »Idee der Perfektibilität [... wird] zum Schlüssel für den Zusammenschluß der alten und der modernen Welt«³³⁶. Die klassischerweise als zyklische Zeit verstandene Antike, als das vormals Andere der Moderne, wird versuchsweise in die utopische Zeitlichkeit des Projekts der Moderne eingefügt.³³⁷ Diese historiographische *coincidentia oppositorum* sieht die Moderne in Gänze und jedes ihrer einzelnen Produkte als das jeweils widersprüchliche, punktuelle Zusammenfallen der Gegensätze. Dieses »verändert[e] Zeitbewußtsei[n]« erlangt seine dynamische Energie aus dem Bewusstsein, dass »die Sehnsucht nach einer unbefleckten, innehaltenden Gegenwart«³³⁸ unwiderrufbar verloren ist, und diese wird negativ kompensiert – so der paradoxe Projektcharakter moderner Kunstwerke – durch eine »Aufwertung des Transitorischen, Flüchtigen«³³⁹.

Der lange und schwere Weg der deutschen Literatur und Theorie auf die Reflexionsstufe der französischen und europäischen wird verspätet, aber umso schlagartiger eingelöst in der deutschen Frühromantik, die die Flüchtigkeit semantischer Fixierungen und der historischen (Selbst-) Verordnungen problematisiert und die Krise des modernen Bewusstseins kairotisch ernst nimmt. Die Klassik wird funktional von genauer Datierung und ontologischem Erbe entlastet und gewinnt in der »Annahme eines ›idealen‹ Textes, einer im Kantschen Sinne regulativen Idee« die »wesentlich von Kant entwickelte Übertragungsidee von der Natur als ›totaler Darstellung‹«.³⁴⁰ Dem liegt eine grundlegende Skepsis in die Sagbarkeit einer vollständigen Mitteilbarkeit zugrunde (s. o. S. 101),³⁴¹ die eine logozentristische Kritik der Metaphysik und der Sprache des Subjekts andeutet. Dem entspricht eine Vorstellung der »Absolutheit der Kunst«, die dem

335 Vgl. Behler 1989, S. 265–292 (Kap. *Friedrich Schlegel und Condorcet, Unendliche Perfektibilität und progressive Universalpoesie*).

336 Ebd., S. 273.

337 Die »Avantgarde-Kategorie« des Fragments geht auf die Zukunft, auf die »verloren[e] Totalität« als Vorgriff auf. Diese Zukunftsausrichtung nimmt den »avantgardistische[n] Präsentismus« vorweg, der sich beispielsweise bei Apollinaire in seinem paradigmatischen Gedicht *Zone* als »Instantaneismus« auslebt (Frick 2006, S. 288f.), und welches eines der lyrischen »Projekte [ist], die man Fragmente aus der Zukunft nennen könnte« (A 22; s. u. S. 166).

338 Habermas 1981, S. 447.

339 Ebd. Vgl. Bürger 1992, S. 72: »Das romantische Fragment ist einer der bedeutenden Formgedanken der Moderne, weil es die Grunderfahrung der Entzweiung zugleich festhält und transzendiert. Das Unfertige, auf Zukunft Bezogene, ist Form gewordene Entzweiung, die auch im monadischen Nebeneinander der Fragmente sich ausspricht. Als in sich Vollendetes, von der Welt Abgesondertes aber transzendiert es die Entzweiung, indem es punktuell das Entgegengesetzte zur Einheit zusammenschießen lässt.« In Miniatur sind auch Rilkes *Sonette an Orpheus* Projekte, d. h. Fragmente aus der Zukunft.

340 Kleinschmidt 1993, S. 25, 28.

341 Vgl. ebd., S. 37f. für einen exemplarischen Bezug zu Humboldt.

bürgerlichen Nützlichkeitsdenken Einhalt gebietet und die »antiromantisch zu nennende Entsakralisierung der Kunst« bei Baudelaire vordenkt.³⁴²

Schlegels frühromantische Ästhetik ist aus mindestens zwei Gründen für diese Arbeit und für die Frage nach der Moderne und der modernen Dichtung von zentralem Interesse: Einerseits überspringt Schlegel gewissermaßen die Romantik. An Schlegels Konkurrenz zu Schiller lässt sich ablesen, was moderne Dichtungstheorie sein kann. Andererseits zeigt sich bei Schlegel in der Begründung der historischen Methode in der Philosophie derjenige Riss in der Zeit – das Auseinanderbrechen von Vergangenheit und Zukunft »in zwei unvereinbare Perspektiven«³⁴³ –, der sich bei Leopardi und Baudelaire zu einer melancholischen Vergangenheitsnostalgie steigern wird.

Schlegels Konzept romantischer Poesie entwickelt sich aus seinen frühen altertumswissenschaftlichen Studien, die der Frage nach der spezifischen Differenz moderner Kunst nachgehen und die den epochemachenden Gedanken der Geschichtsgebundenheit jeder Theorie einführen, für die der Satz gilt »Je wissenschaftlicher, je geschichtlicher« (I, 497). Für die Grundlage einer philosophischen Ästhetik notiert Schlegel bündig: »Die Theorie der Kunst ist ihre Geschichte« (IV, 70).³⁴⁴ Als Ausgangspunkt soll hier der unveröffentlichte Aufsatz *Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer* von 1795/96 dienen, dessen Fragestellung im *Studium*-Aufsatz von 1795–97 wieder aufgenommen wird. Im Übergang zu den *Lyceum*-Fragmenten behält Schlegel die Charakterisierung der modernen Kunst zwar prinzipiell bei, bewertet sie aber nun positiv und entwickelt eine der Moderne adäquate Theorie der ästhetischen Erfahrung.

Im folgenden Kapitel werden die zentralen Kategorien des Interessanten und des Neuen als Vorwegnahme des Avantgardeproblems der Moderne eingeführt. Als ›Ausweg‹ aus der Partikularität moderner Kunstproduktion erkennt Schlegel weitsichtig das notwendige Reflexivwerden der Kunstwerke und stellt in mehreren Schritten Lösungsansätze dafür auf, dass moderne Kunstwerke ihre autonome Struktur und ihr Potential der sinnlichen Darstellung von Totalität verwirklichen können. Zunächst steht Schlegel der modernen Kunst noch skeptisch gegenüber und verbindet die angestrebte Vollendung der kantischen Ästhetik mit dem Entwurf einer objektiven Ästhetik.

In *Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer* versucht Schlegel das Verhältnis der antiken zur modernen Kunst und hieraus die geschichtsphilosophischen Voraussetzungen eines angemessenen Verständnisses der Epochen in ihrer Eigenständigkeit zu bestimmen. Dabei verbindet Schlegel systematische und historische Betrachtungsweisen, für die die Vereinigung des typisch Mo-

342 Wuthenow 1993, S. 112.

343 Kaempfer 1997, S. 130.

344 Vgl. dazu ausführlich den gleichnamigen Aufsatz von Ernst Behler (1993a).

nerden und des typisch Antiken zum grundlegenden geschichtsphilosophischen Problem wird, da bisher selbst der richtige Begriff der Geschichte – d. h. der apriorische »Leitfaden der Einheit« (I, 623) – fehle.³⁴⁵

Schlegel orientiert sich an Fichtes Grundsatzphilosophie, von der ausgehend es möglich sei, die Geschichtsphilosophie und mit ihr die Ästhetik vollständig zu bestimmen (I, 624). In Anlehnung an Fichte fasst er das Wesen des Menschen unter einer Doppelperspektive auf als »das zusammengesetzte Resultat der Freiheit und der Natur: er [der Mensch] ist kein reines Wesen, er kann nur auf Veranlassung einer fremden Kraft, und in dem, was nicht er selbst ist, zum Bewußtsein und Dasein gelangen« (I, 627).³⁴⁶

Die grundlegende Differenz der Antike und Moderne, auf die es Schlegel – und dann nochmals Leopardi – ankommt, liegt in der Unterscheidung zwischen natürlicher und künstlicher Bildung. Während sich die antike Welt durch ein geschlossenes, mythisches Weltbild auszeichne, deren Zeitstruktur Schlegel im Bild eines auf sich gerichteten Kreises ausdrückt – ein »System eines *endlosen* Kreislaufes« (I, 628) –, fasst er die für das moderne Bewusstsein charakteristische »Entzweiung«³⁴⁷ als ein »System der *unendlichen Fortschreitung*« (I, 631). Das zyklische und in sich vollendete Geschichtsbild der natürlichen Bildung, in der die Natur Anlass zur Tätigkeit – d. h. allgemein zur Bildung – ist, nimmt den alten Geschichtstopos der *antiqui* und *moderni* wieder auf, in dem die »*moderni* von heute unentrinnbar zu den *antiqui* von morgen werden«³⁴⁸. Schlegel unterlegt der Moderne, deren Grenzen sich (auch) nicht klar bestimmen lassen, eine mythische Vorstufe, die vor allem und nur als solche Bedeutung hat.

Während die natürliche Bildung vorangehen müsse und die künstliche »nur auf jene folgen« könne, sind sie zugleich »wie vollendete Wechselbegriffe«, die sich gegenseitig bedingen und komplementieren (I, 631). Die Voraussetzung, dass die antike Bildung wirklich eine in sich abgeschlossene und vollendete Einheit bilde, lässt sich zwar nicht beweisen, geht aber einher mit dem Selbstbewusstsein der Moderne, einer gänzlich anderen Geschichte anzugehören. Daher spricht Schlegel von dem »plötzlichen Sprung«, durch den sich »die Stufe

345 Zu Schlegels Vermittlung zwischen Herders und Kants Geschichtsphilosophie vgl. Arndt 2000. Das anthropologische Schema des *commercium mentis et corporis* nimmt er auf, indem er Freiheit und Natur (geschichtlich) zusammendenkt und »daraus die Bestimmung des Menschen zur Bildung ableitet« (Zelle 1995, S. 227).

346 Der *unversöhnliche* Streit ist gleichbedeutend mit dem Widerspruch von Endlichem und Unendlichem im Menschen, der zum »Kampf auf Leben und Tod« und der »Progression der menschlichen Bildung« führt (I, 229).

347 Ritter 2003, S. 213.

348 Jauß 1970, S. 70. Zu diesem »in der Antike geprägte[n] literarische[n] Topos« (ebd., S. 14), der die Vorgeschichte der eigentlichen *querelle* bildet, die mit Charles Perraults *Parallèle des anciens et des modernes* von 1688–1697 beginnt, vgl. das Kapitel »Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Moderne« (ebd., S. 11–67).

der Begeisterung« von der natürlichen Bildung abgelöst habe und »sich der Vormundschaft der Natur entriß und zur Selbstständigkeit emporschwang« (I, 633). Dieser plötzliche Sprung in eine neue Epoche des Schönen ist die vom Subjektiven (s. o. S. 58 zur *comprehensio aesthetica*) ins Intersubjektive vollzogene Aufwertung des kantischen Augenblicks in einen zukünftigen Epochenumbbruch.

Damit liegt der spezifische Unterschied der modernen Auseinandersetzung zwischen den Alten und Neuen in dem eigentlichen Dilemma, dass die überlieferte Vorbildlichkeit der Antike mit dem Bewusstsein einhergeht, dass die Fortschrittlichkeit der modernen Kunst in ihrer historischen Verschiedenheit in eine unüberbrückbare Entzweiung zwischen künstlicher und natürlicher Bildung geraten ist. Der Ansatz, die »beiden schnurstracks entgegengesetzten Systeme« (I, 631) in einer höheren dritten Stufe der Bildung miteinander zu vermitteln, wird im *Studium*-Aufsatz in der Idee einer ästhetischen Revolution, die in Goethes Werk als Symptom und Tendenz der Zeit bereits angedeutet sei, wiederaufgenommen.³⁴⁹ Bei Leopardi findet sich im Vergleich zu Schlegel ein abermals subjektiv gewandter Sprung vom Philologen zum Philosophen und Dichter, der – wie bei Schlegel – als geistesgeschichtlicher Sprung und Augenblick interpretiert wird. Schlegel denkt eine wirkliche, d. h. neue Weltzeit, einen utopischen Augenblick, der analog zur französischen Revolution bald auch im Ästhetischen eintreten werde.³⁵⁰ Leopardi dagegen kennt nur einen historischen Augenblick des Zerfalls und der Geburt der Moderne, der sich subjektiv in seiner negativen Epiphanieerfahrung der *mutazione totale* des Jahres 1819 spiegelt (s. Kap. 3.2).

* * *

Schlegels geschichtsphilosophischer Versuch, die *querelle des Anciens et des Modernes* (abermals) zu lösen, ist zugleich ein erster Aneignungs- und Überbietungsversuch der kantischen Ästhetik. Die Kategorien, die später im paradigmatischen *Studium*-Aufsatz entwickelt werden, unterlaufen den »eigentlich«

349 Jauß, der als erster Schlegel und Schiller in den Kontext der französischen *querelle* stellt, übersieht – geleitet durch das dyadische Geschichtsschema der *querelle* – die Bedeutung des utopischen Aspekts einer dritten Stufe, auf die sowohl (das positiv gewertete) Sentimentalische bei Schiller als auch das (negative) Interessante bei Schlegel abzielen. Beiden Autoren geht es »um die geschichtsphilosophische Bewältigung der gesellschaftlichen und philosophischen Ortlosigkeit der modernen Kunst« (Weber 1973, S. 142). Die exzentrische Bahn, auf die der Mensch »als Folge eines Sündenfalls der Reflexion« geraten ist, bezeichnet »das mittlere Glied der Triade: Der Mensch findet sich, aus ursprünglicher Einheit entlassen, in dem Bestreben, diese verlorene Totalität durch eigene Freiheit in der Zukunft zu restituieren«. (Götze 2001, S. 159).

350 Vgl. Behler 1993a, S. 231f.

klassizistischen frühen Ansatz. Eine ähnliche ambige Modernität lässt sich bei Leopardi ausmachen (s. Kap. 3.1) und in Schlegels neuem Ansatz in den Fragmentsammlungen, gerade auch wenn dieser nominell vom Romantischen spricht, und jener sich explizit gegen die romantische Bewegung wendet. Beiden Werkstufen des frühen Schlegels ist gemeinsam, dass sie mit den geschichtsphilosophischen Augenblicksmodellen des Projekts, des plötzlichen Sprungs und einer günstigen Katastrophe der Zukunft arbeiten.

2.1 Über das Studium oder über eine »günstige Katastrophe«

Jeder hat noch in den Alten gefunden, was er brauchte, oder wünschte; vorzüglich sich selbst.

(Schlegel: *Athenäum*, Fr. 151; KA II, S. 189)

[I]l y a dans les productions multiples de l'art quelque chose de toujours nouveau qui échappera éternellement à la règle et aux analyses de l'école!

(Baudelaire: *Exposition universelle [1855], Méthode de critique*; OC II, 578)

Friedrich Schlegels frühe Schriften zur Kunst und Ästhetik sind theoretische Grundbausteine der Moderne.³⁵¹ Diese Paradigmen werden mit dem *Studium*-Aufsatz von 1797 eingeführt, in dem Schlegel als Theoretiker der Avantgarde *ante litteram*³⁵² auftritt, und ausgeführt in den Fragmenten und Schriften um 1800. Der erste und einzig fertiggestellte Band der *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* von 1798 beginnt mit einer dunklen Geburtsstunde der europäischen Literatur:

Dunkel umgibt nicht bloß die frühesten Anfänge der hellenischen Poesie, deren Streben in allen Künsten den ersten reifen Erzeugnissen zu Gute kommen muß, die durch ihre festere Gestalt schon dauern können. Selbst die ältesten Gesänge der Hellenen, welche sich kraft ihrer Vortrefflichkeit wirklich erhalten haben, treten nur wie einzelne helle Gestalten aus der Nacht des Altertums hervor. (I, 397)

Das Problem des Anfangs³⁵³ beschreibt Schlegel als »Nacht des Altertums« und vertritt im ersten Kapitel zur »orphische[n] Vorzeit« (I, 399 ff.), dass die platonische »alte Sage« (I, 404), die Dichtung beginne mit Orpheus' »uralte[r], mystische[r] Poesie« (I, 399), eine falsche »Zeitbestimmung« sei, und damit »auf das ältere Zeitalter übertragen ward, was dem spätern angehörte« (I, 406). Letztlich handle es sich hier um eine Priesterlüge, denn »[a]lle geheimen Ge-

351 Den besten Überblick bietet Carsten Zelle 1995, S. 188–219 (Kap. *Der Antagonismus des Naiven und Sentimentalischen bei Schiller*).

352 Vgl. die Darstellung der Nachkriegsliteraturkritik, die die deutsche Frühromantik als erste moderne Theorie der Moderne entdeckt, in: Ziolkowski 2006, S. 224–227.

353 Vgl. dazu ausführlich Behler 1993c und 1993d.

sellschaften haben es in der Art, sich für uralt auszugeben, oder auch zu halten« (I, 406). Für Schlegel ist die »homerische Poesie [...] die älteste Urkunde der hellenischen Geschichte«, gerade da ihr Charakter »stille Besonnenheit, nicht heilige Trunkenheit« ist (I, 408f.), ohne dass damit ein Ursprungspunkt gefunden wäre, da sich im Ganzen »keine wirkliche Anfangsstufe«³⁵⁴ einstellt. Damit beginnt er mit einer philosophischen Setzung, und die Nacht bedeutet die »Uneinholbarkeit des Ersten«³⁵⁵, einen unidentifizierbaren »Punk[t], der im Dunkeln gelassen werden muß« (II, 369).

Das Problem des Anfangs stellt sich Schlegel ebenso im *Studium*-Aufsatz, denn der Beginn der Moderne scheint weit in die Antike zurückzureichen, spätestens bis zu Sokrates, der ja ein entscheidendes Modell der eigenen philosophischen Ironie ist (vgl. I, 640).³⁵⁶ Bereits in der Geschichtsschreibung scheint Schlegel kein Denker von Augenblicken des Anfangs zu sein.

Als Übersetzung des deutschen Ausdrucks »Augenblick« verzeichnet das grimmsche Wörterbuch »punctum temporis«³⁵⁷. In dieser ersten, rudimentären Bedeutung ist der Augenblick also nur ein Zeitpunkt, die simple kleinste Erfahrungseinheit oder die infinitesimal kleinste Zeiteinheit. Daneben aber hat der Augenblick eine (zuweilen intuitive) Qualität, epiphanisch und kairotisch zu sein. Friedrich Schlegel aktiviert diese Bedeutung nicht mehr für den antiken Heroen im Einzelnen, sondern für die Kunst, die Gesellschaft und die gesamte Epoche der Moderne/Romantik, wenn er von *der* »neuen Kunst«³⁵⁸ als eine »günstige Katastrophe« (I, 256) spricht. Die Moderne, die noch im Werden ist, soll diesen Augenblick der ästhetischen Entwicklung beim Schopfe fassen und einen Ausweg aus der verhängnisvollen, schlechten, bisherigen Moderne finden. Schlegel denkt versuchsweise einen »Zukunftsmythos«, der die »Kunstkrise« aus dem modernen »Mythosverfall« heraus als Hoffnung umdeutet.³⁵⁹

In seiner frühen und frühromantischen Phase führt Schlegel ein *Décadence*-Bewusstsein³⁶⁰ ein. Der Primat der Philosophie und des Verstandes führt in eine

354 Behler 1993d, S. 234. Behler weist auch darauf hin, dass Schlegel Kants Autonomiepostulat für die Kunst wiederholt, da er Homers Dichtung weitestgehend von Mysterien, Staat und Religion unabhängig sieht (ebd.).

355 Angehrn 2012, S. 254f.; mit weiteren Ausführungen zu Adorno und Derrida (ebd., S. 263 ff.); zur *chora* (vgl. Timaios 49e, 51a–b).

356 Vgl. zum sokratischen Modell der Ironie Pikulik 1992, S. 107f. und Messlin 2011, S. 286ff. zum Projektcharakter eines »Zusammenhang[s] von poetischer Gestalt und philosophischem Gehalt« (ebd., S. 287).

357 Grimm/Grimm 1999, Bd. 3, S. 884f., 890.

358 Oesterle 1991, S. 104.

359 Ebd., S. 103, 109.

360 Einen konzisen und ausgreifenden Überblick über das »Zeitbewußtsein um 1900« als *Décadence*-Bewusstsein bietet Walter Müller-Seidel 1999, der sich zwar v. a. an der deutschen Literatur ausrichtet, aber systematisch die Erfahrung der Geschwindigkeit mit der Naturwissenschaft im Zeichen Darwins (S. 149–151) und die Spaltung zwischen wissen-

Krise der Kunst und in eine Dialektik der Aufklärung, für die Schlegel noch einen letzten utopischen Ausweg denkt, der die Grenze überwinden würde: »Unsere Mängel selbst sind unsere Hoffnungen« (I, 35). Entscheidend ist die Beurteilung des »Jetzt, als Augenblick der historischen Entscheidung, als de[r] revolutionär[e] Moment eines möglichen Übertritts aus der Vorgeschichte in die Geschichte.«³⁶¹ Schlegels Verständnis der Revolution als Denkfigur der Moderne führt dazu, dass »[j]eder Augenblick [...] potentiell geschichtsverdächtig« ist und neben der Geschichte verliert auch die Kunst ihre »notwendige Finalität, so dass den Künstlern *mehrere Zukünfte* zur Wahl stehen.«³⁶²

Damit führt Schlegel eine Bewegung hin zur »rettende[n] Idee einer geschichtsphilosophischen Poetologie der Moderne« durch, die eine »dialektisch[e] Aufklärung der Gegenwart über sich« selbst anstrebt.³⁶³ Diese *ex negativo* formulierte Hoffnung der modernen Kunst, dass sie durch Reflexion und Technik ihr augenscheinliches Gemachtsein und ihre Kopflastigkeit aufheben könne, gilt als permanente Aufgabe, als »Kette der ungeheuersten Revolutionen« (XVIII, 82). Diese Zyklisation (s. u. S. 157), wie Schlegel sich ausdrückt, bzw. diese zyklische Bewegung bedeutet ein (ästhetisches) Weltverhältnis, das der Begriff der Weltpassung aufbricht in einer »ontologischen Bedeutung der Bildung«, die »das unendliche Nach- und Fortbilden an und in einer vorgebildeten, aber nie vollendeten Welt« meint.³⁶⁴ Der somit verlorenen Weltpassung des Subjekts in der Einheit der Natur entspricht die schlegelsche Aufgabe des Sich-Einpassens in die verlorene Einheit. Nun ist eine neue transzendentalpoetische Pflicht entstanden: »Der Mensch dichtet die Welt, nur weiß er es nicht gleich« (XII, 105). Die bei Kant vorausgesetzte Einheit des Subjekts ist verloren gegangen und nun zur Aufgabe geworden. Das geht mit einem neuen Gegenwartskonzept zusammen: »Entschieden wird die Verzeitlichung in die Kunst selbst hineingetrieben. Die Einbildungskraft wird temporalisiert.«³⁶⁵

»Die Kunst ist unendlich perfektibel und ein absolutes Maximum ist in ihrer steten Entwicklung nicht möglich: aber doch ein bedingtes *relatives Maximum*, ein unübersteigliches *fixes Proximum*.« (I, 288). Das scheint eine direkte Volte

schaftlichem Fortschritt und literarischer Moderne hervorherbt (S. 154). Als systematische Koinzidenz fallen die Ausführungen zur Abwendung von Gegenwart und Zukunft bei Kafka auf (S. 155), die sich systematisch mit Leopardi zu treffen scheinen.

361 Fischer 2007, S. 65.

362 Hofmann 2011, S. 173.

363 Bernhard Fischer 2007, S. 63.

364 Arndt 2010, S. 68.

365 Oesterle 2002, S. 101. Darüber hinaus werden die dichotomen Begriffspaare selbst temporalisiert und als Setzungen verstanden. *Die Antike gibt es nicht. Sie ist vielmehr eine Erfindung der Nicht-Antiken; ebenso erfinden die Romantiker eine Klassik. Diese offenbart sich so als »l'art de donner l'équivalent du romantisme passé, du romantisme »classique«* (Rancière 2001, S. 295).

gegenüber Kant zu sein, der allerdings bereits – in einer Nebenbemerkung – das Ende der Kunst andenkt, jenes »Gerücht«³⁶⁶, das man gemeinhin mit Hegel verbindet: Für diejenigen, »welche die Ehre verdienen, Genies zu heißen: weil für diese die Kunst irgendwo still steht, indem ihr eine Grenze gesetzt ist, über die sie nicht weiter gehen kann, die vermutlich auch schon seit lange her erreicht ist und nicht mehr erweitert werden kann« (KU B 185). Schlegel konzipiert eine Ästhetik ohne solche Genies, die eine gewisse Grenze nicht überschreiten können, indem er sie von der Kunst her denkt. Das geschieht durch eine ingeniöse Wiederaufnahme der Ideen – sowohl der ästhetischen als auch der Vernunftideen – mit dem Fokus auf die Unmöglichkeit, das Absolute (direkt, begrifflich) darzustellen, ohne damit eine Absage an den dialektischen Bezug des Endlichen und des Bedingten an das Unendliche und das Unbedingte zu formulieren.³⁶⁷ Schlegel fasst das Absolute als eine regulative Idee auf, ohne die Erkenntnis unmöglich wäre, und bleibt zugleich skeptisch gegenüber jeder einmal erreichten endlichen Erkenntnis. Das bedeutet für die Kunst, dass sie nur »durch eine *Fiction* oder [ein] *Surrogat*« (LN, 92: 798) möglich ist. Aus der Unmöglichkeit, das Ganze direkt darzustellen, ergibt sich für die Kunst insgesamt der Gedanke einer der Kunst immanenten Selbsttranszendenz: »Für das höchste Schöne würde die Kunst selbst nur eine Schranke sein.« (LN, 23: 33).³⁶⁸

Der Kunst wird die entscheidende Rolle zugeschrieben, eine indirekt-negative Darstellung des Ganzen, des Absoluten nicht begrifflich, sondern mit eigenen ästhetischen Mitteln zu leisten, indem im Scheitern der Darstellung des Ganzen doch eine Darstellung des Undarstellbaren gelingt. Schlegel übernimmt damit den Grundgedanken des Erhabenen bei Kant, tilgt aber den qualitativen Unterschied zwischen dem Schönen und dem Erhabenen, indem er das Erhabene in die Beschreibung der Struktur ästhetischer Gebilde integriert. Wenn der hypertrophe, analytische Verstand der Aufklärung sich seiner Arbeit am Mythos nur vollends bewusst würde, schließe Vernunft in ihr Gegenteil um, und Kunst und Philosophie würden sich ihrer eigenen Grenzen bewusst. Die Grenze des

366 Vgl. Geulen 2002. Eine der vielen und prinzipiellen Gegensatzfiguren, die die allgemeine Meinung unterlaufen, Hegels Kritik an der Romantik sei einschlägig oder berechtigt, ist Schlegels Denken der Kunst von jenseits des Endes her. Vgl. Nancy 1990: »L'autre pensée en effet, celle de Hegel, – la philosophie –, ne pense pas l'art comme destiné ni comme destination, mais elle pense, exactement au revers la *fin* de l'art, elle en pense le but, la raison, et l'accomplissement« (ebd., S. 152f.).

367 Vgl. »Erkennen bedeutet schon ein *bedingtes* Wissen. Die Nichterkennbarkeit des Absoluten ist also eine identische Trivialität« (XVIII, 511, 64); vgl dazu Frank 1989, S. 244ff.

368 Schlegels Rede vom *höchsten Schönen* erinnert hier an Platons Bestimmung des wahren Logos im *siebten Brief*, der plötzlich (»ἐξαίφνης«) und wie Feuer von einem überspringenden Funken (»οἷον ἀπὸ πυρὸς πηδῆσαντος ἐξαφθὲν φῶς«) in der Seele beständig weiterbrennt, allerdings auch unsagbar ist (»ῥητὸν γὰρ οὐδαμῶς« (Siebter Brief 341c; Platon 1975, S. 530; vgl. *Symposion* 210e). Vgl. zu Schlegels platonischer Metaphorik Zovko 1990, S. 73–80.

Schönen ist für die Moderne(n) die Unverfügbarkeit der antiken, in sich vollendeten Kunstwerke. Dagegen steht das moderne Streben nach dem Unendlichen, das Goethes Faust auf den Punkt bringt: Man denke paradigmatisch an Fausts Wald-und-Höhle-Monolog, in dem das Bewusstsein, im Einklang mit der Natur zu stehen, nur für einen flüchtigen Augenblick bleibt, bis das Gefühl der Enge eintritt: »So taumel' ich von Begierde zu Genuß, / Und im Genuß verschmachtet' ich nach Begierde« (s. o. S. 23, 31).³⁶⁹ Schlegel hat diese Stelle aus dem Faust als Paradigma des modernen Bewusstseins auch im *Studium*-Aufsatz zitiert.

Die frühromantische Anverwandlung dieser Wechselhaftigkeit überträgt die faustische Gegenwartsgebundenheit, insofern das historische Bewusstsein seinen Gegenstand vom eigenen geschichtlichen Augenblick³⁷⁰ her denkt (vgl. Kap. 3.1). Schlegel fasst die moderne Setzung der Dichotomie von Moderne und Antike in dem unvermittelbaren Gegensatz zweier Bildungsbegriffe. Während der Mensch in der natürlichen Bildung den kreisförmig-ewigen Gesetzen der Natur folge, stehe der künstliche Mensch der Moderne außerhalb der Natur. Der Primat des Verstandes, der die als ursprünglich gedachte Einheit des Menschen in der Natur zerstört, setzt ihn aus in die offene Zeit des linearen Fortschritts.

Schlegel und Schiller stellen zeitgleich, aber unabhängig voneinander das Spezifische der modernen Kunst in Abgrenzung von der Antike mit dem Ziel heraus. Schlegel ist bemüht, das unhintergehbare Faktum der Entwicklung, dass die moderne Dichtung als eine »Kunst des Unendlichen«³⁷¹ (I, 207) keine Grenze ihres Fortschritts kenne, mit dem Ideal des objektiv Schönen zu verknüpfen. Dieser frühe Versuch, die zeitgenössische Kunst theoretisch zu verstehen, lässt sich als eine »frühe Poetik der Moderne lesen«, gerade da er von »ihrer essentiellen Differenz zur nachantiken Dichtung« ausgeht.³⁷² Paradoxerweise ist es der *Ancien* Schlegel, der die für die Wende zur Romantik entscheidende Kategorie des Interessanten als Prinzip der modernen Literatur einführt, auch wenn er darin (noch) eine »vorübergehende Krise des Geschmacks« (I, 254) sieht, während der *Moderne* Schiller in der deutschen Literaturgeschichte »in den Parnaß

369 Goethe 2011a, S. 127, V. 3249 f.

370 Vgl. »Ihm ist alles Gegenwart, er spricht über die griechische Poesie ausschließlich aus der Perspektive des Modernen« (Fetz 2009, S. 86).

371 Schiller 2002, S. 37. Gegen diese Definition der modernen Dichtung, die Schiller gibt, bringt Schlegel einen Kategorienfehler in Anschlag: »Du mußt an das goldne Zeitalter, an den Himmel auf Erden wenigstens vorübergehend *ernstlich glauben*, wenn die sentimentale Idylle dich entzücken soll. [...] Es ist äußerst wichtig, dieses charakteristische Merkmal der interessanten Poesie nicht zu übersehen, weil man sonst in Gefahr gerät, das Sentimentale mit dem *Lyrischen* zu verwechseln. Nicht jede poetische Äußerung des Strebens nach dem Unendlichen ist *sentimental*: sondern nur eine solche, die mit einer Reflexion über das Verhältnis des Idealen und des Realen verknüpft ist.« (I, 211).

372 Stierle 2000, S. 183.

des rückwärtsgewandten Weimarer Klassizismus eingegangen ist.³⁷³ Dennoch führt Schlegel damit eine »doppelt[e] Ästhetik des Objektiven und des Interessanten« ein, die die Gegensätze antik/modern und klassisch/romantisch verschiebt. An dieser Stelle bleibt fraglich, ob Schillers Einschätzung zutrifft, dass Schlegel im *Studium*-Aufsatz wirklich als »Gräkomane«³⁷⁴ schreibe, oder ob nicht vielmehr seine Suche nach dem Ursprung bereits hier das Ziel einer zu entwerfenden neuen Poesie und der ästhetischen Revolution ist. Bei Leopardi wird sich diese dezidiert moderne Position weniger theoretisch als vielmehr in der lyrischen Produktion einstellen. Seine Auseinandersetzung mit di Brema verläuft geistesgeschichtlich weniger entscheidbar als die zwischen Schiller und Schlegel (s. Kap. 3.1).

Das Spezifische der modernen Kunst ist für Schlegel, »daß [der isolierende Verstand] das Ganze der Natur trennt und vereinzelt« (I, 245) und damit die Nachahmung des Natürlichen wie in der Antike nicht mehr³⁷⁵ möglich ist. Schlegel negiert für den Bereich der Wirklichkeit die Voraussetzung der Interessellosigkeit. Damit wird Kant auf den Prüfstein der Realität überführt. Die Künstlichkeit der modernen Bildung prägt sich aus im »Übergewicht des Individuellen, Charakteristischen und Philosophischen« und in der »Manier« (I, 241) und zeigt sich besonders deutlich in der Genie-Ästhetik, nach der der moderne Künstler als »*isolierter Egoist* in der Mitte seines Zeitalters und seines Volkes« (I, 239) außerhalb einer verpflichtenden Tradition und sozialen Ordnung steht.³⁷⁶ Damit ist zwar abstrakt die moderne soziale Entfremdung des Künstlers beschrieben, aber auch das Ziel der Ästhetik in weite Ferne gerückt:

Die Objektivität der antiken Kunst hat für Schlegel zwei Seiten: die Einzigartigkeit der griechisch-antiken Epoche, in der die Kunst einen festen Sitz im sittlichen Leben hat, und die Geschlossenheit der ästhetischen Struktur ihrer Kunstwerke. Schlegel entwirft eine Dialektik der Aufklärung, in der die Auflösung der mythischen Welt nur um den Preis der Entzweiung der Moderne von ihrem Ursprung möglich war. Darin, dass z. B. »die *bukolischen Dichter der*

373 Jauß 1970, S. 105.

374 Zitiert nach Ernst Behler, der in der Einleitung Schillers Einschätzung darstellt (I, LXXX).

375 Leopardis frühe Position im *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, die er zwar beibehält, die aber im Laufe der Zeit an poetologischer Bedeutung verliert, dass die Natur nicht mehr direkt, sondern nur noch indirekt über die *imitatio* der antiken Autoren erreicht werden kann, verliert also gegenüber der Position Schlegels die zweite Seite des Verlusts: Für Schlegel ist auch eine indirekte Nachahmung unmöglich geworden. In Schlegels Verständnis von Tradition geht es nicht darum, »die antiken Formen einfach zu übernehmen«, sondern vielmehr sie »durch den schöpferischen Geist erst neu zu schaffen« (Fetz 2009, S. 88).

376 Wenn »genialische Originalität das höchste Ziel« ist (I, 239), tritt die Kunst »in der Masse ihrer Geschichte« auseinander und zeigt nur »Spuren inneren Zusammenhangs« (I, 228). Dieser Vereinzelnung entspricht, dass »überhaupt das Individuelle nur individuell aufgefaßt und dargestellt werden« kann (I, 251).

Sizilischen Schule« so treu »die rohe Natur nachahmen« (I, 209), äußert sich, dass die griechisch-antike Kunst in einen mythischen Rahmen eingebettet ist, in dem die Darstellung nicht als solche reflektiert, die aber in der modernen Kunst im Bewusstsein der möglichen Täuschung des schönen Scheins und in der Sehnsucht nach dem verlorenen ›Naturzustand‹ gebrochen wird. Der Wert der antiken objektiven Kunst entstehe gerade aus der Interessellosigkeit des produzierenden oder rezipierenden Subjekts. Während das mythische Bewusstsein und »festliche Freude [...] das holde Band der Gemeinschaft« waren (I, 277), sei das Prinzip der modernen Kunstproduktion die individuelle Selbsttätigkeit aus Freiheit. Schlegel interpretiert damit Interessellosigkeit als Freiheit in der künstlerischen Produktion angesichts des Verlusts eines objektiven Ideals.³⁷⁷

So gerät die frühe moderne Poesie unter die »Herrschaft von Begriffen« (I, 233), die sich immer mehr ausweitet, bis Regelpoetiken und präskriptive ästhetische Theorien »zum gesetzgebende[n] Prinzip der modernen Poesie« werden. Das Bewegungsgesetz der modernen Bildung, die paradigmatisch in der Kunst ihren Ausdruck findet, ist ihr unendlicher Fortschritt, ihre »Perfektibilität« (I, 263), so dass die zur Kunstproduktion bereitstehenden technischen Mittel die ständige Reflexion auf alle vorangegangenen Werke in der Perspektive einer »unendlichen Perfektibilität« verlangen.³⁷⁸ Damit überträgt Schlegel die Ansätze des modernen Bewusstseins bei Kant – die Reflexivität, *über* Dinge zu reden, statt sie bestimmen zu wollen – auf die Kunst selbst: Die ständige Reflexion greift auf die Totalität prinzipiell aller Werke aus. Diese Maxime oder Forderung gilt für den Theoretiker der Ästhetik, für den Künstler, für jedes Werk und für den Kritiker.

Der Sieg der Subjektivität ist allerdings (historisch) mit dem »Mangel der Allgemeingültigkeit« (I, 252) einer Kunst erkauft, die als vom Intellekt geschaffene reflektiert wird. Diese Vorstellung wiederholt die Erfahrung des Verlusts der Antike, da und nachdem sie von der Moderne (als verlorene) erfunden wurde. Der Verlust der Natürlichkeit lässt sich nicht rückgängig machen, und eine Rückkehr zum alten Mythos ist unmöglich. Schlegels angestrebte Lösung liegt in der Überbietung der verhängnisvollen Subjektivität, indem die konsequent entwickelte Moderne diejenige Objektivität neu hervorbringen soll, die die antike Kunst auszeichnet. Die vorübergehende Krise soll als Selbstnegation

377 – damit als *Faktum*; allerdings Interessellosigkeit nicht als Gemachtes, Erreichtes, sondern als Aufgabe im Sinne des *factum*, das man auch von *fieri* statt von *facere* ableiten kann (s. u. S. 614).

378 Der Perfektibilitätsgedanke der französischen Aufklärung wird von Schlegel, der Condorcets *Esquisse d'un tableau historique* 1795 rezensiert hat, kritisch wieder aufgenommen. Das erlaubt es ihm in der *Vorrede* – in der er beteuert, »es ehrlich mit der modernen Poesie« zu meinen (I, 207f.) – die partikuläre moderne Kunst unter der Perspektive ihrer »unendlichen Perfektibilität« (I, 214) der objektiven griechischen Kunst gleichzuordnen.

der Subjektivität überwunden werden und kündige sich in Goethe bereits an (I, 259ff.). Schlegels Ziel ist hier noch eine objektive Theorie der Ästhetik, die er nach dem *Studium*-Aufsatz aufgeben wird. Er denkt einen utopischen Augenblick, der eschatologisch die Gegenwart in eine Erlösung überführen würde. »Die Wendung zum Schlimmsten wird zur einzigen Aussicht auf Besserung. Die Katastrophe avanciert zur positiven Möglichkeit, zur Chance«³⁷⁹ der »günstige[n] Katastrophe« (I,256). Der apokalyptischen Feststellung eines »Abbruch[s] der mythischen Überlieferungsunmittelbarkeit«³⁸⁰ wird zugleich mit einem irenischen Ausblick auf die Zukunft begegnet, wobei das Eschaton bzw. Ziel einer solchen ästhetischen Revolution nicht angegeben wird. Wenn Schlegel dann aber einmal über die relative Gegenwart eines Shakespeares und des zeitgenössischen Autors Goethe hinausschaut, so im Fall seiner Lamartine-Rezension, fällt er (scheinbar) etwas hinter sein unchronisches Denken zurück und offenbart – im Hinblick auf Baudelaires Dichtung – (zunächst) keine prophetischen Vorhersagen zur Entwicklung der modernen Kunst, wenn er Lamartine überschwänglich als »Gegendichter von Lord Byron« (III, 320) ansetzt und seinen *Méditations poétiques* (1820) »hohe Begeisterung und Tiefe des Gefühls« attestiert (III, 310), die er durch das zweite Gedicht der Sammlung – *L'homme* –, das Lord Byron gewidmet ist, belegt und, wie folgt, kommentiert:

Schönere und gefühlvollere Verse, und auch im Ausdruck so vollkommene, sind wohl seit lange nicht in französischer Sprache gedichtet worden, so wie sie in jeder Sprache selten ans Licht kommen. [...] Über die vielleicht zu weit getriebene Bewunderung von Lord Byrons Poesie, können wir mit unserm Dichter unmöglich kritisch rechten, nachdem er eine *solche* Anwendung davon macht. (III, 311)

Erstaunlicherweise vollzieht Schlegel in einer vier Jahre später geschriebenen Anmerkung zur Lamartine-Rezension eine Volta, die schnurstracks Byron zum besseren Dichter erklärt, zur Verkörperung des »Herannahen[s] einer neuen Poesie« (III, 319),

denn wer möchte wohl dem Lord Byron das höchste Dichtertalent und den nicht zu beneidenden Ruhm des größten unter allen antichristlichen Dichtern absprechen? – Hier steht nun wirklich *eine positive Kraft des Bösen, ein dämonisch begeisterter Dichter* und in seiner finstern Tiefe hoch auftragender und königlicher Kunstgeist, dem guten, aber in Lamartine z. B. noch sehr unvollkommenen Streben einer fromm gefühlten und christlich schönen Dichtkunst in herrschender Gewalt entgegen. Auch unsern deutschen Faust hat dieser britische Kain der Poesie weit überflügelt; (III, 321; Kursivierung M. H.)

379 Oesterle 1991, S. 108.

380 Ebd., S. 108f.

Mit dieser »durchgreifenden Krisis [...] zwischen der guten und aller bösen Poesie« (III, 322) schafft Schlegel theoretisch Raum für die moderne Dichtung Baudelaires und scheint – ähnlich prophetisch –, die Dichtung eines Leopardis als unzeitgemäß abzukanzeln.³⁸¹ Vor dieser späten Stellungnahme – die Rezension ist 1820 in der von Schlegel herausgegebenen *Concordia* erschienen – wird die Unmöglichkeit eines solches »verderblichen und ganz verwerflichen, bösen Abwege[s]« (III, 319) in dem fehlenden Bewusstsein in der Antike von der möglichen Täuschung durch Kunst verortet, in der zum Ausdruck kommt, dass für die Griechen eine bestimmte Statue nicht Darstellung eines Gottes, sondern z. B. Apoll selbst ist. »Das ›Bild‹ stellt die ›Sache‹ nicht dar – es *ist* die Sache; es vertritt sie nicht nur, sondern es wirkt gleich ihr [...]. Man kann es demgemäß geradezu als ein Kennzeichen des mythischen Denkens bezeichnen, daß ihm die Kategorie des ›Ideellen‹ fehlt«³⁸². Das Dargestellte und nicht die Darstellung wird wahrgenommen, so dass auch das Geistige im Leben ungebrochen real ist. Diese Ununterscheidbarkeit von Sprache und Welt im mythischen Bewusstsein unterläuft Schlegel und wiederholt damit die Vorstellung der ästhetischen Idee als »Archetypon« (KrV B 207). Seine Grundprämisse lautet, dass »die moderne Poesie, die jenen reinen Gesetzen [der Schönheit und der Kunst] widerspricht«, »nicht einmal Ansprüche auf Objektivität« (I, 208), auch »keine Ansprüche auf Realität« (I, 211) mache, wie es im klassischen Ideal des Schönen angestrebt sei (I, 213).

Das Ideal der modernen Kunst dagegen ist das Interessante – d. h. »jedes originelle Individuum, welches ein größeres Quantum von intellektuellem Gehalt oder ästhetischer Energie enthält«. Deshalb – so lautet Schlegels Konsequenz mit Kant – widerspricht die moderne Kunst der »erste[n] Bedingung des reinen und unbedingten ästhetischen Werts« (I, 208). Hierauf aber gründet sich – gegen bzw. über Kant hinaus – der Plan einer objektiven Ästhetik, d. h. einer Wissenschaft des Schönen. Im Scheitern dieses Unternehmens wird man »endliche durch eine sehr glänzende Rechtfertigung der Modernen überrascht«

381 Vgl. »Die alte Poesie ist nun einmal vorüber [...]. Diese kindlichen Spiele der Fantasie, und die romantische Kunst, welche darauf gerichtet ist, mögen wohl auch ferner ihren Gang ungehindert [...] für sich fortgehen, um den Teppich des so einförmigen und trüben Lebens [...] zu schmücken und zu durchwirken. *Der herrschende Ton der Zeit ist aber eigentlich nicht mehr dieser des romantischen Gefühls für die schöne Vergangenheit.* [...] Die neue Zeit bedarf natürlich auch einer neuen Poesie [...].« (III, 319; Kursivierung M. H.).

382 Cassirer 1964, S. 51. Das mythische Bild wird »keineswegs als Bild, als geistiger Ausdruck gewußt. Es ist vielmehr in [...] der ›objektiven‹ Wirklichkeit [...] so fest eingeschmolzen, daß es als integrierender Bestandteil von ihr erscheint« (ebd., S. 285). Im »Hinausstreben über die mythische Welt [...] prägt sich immer schärfer und deutlicher jene Form der ›Transzendenz‹ aus, in welcher sich, in ontologischer Wendung, die neue Scheidung ausspricht, die das religiöse *Bewußtsein* nunmehr in sich selbst erfahren hat. Kein Ding und kein Ereignis bedeutet mehr schlechthin sich selbst, sondern es ist zum Hinweis auf ein ›Anderes, ›Jenseitiges‹ geworden« (ebd., S. 301).

(I, 208). Für die moderne Kunst wiederholen sich die Probleme, die bereits Kant zu lösen bemüht war: Wenn Schlegels Einschätzung zutrifft, dass moderne Kunstwerke auf einen außerästhetischen Zweck abzielen – nämlich interessant zu sein –, wird fraglich, wie eine ästhetische Erfahrung, deren Bedingung interesseloses Wohlgefallen ist, möglich ist. Hier stellt sich das Problem der Möglichkeit der Autonomie ästhetischer Erfahrung. Auf der Werkseite ergibt sich der Heteronomieverdacht aus der Gefahr, nur Gebrauchsware zu sein, und aus ihrer Tendenz, konzeptuell ihre Autonomie aufzugeben, indem sie sich für erkenntnistheoretische, soziale oder moralische Zwecke vereinnahmen lässt (I, 218f.).

Damit geht Schlegel nicht mehr von *einem* Vergleichsmaß, sondern von zwei Prinzipien aus. Das Prinzip der modernen Kunst ist nun nicht mehr ein (zur Antike) relatives Schönes, sondern steht in absoluter Verschiedenheit zur Vergangenheit, da das Schöne »nicht das Ideal der modernen Poesie und von dem Interessanten wesentlich verschieden« ist (I, 213). Unter moderner Kunst versteht Schlegel allgemein alle einzelnen Kunstwerke, die nicht »eine *vollständige Schönheit*«, d. h. keine organische autonome Ganzheit sind. Die moderne Kunst zeichnet sich dagegen dadurch aus, dass »die Masse ihrer Geschichte keinen gesetzmäßigen Zusammenhang, das Ganze keine [einfache] Einheit hat« (I, 217), und die einzige Übereinstimmung der disparaten Teile im Fehlen einer objektiven Gesetzmäßigkeit besteht, also in dem, was eine Gefahr des »bloße[n] Spiel[s]« (KU B 179) bedeutet. Dieser Mangel einer einfachen, nicht-fragmentarischen Einheit bedeutet die Übertragung der unbestimmten Begriffsverwendung im Ästhetischen bei Kant auf die Historie. In beiden Fällen ist etwas zu ergänzen.

Die relative Regellosigkeit ufert hier zu dem aus, was Schlegel die »Anarchie« (I, 219) des Geschmacks nennt. Das Interessante ist begrifflich offen, prinzipiell unerschöpflich und kann »ins Unendliche vermehrt werden«, weshalb es »kein *höchstes Interessantes* gibt« (I, 253). Lessing hatte noch hässliche Darstellungen mit dem Argument kritisiert, sie schränkten das freie Spiel der Einbildungskraft ein: »Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken.«³⁸³ Und à la lettre schließt auch Kant das Hässliche aus, allerdings ist sein »eigentlicher Ort« das »Erhabene, da dieses Geistesgefühl durch eine Unlust hervorgebracht wird.«³⁸⁴ Bei Schlegel dagegen steht das Interessante selbst in enger Beziehung zu einer Ästhetik des »*Choquante[n]*« (I, 254), das Gefahr läuft, sich abzunutzen. Es ist bemerkenswert,

383 Lessing 1970, S. 26.

384 Zelle 1995, S. 261.

dass dieser moderne Ansatz zu einer Theorie des Hässlichen explizit das für die moderne Kunst charakteristische Nicht-mehr-Schöne aufnimmt.

[Das Schöne] ist so wenig das herrschende Prinzip der modernen Poesie, daß viele ihrer trefflichsten Werke ganz offenbar Darstellungen des *Häßlichen* sind [...]. Das Häßliche ist ihr [der schönen Poesie] oft in ihrer Vollendung unentbehrlich, und auch das Schöne gebraucht sie eigentlich nur als Mittel zu ihrem bestimmten philosophischen Zweck. Überhaupt hat man bisher das Gebiet der darstellenden Kunst zu eng beschränkt, das der schönen Kunst hingegen zu weit ausgedehnt. Der *spezifische Charakter* der schönen Kunst ist freies Spiel ohne bestimmten Zweck (I, 219, 241f.).

Sowohl die (negative) Abnutzung des Schockierenden als auch die positive Poetisierung des (scheinbar) Uninteressanten, des Ekelhaften werden bei Leopardi – deutlich vor allem in der Ankündigung der Bologna-Ausgabe (s. u. S. 272) in Bezug auf die hässliche Sappho – und bei Baudelaire – beispielsweise in *Une charogne* (s. u. S. 379) – später beispielhaft poetisch reflektiert.³⁸⁵

Schlegels Kritik des Modernen meint im engeren Sinne und in Erweiterung der kantischen Einäugigkeit auf das Begriffsgefüge ästhetischer Urteile eine Kritik der Wirkungsästhetik, in der eine stimmige Struktur des Ganzen hinter dem Ziel der Kunstproduktion, individuell und interessant zu sein, zurücktritt. Daraus ergibt sich die Tendenz moderner Kunst, sich in »das *totale Übergewicht des Charakteristischen, Individuellen und Interessanten* [...], das *rastlose unersättliche Streben nach dem Neuen, Piquanten und Frappanten*« zu verlieren (I, 228). Schlegels Kritik an der fast alles beherrschenden subjektiven ästhetischen Kraft stellt dagegen »den Versuch einer Rücknahme der Sturm- und Drang-Ästhetik«³⁸⁶ dar, für die die Wahrheit der Kunst in der Ursprünglichkeit des Gefühls und des Naturgenies erhalten werden sollte und damit zum Skeptizismus gegenüber allen konventionellen ästhetischen Normen führt.

Auf der Stufe der einmal erreichten Theorien-Krise (I, 219ff.) der Ästhetik, in der Kunstproduktion und Geschmacksurteile gleichermaßen Gefahr laufen, vollkommen kontingent zu sein, muss eine ästhetische Kritik in einem selbst-reflexiven Schritt ihren eigenen spezifisch modernen Mangel an objektiver

385 Durch die begriffliche Öffnung für das Hässliche werden Leopardis und Baudelaire's Gedichte mögliche Gegenstände der ästhetischen Kritik. Vgl. »Auch die einzelnen Schönheiten sind wie in der Natur nur selten von *häßlichen Zusätzen* rein, und sie sind nur *Mittel* eines andern Zwecks; sie dienen dem charakteristischen oder philosophischen Interesse.[...] Selbst mitten unter den heitern Gestalten unbefangener Kindheit oder fröhlicher Jugend verwundet uns eine bittere Erinnerung an die völlige Zwecklosigkeit des Lebens [= Leopardi], an die vollkommene Leerheit alles Daseins. Nichts ist so widerlich, bitter, empörend, ekelhaft, platt und gräßlich, dem seine Darstellung sich entzöge, sobald es ihr Zweck dessen bedarf. Nicht selten *entfleischt* er seine Gegenstände, und wühlt wie mit anatomischem Messer in der ekelhaften Verwesung moralischer Kadaver [= Baudelaire].« (I, 250f.).

386 Hüge 1971, S. 16 (vgl. Benjamin 1974b, S. 71).

Gesetzmäßigkeit begrifflich fassen. Hier sieht Schlegel Kants dritte Kritik als ersten Ansatz zur Überwindung des »ästhetischen Skeptizismus« und damit als einen der »Anfänge der dritten Periode« (I, 357), d. h. der »Revolution der ästhetischen Bildung«, für die »die Zeit [...] reif« sei, denn »vielleicht kein Augenblick in der ganzen Geschichte des Geschmacks und der Dichtkunst [war] so charakteristisch fürs Ganze [...], so schwanger mit fruchtbaren Keimen für die Zukunft« (I, 356). Wenn die Theorie die Notwendigkeit der neuen Objektivität einsieht, könne die geforderte Revolution der Kunst die Objektivität der griechischen Kunst aufheben.³⁸⁷ »Nur der letzte und größte Schritt ist noch zu tun: die ganze Masse nach objektiven Prinzipien zu ordnen« (I, 3578). Da Schlegel seine Theorie poetisch-fragmentarisch zu Papier bringt und jede Dichtung bzw. Kunst zur Selbstreflexion verpflichtet, treten seine Fragmente, Projekte und Tendenzen in »das Bedürfnis nach Selbstinstantiierung« ein. Sie verkörpern in der geforderten »Revolution der Frühromantik« den Bruch »mit den inhaltlichen Normen der französischen Klassik ebenso wie mit der Idee, solche Normen in Lehrgedichten zu artikulieren« (wie bei Boileau oder noch bei Pope).³⁸⁸ Die im *Studium*-Aufsatz zuerst geforderte Wende der Denkungsart bieten die Fragmentsammlungen³⁸⁹ (s. Kap. 2.2).

Schlegel akzeptiert keine sentimentalische »Werthersche Ansicht« der Antike (I, 346), die nur das Natürliche sieht, sondern kritisiert gerade die Homer-Begeisterung des 18. Jahrhunderts:

Im Ganzen aber ist noch immer das *Interessante* der eigentliche moderne Maßstab des ästhetischen Werts. Diesen Gesichtspunkt auf die Griechische Poesie übertragen, heißt sie *modernisieren*. Wer den Homer nur interessant findet, der entweicht ihn. [...] Wer sich am *Kontrast* eines Kunstwerks mit seiner individuellen Welt ergötzt, der *travestiert* es eigentlich in Gedanken (I, 346)

Da aber das Natürliche immer schon infiziert ist mit einem modernen Interesse, kann es keine neutrale, wissenschaftliche Kategorie sein. Ansonsten entstünde eine falsche Moderne oder eine ästhetisch unaufrichtige Modernisierung der Antike. Deshalb lehnt er die schillersche Kategorie des Naiven ab, da z. B. die griechischen Idylliker »das Natürliche im Kontrast mit dem Künstlichen darstell[en]« (I, 209). Es ist ein Gefühl, wie Schiller sagt, »welches wir für die Alten

387 Indem Schlegel zugleich den »Inhalt des Schönen« (XVI, 25; *Von der Schönheit in der Dichtkunst* § 14) ausgehend vom transzendentalen Ich Fichtes als praktische Aufgabe versteht, die empirisch unvollendbar bleiben muss, schleicht sich bereits hier in den Begriff des Schönen eine Dynamik ein, die ein abgeschlossenes ästhetisches System unterminiert.

388 Hösele 2010, S. 36. Zur parodistischen Aufhebung des Lehrgedichts im berühmten *Gespräch über die Poesie*, vgl. ebd., S. 38–41.

389 Vgl. zur Abgrenzung des Fragments von anderen literarischen Formen wie dem Aphorismus Spicker 1997, S. 77–81.

haben. Sie empfanden natürlich; wir empfinden das Natürliche.«³⁹⁰ Dass das Naive kein ästhetisches, sondern ein moralisches Interesse an der Natur ist, desavouiert es wie das Sentimentalische als objektive ästhetische Kategorie. Aus Kunstwerken »sittliche Grundirrtümer [zu] folgern«, bedeutet, einen Kategorienfehler zu begehen. Deshalb sagt er in Bezug auf Schiller: »Für eine Menschenkenntnis, die aus dem Shakespeare, für eine Tugend, die aus der Heloise geschöpft sein soll, gebe ich nicht viel« (I, 214).

Dagegen erhebt Schlegels *Studium*-Aufsatz als Plan einer objektiven ästhetischen Theorie selbst den Anspruch, zu der angestrebten ästhetischen Revolution einen Beitrag zu leisten, da der Verstand »ja von Anfang an das lenkende Prinzip dieser Bildung« (I, 272) war. In diesem Ideal der Antike bei gleichzeitigem Verlustbewusstsein und in der Ablehnung des Naiven Schillers treffen sich Leopardi – anders als es die italienische Leopardi-Forschung im beliebten Vergleich zu Schiller gerne ansetzt – und Schlegel, zumal Leopardi auf den ersten Seiten des *Zibaldone* ein ganz analoges erstes Projekt einer objektiven Ästhetik verfolgt,³⁹¹ das versuchsweise die mythische Vorzeit als Aufgabe einer Dichtung der Zukunft utopisch verwissenschaftlicht. Die Arbeit am Mythos ist bei Schlegel hingegen eine zukünftige. Gegenüber Kant geht Schlegel von der prinzipiellen Möglichkeit und Notwendigkeit objektiver Kriterien für die neue Ästhetik aus. Dabei gilt ihm die griechische Kunst – in der Tradition von Winckelmann – als »Archetypon« (KrV B 207).³⁹²

Die Aufgabe der aufzustellenden ästhetischen Theorie bestünde einerseits darin, wieder »richtige Begriffe« einzuführen, und andererseits, diese »mit einer vollkommnen Geschichte« zu veranschaulichen, da die Begriffe der Theorie sonst »leer sein« würden (I, 272f.). In Abwandlung von Kants berühmten Diktum »Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind.« (KrV B 75; s. o. S. 102), gilt Schlegel die Geschichte als Anschauungsform des (ästhetischen) Begriffs, wodurch dieser erfahrungsgesättigt wird. Hier fungiert das antike Griechenland als »Urbild« und als ein natürliches »Gesamtkunstwerk«, das den Mittelpunkt der Reflexion abgibt, wobei es sich dennoch (nur) um ein Vorbild ohne Mimesis-Funktion handelt.³⁹³ Fünf Jahre nach der fran-

390 Schiller 2002, S. 27. Die Rückbindung des Sentimentalischen an die Genie-Ästhetik, so Schlegel, sei mangelhaft, da sie das Subjektivitätsproblem der Moderne ignoriere (vgl. I, 280f.).

391 Vgl. Camiciottoli 2010, S. 65–69, 115–136 (Kap. *Sistema di Belle Arti, Dentro al sistema del bello*).

392 Angelegt ist hier bei Schlegel die Einbildungskraft als »reine des facultés«, wie bei Baudelaire, als Tendenz, die »zum Bild [neigt]«, und, indem sie den Verstand benutzt, ein Bild produziert. Die Einbildungskraft ist die Form der »Welterzeugung«, die in die drei (augustinischen) Zeitmodi zerfällt und unser »weltbildungszeugende[s] Bewußtsei[n]« reflektiert (Bickmann 2002, S. 76f., 79).

393 Dannenberg 2011, S. 262f.

zösischen Revolution unternimmt Schlegel 1794 seine Arbeit an der Idee einer Revolution, an der Vorstellung, der Epochenkrise mit dem Ergreifen des Kairos – mit einer Zäsur bzw. einem Einschlag und Einschnitt³⁹⁴ – zu begegnen:

Der Augenblick scheint in der Tat für eine *ästhetische Revolution* reif zu sein, durch welche das Objektive in der ästhetischen Bildung der Modernen herrschend werden könnte. Nur geschieht freilich nichts Großes von selbst, ohne Kraft und Entschluß! (I, 269)

Wenn der Augenblick reif ist, ist er zu pflücken, wie der Schopf des vorbeieilenden Gottes Kairos ergriffen werden soll. Zugleich müsse man dem glücklichen Augenblick (theoretisch) nachhelfen, sein Eintreten begünstigen und hervorbringen. Der utopische, postulierte Augenblick einer ästhetischen Revolution entspricht dabei – so die historische Spiegelkonstruktion – dem Augenblick, in dem die objektive antike Kunst ihren Zenit überschritten hat. Dieser Gipfelpunkt des *Studium*-Aufsatzes ist dabei durchaus demokratisch gedacht als ästhetische Bildung der Gesellschaft nach 1789.³⁹⁵ Der Augenblick, in dem die Einheit aufgesprengt wird, soll den Mangel, mit dem der *Studium*-Aufsatz beginnt, ins Positive umschlagen lassen:

Es springt in die Augen, daß *die moderne Poesie das Ziel, nach welchem sie strebt, entweder noch nicht erreicht hat*; oder daß ihr Streben überhaupt kein festes Ziel, ihre Bildung keine bestimmte Richtung, die Masse ihrer Geschichte keinen gesetzmäßigen Zusammenhang, das Ganze keine Einheit hat. (I, 217)

Schlegel geht hier von Fichtes Ansatz aus, wie dieser ihn 1794 in *Über den Begriff der Wissenschaftslehre* formuliert: Aus dem zweiten praktischen Teil der Wissenschaftslehre, in dem der »nothwendig zu erweisende Begriff des Strebens zum Grunde gelegt« wird, ließe sich »eine neue *durchgängig bestimmte* Theorie des Angenehmen, des Schönes, und Erhabenen« begründen.³⁹⁶ Aus diesem Anspruch heraus kann Schlegel sagen, dass – so wie das »reine Ich [...] in der Wirklichkeit nur beschränkt vorhanden sein kann« (I, 289f.) – auch »einseitig beschränkte Richtungen, welche die vollständige Schönheit zerspalten und unter sich gleichsam teilen«, dennoch auf ein (wiederherzustellendes) Ganzes verweisen (I, 296). Diese Entfremdung einer Fragmentarisierung und Unverort-

394 Vgl. zur möglichen etymologischen Herleitung des Begriffes »Kairos« von κείρω (schneiden) und von κείρω (Einschlag am Webstuhl): Kerkhoff 1973, S. 258; vgl. zum Kontext Grimm 1999, S. 169: »Die Krisis wird zum Wendepunkt: Schlegel wertet das Fehlen verbindlicher Maßstäbe in der Phase der sittlichen und ›höchste[n]‹ ästhetischen Erschlaffung« als ein offenbar *günstiges Symptom* der vorübergehenden wohlthätigen Krise des Interessanten« (zitiert wird I, 258).

395 Dieser Augenblicksgedanke wird radikaler nur noch im ältesten Systemprogramm formuliert (vgl. Jauß 1989a, S. 82–84). Fokussiert auf Frankreich gibt Biermann 1999 einen guten Überblick über soziale Umbrüche und deren Aufnahme in der Literatur.

396 Fichte 2005, S. 74f.

barkeit der (gegenwärtigen) modernen Ästhetik entspricht der Idee einer geschichtsphilosophischen Einheit, die die Brüche nicht aufhebt:

[S]o entwickeln, wachsen, und vollenden sich alle Bestandteile der strebenden Kraft, der sich bildenden Menschheit *gleichmäßig*, bis die Fortschreitung den *Augenblick* erreicht hat, wo die Fülle nicht mehr steigen kann, ohne die *Harmonie des Ganzen* zu trennen und zu zerstören. Trifft nun die höchste Stufe der Bildung der vollkommensten Gattung der trefflichsten Kunst mit dem *günstigsten Augenblick* im Strome des öffentlichen Geschmacks glücklich zusammen; verdient ein großer Künstler die Gunst des Schicksals, und weiß die unbestimmten Umrisse, welche die Notwendigkeit vorgezeichnete, würdig auszufüllen [...]. (I, 287; Kursivierung hinzugefügt M. H.)

Die transzendentalphilosophische Ästhetik wird damit zum Ersatz der Objektivität der griechischen Kunst, wobei sich Schlegel bewusst ist, dass das Ideal der griechischen Kunst selbst eine Konstruktion der Moderne ist, insofern es sich um eine der Antike ganz fremde Theorie handelt.³⁹⁷

Noch war vielleicht kein Augenblick in der ganzen Geschichte des Geschmacks und der Dichtkunst so charakteristisch fürs Ganze, so reich an Folgen der Vergangenheit, so schwanger mit fruchtbaren Keimen für die Zukunft; *die Zeit* ist für eine wichtige Revolution der ästhetischen Bildung *reif*. Was sich jetzt nur erraten läßt, wird man künftig bestimmt wissen: daß in diesem wichtigen Augenblick unter andern großen Krisen, auch das Los der echten schönen Kunst auf der Waage des Schicksals entschieden wird. (I, 356)

Das unerreichbare höchste Schöne ist eine regulative Idee und die griechische Kunst verkörpere deshalb keineswegs ein absolutes Schönes, »über welches sich nichts schöneres denken ließe« (I, 287): Auch die moderne Poesie strebt in ihrem Bedürfnis, den ästhetischen Imperativ vollständig zu erfüllen, nach einem höchsten Endpunkt der Entwicklung. Aber nur das Schöne als »Maximum von objektiver ästhetischer Vollkommenheit« kann »diese heiße Sehnsucht stillen« (I, 253). Der transzendente Charakter des ästhetischen Imperativs und die Grenze eines objektiven Maximums bedeuten, dass »das Phänomen des Klassischen den Aspekt eines Postulats«, ja sogar »die Bedeutung des Klassischen als ›Beschränkung‹«³⁹⁸ erhält.

Die »selbstständige Existenz«, »spezifische Verschiedenheit« (I, 241 f.) und »Autonomie« (I, 325) der Kunst drückt Schlegel im Rekurs auf die zentralen Bestimmungen Kants aus (I, 267) und führt das anzustrebende Schöne hypothetisch, »nur problematisch« ein (I, 253). Über Kant hinaus erhebt Schlegel hier den Anspruch, ein gegenständliches Nachahmungsbeispiel angeben zu können. Für Schlegel ist die griechische Kunst eine in ihrer historischen Einheit sinnliche

397 Vgl. zu Schlegels Ausführungen zu Aristoteles und zur platonischen Enthousiasmos-Lehre KA I, 357 f., 351.

398 Behler 1988b, S. 95.

Anschauung und ein exemplarischer Fall der unbegrifflichen Allgemeingültigkeit, auf die reine Geschmacksurteile Anspruch erheben.³⁹⁹

Gegenüber Kant, der ein Ideal als »die Vorstellung eines einzelnen als einer Idee adäquaten Wesens« bestimmt (KU B 54), erweitert Schlegel den Bereich dieses Ideals. Während für Kant nur die »menschlich[e] Gestalt« als Ausdruck der Sittlichkeit und damit als Vorstellung eines Vollkommenheitsideals gelten kann (KU B 55), umfasst das ästhetische Ideal bei Schlegel die gesamte griechische Kunst.⁴⁰⁰ Dieses Ideal kann aber aus einer historischen Perspektive nicht absolut gültig sein, so dass das höchste Schöne nur ein »bedingtes *relatives Maximum*, ein unübersteigliches *fixes Proximum*« (I, 288) genannt werden kann. Für die utopische neue Kunst der Moderne wäre der Augenblick der Grenzüberschreitung als »*relatives Maximum*« eine ästhetische *différance*, die prinzipiell unüberschreitbar ist. Diese unendliche Annäherung partizipiert an der mythischen, konstruierten Einheit der Antike bzw. an der Wiederholung des konstruierten, mythischen Augenblicks, an dem die antike Kunst ihre Grenze überschritt und ins Moderne umschlug. Diese paradoxe Idee widerspricht sich teilweise selbst und wird damit zu einer regulativen Idee, denn sollten »die Kunst und der Geschmack je Objektivität erreichen, so müsste die ästhetische Bildung gleichsam *fixiert* werden. Ein *absoluter Stillstand* der ästhetischen Bildung läßt sich gar nicht denken. Die moderne Poesie wird sich also immer verändern« (I, 255). Diese Formulierung ist bereits denkbar nah an der programmatischen zyklischen Perfektibilität, die das *Athenäum*-Fragment 116 fordert (s. u. S. 157). Durch diese indirekte Zurücknahme, dass das objektiv Schöne für die Moderne nur relativ gelte, ergibt sich ein strukturelles Problem:

[D]iese *endlose Annäherung* scheint nicht ohne innere Widersprüche zu sein, die ihre Möglichkeit zweifelhaft machen. Die Rückkehr von entarteter Kunst zur echten, vom verderbten Geschmack zum richtigen scheint nur ein *plötzlicher Sprung* sein zu können, der sich mit dem *steten Fortschreiten* [...] nicht wohl vereinigen lässt (I, 255)

Schlegel bietet keine theoretische Lösung für dieses Problem, sondern dramatisiert den notwendigen Umschlag durch die messianistische »Aussicht auf eine günstige Katastrophe der Zukunft« (I, 256) und komplementiert die Idee der Perfektibilität mit dem Blick für »den rechten Moment« (I, 263).

399 Der Plan einer objektiven ästhetischen Wissenschaft ist am Ideal der griechischen Antike orientiert, da sie als »durchaus vollkommnes Beispiel ihrer Art« den Begriff des objektiv Schönen mit Erfahrung sättigen kann. »Das reine Gesetz ist leer«, wenn ihm nicht eine »*vollkommn[e] Anschauung*«, korrespondiert, es bedarf deshalb »eines höchsten *ästhetischen Urbildes*« (I, 273f.). Gegen Kants Position, dass »kein objektives Prinzip des Geschmacks möglich« sei (KU § 37), hält also Schlegel an einem solchen Ideal der Schönheit fest.

400 Zugleich fällt die Begrenzung, es könne sich hier nur um eine *adhärente* Schönheit handeln (KU B 49f., 60f.).

[I]ndem der ›plötzliche Sprung‹ als unmittelbar bevorstehend prophezeit wird [...], ist der progressive Begriff von Geschichte noch einmal gerettet. Das geschieht aber auf Kosten des eigentlich historischen Elements und zugunsten des ästhetischen. Diese für die Moderne so zentral gewordene Modalität des Tempus bricht radikal mit dem bis dahin Gedachten.⁴⁰¹

Ein messianischer Augenblick, der einbricht, der nicht gedacht, sondern nur vorgestellt werden kann, ersetzt probeweise den historischen Augenblick, den rechten Moment. Ob allerdings wirklich eine Rettung (›noch einmal gerettet‹) gedacht wird, wie Bohrer schreibt, ist fragwürdig, denn Schlegel sieht in der Geschichte einen Primat des Zufalls obwalten,⁴⁰² der nur im einzelnen Kunstwerk ausgeschaltet werden könnte: »Eine vollendete poetische Handlung ist ein in sich abgeschlossenes Ganzes, eine *technische Welt*.« (I, 296).

Die unendliche Perfektibilität des Fortschritts wird messianisch überboten durch die Hoffnung auf eine ganz andere ästhetische Weltpassung. Eine frühromantische Anverwandlung der frühen Bedeutung von »κόσμος« (kosmos) als Harmonie und Stimmigkeit stellen das System und die Fülle dar.⁴⁰³ Entsprechend Kants System-Definition und seiner Rede von Zweckmäßigkeit als Struktur ist die »innre Übereinstimmung« des Kunstwerks die notwendige Bedingung möglicher ästhetischer Gültigkeit. Schlegel macht zugleich den Begriff einer anderen, ästhetischen Wahrheit – gegenüber Kant, aber in dessen Kategorien – explizit:

Überdem ist jedes einzelne Kunstwerk zwar keineswegs an die Gesetze der Wirklichkeit gefesselt, aber allerdings durch *Gesetze innrer Möglichkeit* beschränkt. Es darf sich selbst nicht widersprechen, muß durchgängig mit sich übereinstimmen. Diese *technische Richtigkeit* – so würde ich sie lieber nennen als »Wahrheit«, weil dieses Wort zu sehr an die Gesetze der Wirklichkeit erinnert, und so oft von der Kopistentreue sklavischer Künstler gemißbraucht wird, welche nur das Einzelne nachahmen – darf im Kollisionsfalle selbst die Schönheit zwar nicht beherrschen, aber doch beschränken: denn sie ist die erste Bedingung eines Kunstwerks. Ohne innre Übereinstimmung würde eine Darstellung sich selbst aufheben, und also auch ihren Zweck (die Schönheit) gar nicht erreichen können. (I, 291 f.)

401 Bohrer 1983, S. 65. Zur »Subjektivierung von Zeit in der modernen Literatur« am Beispiel von James Joyce, Virginia Woolf, André Breton und Robert Musil, die alle »die Bewußtseins-Kategorie des subjektiven ›Augenblicks‹ in die Objektivität einer Utopie zu überführen versucht« hätten, vgl. Bohrer 1981.

402 Vgl. »Überhaupt können die Ansprüche an die Selbsttätigkeit der Masse, so scheint es, nie mäßig genug sein. Ihre Bildung, ihre Fortschritte und ihr endliches Gelingen bleiben – trauriges Los! – dem *Zufall* überlassen.« (I, 256).

403 Vgl. zu diesem Harmonie-Kosmos-Bezug ausgehend von Baudelaires Ähnlichkeitsdenken die beispielhaften Bezüge zu Ficino, Cusanus, die allesamt diese aristotelischen und platonischen Gleichsetzungen wiederholen, Funk 2001, S. 11f. Einen historisch und systematisch umfassenderen Überblick bietet Spitzer 1963, S. 5–33.

Die Moderne nach Schlegel ist allerdings von »zwei Katastrophen« strukturiert (I, 254), die glückliche Katastrophe der Zukunft (s. u. S. 125), die einen radikalen Augenblick der Veränderung in die Utopie verheißt, und »eine ungünstige, bei der die ästhetische Innovation auf Permanenz gestellt wird«⁴⁰⁴, und das Interessante ohne Übergang zum Schönen leitend bleibt. Der dialektische Ansatz, dass das »Übermaß des Individuellen [...] von selbst zum Objektiven« führen müsse, das Interessante die »Vorbereitung des Schönen« sei, und es sich nur um eine »vorübergehende Krise des Geschmacks« handle, weil sich die »Herrschaft des Interessanten [...] endlich selbst vernichten« müsse (I, 253f.), wird als Notwendigkeit gesetzt, nicht aber ausgeführt. Man könnte aber die Charakterisierung von Shakespeare und Goethe als Beispiele für eine solche im Werk vollzogene Dialektik ansehen.

Es werden einige objektive Kriterien zur Beurteilung eingeführt. Die (wiederherzustellende) Allgemeingültigkeit des Schönen kann nur durch Befolgung bestimmter Gesetze geleistet werden. Zur näheren Bestimmung bedient sich Schlegel derjenigen Kategorien, die Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* unter dem Titel der *Quantität* nennt: Vielheit, Einheit, Allheit (I, 289f.).⁴⁰⁵ Historisch sei die Fülle in den frühen Phasen der Kunst oft in »üppige[r] Ausschweifung, gesetzlose[r] Schwelgerei« (I, 290) gestaltet. Die funktionale Ordnung der Teile, die Schlegel am *Hamlet* bewundert – hier ist alles an der Idee seines Charakters orientiert – bezeichnet er als innere Einheit oder Zweckmäßigkeit (I, 275, 354). Die Grenze moderner Kunst liege aber in der Kategorie der *Allheit*, die Kant als »qualitative Vollständigkeit (Totalität)« (KrV B 115) definiert. Der ästhetischen Reflexion kommt die Funktion zu, die Struktur des technischen Fortschritts ästhetisch zu überbieten, um eine neue, den Mythos überbietende Einheit postulieren zu können, denn Werke wie der *Hamlet* sind »schon selbst eine indirekte Mythologie« (II, 319).

Die Momente des Kunstwerks müssen in sich kohärent und konsistent sein: »Es darf sich selbst nicht widersprechen, muß durchgängig mit sich übereinstimmen« (I, 292). Schlegel grenzt das in der Kunst Dargestellte ausdrücklich von einer illusionären Darstellung einer nachgeahmten Wirklichkeit ab,⁴⁰⁶ und

404 Zelle 1995, S. 254.

405 Schlegel verwendet oft Ganzheit statt Einheit, Fülle oder Mannigfaltigkeit statt Vielheit und Totalität statt Allheit. Aufgrund ihrer universellen und weltkonstitutiven Fähigkeit gilt die Poesie als »das beste Medium unter allen Künsten zur Erscheinung der Allheit« (XVI, 30; *Von der Schönheit in der Dichtkunst* § 22).

406 So spricht Schlegel nicht von technischer *Wahrheit*, weil »dieses Wort zu sehr an die Gesetze der Wirklichkeit erinnert« (I, 292). Kunstwerke haben deshalb – mit Adornos Worten – ein »Leben sui generis [...]«. Der Akzent auf dem Moment des Artefakts in der Kunst gilt weniger ihrem Hervorgebrachtsein als ihrer eigenen Beschaffenheit [...]. Lebendig sind sie als sprechende, auf eine Weise, wie sie den natürlichen Objekten, und den Subjekten, die sie machten, versagt ist« (Adorno 2003a, S. 14f.).

ästhetische und technische Gesetze zusammen machen den nachzuahmenden »Geist des Ganzen – die reine Griechheit« aus (I, 347). An der so verstandenen Stimmigkeit von Werken wird Schlegel auch in seiner späteren Position festhalten, da sie der einzige Ausweg aus der nur interessanten und deshalb nicht-autonomen Kunst darstellt. Dann kann Kunst objektiv und ihr »Ziel [...] das Unbedingte« genannt werden (I, 291).

Schlegel sieht also auch für die moderne Kunst einen Ausweg, mehr zu sein als charakteristische Darstellung von Einzelgegenständen. Bedingung dafür, dass interessante Kunst *doch* »im Einzelnen das Allgemeine darstellen« kann, »ist die *Anordnung des Ganzen*« (I, 244). Zum isolierenden Verstand muss, wie Schlegel sagt, der »Instinkt der Vernunft« treten, der »stets nach in sich selbst vollendeter Vollständigkeit« strebt und »unaufhörlich vom Bedingten zum Unbedingten« schreitet (I, 245f.). Im *Studium*-Aufsatz ist das hervorragende Beispiel für diese »bessere Kunst« Shakespeares *Hamlet*, der als philosophisch-interessante Tragödie die höchste Entwicklung der philosophischen Poesie darstelle. Diese *höchste* Entwicklung ist natürlich auch nur ein maximales Proximum und damit ein paradigmatischer Augenblick der historischen Kunstentwicklung. Noch heute werden Shakespeares Werke als solche frühromantische Paradigmen angesehen, als Projekte aus der Zukunft (s. u. S. 166), und Schlegel hat diesen Augenblick der historisch-ästhetischen Erkenntnis erfasst, er hatte diesen »Sinn für Fragmente und Projekte [... als] de[n] transzendente[n] Bestandteil des historischen Geistes« (A 22) aufgefasst. Hier kann die Frage verortet werden, »[w]ieso es möglich [ist], Kafka oder Joyce [oder Leopardi, Baudelaire] als »Klassiker der Moderne« zu bezeichnen, die »Moderne« aber keineswegs als in sich abgeschlossene oder abschließbare Epoche zu verstehen«⁴⁰⁷. Ein Grund für die paradigmatische Stelle des *Hamlet* in der modernen Kunst liegt für Schlegel in der »semantische[n] Tiefendimension«, in der »ästhetische[n] Doppelqualität«, die Klarheit in der Form und einen inhaltlichen Rätselcharakter verbindet, und typisch für die Goethe-Zeit ist.⁴⁰⁸ Ein tragischer Augenblick strukturiert das Ganze, wodurch dieses zum Kunstwerk bzw. zum in sich vollendeten poetischen Augenblick wird.

407 Turk 1993, S. 466.

408 Brunemeier 1983, S. 69. Vgl. zu einer ausführlichen Charakterisierung des *Hamlet* als »tief bedeutend und geheimnisvoll«, der die »innersten Triebfedern, das geheimste Schaffen und Wirken der Natur« aufdeckt und darin zugleich »witzig und scharfsinnig« ist, aber auch »geheimnisvoll auf das Bild des Ganzen, des Lebens und der Natur, das Rätsel der Welt« geht, die Vorlesungen über die *Geschichte der europäischen Literatur* (XI, S. 175; ebd., S. 66). Shakespeares Werk ist gleichsam ein »Triumph des Interessanten und des Charakteristischen« (Barale 2010, S. 172).

Jene [philosophische Tragödie, die der *Hamlet* exemplifiziert,] ist das höchste Kunstwerk der didaktischen Poesie, besteht aus lauter charakteristischen Elementen, und ihr endliches Resultat ist die höchste Disharmonie. Ihre Katastrophe ist tragisch; nicht so ihre ganze Masse: denn die durchgängige Reinheit [...] würde der Wahrheit der charakteristischen und philosophischen Kunst Abbruch tun. [...] Man verkennt den *Hamlet* oft so sehr, daß man ihn stückweise lobt. [...] Überhaupt ist in Shakespeares Dramen der Zusammenhang selbst zwar so *einfach und klar*, daß er offenen und unbefangenen Sinnen *sichtbar* und von selbst einleuchtet. Der *Grund* des Zusammenhanges aber liegt oft so *tief verborgen*, die *unsichtbaren* Bande, die Beziehungen sind so *fein*, daß auch die scharfsinnigste kritische Analyse mißglücken muß, wenn es an Takt fehlt (I, 246f., z. T. Kursivierung M.H)

Für intrikate, feine Zusammenhänge bedarf der Kritiker des *Takts* (γνώμη [gnômê]), einer Fähigkeit, die in der Philosophie eine vollständig untergeordnete Erkenntnisform bezeichnet unter dem Titel der Gnosis, der Ahnung bzw. der »Wissensformen, die szenische Bedeutung [...] haben«⁴⁰⁹. Was den *Hamlet* im Innersten zusammenhält, ist das Rätsel des Kunstwerks, das aufgelöst werden soll. Das Rätsel ist die Aufgabe, das der »synthetische Schriftsteller« dem Leser anbietet. In dieser Handlung »konstruiert und schafft [er] sich einen Leser, wie er sein soll; er denkt sich denselben nicht ruhend und tot, sondern lebendig und entgegenwirkend [...] er tritt mit ihm in das heilige Verhältnis der innigsten Symphilosophie oder Sympoesie« (L 112). Während man den Rätselcharakter als hermeneutische Kategorie auch für die Literatur nach der Goethe-Zeit aufnehmen kann, ist es mit der »innigsten Symphilosophie« bald vorbei. Leopardi geht einen ersten Schritt, wenn er in seinen Vorwort (1824) zur Bologna-Ausgabe der *Canzoni* den Leser ironisch über die »più di dieci stravaganze« aufklärt.⁴¹⁰ Baudelaire scheint in seinem *Au Lecteur* eine sympoetische Einheit mit dem Leser einzugehen, die »Sender und Empfänger der Botschaft miteinander verbindet und auf eine Ebene stellt«⁴¹¹. Baudelaire denkt sich zwar auch einen Leser, »wie er sein soll«. Das Verhältnis ist nun aber satanisch und die Unverständlichkeit, auf die Schlegel setzt, wird durch Unaufrichtigkeit ersetzt. Die Entfremdung zur bürgerlichen Welt oder zur Lyrik seiner Vorläufer Lamartine und Hugo, löst Baudelaire anders als seine Nachfolger Rimbaud oder Mallarmé: So »wählte er für seine Dichtung nicht die hermetische, sondern die ironische Form.«⁴¹²

Die Deutung des *Hamlet* zeigt, dass Schlegels anfänglich vernichtende Polemik gegen die Moderne ambivalent ist und durchaus eine mit der antiken Kunst

409 Hogrebe 2009, S. 11 (Kap. *Vorbemerkung: Takt und Nachsicht*).

410 TPP, S. 221 (*Annotazioni alle dieci Canzoni stampate a Bologna nel 1824*).

411 Fischer 2007, S. 101; vgl. »Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, / – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère« (OC I, S. 6; *Au Lecteur*, V. 39f.).

412 Westerwelle 2011c, S. 256.

nicht vergleichbare eigene Vollendung zulässt (I, 246): »den Fortschritt immanent, über einen doppelten Mangel bzw. eine doppelte Absenz zu symbolisieren.«⁴¹³ Schlegel geht es um den »Mittelpunkt des Ganzen«, aus dem »sich alle einzelnen Teile notwendig« entwickeln und »wiederum auf ihn zurück« wirken (I, 247). Diese Suche nach neuen Mittelpunkten wird nach dem *Studium*-Aufsatz in der *Rede über die Mythologie* (1800) aufgenommen als »jene Prinzipien der ewigen Revolution«, die einträten in der kommenden, »der goldnen Zeit« (II, 322).⁴¹⁴ Schlegel attestiert hier eine systematische Einheit und in sich vollendete Struktur eines individuellen Kunstwerks, wie sie in der Zweckmäßigkeit ohne Zweck angelegt ist.

Diese Systemeigenschaften und eine solche Zweckmäßigkeit in der Anordnung des Ganzen zu leisten, ist die Forderung nach struktureller Nachahmung der inneren Abgeschlossenheit antiker Kunstwerke, die auch ein modernes Kunstwerk erfüllen soll. Homer, Pindar und vor allem Sophokles (I, 296ff.) erfüllen Schlegels Forderung nach Objektivität, indem die interne Selbstorganisation ihrer Werke souverän als Totalität nach außen sichtbar wird und so Allgemeinheit vermittelt. Schlegel bewundert in diesem Sinne die harmonische und in sich schlüssige Darstellung von Hamlets disharmonischem, zerrissenem Charakter, der ein »*Maximum der Verzweiflung*« darstellt (I, 248). Diese Poesie ist keineswegs »schöne« Kunst, stattdessen greifen »Schönes und Häßliches durcheinander«, denn auch »die einzelnen Schönheiten sind wie in der Natur nur selten von häßlichen Zusätzen rein, und sie sind nur Mittel eines andern Zwecks; sie dienen dem charakteristischen oder philosophischen Interesse« – der »völlige[n] Zwecklosigkeit des Lebens« (I, 250f.).

Diese Rede macht insbesondere für moderne Dichter wie Leopardi oder Baudelaire Sinn, die der nihilistischen Nullstunde der »Inkompetenzkompensationskompetenz«⁴¹⁵ der Philosophie oder der Lyrik den Puls fühlen. Damit steht dieses Stück paradigmatisch für dasjenige Allgemeine, das für moderne Kunst erreichbar ist: In der Figur des *Hamlet* wird der für die Moderne überhaupt charakteristische Verstand in seiner reflektierenden und subsumierenden Funktion selbst reflektiert und stellt die Grundverfassung des modernen Menschen in seiner aporetischen Wahrheitssuche dar. Solche Kunstwerke stellen für Schlegel Augenblicke der Hoffnung einer anderen Kunst dar.

Damit ist das (subjektive) Charakteristische zum Allgemeinen vorgedrungen, da sich im Kunstwerk die moderne Poesie objektiv selbst reflektiert. Hier kommt das Gegenteil der unmöglich gewordenen Einheit des Menschen mit seiner Wirklichkeit zum Ausdruck, denn unter modernen Bedingungen lässt sich die

413 Turk 1993, S. 470.

414 Vgl. Kobayashi 2005, S. 168f.; Millán-Zaibert 2008, S. 48ff.

415 Vgl. Marquard 1981a.

Entzweiung mit der Wirklichkeit nur begrifflich aufheben und als solche reflektieren. »Die Totalität des Lebens, die im *Hamlet* auseinanderbricht, kann nicht erreicht werden. Doch indem sie *als* zerbrochene vollständig dargestellt wird, erhebt sich die neuere Dichtkunst auf eine qualitativ neue Stufe«⁴¹⁶.

Schlegel sieht auch Goethes Dichtung als ein »großes Symptom« (I, 259f.) und als Bestätigung der These, dass das »Übermaß des Individuellen« von selbst zum Objektiven führen müsse (I, 253), wenn die Gesetzmäßigkeit des philosophischen Gehalts in der modernen Poesie durchgebildet wäre. Goethes »Poesie ist die Morgenröte echter Kunst und reiner Schönheit« (I, 260), insofern sie die angestrebte Synthese moderner und antiker Prinzipien sei.⁴¹⁷ So bleibt in der berühmten *Wald und Höhle*-Szene, in der Faust seinen letzten Monolog spricht, das Bewusstsein, im Einklang mit der Natur zu stehen, nur für einen Augenblick, bis das Gefühl der Enge eintritt. Die Ruhe weicht der Begierde und die Entzweiung des modernen Menschen kommt im zweideutigen, erhabenen Genuß, der inneren Dynamik des Interessanten zum Ausdruck. Schlegel formuliert als Paradigma, dass der *Faust* das Dilemma austrage, das die Verfallsgeschichte der modernen Kunst beschreibt: »Durch jeden Genuß werden die Begierden nur heftiger; mit jeder Gewährung steigen die Forderungen immer höher, und die Hoffnung einer endlichen Befriedigung entfernt sich immer weiter« (I, 223).

Interessante Kunst hat mit Schillers Kategorie des Sentimentalischen das »Streben nach dem Unendlichen« und »die Reflexion über das Verhältnis des Idealen und Realen« (I, 211) gemeinsam, aus dem Bewusstsein, nicht (mehr) objektiv, im Sinne von allgemeingültig, zu sein. Dabei dient die Rückprojektion auf das »golden[e] Zeitalter der Unschuld«, das (künstlich) nicht mehr wiederherstellbar ist, als Maßstab für moderne Kunst, als Legitimation für die Idee der Schönheit und der Utopie des plötzlichen Sprungs in eine neue Objektivität. Das Bewegungsgesetz interessanter Kunst formuliert das Grundproblem jeder Avantgarde: »Das Neue wird alt, das Seltene gemein, und die Stachel des Reizenden werden stumpf« (I, 223). Das kommt exemplarisch als Selbstreflexion auf die Avantgarde in Adornos Essay *Das Altern der Neuen Musik* (1954) zur Sprache, die der Frage nach der Post-Avantgarde nachgeht, die sich hier stellt, weil das Schock-Moment der Musik – als sie am »Ton des Affirmativen«, der

416 Hüge 1971, S. 38. Deshalb kann Schlegel sagen, dass »Shakespeare [...] unter allen Künstlern derjenige [ist], welcher den Geist der modernen Poesie überhaupt am vollständigsten und am treffendsten charakterisiert, und »ohne Übertreibung den [bisherigen] Gipfel der modernen Poesie« darstellt (I, 249).

417 Vgl. »Er steht in der Mitte zwischen dem Interessanten und dem Schönen, zwischen dem Manirierten und dem Objektiven« (I, 261). »Der philosophische Gehalt, die charakteristische Wahrheit seiner spätern Werke durfte mit dem unerschöpflichen Reichtum des Shakespeare verglichen werden. Ja wenn der ›Faust‹ vollendet wäre, so würde er wahrscheinlich den ›Hamlet‹ [...] weit übertreffen« (I, 260).

»Bestätigung eines Bestehenden« erfolgreich Kritik übte und damit »zur Neuen« Musik wurde – alt geworden und »dieser Impuls in ihr verebbt« ist.⁴¹⁸

In der *Vorrede* formuliert Schlegel (in Reaktion auf Schillers Aufsatz) schließlich die Wertung moderner Kunst, die er in seinen frühromantischen Schriften ausarbeiten wird. Das Interessante ist »ästhetisch erlaubt«, da es die Anlage zur »unendlichen Perfektibilität« hat. Zugleich wird die Einheit der griechischen Welt abgewertet, da in der natürlichen Bildung, »welche der Vervollkommnungsfähigkeit wie der Dauer nach notwendig *beschränkt* sein muß, der *ästhetische Imperativ* nicht vollkommen befriedigt werden kann« (I, 214). Hier setzt auch Georg Lukács mit seiner *Theorie des Romans* an, der den *Studium*-Aufsatz als Steinbruch der eigenen Theoriebildung nutzt:

Der Kreis, in dem die Griechen metaphysisch leben, ist kleiner als der unsrige: [...] der Kreis, dessen Geschlossenheit die transzendente Wesensart ihres Lebens ausmacht, ist für uns gesprengt; wir können in einer geschlossenen Welt nicht mehr atmen. Wir haben die Produktivität des Geistes erfunden [...].⁴¹⁹

In der darauffolgenden frühromantischen Konzeption kann die Antike nicht mehr als Vorbild dienen, denn die Alten sind »nicht ein willkürlich ausgewähltes Kunstvolk Gottes [...] noch besitzen sie ein Dichtungsmonopol« (L 91). Die frühromantische Vermittlungsfigur hält an der Einheit (der antiken Bildung) als regulativer Idee fest, während die Individualität moderner Kunstwerke durch den Begriff der Kritik in die angestrebte Totalität der Progression einer unendlich perfektiblen Kunst hineingestellt ist, die durch ihre unendliche Potenz, besser zu werden, unendlich viel wert ist. Damit wird, was zunächst als Mangel erscheint, (nun wirklich) zur Hoffnung der Kunst (und der Ästhetik).

* * *

Schlegels essayistischer Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* handelt – anders als der Titel erwarten lässt – auch von der modernen Dichtung aus einer europäischen Perspektive. Da letzterer nicht nur ein ursprünglicher Anfang abhandeln gekommen ist, sondern sie auch gegenwärtig in einer literarischen Entfremdung zu verenden droht, stellt der *Studium*-Aufsatz eine Krisen-Analyse dar. Diese wird optimistisch ausgerichtet. Die Krise der gegenwärtigen Kunst, die die Objektivität der antiken nicht mehr erreicht, könne – so das Ideal – in einer günstigen Katastrophe medial überwunden werden. Dieser utopische Ausweg wird transzendental reflektiert und über die französische Revolution

418 Adorno 1996, S. 143.

419 Lukács 1982, S. 25. Die Parallelen gehen bis zur »Gesinnung zur Totalität« (ebd., S. 47), die die »Sehnsucht nach dem Unendlichen« (XVIII, 418, 1168) bei Schlegel wiederaufnimmt (vgl. Szondi 1987, S. 121, 126).

(als Geschichtsmodell) legitimiert. Der homöopathische Gedanke, im Denken und Dichten die hypertrophe Zurichtung durch den Verstand aufzuheben, richtet sich gegen den linearen Fortschrittsglauben. Das unabschliessbare faustische Begierdegesetz (s. *Vorblick*) wird als Bewegungsgesetz auf die moderne Kunstproduktion übertragen. Dadurch wird das Schöne als Absolutes bzw. als Fiktion gesetzt. Gegen den linearen Fortschritt wird der Kunst eine unendliche Perfektibilität zugesprochen. Der Augenblick des Überstiegs wird erweitert, aber als Endpunkt bzw. als Vollendung abgeschafft. Dieses Geschichtsmodell der Kunst (bzw. der Bildung) verdoppelt die Abweichungsästhetik als objektive Explikation der ästhetischen Idee bzw. des offenen Systems. Gegen die Gefahr, dass jeder Augenblick bzw. jedes Kunstwerk in Rastlosigkeit aufgelöst wird, soll die Moderne mit antiker Objektivität verbunden werden. Diese dritte Form der Bildung stellt der Gegenwart als Ideal eine Interesslosigkeit gegenüber, die als (ästhetische) Entfremdungsfigur den Verlust einer mythischen, natürlichen Welt vorstellt als Primat der Ratio. Diese negativ-dialektische Denkfigur verhält sich analog zum Erhabenen. Der Verlust der mythischen Welt bzw. Natur soll gerade qua Reflexion den Sieg der Reflexion überbieten. Statt Rückkehr wird das Projekt einer neuen Objektivität auf die (etymologische) Gedankenfigur von Krisis und Kairos zurückgeführt, auf einen Verlust von Einheit, den paradigmatisch Goethes *Faust* anzeigt, auf einen Archetypus bzw. auf eine ästhetische Theorie, die als Einspruch eine Wissenschaft des Schönen anstrebt. Schlegels ästhetische Kategorie des Interessanten führt eine Heautonomie in die ästhetische Erfahrung und deren Gegenstand ein. Sie endet in einer relativen Regellosigkeit, die die Kontingenzgefahr der Kunstproduktion als Fragmentarisierung versteht. Die – gegenüber Kant – explizite Aufnahme eines Nicht-mehr-Schönen in die Kunst bzw. in die Ästhetik spricht einer Urteilsanalyse der Gegenwart zu, die kritisch gegenüber jeder Wirkungsästhetik ist. Kants Ästhetik gilt Schlegel als Überwindungspunkt bzw. als fruchtbarer Augenblick. Sie wird zugleich transzendentalpoetisch reflektiert als ein Interesse am Objektiven der Antike, das diese selbst interessant macht. Durch diese Infizierungsfigur des Interessanten (als Kategorie) wird letztlich der Ansatz selbst ad absurdum geführt (in der *Vorrede*). Schlegel macht darüber hinaus den postulierten Augenblick – bzw. Kairos – der poetischen Revolution – bzw. Krisis – fruchtbar, die nachher im Begriff der Tendenz aufgenommen wird. Der postulierte Augenblick einer poetischen Revolution wird als Umschlag eines Gipfelpunktes gedacht, der auf analoge Weise aus der Einheit der antiken Bildung in die moderne Zerrissenheit umgeschlagen sei. Das negativ-dialektische Modell des Erhabenen wird so umgedeutet als eine sich selbst aufhebende Dekadenz. Dieser Umschlag versteht die (antike) Objektivität nicht als Ideal, zu der man zurückkehren sollte oder könnte, sondern als Projektion (auf die Zukunft). So erhält das (platonisch klingende) höchste Schöne den Status einer regulativen

Idee, so dass selbst das Klassische, Antike und Mythische zu einer Beschränkung abgerückt werden. Paradigmatische Beispiele sind Shakespeares *Hamlet* und Goethes *Faust*. Sie stehen als indirekte Darstellung bzw. Mythologie ein für eine höherstufige Stimmigkeit, die bei Kant größtenteils implizit bleibt, die für Schlegel aber die Nachfolgefigur des Schönen ist. Die Zerrissenheit, die hier zum Ausdruck kommt, ist dennoch in sich stimmig und dadurch eine negativ-indirekte Darstellung der Totalität. Das Bewegungsgesetz solcher interessanter Kunst wird hier verstanden als Problemfälle jeder Avantgarde, die damit konfrontiert wird, dass das Neue altert.

2.2 Kunstwerke als Fragmente

La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive
(Baudelaire: Salon de 1859, II *Le public moderne et la photographie*; OC II, S. 618)

The most ingenious way of becoming foolish is by a system.⁴²⁰
(Shaftesbury: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*)

Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden.

(Schlegel: *Athenäum*, Fr. 53; KA II, S. 173)

Bereits 1797, ein Jahr nach seinem Umzug nach Jena, vollzieht Schlegel eine Abkehr von seinem früheren Projekt »eines objektiven Systems der praktischen und theoretischen ästhetischen Wissenschaften« (I, 357) und formuliert in Übereinstimmung mit Kants *Antinomie des Geschmacks*, dass »[a]lle eigentlichen ästhetischen Urtheile [...] ihrer Natur nach *Machtansprüche*« sind: »Beweisen kann man sie nicht, legitimieren [sic] aber muß man sich dazu« (LN 71). Schlegel gibt die »Objektivitätswut« des früheren Ansatzes, den er nun einen »manirierte[n] Hymnus in Prosa auf das Objektive in der Poesie« (L 7) nennt, auf. Zwar gilt auch in der Athenäums-Zeit der Grundsatz, dass nur das »wirklich [ist], was sich aufs Ganze bezieht« (XXII, 78), aber der experimentelle Stil der Fragmente spiegelt in sich – in seiner Form – die Entwicklung der modernen Kunst, dass individuelle, einzelne Kunstwerke damit rechnen müssen, durch weitere Werke und Interpretationen entwickelt, korrigiert und vollendet zu werden. Die paradigmatische Formulierung dieses Projekts der/einer Moderne kommt in den Athenäumsfragmenten zur Sprache: »Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung« (A 24). Wie ästhetische Ideen, die etwas Unendliches darstellen in einem endlichen, singulären Kunstwerk, so ist auch das Fragment ein philoso-

420 Shaftesbury 1999, S. 127.

phisches Selbstüberwindungskonzept. Dabei arbeitet das Fragment gegenüber der abstrakten Konzeption der ästhetischen Idee einer Ereignisstruktur des (post-) modernen Denkens zu, die zugleich ihr Gegenteil, die Dauer und das System im Blick hat. Da die Fragmentarisierung des Denkens die frühromantische Vorstellung des Systems ist, kommt ihr damit ein Ereignis- und Augenblickscharakter zu: »The fragment thus captures, as one would say today, the event character of the system, of the interlinkage of the pieces of a whole.«⁴²¹

In Schlegels frühromantischer Ästhetik lassen sich vier aufeinander aufbauende Lösungsansätze rekonstruieren, die zusammengenommen moderne interessante Kunstwerke als autonome Gebilde mit dem Anspruch, Totalität ästhetisch darzustellen, beschreiben, trotz ihres Fragmentcharakters. Schlegel expliziert die Voraussetzungen der metaphorischen Umschreibung bei Kant, dass autonome Kunstwerke wie Natur aussehen müssten (s. o. 96), indem er die Stimmigkeit oder Zweckmäßigkeit von Kunstwerken zur zentralen Bedingung erhebt. In der frühromantischen Konzeption wird kein anschauliches (antikes) Ideal akzeptiert, so dass die darzustellende Totalität – eine ästhetische Idee – nur mittels begrifflicher Reflexion zu leisten ist. Auch für Schlegel gilt: »Der kritische Weg ist allein noch offen.« (KrV B 884).

(i) Die erste Forderung an Kunstwerke besteht darin, sowohl Individuum als auch System zu sein. Hier wird die kantische Rede von der individuellen Regel radikalisiert im Gedanken eines singulären Zusammenhangs, der Kants Systemdefinition und Zweckmäßigkeit erfüllen muss. Kunstwerke sind durch konsequente Selbstreflexion eine in sich reflexive Einheit. (ii.) Schlegels Avantgarde-Bewusstsein erlaubt es ihm, die moderne Kunst nicht aus dem Blick zu verlieren und unter der Perspektive ihrer unendlichen Perfektibilität anzuerkennen. Sein Gedanke eines dynamischen Systems der Kunst insgesamt lässt sich auf zwei Momente konzentrieren, die zusammengenommen diejenige Logik fassen, die hinter der Rede von der neuen Regel steckt als Bedingung für Reflexionslust: Einerseits stellt ›die‹ Kunst verstanden als Bezugssystem die objektive Gesetzmäßigkeit dar, innerhalb der sich einzelne Werke behaupten müssen, andererseits wird so die zu leistende Autonomie der Kunstwerke nicht mehr statisch wie bei Kant aufgefasst, sondern als immer wieder neu zu erfüllende Aufgabe dynamisiert. Kunstwerke müssen demnach als dynamische Einheiten ihren eigenen Status legitimieren. (iii.) Dieses doppelte Abhängigkeitsverhältnis wird in einem dritten Schritt in einen erweiterten Werkbegriff übersetzt, der den Begriff der Stimmigkeit so weit ausreizt, dass er auch und

421 Gasché 1991, S. XIII, vgl. »[F]ragmentation is indeed the Romantic vision of the system« (ebd.). Auf die Selbsterhabenheit des Fragments geht Gasché im Folgenden ein: »An idea, consequently, continuously transcends the synthesis, or sublation that it achieves«, ebd., S. XIV).

gerade moderne Kunstwerke normativ fassen kann. Die dialektische Einheit eines individuellen Systems wird zu der Konzeption einer negativen, in sich reflexiven inneren Unendlichkeit weiterentwickelt (s. Kap. 2.2.1). (iv.) Für dieses anspruchsvolle Verständnis von Kunstwerken als autonome Einheiten wird die Kritik von Kunstwerken, verstanden als ästhetische Erfahrung, zum immanenten Bestandteil (der Gültigkeit) gelungener Kunstwerke. Der konzeptuellen Aufwertung des einzelnen Werks entspricht der Anspruch, Anlass einer gehaltvollen, immanenten, intersubjektiven Auseinandersetzung zu sein. Schlegel zieht damit genau die Konsequenz, die sich aus dem kantischen Ansatz ergibt, dass prinzipiell jeder Gegenstand als ästhetisch qualifizierter gelten kann, insofern unser Reden über ihn nicht zum Stillstand kommt. Damit werden die notwendig fragmentarischen modernen Kunstwerke als in sich gebrochene und durch Kritik zu erweiternde innere Totalitäten gesetzt (s. Kap. 2.2.2f.).

Die anzustrebende Idealform der modernen Kunst formuliert das programmatische *Athenäum*-Fragment 116 als romantische Poesie.⁴²² Ihr erstes Moment kommt im Konzept der Transzendentalpoesie zum Ausdruck und gilt Schlegel als Lösung für den »Konflikt zwischen der Forderung nach einer objektiven Ästhetik und der Individualisierung der Kunst«⁴²³, während ihr zweites Moment, der universalpoetische Aspekt, die unendliche Perfektibilität der modernen Kunst nicht mehr an der Totalität der antiken Kunst orientiert, sondern gerade die Unabschließbarkeit des Prozesses zum Ziel erklärt. Nach dem Verlust der objektiven Einheit wird der Status quo aufgewertet, und die interessante, moderne Kunst ist nicht mehr provisorisch, sondern Grundbedingung romantischer Poesie. Dabei stehe jedes Kunstwerk in Bezug auf die *Tendenz* der Moderne, Kunst, Politik und Wissenschaft zu vereinen: »Die drei größten Tendenzen des Zeitalters sind die Wl. [Wissenschaftslehre] W[ilhelm] M.[eister] und die franz[ösische] Revoluz[ion]. Aber alle drei sind doch nur Tendenzen ohne gründliche Ausführung« (XVIII, 85, 662).⁴²⁴ Tendenz ist hier als ein positives Geschichtszeichen, als etwas objektiv Notwendiges gedacht, das außerhalb subjektiver Verfügbarkeit steht. Alle drei Bereiche sind für Schlegel funktionsanalog, weil sie auf dem gleichen Grundprinzip beruhen: »Das Wesen der Mo-

422 Schlegel redet von *romantischer* Poesie, weil er im *Studium*-Aufsatz die für die Moderne entscheidende Reflexion im Kunstwerk zuerst bei Dante, Boccaccio, Cervantes, Shakespeare und Goethe beobachtet. Vgl. »Roman ist gaya sciencia, Wissenschaft der Poesie« (XVIII, 293, 1175). Romantisch meint zugleich »romanhaft« und »romantisch« (II, liiff.; Eichners Einleitung). Der Roman gilt Schlegel dabei als die für die Moderne typische Gattung mit umfassender synthetischer Form (vgl. II, 329ff.; *Brief über den Roman*).

423 Frischmann 2001, S. 301f.

424 Im *Athenäum*-Fragment 216 heißt es weiter: »Wer an dieser Zusammenstellung Anstoß nimmt, wem keine Revolution wichtig scheinen kann, die nicht laut und materiell ist, der hat sich noch nicht auf den hohen weiten Standpunkt der Geschichte der Menschheit erhoben« (II, 198).

deren besteht in d[er] Schöpfung aus Nichts« (XVIII, 315, 1471).⁴²⁵ Für die Kunst bedeutet das, dass sie auf ein unerreichbares Ganzes verwiesen ist, das in ihr zur Darstellung kommen soll. Diese Aufgabe kann nur durch (stetig potenzierte) Reflexion auf die eigene Darstellungsweise und die technischen Mittel geschehen. Das Transzendente, die Reflexivität der Erkenntnis der geforderten modernen bzw. romantischen Kunst kommt im Begriff einer Poesie zum Ausdruck, »deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und des Realen«, des ästhetischen Scheins und der Wirklichkeit ist »und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte« (A 238) und so Mimesis und Brechung der Mimesis bzw. des ästhetischen Scheins verbindet. Der erste Schritt besteht im bewussten Umgang mit dem Täuschungscharakter der Kunst, die nicht mehr vorgibt, Abbild einer gegebenen Wirklichkeit zu sein.

Schlegels Modell einer unendlich perfektiblen Entwicklung wird in seinem Entwurf der progressiven Universalpoesie wiederaufgenommen, unter der er eine im Endlichen unerreichbare Idee der Kunst versteht, die außerhalb klassischer, fester Gattungsbegriffe angesiedelt ist: »Andre Dichtarten sind fertig, und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann« (A 116). Hier sieht Schlegel in der Kunst diejenige Verbindung von System und Nicht-System (A 53) verwirklicht, die in ihrer offenen Progressivität ein dynamisches »System von Fragmenten« (XVIII, 100, 857) ist und den in sich reflektierten Bezug des individuellen Kunstwerks auf das Absolute darstellt. Hier wiederholt sich strukturell die Gleichung, der Augenblick sei Ewigkeit.

Der Augenblick als Fragment soll das Ganze sein. Das Ziel einer Kunst, die »am meisten zwischen dem Dargestellten und Darstellendem [...] schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen kann« (A 116), verdeutlicht den Programmcharakter einer konzeptuell unerreichbaren Kunst, die sowohl alle getrennten Gattungen auflösen – wie es zu Schlegels Zeit tendenziell vielleicht im *Wilhelm Meister* erfüllt ist – als auch in einem emphatischen Sinne alles, was es gibt, darstellen soll. Damit werden die Vorstellung einer absoluten Klassik und die Vorbildlichkeit einer vergangenen Epoche endgültig verworfen.

Bei Schlegel wandert der Begriff der Reflexion *in* das Kunstwerk, das als Medium potenzierte Reflexion ermögliche.⁴²⁶ In kritischer Aneignung der

425 Vgl. Frischmann 2005, S. 306f.

426 Vgl. »Die romantische Kunstanschauung beruht darauf, daß im Denken des Denkens kein Ich-Bewußtsein verstanden wird. Die Ich-freie Reflexion ist eine Reflexion im Absolutum der Kunst.« (Benjamin 1974b, S. 39f.).

Wissenschaftslehre wird die Einbildungskraft in ihrer transzendentalen Funktion zur Grundlage des Universalitätsanspruchs der Kunst. Der Einbildungskraft kommt bei Fichte die Funktion zu, »zwischen Bestimmung und Nicht-Bestimmung, zwischen Endlichem und Unendlichem in der Mitte« zu schweben und den Reflexionsprozess der Tathandlung, in der sich das absolute Ich als setzendes setzt, anzustoßen und zwischen den Gegensätzen von Ich und Nicht-Ich vermittelnd aufrechtzuerhalten. Im Praktischen »geht die Einbildungskraft fort ins Unendliche, bis zu der schlechthin unbestimmbaren Idee der höchsten Einheit, die nur nach einer vollendeten Unendlichkeit möglich wäre, welche selbst unmöglich ist.«⁴²⁷ Schlegel übernimmt Fichtes Tathandlungsmodell als produktives Vermögen der schwebenden Einbildungskraft. Er erweitert den Gedanken aber, insofern er die Kunst als das Medium möglicher Objektivität auffasst.⁴²⁸ Das Schweben der Einbildungskraft über allem Bedingten und allen Gegensätzen wird zu einem wesentlichen Merkmal der Universalpoesie, in der die »Bestimmung des Menschen, das Unendliche mit dem Endlichen zu vermählen«, künstlerisch ausgetragen wird, auch wenn »die völlige Coincidenz [...] ewig unerreichbar« sei (XVI, 22, 11). Eine mystische coincidentia oppositorum kann also nur angestrebt werden. Die Kunst soll sich selbst und in der Darstellung das Darstellende reflektieren. Die Struktur des Denkens als im Werk zu leistende Reflexion auf die eigenen Bedingungen soll die Autonomie des Kunstwerks gewährleisten.

Auch wenn Schlegels Beispiele und Ausführungen auf Poesie im engeren Sinne Bezug nehmen, gelten sie dem Anspruch nach für moderne Kunstwerke insgesamt, da der Poesiebegriff radikal erweitert wird, indem Poesie nicht nur jedes literarische Kunstwerk oder Kunst überhaupt, sondern jede Form von *ποίησις* (*poiêsis*), von menschlicher Tätigkeit umfasst (vgl. A 168). Jedes Kunstwerk wird daran gemessen, ob es – in Relation zu allen bisherigen – neue Ausdrucksformen hervorbringt, und umfasst potentiell »alles was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zum Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang« (A 116). Was Kant noch metaphorisch im Begriff der Natur ausgedrückt hat – die autonome Struktur des Kunstwerks –, kommt bei Schlegel

427 Fichte 1997, S. 136 f.

428 Schlegel hat die Bedeutung der Dialektik, die Fichte in der Gesamtheit der drei Grundsätze darin ausdrückt, dass »jegliches Bewusstseins-Handeln als Wechselwirkung von Ich und Nicht-Ich« (Frischmann, 2005, S. 198) gedacht wird, früh erkannt. Als Urheber einer Konzeption von Dialektik im Anschluss an Kant, in der die »vermittelte und vermittelnde Selbstbeziehung der Reflexion [...] das unmittelbar Mitgeteilte, die Erscheinung des Absoluten« aufnimmt, »ohne indes eine Erkenntnis des Absoluten selbst beanspruchen zu können«, kommt Schlegel »sogar Priorität vor Schelling, Hegel und Schleiermacher« zu (Arndt 1994, S. 121 f.; vgl. Arndt 1992 und 2009).

als eine konsequente Systembildung des Kunstwerks zum Ausdruck. Korrelativ zeichnet sich der moderne Roman für Schlegel vor allem dadurch aus, dass er reflexiv geworden ist. Dass sich Kunstwerke konsequent selbst kommentieren und ihre eigenen Grenzen mitdarstellen und reflektieren – dass jedes Kunstwerk »den Rahm[en] mit auf die Welt« bringe (LN 80), wie Schlegel fordert – ist bereits in den Kunstwerken der frühen Moderne wie *Las Meninas* (1656) von Diego Vélasquez angelegt. Der im Bild dargestellte Spiegel verweist, so Michel Foucault, sowohl auf die Abwesenheit als auch Anwesenheit des Königspaares und des fiktiven und des realen Malers: »[L]e jeu de la représentation [...] consiste en ce que l]e miroir assure une métathèse de la visibilité qui entame à la fois l'espace représenté dans le tableau et sa nature de représentation; il fait voir, au centre de la toile, ce qui du tableau est deux fois nécessairement invisible«. ⁴²⁹ Solche Darstellungsverdopplungen thematisiert Schlegel in Aufnahme von Kants »Zeichnungen à la grecque« (KU B 49) auch unter dem Begriff der »Arabeske« als »Indikation auf unendliche Fülle« (LN 407). Denn der Rahmen der Darstellung – so Schlegels Forderung – soll selbst Teil der Darstellung werden, und so verliert die Arabeske bzw. der Rahmen seinen Ornamentcharakter und wird – weit umfassender noch als bei Kant – »selbst zum Hauptwerk« ⁴³⁰:

Dieser metafiktionale Charakter des Malens ist ein frühes Beispiel für das von Schlegel geforderte Reflexivwerden der Kunst. Das Spiel mit der Repräsentation in der Verschränkung von Darstellung und Dargestelltem, die in den Vorgang des Darstellens miteinbezogen wird, ist wegweisend für die weitere Entwicklung der Kunst. Dass romantische Poesie »überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie« (A 238) sein soll, meint diesen transzendentalpoetischen Gehalt, der in der »künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung« besteht, »in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit dar[zu]stellen« (A 238). Wenn solcherart »[j]edes Kunstwerk [...] d[en] Rahm[en] mit auf die Welt« bringt (LN 90), reflektiert die Kunst ihre eigene Grenze und stellt sie mit dar. Das kann beispielsweise durch *mise en abyme*-Figuren erfolgen, relativiert jedenfalls immer den Werkcharakter des Kunstwerks, wie Derrida in mehreren Anläufen in *La vérité de la peinture* in Auseinandersetzung mit Kants *Urteilkraft* gezeigt hat. ⁴³¹ Damit geraten auch Zusätze von »außen« in den Bereich reiner Ge-

429 Foucault 1992, S. 24. Die Metafiktion des Malens wird hier auf allen Ebenen der Darstellung thematisiert (ebd., S. 27). Foucault nimmt Vélasquez' Gemälde als Ausgangspunkt für die Art der Darstellung im *siècle classique*, die unabhängig von einem *sujet* als reine Repräsentation verläuft (ebd., S. 31).

430 Ahrend 2012, S. 36 (vgl. Polheim 1996, S. 110ff.). Dabei verwendet Schlegel die Begriffe »arabesk« und »grotesk« im Sinne Baudelaires größtenteils als austauschbare (vgl. Roloff, 2010, S. 150).

431 Vgl. »Un *parergon* vient contre; à côté et en plus de l'*ergon*, du travail il fait, du fait, de

schmacksurteile und sind – wie die Denkfigur des Witzes (s. Kap. 2.2.2) – Teil der darstellerischen Parekbase und Ironie.⁴³²

Das macht die Forderung, zwischen Darstellung und Dargestelltem zu schweben, modern, da das »Subjekt der Reflexion [...] im Grunde das Kunstgebilde selbst«⁴³³ ist und hier zum ersten Mal das Theoriewerden des Kunstwerks formuliert wird, indem es zu sich selbst kritisch Distanz nimmt und seine Konstruktion in seiner historischen Bedingtheit reflektiert. Der Zug zur Selbstreflexion meint dabei nicht einen abstrakten referenzlosen Selbstbezug, sondern eine Verdopplung des Weltbezugs, indem das Kunstwerk sich in sich selbst abbildet und durch diese Selbstbezüglichkeit auf die außer-ästhetische Wirklichkeit verweist, die so neu erfahrbar wird. Erst in dieser Steigerung des Stimmigkeitsbegriffs erfährt die zweckmäßige Struktur von Kunstwerken, von der Kant spricht, eine gehaltvolle Bedeutung, da hier das Werk in der Organisation seiner Teile als Kern der ästhetischen Theorie in den Mittelpunkt rückt. Schlegel beschreibt den Werkcharakter eines ästhetischen Gegenstandes, »das Ganze aus einem Stück« (A 295), vor allem strukturell als individuelles auto-poetisches System.⁴³⁴ Kunstwerke sind folglich sich selbst gebärende Augenblicke. Dabei gibt es keine weiteren inhaltlichen Einschränkungen, worin die Beschreibung eines Werks als Individuum oder System bestehen kann. System und Individuum werden als Reflexions- und Wechselbegriffe verstanden, da einerseits nur ein System eigentlich ein Werk ist, insofern es nur so als konsequent konstruierter und gebildeter Gegenstand gelten kann und sich nicht selbst annihiliert, indem Momente der Konstruktion nicht-zweckmäßig und damit zufällig sind. Andererseits kann nur ein Individuum kritisiert werden⁴³⁵, weil man nur ein individuelles Kunstwerk (interpretativ) »absolutieren kann und darf« (LN 673). Totalität oder Allheit als »die syst[ematische] Idee« (LN 925) kann ein Werk nur verwirklichen, wenn es »unendlich interessant« (L 81) und zugleich unendlich kritisch und individuell ist.

l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. [...] Le cadre travaille en effet. Lieu de travail, origine structurellement bordée du plus de valeur, c'est-à-dire débordée sur ces deux bords par ce qu'elle déborde, il travaille en effet. [...] Il ne se laisse jamais simplement exposer« (Derrida 1978, S. 63, 87).

432 Vgl. »Das Parergon emanzipiert sich mithin in zweierlei Hinsicht vom Ergon: Einerseits erhält es gerade aufgrund seiner Randständigkeit eine zentrale Funktion für dessen Konstitution, andererseits avanciert es, was den Bereich des Kunstschönen angeht, zum privilegierten Bezugspunkt reiner ästhetischer Urteile« (Dembeck 2007, S. 279).

433 Benjamin 1974b, S. 65.

434 Vgl. »Je organischer, je systematischer. – συστ[System] ist nicht sowohl eine Art d[er] Form, als das Wesen des Werks selbst« (LN 931). Deshalb muss eine ästhetische Erfahrung moderner Kunstwerke das Ganze möglichst mikrologisch-genau und mimetisch nachvollziehen und andererseits begrifflich rekonstruieren (s. Kap. 2.3).

435 Vgl. LN 630, 893, 938.

Individuell zu sein, lässt sich – in Analogie zu Kants nicht-angebbarer Regel – so verstehen, dass ein Werk einer souverän gesetzten autonomen Regel folgt und seine Konstruktion nach ihr ausrichtet. Schlegel benutzt die Begriffe »Individuum« und »System«, um die Struktur eines Kunstwerks unter zwei Hinsichten zu beschreiben. Jedes einzelne Werk kann in Bezug auf das Ganze nur eine Individualperspektive darstellen. Um als Individuum zu gelten, muss es aber auch eine innere, abgerundete Struktur aufweisen, die als System immer wieder neu beschrieben werden kann. Damit erlaubt ein gelungenes Kunstwerk als eine Einzelsynthese zwischen dem Unendlichen und dem radikal Einzelnen eine wechselseitige Beschreibung.⁴³⁶ Goethes *Wilhelm Meister* gilt Schlegel als ein solcher ausgezeichnete Gegenstand, als eines der »kleinen Kunstwerke«, die »von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet [sind] wie ein Igel« (A 206). Als eine solche »fensterlose Monad[e]«⁴³⁷ und innere Unendlichkeit erlaubt der Roman, dass ein Leser, der »echten systematischen Instinkt« hat und ein Kunstwerk als eine in sich geschlossene Welt anerkennt, »gleichsam überall die Persönlichkeit und lebendige Individualität des Werks« fühlt. Ein in sich stimmiges Werk erlaubt es, dass der Kritiker bei anhaltender Auseinandersetzung in einen Verstehensprozess eintritt, in dem er immer mehr »innere Beziehungen und Verwandtschaften [...] und] geistigen Zusammenhang entdeckt« (II, 134). So kann ein Kunstwerk die Forderung erfüllen, »ein Bild des Zeitalters« (A 116) zu sein. Als unteilbare und autonome leibnizische Monade kann das individuelle Kunstwerk zum *speculum mundi*, zum »Spiegel der ganzen Welt« werden (A 116).⁴³⁸ Indem das Kunstwerk in seiner Individualität eine spezifische Darstellung des Ganzen ist, kann es als reflektiertes Besonderes das Allgemeine sein. Kunstwerke teilen mit der Struktur des Augenblicks und der Monade eine Unveränderlichkeit, die sich aus der Jetztzeit bzw. aus der punktuellen Präsenz ihrer Genese speist: »Les Monades n'ont point de fenêtres, par lesquelles quelque chose y puisse entrer ou sortir. Les accidens ne sçauroient se

436 Vgl. »Sind nicht alle Systeme Individuen, wie alle Individuen auch wenigstens im Keime und der Tendenz nach Systeme sind?« (A 242). Vor allem Goethe erfülle die Forderung, die bereits der *Studium*-Aufsatz aufstellt: »Auch der modernen Poesie würde ihre Individualität unbenommen bleiben, wenn sie nur das Griechische Geheimnis entdeckt hätte, im Individuellen objektiv zu sein« (I, 321). Deshalb ist er auch »kein Moderner sondern ein Progressiver also zugleich antik« (LN 203) im Sinne einer Moderne, die (immer neu) ihren Allgemeingültigkeitsstatus beansprucht.

437 Adorno 2003a, S. 15.

438 Auch am Beispiel von Lessings *Nathan* zeigt Schlegel, dass der Systemzusammenhang des Ganzen eines in sich abgerundeten Werks semantisch unbestimmbar bleiben muss. Als ein »Werk, welches eine Unendlichkeit umfaßt«, wird es »von allen bewundert und geliebt, von jedem anders genommen und erklärt« (II, 122f.).

détacher, ni se promener hors des substances [...]. Ainsi ni substance, ni accident peut entrer de dehors dans une Monade.«⁴³⁹

Diesen Anspruch der Kunst auf Universalität formuliert Schlegel auf der *Seite der Werkstruktur* auch als die spannungsvolle Einheit zwischen klassischer Begrenztheit und moderner unendlicher Perfektibilität.⁴⁴⁰ Dabei lässt sich, was klassisch genannt werden kann, nicht ein für allemal festlegen, sondern nur aus seiner Wirkungsgeschichte ablesen. Im Rahmen der progressiven modernen Kunst kann »kein schriftstellerischer Künstler so nachahmungswürdig werden, daß er nicht einmal veralten, und überschritten werden müßte« (II, 80).⁴⁴¹ Im *Georg Forster*-Aufsatz, dessen Untertitel *Fragment einer Charakteristik der deutschen Klassiker* lautet, antwortet Schlegel auf die Vermutung, dass man noch gar nicht wisse, »was Poesie eigentlich sei« und »[v]ielleicht auch nicht, was *klassisch*«, dass »in einem gewissen Sinne [...] alle Europäer keine klassischen Schriftsteller zu befürchten haben« (II, 79).

Auf der Seite des intentionalen oder semantischen Gehalts des Werks besteht der Universalitätsanspruch in der Darstellung des Geists des Kunstwerks. In Wiederaufnahme der ästhetischen Idee versteht Schlegel unter dem Geist eines Werks ganz im Sinne Kants etwas Unbestimmtes, einen unbestimmbaren geistigen Gehalt, der durch das Genie sinnlich dargestellt wird. Dadurch wird ein Werk überhaupt erst individuell und originell.⁴⁴² Zugleich macht Schlegel deutlich, dass es sich bei der Rede vom Künstler als »Genie« nur um einen heuristischen Begriff handelt, um zu beschreiben, wie die notwendige Einheit, die korrekte innere Konstruktion des Werks gewährleistet ist.⁴⁴³ Dann kann ein Werk »klassisch« genannt werden und erfüllt in der Darstellung ästhetischer

439 Leibniz 2002, S. 112 (*La monadologie*, § 7).

440 Vgl. A 451, LN 286f., 714.

441 Und fügt hinzu: »Ich sage, befürchten: denn schlechthin unübertreffliche Urbilder beweisen unübersteigliche Grenzen der Vervollkommnung. In dieser Rücksicht könnte man wohl sagen: der Himmel behüte uns vor ewigen Werken« (II, 79f.). Im Gegensatz zum *Studium*-Aufsatz sind damit das Klassische und Progressive keine »substantielle[n] Bestimmungen, sondern als Postulate oder regulative Ideen [im Sinne Kants] des philologischen Erkennens« aufgefasst (Hagemann 2013, S. 196).

442 Vgl. »Der Geist eines Werks ist immer etwas *Unbestimmtes* also Unbedingtes.– [...] die bestimmte Einheit und Ganzheit einer unbestimmten Mehrheit von unbedingten Eigenheiten« (LN 441; vgl. A 253; LN 221, 439, 441, 445).

443 LN 210 (vgl. LN 1640, 995). Dazu notiert Schlegel: »*Gemeinherrschende Denkart über Kunst*: Genies sind incorrect [...], Regel ist was im Buche steht [...]. Unsere Correctheit soll aufs Ganze gehen; die der Alten ging aufs Einzelne [...]. Nur das genialische Werk kann correct sein [...]. Die gewöhnliche Meinung analytischer Denker ist, das *Genie* sei nothwendig, Natur und Praedestination, unerklärlich;– das Genie ist ein Act und eine Wirkung der Freiheit.« Und dagegen versteht Schlegel den Genie-Begriff als eine hermeneutische als-ob-Erklärung: »In der Hist[orie] kann mans freilich nicht so betrachten, aber wohl [...] in der Kritik« (LN 176f., 179, 182). Genie und neue Regel werden also als regulative Ideen im Sinne Kants aufgefasst.

Ideen sowohl die Regeln technischer Richtigkeit als auch der notwendigen Selbstbeschränkung, ohne die das Werk »formlos« würde (LN 479): »Das Classische ist nothwendig Selbstbeschränkung.– Correctheit ist Selbstbestimmung, Selbstrevision« (LN 205). Damit Kunstwerke solche autonome Einheiten und stimmige, d. h. nicht-zufällige Systeme sind, muss die Kunst, wie Schlegel fordert, ihre Tendenz, Wissenschaft zu werden, ausbilden.

Im Geiste des im *Studium*-Aufsatz aufgestellten »ästhetischen Kriminalkodes« – d. h. die »Gesetze der *technischen Richtigkeit* [...] mit der Theorie des Häßlichen zusammengenommen« (I, 314f.) –, der auf technische Richtigkeit und formaler Stimmigkeit besteht, liegt in der Verfügung über die formalen Mittel die notwendige Selbstkritik und Selbstbeschränkung des Kunstwerks. Das ist Schlegels Interpretation einer »Technik der Natur« (KU B 77, s. o. S. 96). Anstatt ästhetische Gegenstände psychologisch zu erklären als subjektiv-bedingte Produkte eines Künstlers, besteht das Ziel des schlegelschen Programms in Werken, die objektiv »den Imperativ[,] daß die Kunst Wissenschaft werden soll«, erfüllen (LN 110). In dem Gedanken, dass die Kunst aus innerer Notwendigkeit Wissenschaft werden muss, klingt – durchaus positiv gewertet – Kants Verwendung von Kunst im Sinne von *τέχνη* (*technê*) an: Schlegels angestrebtes Ziel, Philosophie und Kunst nicht als getrennte Bereiche, sondern als eine symbiotische Einheit anzusehen, bedeutet für den (geforderten) modernen Künstler, dass er über seine Mittel verfügt und sich seiner Grenzen bewusst ist. Deshalb »muß der Dichter über seine Kunst philosophieren« (A 255).

In der bewussten Verfügung über die technischen Mittel kommt vielleicht am deutlichsten das Reflexionsprinzip zum Ausdruck, nach dem sich der Künstler zu richten habe. Das Ideal eines solchen Künstlers, der »auch Fabrikant« ist und »sein ganzes Leben dem Geschäft widme[t], literarische Materie in Formen zu bilden« (A 367), wird wohl erst in der klassischen Moderne, z. B. in der »Kunsttheorie eines so eminent bewußten Meisters wie Flaubert«⁴⁴⁴ verwirklicht.

In der Tat finden sich in Flauberts Werk – das wegbereitend für die europäische klassische Moderne ist – und in seiner Korrespondenz – Flauberts »versteckte« Kunsttheorie – deutliche Parallelen zu Schlegel. Im Einzelnen ließe sich Flauberts narratives Ideal der *impersonnalité*, die sich stilistisch besonders im *discours indirect libre* ausdrückt, mit dem Ideal der romantischen Poesie, »frei von allen realen und idealen Interessen auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte zu schweben« (A 116), vergleichen.⁴⁴⁵

444 Benjamin 1974b, S. 107.

445 Besonders in *Madame Bovary* kommt Flaubert seinem Ideal eines wissenschaftlichen, unpersönlichen Stils nahe. In der Konzentration auf die konsequente Ausbildung der Form des individuellen Werks fordert auch Flaubert die Abkehr von einer Regelpoetik und von scharfen Gattungsgrenzen. Für die Kritik eines Werks formuliert Flaubert ganz im Sinne

Wenn man mit Adorno die grundlegende Bestimmung der ästhetischen Moderne im Begriff des *Neuen* sieht, die »aber nicht, wie von je die Stile, vorübergehende Kunstübungen, sondern Tradition als solche« negiert⁴⁴⁶, besteht eine deutliche Parallele zu Schlegels Begriff der Universalpoesie. Während Stiländerungen, neue Themen und Techniken auch die vormoderne Kunst bestimmt haben und von Schlegel verworfen werden,⁴⁴⁷ steht das ewig Neue der Universalpoesie ausdrücklich außerhalb aller Gattungsbestimmungen, die sich aufheben oder vermischen sollen.⁴⁴⁸ Diesen Zug zum »rastlose[n] unersättliche[n] Streben nach dem Neuen« (I, 288) hat Schlegel als Kennzeichen der Moderne gesehen und nunmehr positiv als Programm formuliert.⁴⁴⁹ Das Bewegungsgesetz der modernen Kunst bestimmt Schlegel als steten Wechsel der Formen mit dem Ziel, das Unendliche darzustellen. Während Schlegel im *Studium*-Aufsatz noch auf eine Revolution in der Kunst hofft – analog zur französischen Revolution auf dem Gebiet der Politik und Gesellschaft –, ändert sich seine Einschätzung dazu während der Zeit der *Athenäum*-Fragmente (vgl. A 424). So sieht sich Schlegel »auf ein Substitut dieses Paradigmas verwiesen, das dessen Inhalte radikal formalisierte und im Universalen der Kunst aufhob. An die Stelle der Perfektibilität des Menschen rückt das progressive Kunstwerk«. ⁴⁵⁰ Da das Ideal der modernen Poesie in der (gedachten) Totalität der Progression liegt, erlangt sie eine neue Einheit, die unabhängig ist von der Allgemeingültigkeit der antiken Kunst. Der hier angelegte Fortschrittsgedanke ist aber nicht eine einfach-lineare Progression, sondern ein organisches Anwachsen durch sich potenzierende Komplexität und Reflexion.⁴⁵¹ Die sich po-

Schlegels: »Chaque oeuvre à faire a sa poétique en soi, qu'il faut trouver« (Brief an L. Colet vom 29. 1. 1854; zitiert nach Billermann 1999, S. 30 Anm. 39. Billermann weist auf weitere Parallelen zu Schlegel hin; vgl. ebd., S. 30–38).

446 Adorno 2003a, S. 38.

447 Vgl. Bürger 2007, S. 81 f.

448 Bürgers Beispiele für das Neue in der vormodernen Kunst – die geplante *nouveauté* und der kalkulierte Schock in der französischen Tragikomödie (ebd., S. 82) – fasst Schlegel im »Choquante[n]« und »Frappanten« (I, 254, 288).

449 Der programmatische und teils messianische Duktus gehört zum »Mythos vom schöpferischen Subjekt«, das den »künstlerischen Artefakten eine spezifische, über das Alltägliche hinausgehende Dignität verleiht« (Zitko 1998, S. 49).

450 Bohrer 1983, S. 55.

451 Schöning 2002, S. 92; vgl. aus der *Lucinde*: »Was soll also das unbedingte Streben und Fortschreiten ohne Stillstand und Mittelpunkt? Kann dieser Sturm und Drang der unendlichen Pflanze der Menschheit [...] nährenden Saft oder Gestalt geben? Nichts ist es, dieses leere und unruhige Treiben, als eine nordische Unart« (V, 26f.). Schlegels Kritik am (linearen) Fortschrittsglauben bei gleichzeitigem Festhalten an einer (rhizomischen) Perfektibilität wird bei Baudelaire erneuert, wie seine Neologismen zur amerikanisierten Moderne allein sprachlich belegen; vgl. »en un temps où l'américanomanie est devenue presque une passion de bon ton, à ce point qu'un archevêque a pu nous promettre sans rire que la Providence nous appellerait bientôt à jouir de cet idéal transatlantique« (OC II, S. 328; *Études sur Poe*; Kursivierung M. H.) und: »Demandez à tout bon Français qui lit tous

tenzierende Vervollständigungstendenz, die von außen als richtungslose Summe aller Teilperspektiven der bisherigen Kunstwerke erscheinen mag, verlangt vom einzelnen Kunstwerk, dass es jeweils eine qualitative Steigerung der Darstellung des Unendlichen leistet. Die sich permanent selbstschöpfende und -vernichtende Reflexion transzendiert sich ständig und hat deshalb in ihrer Dynamik das Potential einer neuen Dimension der Kunst zu eröffnen. Hier wird das Schöne – verstanden als (unbestimmbarer) Vernunftbegriff bzw. als Paradigma der Grenzwerte des Ästhetischen – wieder zur regulativen Idee, die als ordnender Totalitätsbegriff zwei Perspektiven erlaubt: Das Schöne ist einerseits »eine notwendige Fiktion« als Surrogat der verlorenen Einheit der griechischen Kunst, andererseits »auch ein Faktum, nämlich ein ewig transzendentes« (A 255).

Indem Schlegel die Perspektive von einer rezeptionsästhetischen zu einer werkimmanenten Auseinandersetzung verschiebt, radikalisiert sich die individuelle und neue Regel, die sich nach Kant im Werk zeigt, zum individuellen und originellen Kunstwerk. Deshalb haben »auch die Abarten der Poesie [ihren Wert] als Materialien und Vorübungen der Universalität, wenn nur irgendetwas drin ist, wenn sie nur original sind« (A 139, vgl. L 37). Diese Forderung findet zum ersten Mal programmatisch in der Kunst ihren Ausdruck, die als Avantgarde die Erschließung des Neuen verlangt. Die Modernität schlegelscher Gedanken lässt sich exemplarisch an Rimbauds berühmtem *Lettre-Voyant* an Paul Demeny, vom 15. 5. 1871, aufzeigen, der sich wie eine Neuauflage von Schlegels Programm liest. Die neue Kunst, die der junge Rimbaud fordert, wird als Avantgarde-Kunst entworfen: »Au fond, ce serait encore un peu la Poésie grecque [...]. La Poésie ne rythmera plus l'action: elle sera en avant«. Dabei unterliegt der Dichter der Zukunft einer absoluten Innovationsverpflichtung: »Ces poètes seront! [...] En attendant, demandons aux poètes du nouveau – idées et formes«. Der moderne Dichter wird zum Seher des Neuen und Unbekannten: »Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant [...] par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. [...] Car il arrive à l'inconnu!«⁴⁵² Dem, was

les jours son journal dans son estaminet ce qu'il entend par progrès, il répondra que c'est la vapeur, l'électricité et l'éclairage au gaz [...]; tant il s'est fait de ténèbres dans ce malheureux cerveau et tant les choses de l'ordre matériel et de l'ordre spirituel s'y sont si bizarrement confondues! Le pauvre homme est tellement *américanisé* [...] qu'il a perdu la notion des différences qui caractérisent les phénomènes du monde physique et du monde moral, du naturel et du surnaturel.« (OC II, S. 580; *Exposition universelle [1855]*). Neumeister kommentiert das Zitat in seinem Aufsatz zur Perfektibilität bei Tocqueville und Baudelaire mit einem Verweis auf Leopardis ganz ähnlicher »Verspottung des Fortschrittwahns« (Neumeister 2004b, S. 235).

452 Im Zeichen des Fortschritts soll die Arbeit von weiteren *Sehern* aufgenommen werden: »quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! [...] viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé! [...] Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme univer-

Rimbaud hier als eine Entgrenzung der Sinne beschreibt, und dem, was Baudelaire in seinem Gedicht *Correspondances* anlegt, entsprechen Metaphern, die Sprache erweitern und Kunstwerke zum Unbekannten hin transformieren, indem sie den Möglichkeitsraum des Wirklichen sinnlich erweitern. In dem Sinne schaffen Kunstwerke auch nach Schlegel Neues, in dem sie Altes in immer neue Konstellationen setzen, denn »[a]lles Neue ist nur Combinazion und Resultat des Alten« (LN 678). Das lautet in Adornos Formulierung: »Die Kunstwerke sagen, was mehr ist als das Seiende, einzig, indem sie zur Konstellation bringen, wie es ist«⁴⁵³. Damit stellt die (früh-) romantische Poesie als Projekt den Rahmen der Avantgarde – »Das Romantische bleibt ewig neu – das Moderne wechselt mit der Mode« (LN 437). Und aus der Perspektive Baudelaires fallen Romantik und Moderne sogar zusammen: »Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau. [...] Qui dit romantisme dit art moderne«⁴⁵⁴. In der Sache⁴⁵⁵ gilt das auch schon für Schlegel, insofern ihm seit des *Studium*-Aufsatzes »in der Masse der modernen Poesie [...] doch etwas *Gemeinsames*« ist, und diese »nicht wohl anders als wie ein *Ganzes* betrachtet werden kann« (I, 225), da sich ein »allgemeiner Europäischer Charakter« (I, 226) entwickelt hat.

Da strukturell jede Darstellung des Ganzen, Unendlichen, Absoluten scheitern muss, ist die romantische Poesie auf eine unendliche Annäherung an ihr Ideal verwiesen; und da sie weder vorgegebenen Regeln streng gehorchen kann noch muss, ist sie allein »unendlich, wie sie allein frei ist«. Wegen dieser Perspektive auf ein unerfüllbares Ganzes geraten auch ihre Werke zu flüchtigen Erfüllungspunkten, augenblicklichen Erscheinungen einer Totalität in spe. Kunstwerke können in Schlegels Konzeption nur zu besonderen Augenblicken der Kunstentwicklung werden, indem sie den relativen Status des Klassischen in der Rezeption (durch andere Kunstwerke) erhalten. Die Kunst erkennt »das als

selle: il donnerait plus – que la formule de sa pensée, que la notation de sa *marche au Progrès*« (Rimbaud 2007, S. 68–70).

453 Adorno 2003a, S. 200f.

454 OC I, S. 420f. (*Salon de 1846, Qu'est-ce que le romantisme?*).

455 Es ist natürlich nicht falsch, eine Unvereinbarkeit zwischen Jeaner (Früh-) Romantik und Baudelaires Begriffsverwendung anzusetzen. Letztlich wird man dann aber wie Guérin (2010) einer Interpretation der Romantik folgen, die von Hegels Kritik an der Frühromantik ausgeht, nicht aber von Schlegels programmatischer Weite einer Bewegung der Zukunft. Von Schlegel her wäre Baudelaires Gleichsetzung eine begrüßenswerte Provokation, die durch persönlich vertretene Ansichten, die idiosynkratisch erscheinen mögen, nicht an Relevanz abnimmt. In der Formulierung schwankt Guérin zwischen eindeutiger Trennung und bewusster Tendenz im Ausdruck: »[U]ne chose est, par exemple, le romantisme iéanien au tout début du siècle, une autre chose celui de la bataille d'Hernani, sans parler du romantisme dont Baudelaire analyse la teneur« (ebd., S. 490). Guérin nimmt (nur negativ) Bezug auf Baudelaires *Witz*: »[S]i ma définition du romantisme [...] place Delacroix à la tête du romantisme, elle en exclut naturellement M. Hugo« (OC II, S. 430; *Salon de 1846, Eugène Delacroix*).

ihr erstes Gesetz an [...], daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide« (A 116). Hier liegt es nahe, eine subjektive Gesetzlosigkeit⁴⁵⁶ als Produktionsprinzip zu vermuten. Das würde klarerweise Schlegels früherer Polemik gegen die drohende allumgreifende Anarchie der Regellosigkeit widersprechen. Stattdessen ist das (paradoxe) Ziel des Künstler darin zu sehen, »durch und durch Poesie und gleichsam ein lebendes und handelndes Kunstwerk zu sein« (A 67). Denn genau dann sind die objektiven Regeln, die sich aus der historischen Entwicklung der Kunst ergeben, vollkommen im Künstler internalisiert, der »in denjenigen Beziehungen eingeschränkt [ist], in denen das Kunstwerk einer objektiven Gesetzlichkeit der Kunst unterworfen ist.«⁴⁵⁷ Ganz in diesem Sinne sagt Schlegel:

Was unbedingte Willkür, und sonach Unvernunft oder Übervernunft scheint und scheinen soll, muß dennoch im Grunde auch wieder schlechthin notwendig und vernünftig sein; sonst wird die Laune Eigensinn, es entsteht Illiberalität, und aus Selbstbeschränkung wird Selbstvernichtung [...]. (L 37)⁴⁵⁸

So wird man bei Schlegel zahlreiche Zentren aufsuchen müssen, und diese Fähigkeit zur Dezentrierung ist eine Wechselförmigkeit der Subjektivität, die das Fragmentarische in sich aufnimmt, und deshalb suchend mittelpunktlos ist. Verortungsfragen des Subjekts sind – gegenüber Kants Einheitsglauben – nicht mehr einfach, sondern prinzipiell unendlich und selbstreflexiv⁴⁵⁹. Kant denkt Subjektivität als archimedischen Punkt wie Descartes, der in den zwölf Kategorien aufgegliedert wird. Schlegel denkt Subjektivität als Doppelpunkt, als Ellipse. Das bedeutet für den Augenblick, dass er als literarische Figur transzendental ausgehöhlt wird, da er seine eigenen Bedingungen mitdarstellen muss. Die allgemeinen und konkreten Regeln, nach denen Kunstwerke gemacht sind, mögen sich ändern. Ob ein Werk gelungen ist, kann sich nur an seiner Kritizierbarkeit und nicht anhand von Regelpoetiken zeigen. Nur als immer neue und originelle Ansichten des Ganzen werden Kunstwerke Gegenstand der Kritik, die über »die Grenzen des sichtbaren Werkes mit Vermutungen und Behauptungen hinausgeht« (II, 140). Während in der antiken Bildung »Geist und

456 Vgl. »Charakterlosigkeit scheint der einzige Charakter der modernen Poesie, Verwirrung das Gemeinsame ihrer Masse, Gesetzlosigkeit der Geist ihrer Geschichte, und Skeptizismus das Resultat ihrer Theorie« (I, 222). Im Ganzen liefert Schlegel damit eine »Beschreibung der Literaturverhältnisse« im »Bild einer Protokulturindustrie« (Zelle 1995, S. 253).

457 Benjamin 1974b, S. 83.

458 Die Gelingungsbedingung sei das »Wesen eines Werks« – das »Transcendentale, das absolut Innre, der condensirte und dann potenzierte Geist in Eins zusammen« (LN 691). Die transzendente Perspektive als eine Beschreibungsweise des Kunstwerks fasst die »innere Construction« (LN 890) als das Wesentliche: »Es giebt von jedem Individuum eine Transc[endentale], eine R[omantische] und eine Abstracte Ansicht und eine syst[ematische]« (LN 939).

459 Vgl. Behler 1957, S. 219.

Buchstabe identisch sind« (LN 996), treten in der Moderne beide auseinander. Die Aufgabe der Kritik besteht deshalb darin, das Kunstwerk auf etwas zu beziehen, das in seiner Form noch gar nicht voll realisiert ist, indem die im Werk angelegte Transzendenz, die es selbst nicht mehr als solche darstellen kann, nachgebildet werden soll. Der Kritiker soll also nicht nur das Werk in seiner »inneren Construction«, sondern auch die transzendentalen Bedingungen des Werks, das Ganze seiner historischen Einbettung reflektieren. Um die »innere Construction« des Kunstwerks, sein Konzept nachvollziehen zu können, darf Kritik nicht »am Stoff kleb[en]« (II, 110). Ob eine solche »Bewußtseinssteigerung des Werks«⁴⁶⁰ vorliegt, erweist sich nur in der Interpretation – Schlegel spricht hier durchgehend von Kritik – als einer Form der Reflexion, die nur graduell und nicht prinzipiell von der Reflexion im Kunstwerk unterscheidbar ist.

Für den Kritiker gilt dabei, dass nur derjenige ein Kunstwerk – welches nur in sich vollendet ist, wenn es vollendbar ist – vollenden kann, der »echten systematischen Instinkt, Sinn für das Universum, jene Vorempfindung der ganzen Welt« (II, 134) hat. Aus dieser Konstruktion ergibt sich die Aufwertung jedes einzelnen Kunstwerks, denn »[d]er modernen Dichtarten sind nur Eine oder unendlich viele. Jedes Gedicht [soll] eine Gattung für sich« (LN 1090) und zugleich unerschöpflich sein, wodurch ein individuelles Kunstwerk erfüllen muss, zum Gegenstand einer (potentiell unendlichen) intersubjektiven Auseinandersetzung zu werden.⁴⁶¹ Damit sind keine inhaltlichen Kriterien gestellt, sondern nur, dass es als ausgezeichnete(r) Gegenstand von (ästhetischer) Reflexion, »viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein Gedanke, d. i. *Begriff* adäquat sein kann« (KU B 192).

Vor diesem Hintergrund ist jede Kritik dem werdenden, allgemeinen Ganzen der Kunst bzw. der Universalpoesie gegenüber dazu verpflichtet, mit ihrer eigenen individuellen Kritizierbarkeit zu rechnen und nicht nur das Verstehen eines Kunstwerks als Experiment, sondern sich selbst als Versuch zu sehen, der diskurs offen bleibt. Kritik, die Werke nicht mehr überzeitlichen Regeln zuordnet, »schließt die Erkenntnis ihres Gegenstandes ein«.⁴⁶² Sie versteht sich nicht primär als wertende, sondern als erkennende Kritik. Deshalb besteht die Kritik eines Werks darin, die in ihm angelegte reflexive oder Reflexion erlaubende Struktur explizit zu machen. Damit hängt die Gültigkeit eines potentiell gelungenen Werks »einzig und allein davon ab, ob es eine immanente Kritik

460 Benjamin 1974b, S. 67.

461 Für die *Kritik* ergibt sich damit die Forderung: »Die Char[akteristik] soll kein Portrait des Gegenstandes sein, sondern ein Ideal der individuellen Gattung« (LN 1119). Damit wiederholt Schlegel seine Vermutung aus dem *Studium*-Aufsatz, jede Interpretation müsse so individuell wie das Kunstwerk sein (s. o. S. 115).

462 Benjamin 1974b, S. 53.

überhaupt möglich macht oder nicht. Ist diese möglich, liegt also im Werke eine Reflexion vor, welche sich entfalten, absolutieren [...] läßt, so ist es ein Kunstwerk«. ⁴⁶³ Das ist dann gegeben, wenn ein Werk »[g]ebildet ist [...], wenn es überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos und unerschöpflich ist, wenn es sich selbst ganz treu, überall gleich, und doch über sich selbst erhaben ist« (A 297).

Deshalb besteht der Grundsatz des frühromantischen Kritikbegriffs in der »Unkritisierbarkeit des Schlechten« ⁴⁶⁴ – »[d]aß man *schlechte* Werke gar nicht beurteilen sollte, ist sehr gewiß« (LN 71). Schlechte Kunst vernichtet sich selbst – ein Vorgehen, das Schlegel in Anlehnung an Fichte als »Annihilieren« bezeichnet. ⁴⁶⁵ Das bedeutet für die ästhetische Erfahrung, dass es kein Mittleres zwischen Kritisierbarkeit und Nicht-kritisierbarkeit gibt. Das entspricht genau der Logik der Reflexionslust nach Kant: Nur Reflexionslust oder ihr Ausbleiben gilt als Unterscheidungskriterium für gelungene Kunstwerke; die okkasionale Erfahrung des Schönen oder die Schock-Erfahrung im Erhabenen tritt ein oder nicht. Ebenso machen nur Kritisierbarkeit und damit (durch Kritik) Vollendbarkeit ein Werk zum möglichen Gegenstand einer anhaltenden ästhetischen Auseinandersetzung. Schlegel formuliert aber deutlicher als Kant, dass nur objektiv gelungene Kunstwerke Anlass für eine gehaltvolle, d. h. potentiell nicht abbrechende Reflexion sein können.

Für die Kunst ist das aber irrelevant, denn für sie zählt nur der Fortschritt ihrer Werke (vgl. LN 282). Die Gesetze der Reflexion wandern in das einzelne Kunstwerk, das im System der Kunst, im historischen »Universum der Poesie« (A 434) bestehen kann, oder aber es »*annihilir[t]* sich selbst« (LN 208). In einem erweiterten Sinne transformiert Schlegel damit Kants Kritik-Begriff, indem jedes Kunstwerk zur Selbsterkenntnis gezwungen ist und vor dem »Gerichtshof« ⁴⁶⁶ der Kunst sein Recht und seinen Anspruch verteidigen muss. Deshalb besteht die Selbstannihilation schlechter Kunstwerke nicht in einer »vernichtenden Kritik« – im geläufigen Sinne – und damit in den ästhetischen Urteilen eines Einzelnen, sondern darin, dass die Kunst selbst »entweder im Medium der Kritik das Werk in sich aufnimmt oder es von sich abweist« ⁴⁶⁷. Analog zur Unkritisierbarkeit schlechter Kunstwerke ergibt sich ex negativo, dass gelungene Kunstwerke nicht vollständig miteinander verglichen werden können, da es keine allgemein verbindlichen Maßstäbe für Individuen gibt (s. Kap. 2.3).

463 Ebd., S. 78f.

464 Ebd., S. 79.

465 Vgl. zum (negativ-dialektischen) Begriff der Annihilation in der Frühromantik Frank 1989, S. 245ff.

466 Kant spricht in der *Kritik der reinen Vernunft* vom »Gerichtshof der Vernunft« (B 779) als Bewertungsinstanz jeden philosophischen Denkens.

467 Benjamin 1974b, S. 80.

Schlegels Fragmente spiegeln in ihrer Form einen Bruch mit der vorherigen Suche nach Objektivität. Denn der Bezug zum Ganzen wird inhaltlich expliziert und formal reflektiert. Der Impetus des neuen Ansatzes besteht darin, dass Kunstwerke gleichzeitig Begriffe und Fragmente seien, ist nicht nur normativ gegenüber der Werkseite, sondern auch gegenüber der Rezeptionsseite, die Kritik genannt wird. In beiden Fällen geht es um ein singuläres Moment des Verstehens. In Erweiterung lässt sich sagen, dass Kunstwerke (Augenblicke als) Fragmente sind. Als Denkfigur fängt das Fragment in seinem Ereignischarakter das System ein. Übertragen auf das Kunstwerk wird die neue Regel gesteigert, insofern das einzelne Werk im Wechselbezug zum System der Kunst gedacht wird. Interessante Kunst wird unter der Perspektive ihres transzendentalpoetischen Charakters aufgewertet als eine selbstreflexive Struktur, und unter der ihres universalpoetischen als eine unendliche Objektivität, die im ständigen Entstehungsprozess ist. Die Kategorie des Fragments bestimmt als Begriff eines individuellen Systems eine in sich reflektierte Stimmigkeit, die singulär ist. Die Forderung, jedes Kunstwerk müsse originell sein, wird verstärkt. Universell zu sein, bzw. eine Darstellung des Absoluten zu leisten, muss scheitern. So ist jedem Werk eine systematische Flüchtigkeit eingeschrieben. Dieses (erhabene) Scheitern gelungen zu leisten, bedeutet eine Kritisierbarkeit, die die phänomenologische Anzeige unseres endlosen Sprechens über Kunstwerke aufnimmt. Einem solchen über sich selbst erhabenen Kunstwerk entspricht als negatives Korrelat die Unkritisierbarkeit schlechter Kunstwerke, die sich selbst annihilieren. Nur Augenblicke lassen sich (durch Kritik) verewigen und verstehen. Aus der Perspektive der Kunst wird (Selbst-) Kritik zur Aufgabe des Kunstwerks selbst. Eine entsprechende strikte Trennung ergibt sich aus der Reflexionslust, die keinen dritten Modus der ästhetischen Erfahrung, sondern nur okkasionale Lust im Schönen oder plötzliche Unlust im Erhabenen kennt.

* * *

Schlegels Fragmente spiegeln in ihrer Form den Bruch mit der vorherigen Suche nach Objektivität. Denn der Bezug zum Ganzen wird inhaltlich expliziert und formal reflektiert. Diese fragmentarische Einheit von Inhalt und Form fordern sie auch von modernen Kunstwerken. Der Impetus des neuen Ansatzes besteht darin, dass Kunstwerke gleichzeitig Begriffe und Fragmente seien, ist nicht nur normativ gegenüber der Werkseite, sondern auch gegenüber der Rezeptionsseite, die Kritik genannt wird (s. Kap. 2.3). In beiden Fällen geht es um ein singuläres Moment des Verstehens. Als Denkfigur fängt das Fragment in seinem Ereignischarakter das System ein. Es lässt sich als erhabene bzw. als Zeckmäßigkeit zweiter Stufe verstehen. Die neue Regel wird gesteigert, insofern das einzelne Werk im Wechselbezug zum System der Kunst gedacht wird. Interes-

sante Kunst wird unter der Perspektive ihres transzendentalpoetischen Charakters aufgewertet als eine selbstreflexive Struktur und unter der ihres universalpoetischen Charakters als eine unendliche Objektivität, die im ständigen Entstehungsprozess ist. Die eigenen Bedingungen und Grenzen mitdarzustellen entspricht dem frühromantischen Begriff der Ironie (s. Kap. 2.2.2). Die Kategorie des Fragments bestimmt als Begriff eines individuellen Systems eine in sich reflektierte Stimmigkeit, die singular ist. In dieser Verschränkung werden die vormalig getrennten Kategorien des Klassischen und des Progressiven (s. Kap. 2f.) verbunden. Der objektive Anspruch dieser Ästhetik wird kondensiert in der Idee eines ästhetischen Kriminalkodexes, der ironisch ist in der Gleichzeitigkeit von Selbstbeschränkung und Selbstschöpfung. Die Vorstellung eines progressiven Kunstwerks verdichtet die ästhetische Idee zu einem jeweiligen Grenzwert des Ästhetischen aus einer werkimmanenten Perspektive. Die Forderung, jedes Kunstwerk müsse originell sein, wird verstärkt. Universell zu sein, bzw. eine Darstellung des Absoluten zu leisten, muss scheitern. So ist jedem Werk eine systematische Flüchtigkeit eingeschrieben. Dieses (erhabene) Scheitern gelungen zu leisten, bedeutet eine Kritizierbarkeit, die die phänomenologische Anzeige unseres endlosen Sprechens über Kunstwerke aufnimmt. Einem solchen über sich selbst erhabenen Kunstwerk entspricht als negatives Korrelat die Unkritizierbarkeit schlechter Kunstwerke, die sich selbst annihlieren. Nur Augenblicke lassen sich (durch Kritik) verewigen und verstehen. Aus der Perspektive der Kunst wird (Selbst-) Kritik zur Aufgabe des Kunstwerks selbst. Eine entsprechende strikte Trennung ergibt sich aus der Reflexionslust (bei Kant), die keinen dritten Modus der ästhetischen Erfahrung, sondern nur okkasionale Lust im Schönen oder plötzliche Unlust im Erhabenen kennt.

2.2.1 Fragmente als Struktur

Darstellen will und soll der Mensch gerade das, was er nicht vorstellen kann.

(Schlegel: *Philosophische Lehrjahre*; KA XVIII, S. 341)

Ich der Wiederhersteller der epigrammatischen Gattung.

(Schlegel: *Philosophische Lehrjahre*; KA XVIII, S. 130)

Questo sistema, benchè urti le nostre idee, che credono che il fine non possa essere altro che il bene, sarebbe forse più sostenibile di quello del Leibnitz, del Pope ec. che *tutto è bene*. Non ardirei però estenderlo a dire che l'universo esistente è il peggiore degli universi possibili, sostituendo così all'ottimismo il pessimismo. Chi può conoscere i limiti della possibilità? *Si potrebbe esporre e sviluppare questo sistema in qualche frammento* che si supponesse di un filosofo antico, indiano ec.

(Leopardi: *Zibaldone*, p. 4174f.; TPP, S. 2308; Kursivierung im letzten Satz M. H.)

Bei Schlegel geraten anders als in Hegels Ästhetik die wirklichen Kunstwerke nicht aus dem Blick der philosophischen Spekulation, nachdem sie durch die »Halsstarrigkeit der Partikularität«⁴⁶⁸ nicht mehr dem ästhetischen Ideal des anschaulichen Ganzen gerecht werden. Nachdem die antike, naive Einheitskonzeption unmöglich geworden ist, besteht die neue mögliche Einheit in einer Form, die dialektisch zwischen Offenheit und Geschlossenheit, Abgeschlossenheit und Unabgeschlossenheit vermittelt. Im Zentrum steht deshalb Schlegels Erweiterung des klassischen Werkbegriffs durch den des Fragments, dessen Logik sich aus dem reflektierten Umgang mit dem (modernen⁴⁶⁹) Allegoriebegriff ergibt, der immer schon mit dem Scheitern der Werke rechnet. Schlegels Theorie des Fragments ist für ein Verständnis moderner Kunstwerke entscheidend, da sie den klassischen Werkbegriff als organische und in sich abgeschlossene Ganzheit abschafft und durch eine Steigerungsform der ästhetischen Ganzheitsidee (der griechischen Antike) ersetzt. Schlegel radikalisiert den Begriff der Zweckmäßigkeit, indem er konsequent – und nicht mehr implizit bei Kant – auf den Werkbegriff angewendet wird. Darüber hinaus setzt Schlegel nicht auf den einfachen Fall der Weltpassung im Schönen, sondern auf die neue Weltpassung im Scheitern, die sich das Erhabene zur Folie nimmt. Zugleich wird die Unmittelbarkeit und die sinnliche Lust im augenblicklich erfahrenen Schönen mit der reflexiven Struktur des Erhabenen in seiner intellektuellen Befriedigung der ästhetischen Begierde zusammengeführt. Der frühromantische Augenblick des Schönen bzw. der Augenblick, in dem sich das Schöne ereignet, ist immer auch ein erhabener Augenblick, eine reflexiv auf Erfüllung ausgerichtete Erfahrung der (möglichen) Fülle. Unter diesen Werkbegriff fällt jede ästhetische Sinneinheit, die als Sinn – verstanden als »Selbstbeschränkung«, die »ein Resultat von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung« ist (LN 207; vgl. A 51) – Bestand hat.⁴⁷⁰ Das ist Schlegels Definition werkimmanenter Ironie.

468 Hegel 1970b, S. 189. Vgl. zu Hegels Missverständnis der schlegelschen Position Behler 1988a, S. 19–21.

469 Schlegel nimmt nicht die deutliche Trennung zwischen Symbol und Allegorie vor, wie sie Goethe in den *Maximen und Reflexionen* von 1824 und Schelling in der *Philosophie der Kunst* formulieren und dabei dem Symbol als poetischer Ausdrucksform den Vorzug geben. Dieser Bruch mit der klassischen Definition ist die Grundlage für den modernen Allegoriebegriff, wie ihn Benjamin im *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, später in seinen Baudelaire-Studien entwickelt. Diese Linie lässt sich über Adornos Kafka-Aufsätze bis zu Paul de Man verfolgen, der sich oft auf Schlegel beruft (vgl. Paul de Man 1971b, S. 208ff. und De Man 1971a, S. 185).

470 Bubners Einschätzung, dass die »Auflösung der traditionellen Werkeinheit [...] sich ganz formal als gemeinsamer Zug der Moderne nachweisen« lässt, ist zuzustimmen. Der Rekurs auf Kant kann aber nicht darin bestehen, auf den Werkbegriff vollständig zu verzichten und nur von der ästhetischen Erfahrung auszugehen (vgl. Bubner, 1973, S. 49). Stattdessen sollte man bei Schlegels Werkbegriff einsetzen. Das Gleiche gilt für Lyotards Reaktualisierung des kantischen Erhabenen, die die sensualistische Umwendung der Unlust (aus Angst vor der

Damit verzichtet man keineswegs auf den Werkbegriff als solchen, denn indem wir etwas als Fragment verstehen, gehen wir immer schon von einem abgeschlossenen Ganzen aus, in Beziehung zu dem etwas Fragment ist und auf das es verweist. So erschließt sich ein Rahmen, der es erlaubt, auch und gerade Kunstwerke der (klassischen) Moderne begrifflich und normativ zu fassen. Die Selbstvernichtung bezeichnet dasjenige Bewusstsein, das darin besteht, dass jede erreichte Position nur eine Setzung ist, bei der das Denken und Handeln nicht stehen bleiben darf. Sie ist eine skeptisch-produktive Methode, und der permanente Wechsel zwischen Schöpfung und Vernichtung bedeutet eine ständige Reflexion. Das freie Spiel im Schönen, auf das Kant ästhetische Reflexion einschränkt, hat bei Schlegel den Standardwert des Denkens selbst angenommen. Ständige Selbstbeobachtung und Potenzierung erhalten sich in einer problematischen Einheit des Schwebens.⁴⁷¹

Schlegel spricht über das Schöne und das Erhabene in den funktionalen Kategorien der Erfahrung bzw. der (Welt-) Passung. Schlegel ersetzt das Schöne durch Einheit. Diese bezeichnet nicht mehr klassi(zisti)sch eine einfache Einheit, sondern immer bereits eine durch das moderne reflexive Bewusstsein (des Kunstwerks/des Rezipienten) fragmentierte. Die zentrale Rolle, die das Fragment sowohl in Schlegels Ästhetik als auch in seiner Philosophie einnimmt, speist sich aus dem »Zweifel an der Darstellbarkeit von Totalität«⁴⁷² und aus der Verweigerung, sowohl die Abgeschlossenheit eines Kunstwerks als auch eines philosophischen Systems anzuerkennen, denn – so das berühmte *Athenäum*-Fragment 53 – »Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden« (s. o. S. 134). Das bedeutet keineswegs eine Absage an das Ganze, wohl aber eine grundlegende Skepsis gegen eine im Endlichen mögliche Vollständigkeit und Abgeschlossenheit. Deshalb muss jedes Fragment in sich reflexiv aufnehmen, »daß die *Einheit*, die zwischen Unendlichkeit und Einheit vermittelt, *der Reflexion unverfüglich*« (geworden) ist.⁴⁷³ Man kann auch sagen: Jeder Augenblick muss den Bezug zur Ewigkeit in sich verarbeiten als unverfügbaren. Diese eigenständige System-Kritik verdoppelt den Begriff der (Un-) Zweckmäßigkeit und baut ihn zu einer eigenständigen Denkfigur aus: »Das Fragment soll zum

Gefahr) in Lust von Burke übernimmt, um Kants Systematizität aufzubrechen und so im reinen Ereignis einen Verlust des Werkbegriffs hervorzurufen (vgl. zu dieser Kritik Homann 1994). Die postmoderne Resakralisierung der Theorie bei Lyotard stellt eingängig und nach der kantischen Urteilstheorie Müller 1998 dar.

471 Vgl. Pikulik 1992, S. 111; Hühn 1996. Einen systematischen Überblick zur Ironie bei Schlegel und Nietzsche bietet Petersdorff 2005, S. 35–46.

472 Frank 1984, S. 215. Vgl. zum Verhältnis von Fragment und Totalität Ostermann 1991a, S. 101–132.

473 Ebd., S. 216. »Unter dieser Voraussetzung wird Totalität – die Exhaustation der »unendlichen Fülle« durch einen Begriff – von einer konstitutiven zu einer regulativen Idee« (ebd.).

System, die Nicht-Form zur Form erhoben« werden.⁴⁷⁴ Zugleich spricht Schlegel der Kunst – gegenüber der Philosophie – die ausgezeichnete Leistung zu, eine Darstellung des (begrifflich) Undarstellbaren mit ästhetischen Mitteln zu leisten. Er gibt damit eine Antwort auf die Frage, was es bedeutet, wenn die *occasio* des Schönen und der Schock des Erhabenen in einem Augenblick der stimmigen Ordnung zusammenkommen. Hier laufen zwei kantische Gedanken zusammen: Schlegel verbindet in seinem Allegoriebegriff die Darstellung von Totalität bzw. den nicht-propositionalen Gehalt von Kunstwerken mit dem Scheitern unseres begrifflichen Vermögens an den ästhetischen Ideen, die in Kunstwerken zur Darstellung kommen. Damit erweitert Schlegel das Schöne bzw. die Stimmigkeit um diejenige Struktur, die Kant im erhabenen Gefühl als negative Darstellung einführt.

Die Parallele zwischen Allegorie und ästhetischer Idee liegt darin begründet, dass auch die Allegorie als »pars pro toto für alle künstlerischen Ausdrucksformen [...] notwendiges Manifest der Undarstellbarkeit des Unendlichen« ist, und allegorische Werke in ihrem notwendigen Abbrechen wie ästhetische Ideen das Scheitern von Begriffen ästhetisch reflektieren und damit die Dialektik des erhabenen Gefühls wieder aufnehmen.⁴⁷⁵ Dieses Scheitern ist nicht im Sinne Bohrers als eine globale *ästhetische Negativität*⁴⁷⁶ gemeint, sondern als eine negative Möglichkeitsbedingung modernen Denkens und moderner Kunst.

Der Schlüssel zu dieser Analogie zwischen Allegorie und Fragment liegt in der Strukturgleichheit des dialektischen Gefühls der Rührung (im Erhabenen) – das Umschlagen von unmittelbarer Unlust in Reflexionslust – und der Zweckmäßigkeit zweiter Stufe – das zweckmäßige Ganze an sich unzweckmäßiger Teile. So kommen bei Schlegel die beiden möglichen ästhetischen Einstellungen zur Welt – die beiden im engeren Sinne ästhetischen Urteile, die Kant unterscheidet – in *inem* Werkbegriff zusammen. Mit Schlegels Allegoriebegriff ist zugleich die Struktur der viel diskutierten frühromantischen Ironie angesprochen ist, da Allegorie und Witz als Wechselbegriffe die beiden Momente der Ironie sind und zusammengenommen die Frühromantik sowohl in der Philosophie als auch in der Kunst vom klassischen deutschen Idealismus abgrenzen.⁴⁷⁷ Die »merkwür-

474 Vgl. Mennemeier 1968, hier S. 349.

475 Frank 2007, S. 125.

476 Vgl. Bohrer 2002a. Die nachfolgenden Überlegungen zu Leopardi und Baudelaire (s. Kap. 3f.) verstehen sich als relativierende Antworten auf Bohrers undifferenzierte Rede von negativen Augenblicken in der modernen Lyrik. Auch in Bezug auf Bohrers Auseinandersetzung lässt sich attestieren, dass er Negativität »eher als inhaltliche denn als formale Größe« (Schmidt 2006, S. 118 Fn 52) versteht.

477 Als idealistisch lässt sich, so Manfred Frank, die »Überzeugung, Bewusstsein sei ein selbstgenügsames Phänomen, das auch noch die Voraussetzungen seines Bestandes aus eigenen Mitteln sich verständlich zu machen vermöge, [bezeichnen]. Dagegen ist die

dige Transzendenz des Absoluten gegenüber der Reihe, der Schlegel bald ›unendliche Fülle‹, bald ›Chaotik‹ zuspricht«, lässt sich alternativ mit den komplementären Begriffen Allegorie und Witz erklären. Während Allegorie »die Tendenz aufs Absolute im Endlichen selbst« bezeichnet, lässt »als Witz das Unendliche punktuell jene Einheit aufscheinen [...], die dem Ganzen der Reihe sich entzieht«. Dem Witz kommt ein semantischer Augenblickscharakter zu: Die Allegorie ist »die Synthesis ›von unendlicher Einheit und ›unendlicher Fülle‹ [...] mit der Tendenz aufs Unendliche [...]; während das punktuelle Zünden des Witzes diese selbe Synthesis unter dem Übergewicht der Einheit darstellt.«⁴⁷⁸ Die Analogie zum Erhabenen besteht darin, dass Schlegels Witz als punktuelle Synthese den Moment des Umschlagens (von Unlust und Lust) betont, während Allegorie diese Bewegung auf das Absolute bezieht als (negative) Darstellung des Idealen und Undarstellbaren. Der Augenblick prägt eine allegorische Verweisstruktur aus: er will mehr bezeichnen, als er ist, er ist mehr als er bezeichnet.

Als Konsequenz aus der Unverfügbarkeit des Ideals der Kunst ergibt sich für das einzelne Kunstwerk, dass die »Unmöglichkeit das *Höchste* durch Reflexion positiv zu erreichen [...] zur Allegorie« führt.⁴⁷⁹ Während Goethe im *Vermächtnis* den Augenblick mit Ewigkeit bzw. Einheit gleichsetzt, setzt die Moderne auf fragmentierte, unerfüllte Augenblicke als Darstellung eines Mangels, der auf das Ganze verweist. Diese Verweisungsfigur denkt Schlegel als Struktur von Kunstwerken. Die Struktur von (notwendig) fragmentarischen Kunstwerken, die allegorisch auf das »höchste Schöne« verweisen, ist damit Reflexion *im* Werk auf das notwendige Scheitern der Darstellung. Vor Schlegel findet sich in Anschluss an Kant auch bei Fichte der Gedanke, dass das Unendliche im Endlichen aufscheinen kann:

(Für die bloße reine Vernunft ist alles zugleich; nur für die Einbildungskraft gibt es eine Zeit.) Lange, d. i. länger, als einen Moment (außer im Gefühl des Erhabenen, wo ein *Staunen*, ein Anhalten des Wechsels in der Zeit entsteht), hält die Einbildungskraft [ihr Schweben zwischen dem Unvereinbaren] nicht aus [...].⁴⁸⁰

Der Präsentismus der reinen, gottgleichen Vernunft steht dem bevorstehenden Umschwung, dem Augenblick, dem »Anhalten des Wechsels« als die Zeit der

Frühromantik überzeugt, dass Selbstsein einem transzendenten Grunde sich verdankt, der sich *nicht* in die Immanenz des Bewusstseins auflösen lasse« (Frank 2007, S. 118).

478 Frank 2007, S. 123.

479 XIX, 25, 227. Vgl. »In der Poesie ist das Höchste nur *angedeutet*, sie läßt es nur *ahnen*, statt wie die Philosophie in *bestimmte Formeln* zu bringen« (XII, 166). Oder kantisch: »Das Absolute ist indemonstrabel« (XVIII, 512, 71). Zugleich besteht eine prinzipielle Struktur analogie zwischen Kunst und Philosophie: Die Philosophie zielt auf das Absolute ab, wie das Fragment auf das Ganze verweist (vgl. Frank 1997, S. 921–944).

480 Fichte 1997, S. 136; vgl. zur »frühromantischen Selbstaufhebung des Erhabenen im Schönen« Mathy 1989.

Einbildungskraft (»Moment«) gegenüber. Analog besteht die negative Einheit allegorischer Werke in der Erweiterung des Schönen um diejenige Struktur, die Kant als das dialektische Gefühl des Erhabenen beschreibt, und stellt den Hintergrund dar, vor dem das Fragment als Ausreizung des Begriffs der Stimmigkeit und als Reflexion auf die äußerste Grenze autonomer Werke zu verstehen ist. Während Kant das Erhabene so denkt, dass es nur an (unmittelbar) unzumutbaren Naturgegenständen erfahren werden kann, versteht Schlegel ein Kunstwerk, das »über sich selbst erhaben ist« (A 297) – d. h. scheitert und zugleich sein Abbrechen in der Darstellungsweise reflektiert –, als eine dynamische Bewegung, die das je Gegebene transzendiert. Paradigmatische Fälle solcher Reflexionen in der Lyrik sind Leopardis *L'infinito* (s. Kap. 3.4.1), Baudelaires *À une passante* (s. Kap. 4.1.2) und Rilkes *Sonette an Orpheus* (s. Kap. 5.2). Der Augenblick ist an den Pflock der Gegenwart gebunden. Daran entwickelt er seine verschiedenen Immunisierungsfiguren.

Als phänomenologische Analyse ist Burkes Analyse des Erhabenen eingängiger als die transzendente Zuspitzung Kants. Die Charakterisierung von »privation«, »vacuity« und »uniformity« übernimmt Schlegel.⁴⁸¹ Allerdings versteht Burkes psychologische Erklärung des Erhabenen nur als empirisches Phänomen, von dem Schlegel keine systematische Struktur und Aussage über Kunstwerke hätte ableiten können. Ein ironischer Kommentar von Friedrich Schlegels Bruder bringt es auf den Punkt:

Es wäre demnach billig, daß man sich in den Apotheken, unter so vielen andern Artikeln, auch das Erhabne anschaffe, damit ein Arzt nöthigenfalls ein poetisches Decoct davon verschreiben könnte. Allein da das Ansehen der Purganzen mit dem Glauben an Verstopfungen überhaupt abgenommen hat, so liefe auch das Erhabne, das ja bloß eine Art vornehmer Purganz seyn soll, Gefahr ebenfalls aus der Mode zu kommen. Wir können es einem wissenschaftlichen Arzt überlassen, die klägliche Grundlosigkeit dieser Annahme aufzudecken; für uns ist das Merkwürdige dabey, wie der consequente Empirismus immer in Hypothesen endigt, die über alle Erfahrungen hinausliegen.⁴⁸²

In August Wilhelm Schlegels Perspektive ist der Augenblick das Abfuhrmittel des Ewigen. Ein induktiver Beweis, das zu zeigen, würde allerdings scheitern. Das Ideal lässt sich nicht abführen, da es einer transzendentalen Verschreibungspflicht unterliegt. Kant dagegen bietet eine nicht-phänomenologische Analyse des Erhabenen, die dennoch eine systematische Rekonstruktion des Fragmentbegriffs liefert. Die Darstellung von Totalität bzw. das Ganze, das ein Kunstwerk veranschaulichen soll, kann »niemals anders als bloß negative Darstellung sein« (KU B124) und gerade einer reflexiven Poesie, einer Poesie der

481 Vgl. Zelle 1995, S. 264; vgl. Burke 1990, S. 65f., 67f. (Kap. 6 *Privation, Infinity*).

482 Schlegel 1989, S. 227.

Poesie, die sich ihrer endlichen Schranken bewusst ist, gelingt allegorisch die Darstellung von Totalität.

Schlegels Fragmentbegriff speist sich aus dieser Vorstellung allegorisch-erhabener Kunstwerke und übersetzt die negative Darstellung des Ganzen, die Kunstwerke leisten, die sich ihres Scheiterns bewusst sind, in das Verhältnis von Teil und Ganzes bzw. Fragment und System. Die eigentliche Entdeckung des Fragments als eigenständige Denkform setzt mit Schlegels Lessing-Rezeption an, dessen Denken und Schreiben er als »absolut fragmentarisch« auffasst (III, 79).⁴⁸³ In sich vollendete Fragmente verlangen stärker als andere Darstellungsformen nach einer zyklischen Lektüre und erfüllen damit als Mitteilungsform tendenziell Schlegels Forderung: »Die Philosophie geht noch zu sehr gerade aus, ist noch nicht zyklisch genug« (A 43).⁴⁸⁴ Hier soll der Fokus nicht auf dem fragmentarischen Schreiben als solchem liegen, sondern auf der systematischen Funktion, die dem (beabsichtigten) Fragment als Reflexion auf die Dialektik von Teil und Totalität zukommt. Das Fragment ist immer auf die Idee des abgeschlossenen Ganzen bezogen und die beabsichtigte Unabgeschlossenheit muss als solche das Ganze des Fragments bestimmen, wodurch es »in sich selbst vollendet sein« kann (A 206).

Im bewussten und reflektierten Fragment, das im Bezug aufs Ganze seine Unvollständigkeit (vollständig) darstellt, zeichnet sich die moderne Kunst dadurch aus, dass der Grundsatz gilt oder gelten soll: »Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung« (A 24).⁴⁸⁵ Etwas als Fragment aufzufassen, bedeutet bereits, es als Fragment von einem Ganzem aufzufassen, denn »[a]lle p[oetischen] Fragmente müssen irgendwo Theile eines Ganzen sein« (LN 801). Der Anspruch der Transzendentalpoesie wird hier insofern konkretisiert, als dass »[d]ie Form der Fragmente [...] die reine Form der Classicität und Progressivität« (LN 805), die angestrebte dialektische Vermittlung von geschlossener und offener Form ist.⁴⁸⁶ Diesen Gedanken hat Schlegel für seinen Kritik-Begriff fruchtbar gemacht, da er davon ausgeht, dass jede Kritik seinen Gegenstand fragmentiert (s. Kap. 2.3).⁴⁸⁷ Allein

483 Vgl. zur Geschichte des Fragments und zum (vermeintlichen) Einfluss des Aphorismus der französischen Moralisten Behler 1989, S. 29–42.

484 Die Charakterisierung seiner Philosophie als zyklisch und in der Mitte anfangend trennt sich vom idealistischen, streng-deduktiven Systembegriff (vgl. Naschert 1996 und 1997, Frank 1996).

485 Vgl. zur Bedeutung des »fragmentarischen Bewußtseins« (XII, 393) für die Moderne Dällenbach 1984.

486 Vgl. »[A]uch ein Fragment [erreicht], nicht weniger als irgend eine klassische Form, Geschlossenheit, insofern es aber, wie Goethes Meister-Roman zeigt, der kommunikativen Ergänzung bedarf, weil es sich nicht selbst charakterisieren kann, ist es offen wie jede andere Form – die antike Plastik vielleicht ausgenommen« (Schöning 2002, S. 120).

487 Vgl. ebd., S. 99–118.

der Witz als punktuelle Synthese und Auslöser chemischer Reaktionen mit anderen Gedanken kann das Auseinanderbrechen des Diskurses, den ausufernden Perspektivismus unterbinden. Dass ein Fragment ein nicht-beliebiger, sondern ein zweckmäßiger Zusammenhang ist, ist dabei gerade Kriterium seiner Unabgeschlossenheit. Das Fragment ist eine Synthese zweiter Stufe: Damit etwas Fragment sein kann, muss es zwar den abschließenden Charakter eines klassischen Kunstwerks verweigern, aber zugleich eine höhere Einheit sein, indem es diese Verweigerung reflektiert und konsequent vollzieht. Ein Fragment ist dann nicht zufällig, sondern in sich vollendet und wird von Lesern als ein intendiertes Abbrechen registriert.

Als Fragmente reflektieren Kunstwerke, dass »[a]lle klassischen Dichtarten in ihrer strengen Reinheit [...] jetzt lächerlich« sind (L 60), und erklären, in welchem Sinn das Unendliche in Kunstwerken zur Darstellung kommen soll und kann, indem sie durch die Dialektik von Vollendung und Unvollendetsein bestimmt sind, deren Minimalbedingung in der notwendigen inneren Vollendung besteht: Man kann mit Kant sagen, dass Fragmente in sich zweckmäßig organisiert sein müssen, oder mit Schlegel, dass nichts »zufällig oder unbedeutend« sein darf (II, 131). So zielt jedes einzelne von Schlegels Fragmenten darauf ab, einen Gedanken auf den Punkt zu bringen, und verhält sich in diesem Geltungsanspruch ganz analog zu einer deduktiven Begründung. Durch die fragmentarische Form aber ist dieser Anspruch zugleich gebrochen, da seine Fragmente vom Leser immer neu zu anderen Fragmenten in Bezug gesetzt werden müssen. Damit sind Fragmente individueller Abschluss und Teil eines Verstehensprozesses, den sie anregen. Diese unendliche Vollendung durch Reflexion bzw. Kritik ist möglich, wenn ein Fragment als ein »φ[philosophisches] Individuum« (XVIII, 139, 204) einen Gedanken individuell ausdrückt und verlangt, von einem kritischen Leser weitergedacht zu werden.

Die Kunst – verstanden als progressiver und universaler Bezugsrahmen – »wächst [wie jedes System] nur aus Fragmenten« (LN 494), insofern fragmentarische Kunstwerke »als solche [...] zur absoluten Ind[ividual]p[oesie]« gehören (LN 476). Das System, auf das sich jedes Fragment bezieht, ist in dem Sinne dynamisiert, dass es nur aus dem Nachvollzug der Fragmente wächst. Indem Werk und Kritik als Fragmente gesetzt werden und sich gegenseitig potenzieren, beziehen sie sich auf das Moment unendlichen Verstehens, das bei Kant in der ästhetischen Idee und bei Schlegel im Geist des Kunstwerks angelegt ist. Das Fragmentarische wird in der modernen Kunst gerade Ziel und Bestandteil der Produktion: Als Fragment hält ein (literarisches) Kunstwerk die Paradoxie aus, vollständiger Text und zugleich ein durch Kritik zu erweiternder, d. h. ein notwendig unabgeschlossener Text bzw. System und Nicht-System zu-

gleich zu sein. In Aufnahme dieses Gedankens sagt Adorno, dass »die einzigen Werke heute, die zählen«, diejenigen sind, »welche keine Werke mehr sind«⁴⁸⁸ und reformuliert damit den Gedanken, dass transzendentalpoetisch-allegorische Werke auch ihr eigenes Scheitern reflektieren und darstellen sollen. Zu diesen zählen auch die »avantgardistischen Werke«, für die die »Einheit von Allgemeinem und Besonderem [...] eine vermittelte« ist.⁴⁸⁹ Damit kommen auch und gerade die fragmentarisierten Kunstwerke der Moderne wie Installationen, Happenings und Performances in den Blick. Indem die (romantische) Kunst »in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit [darstellt]« (A 238) und in poetischer Reflexion sich selbst zum Inhalt wird, hebt die Kunst ihre Unzulänglichkeit auf: Die Distanz nicht nur zum eigenen Stoff, sondern auch zur eigenen Darstellungskraft drückt sich im konstitutiven Widerspruch zwischen Fiktions- und Realitätszwang aus, an dem das Kunstwerk zerbricht bzw. sich selbst annihiliert. Daraus ergibt sich, dass gerade die »höchsten Kunstwerke schlechthin *ungefällig*«⁴⁹⁰ sind und einen »verwundeten Stachel zurück[lassen]« (I, 217). Schlegel versteht ein Kunstwerk als ein autopoetisches System bzw. als einen singulären zweckmäßigen Zusammenhang, der Kants System-Definition erfüllt, dass »der Umfang des Mannigfaltigen so wohl, als die Stelle der Teile untereinander, a priori bestimmt wird« (s.o. S. 81). Dass in einem Kunstwerk also nichts »unbedeutend oder zufällig« sein darf, wie Schlegel sagt, benennt die beiden Minimalbedingungen der »unhistorische[n] Seite« des Autonomiebegriffs.⁴⁹¹

In dem erweiterten Werkbegriff, von dem Schlegel ausgeht, wird die Zweckmäßigkeit bzw. die *Stimmigkeit* (s.o. S. 70) als Beschreibung einer funktionalen Ordnung so weit gefasst, dass prinzipiell alle modernen Kunstwerke an ihm gemessen werden können. Die Zweckwidrigkeit der Natur, die im Erhabenen unmittelbar erfahren wird, lässt sich übertragen auf (scheinbare) Widersprüche, Unstimmigkeiten und Dissonanzen im Werk. Ganz allgemein trifft das auf alle Momente in Kunstwerken zu, die den Regeln des Bekannten und der außer-ästhetischen Wirklichkeit widersprechen. Das passiert ganz offensichtlich in phantastischer, absurder Literatur, aber generell auch immer dann, wenn mit Seh-, Hör- oder Denkgewohnheiten jeglicher Art, also auch denen, die (alle)

488 Adorno 2003c, S. 37.

489 Bürger 2007, S. 76. Bürger nennt aus den »historischen Avantgardbewegungen« als Beispiele »dadaistische Veranstaltungen [...], Duchamps Ready made«, das »*objet trouvé*« und »die Happenings« (ebd., S. 77–79).

490 »Es sind Ideale, die uns nur approximando gefallen können – und sollen – ästhetische Imperative«, sagt Novalis in *Das Allgemeine Brouillon* (Nr. 754; Novalis 1988, S. 431). Vgl. im *Studium*-Aufsatz Schlegels Rede vom »*ästhetische[n] Imperativ*«, der »nicht vollkommen befriedigt werden kann« (II, 213).

491 Diese beiden Eigenschaften eines Kunstwerks bestehen, wie man auch sagen kann, in der Kohärenz – d.h. der »Lückenlosigkeit des Zusammenhangs [...] seiner Momente« – und der Konsistenz – d.h. in der »Widerspruchsfreiheit« (Kreis 2008, S. 303 ff.).

vorherige Werke eingeführt haben, gebrochen wird. Solche Regelverletzungen sind so weit zu fassen, dass sie Darstellungen des Hässlichen ebenso umfassen wie die Dissonanzen der Zwölftonmusik. Wenn Kunstwerke aber dennoch zweckmäßig und stimmig eingerichtet sind, sind alle unstimmigen Momente in eine autonome Struktur so eingebettet, dass man weder die Anordnung des Ganzen ändern noch einzelne Teile ersetzen oder auf ein Moment verzichten kann, ohne dass das Werk entweder in einem nicht-trivialen Sinne ein ganz anderes oder schlichtweg ein misslungenes Werk würde. Genau wenn das erfüllt ist, ist ein Werk kritisierbar, da es eine Zweckmäßigkeit zweiter Stufe aufweist als neue Totalität oder Klassizität⁴⁹². Worin dann die Stimmigkeit besteht, lässt sich nur am jeweiligen Individuum ermitteln. Das ist die Aufgabe einer Kritik, der es in immanenter Auseinandersetzung um die Eigenlogik des Werks geht, die umso spezifischer ist, desto in sich gebrochener die Stimmigkeit des Werkes ist.

* * *

Fragmente vermitteln dialektisch zwischen geschlossener und offener Form. Sie erweitern den klassischen Werkbegriff und verhalten sich wie die Verbindung von schönem und erhabenem Augenblick. Eine Synthese ereignet sich plötzlich und bleibt (dennoch) ausgerichtet auf mögliche Fülle. Eine Skepsis gegenüber der Möglichkeit vollständiger Darstellung lässt Selbstreflexivität bzw. das freie Spiel zum Normalfall eines Denkens werden, dessen kondensiertes Bewusstsein über die unmögliche, abschließende Synthese das Fragment als Denkfigur ist. In der frühromantischen Begriffsverwendung wird die Allegorie, die in ihrem nicht-propositionalen Gehalt der ästhetischen Idee bei Kant ähnelt, in ihrem negativen Wert Teil der sprachlichen Darstellung. Da das Ideal (vollständiger Mitteilbarkeit, von Ganzheit) unverfügbar ist, reflektiert fragmentarisches Denken das bewusste Abbrechen (der Sprache, der Darstellung). Intendierte Fragmente stellen den Umstand mit dar, dass sie (negativ-dialektisch) auf das Ganze verweisen, von dem sie Teil sind. So wird eine innere Notwendigkeit generiert, die eine funktionale Definition von Autonomie einführt. Dem Begriff nach können unter fragmentarischen Kunstwerken auch noch die Werke der Avantgarden fallen. Die Konsequenz einer solchen in sich gebrochenen Zweckmäßigkeit liegt für die Kunst darin, dass sie ebenfalls unabschließbar ist.

492 Stierle 2000, S. 184f.

2.2.2 Denken als »*échappées de vue* ins Unendliche«

Der Witz ist schöpferisch – er *macht* Ähnlichkeiten.⁴⁹³

(Novalis: *Das Allgemeine Brouillon*, Fr. 732)

Die wichtigsten wissenschaftlichen Entdeckungen sind *bonmots* der Gattung. [...] Die besten sind *échappées de vue* ins Unendliche. [...] Kant der Kopernikus der Philosophie hat von Natur vielleicht noch mehr synkretistischen Geist und kritischen Witz als Leibniz: aber seine Situation und seine Bildung ist nicht so witzig; auch geht es seinen Einfällen wie beliebten Melodien: die Kantianer haben sie tot gesungen; [...] Freilich ist die Philosophie erst dann in einer guten Verfassung, wenn sie nicht mehr auf genialische Einfälle zu warten, und zu rechnen braucht [...].

(Schlegel: *Athenäum*, Fr. 220; KA II, S. 200)

Collage, the art of reassembling fragments of preexisting images in such a way as to form a new image, was the most important innovation in the art of the twentieth century.⁴⁹⁴

(Shields: *Reality Hunger*)

Der Begriff des Fragments hat eine lange Geschichte. Schon in der Bibel ist das Lebenswerk des Menschen eine fragmentarische Aufgabe: »Sammelt die übrigen Brocken, daß nichts umkommt.« (Joh. 6, 12).⁴⁹⁵ Es gilt einen Umgang mit der eigenen Endlichkeit zu finden. Schlegels Begriff des Witzes ist ein Überbietungsversuch dieser Last durch die Konzeption einer rettenden Augenblicklichkeit des Denkens. Er entwickelt ihn ausgehend von einer Rezension zu Lessing und spielt selbst mit der literarischen Gattung und Tradition, wenn er sich mit Chamfort vergleicht. Der »neue Begriff des Fragments als stückwerkartige Erkenntnis«⁴⁹⁶ entwickelt Schlegel allerdings erst, wenn er über Lessing lobend sagt, dass seine Philosophie »unter allen Fragmenten, die er in die Welt warf, am meisten Fragment geblieben ist, da sie in einzelnen Winken und Andeutungen, oft an dem unscheinbarsten Ort anderer Bruchstücke, über alle seine Werke [...] zerstreut liegt« (II, 107). Die Schönheit in ihrem okkasionalen Charakter gibt nach Kant solche Winke, bei Schlegel bieten gerade fragmentarische Formen solche Andeutungen von Einheit.⁴⁹⁷

Die Rede von *fermenta cognitionis* versteht Fragmente als witzige Absintierungsformen des Denkens, wenn tiefgründige Gedanken sich prägnant zeigen. Solche prägnanten Augenblicke des Denkens haben den Geltungsanspruch eines

493 Novalis 1960, Bd. 3, S. 410, Nr. 732.

494 Shields 2010, S. 19 (#44; = Charles Simic, *Dime-Store Alchemy*).

495 Vgl. Kor. 13, 8–13 und Behler 1993b, S. 28.

496 Ebd., S. 30f.

497 In der ersten Verwendung bei Kant von Witz im Sinne von *ingenium* bezeichnet er die regelnde Funktion der reflektierenden Urteilskraft (vgl. Wirth 2002, S. 63f.).

Noch-Nicht⁴⁹⁸, eines Ausstands, insofern die »absichtliche Formlosigkeit« der Fragmente (III, 83) die Erfahrung einer Weltpassung in sich bricht – analog zum Erhabenen, das die Einheit in uns findet nach dem Scheitern erststufiger Harmonie. Witzige Gedanken sind Synthesen, die reflektieren, dass sie nicht vollständig sind, aber diese Unvollständigkeit mitdarstellen. Schlegels Ausführungen zur Kritik (s. Kap. 2.3) verstehen allerdings Fragmente nicht als Gegebenes, sondern als etwas, das man auch durch einen fragmentierenden Blick erst entdeckt. »Die Synthesen des Witzes liegen der Sprachform des Fragments zugrunde«⁴⁹⁹: Dieser entspricht dem fragmentierten Selbstbewusstsein, »daß wir nur ein Stück von uns selbst sind« (XII, 337). Versuchsweise können als wissenschaftliche *bonmots* der Gattung und eventuell auch als *échappées de vue* ins Unendliche folgende Sätze gelten:

Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind.

(Kant, KrV B 75; s. o. S. 102)

Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden.

(Schlegel, A 53; s. o. S. 134, 153)

La rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, non per altro, se non perchè *il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico*; e il poetico, in uno o in altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago.

(Leopardi, Zib. 4426; Kursivierung M. H.; s. u. S. 349)

Sempre caro mi fu quest'ermo colle [...] e il naufragar m'è dolce in questo mare.

(Leopardi, *L'infinito*, V. 1, 15; s. u. S. 241)

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.

(Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne, La Modernité*; s. u. S. 376, 409)

La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

(Baudelaire, *À une passante*, V. 8; s. u. S. 393, 522)

Man malte: ich liebe dieses hier; statt zu malen: hier ist es.

(Rilke, *Briefe über Cézanne*; s. u. S. 580)

Gesang ist Dasein.

(Rilke, *Sonette an Orpheus* I, 3, V. 7; s. u. S. 603)

Solche blitzartigen Gedankenfügungen stehen ein für ein Denken der Wende und des Wendepunkts, das den utopischen Umschlag umkreist, und den mesianischen Augenblick, der aussteht. So nimmt der Witz auf »die *Utopie* des

498 Vgl. Behler 1993b, S. 31.

499 Götze 2001, S. 187.

Gesamtzusammenhangs⁵⁰⁰ Bezug und kommt als »transcendentale Logik, fragmentarische *Mystik*« (XVIII, 90) der Notiz Baudelaires in *Puisque réalisme il y a* zur Dichtung nahe: »La Poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans *un autre monde*. – Ce monde-ci, – dictionnaire hiéroglyphique.«⁵⁰¹

Gemeint ist damit eine Denkeenergie, eine *ars combinatoria*, die »ein gesellschaftliches Phänomen« und eine spontane Konversationsgewandtheit – im Sinne von *esprit* und *wit* – auf den Erkenntnisakt⁵⁰² überträgt.

Es ist ein großer Irrtum, den Witz bloß auf die Gesellschaft einschränken zu wollen. Die besten Einfälle machen durch ihre zermalmende Kraft ihren unendlichen Gehalt und ihre klassische Form oft einen unangenehmen Stillstand im Gespräch. Eigentlichen Witz kann man sich doch nur geschrieben denken, wie Gesetze (A 394)

So wird der Witz »mehr als ein Stilelement der Poesie und eine Tugend der Konversation [...], weil seine Fähigkeit, zwischen Heterogenem überraschend eine Brücke zu schlagen, gerade die ist, deren die romantische Sehnsucht nach Vereinigung des Getrennten bedarf.«⁵⁰³ Statt Salonkultur steht Witz im Raum des Logos: »Witz ist logische Geselligkeit« (L 56) als »Metapher eines Verstehensraums, in dem sich System und ›Impromptu‹ wechselseitig ergänzen.«⁵⁰⁴ Deshalb schreibt Schlegel »Der Witz ist der allgemeine (geistige) Mittler« (XVIII, 253). Dieser witzige Gedanke hat Benjamin zu einer immanenten Kritik geführt. Aus ihrem Geist heraus kritisiert er beispielsweise Béguints Buch zur Romantik, insofern dieser »nicht mit der Möglichkeit [rechne], daß der wirkliche, synthetische Kern des Gegenstandes, [...] ein Licht aussenden könnte.«⁵⁰⁵ Hinter dieser Position steht die frühromantische Annahme über die mögliche augenblickliche Erkenntnis bzw. die einer *échappée de vue*, der dem benjaminischen Postulat einer »plötzlichen, intuitiven Einsicht«, wie er sie in der Fragmentarizität der Form das Passagen-Werk immer wieder beansprucht, entspricht.⁵⁰⁶

Der Witz versucht im Rahmen der Philosophie die Aufgabe, das Unendliche und Absolute als undarstellbar darzustellen, analog zur Kunst zu lösen. Während diese Aufgabe, »die immanenten Möglichkeiten der Philosophie übersteigt«, ist die Kunst »nicht auf das reduzierbar, was sie objektiv darstellt.«⁵⁰⁷ Der Witz ist eines der Mittel, den Bezugsrahmen des Unendlichen herzustellen: »Poesie gibt

500 Neumann 1976, S. 455.

501 OC II, S. 59.

502 Neumann 1976, S. 454f.

503 Pikulik 1992, S. 99.

504 Neumann 1976, S. 461.

505 Benjamin 1991d, S. 560.

506 Stenzel 2009, S. 299.

507 Barth 2001, S. 98.

dem endlichen Stoff eine unendliche Form« (XVIII, 334) und steht in dieser Formgebung im Übergang der Philosophie zur Poesie: »Wo die Philosophie aufhört, muß die Poesie anfangen« (II, 261). Wo die Philosophie nur Zwecklosigkeit bzw. das Fehlen eines ›wirklichen‹ Systems entdeckt, kultivieren die Fragmente unter der Leitidee des Witzes eine Offenheit des Denkens, »sie [erregen] das Selbstdenken nicht nur sehr energisch [...], sondern auch auf eine sehr universelle Weise; und ihre [...] dennoch sichtbare Einheit liegt in der scheinbar formlosen Form« (III, 81). »Witz erscheint so als der Vermittler zwischen System und Systemlosigkeit«⁵⁰⁸ und diese gewollte Zweckmäßigkeit ohne Zweck wird oberflächlich in der frühromantischen Forderung einer Gattungsüberschreitung aufgenommen, der gegenüber den »Gattungsreglements der deutschen Klassik«⁵⁰⁹ die Zukunft gehört. Der Witz als prägnante Figur des Denkens sedimentiert eine Totalität und erfüllt im Scheitern einen universellen Zug.

Schlegel nimmt die kantische Wortwahl zum Systemhaften (s. o. S. 81) fast wörtlich auf: »Also wird nicht eine verfehlt Uniform, wohl aber eine *absichtliche Formlosigkeit* hier ganz an ihrer Stelle, und das Fragmentarische bei solchen Mitteilungen nicht nur verzeihlich, sondern auch löblich und sehr zweckmäßig sein« (III, 84)⁵¹⁰. »Das Fragment als formlose Form ist nicht primär Abbild des Witzes und der Genialität des Autors, sondern es erregt und nährt den Witz des Leser, seine ›produzierende Kraft‹«. »Der Witz stiftet aber keine feste Einheit«⁵¹¹, da seine einbrechende Plötzlichkeit auf der Schwelle zu einer festen Verbindung von Gedanken bleibt. Diese »chaotische Synthesis«⁵¹², wird in seiner Wirkung auch in der Metapher des Blitzes beschrieben: »Witz ist die Erscheinung, der äußere Blitz der Fantasie« (*Ideen* 26; II, 257). Auch der Augenblick ist eine solche entzogene punktuelle Einheit mit imaginärem, phantastischem Überschuss des Gehalts, aber kein Unterfall einer plötzlichen, blitzhaften Erfahrung.⁵¹³

Im Witz ist also eine Aufforderung zur Wiederholung angelegt, die sich aus der okkasionalen, hereinbrechenden Wirkung ergibt, die sich der Kontrolle des

508 Neumann 1976, S. 461.

509 Petersen 1998, S. 183.

510 – *Lessings Gedanken und Meinungen* (1804); Kursivierung M. H. Damit bringt der Witz »keine Einheit in toto, sondern synthetisiert nur punktuell. Gerade durch den Witz ist die Phantasie auf Mannigfaltigkeit angelegt« (Frank 1990, S. 35; vgl. Buschmeier 2008, S. 135).

511 Buschmeier 2008, S. 135.

512 Frank 1989, S. 295.

513 Der Ansatz ist aus der Perspektive einer philosophischen Ästhetik kategorial falsch, aber es kommt durchaus häufig vor, dass der »Augenblick als Zeitmodus des Plötzlichen« angesehen wird. Den meisten Überlegungen zum Augenblick als »Schlüsselkategorie moderner Zeiterfahrung« zum Trotz ist der Augenblick der übergeordnete Begriff zu Plötzlichkeit (eine hinreichende Eigenschaft) und zu Epiphanie (ein Unterfall vom Augenblick, dem Plötzlichkeit zukommt); vgl. Öhlschläger 2013a, hier S. 97.

Subjekts entzieht. Damit gliedert sich die Denkfigur des Witzes in die kantische Diskussion der neuen Regel ein, die die Originalität paradox verbürgte. Schlegel steigert die Paradoxie weiter, wobei er die Frage nach der Regel systematisch wieder aufnimmt, denn der Witz steht »auf zweierlei Arten mit Regeln in Verbindung«⁵¹⁴. Er trennt und setzt neu zusammen und ist darin – im Sinne von Baudelaires *Alchimie de la douleur* – alchemistisch. Witz ist »eine Zersetzung geistiger Stoffe« (L 34) und gleichzeitig »wie das überraschende Wiedersehen zwei befreundeter Gedanken nach langer Trennung« (A 37), denn als »chemischer Geist« (XVIII, 252, 707) entstehen neue Verbindungen und deren Fluchtpunkt ist der Witz: »Das $\sigma\upsilon\sigma\tau$ [System] der $\chi\epsilon\mu$ [chemischen] Fr.[Fragmente] muß mit Apotheose des Wz[Witzes] endigen« (XVIII, 232 462). Der Witz ist eine plötzliche Erkenntnis oder Erkenntnisaufforderung, »Witz ist eine Explosion von gebundenem Geist« (L 90), »eine logische Chemie« (A 220), die sich quasi-natürlich ereignet, eine »Konzentration auf *einen* Punkt durch die Pointe und so Umschlag in eine Art von Ganzheit«⁵¹⁵. Diese Erkenntnisform geht wie »eine Augenblicksansicht« vor, die »ex tempore in den Strom des unendlichen Werdens«⁵¹⁶ eingreift.

Der Witz bezeichnet das Phänomen und die Fähigkeit, »Satzmengen oder Theorien«⁵¹⁷, aber auch ästhetische Elemente zu trennen und zu rekombinieren. Als Denkform kommt der Witz von außen⁵¹⁸ und treibt das Denksystem an: »Der Witz ist einer, der nach Regeln repräsentieren sollte, und statt dessen bloß handelt« (II, 184). Zu »handeln« bedeutet nicht nur zu reden, d. h. nach den Regeln, sondern neue aufzustellen und diesen zu folgen. Die neue Regel ist damit ein Handeln und ein Witz: eine Neuordnung des Materials.⁵¹⁹ »Das Neueste ist ohne das Alte nicht verständlich« (XI, 5), denn alles Neue »ist nur Combinazion und Resultat des Alten« (LN 678). Damit ist das Neue (auch) auf die geringere Forderung an Kunstwerke der gelungenen *aemulatio* bzw. einer überbietenden Nachahmung verpflichtet. Allerdings scheint es auch für die literarische Kritik keine schrittweise nachvollziehbare Kette von Emulationen zu geben, die die »großen Vorzüg[e] der classischen Autoren, daß sie sowohl durch die Überlegenheit ihrer Sprache, als auch durch die große Entfernung der Zeiten [...], für die Hermeneutik und Kritik die vollständigsten Aufgaben« sind, aufheben

514 Sticker/Wenz 2013, S. 70.

515 Neumann 1976, S. 465.

516 Frank 1990, S. 34.

517 Sticker/Wenz 2013, S. 70.

518 Vgl. ebd., S. 70–73.

519 Vgl. »Eine Regel jedoch, die das erste Mal angewandt wird, ist für den Betrachter etwas Unregelmäßiges – ein Bruch mit den alten Regeln. Dass der Witz bloß ›handelt‹, meint demnach, dass er sich in einer Handlung manifestiert, die mit den Konventionen, mit den althergebrachten Regeln bricht« (ebd., S. 71).

könnten (III, 360). In diesem Überspringen transparenter Übergänge ist der Witz prophetisch und Bestandteil des Projektcharakters. »Der *combinatorische* W[it]z ist wahrhaft prophetisch« (LN 920) und wird zu einer »Atmosphäre des Denkens«⁵²⁰

Ein Projekt ist der subjektive Keim eines werdenden Objekts. Ein vollkommenes Projekt müßte zugleich ganz subjektiv, und ganz objektiv, ein unteilbares und lebendiges Individuum sein. [...] Der Sinn für Projekte, die man Fragmente aus der Zukunft nennen könnte, ist von dem Sinn für Fragmente aus der Vergangenheit nur durch die Richtung verschieden, die bei ihm progressiv, bei jenem aber regressiv ist. Das Wesentliche ist die Fähigkeit, Gegenstände unmittelbar zugleich zu idealisieren, und zu realisieren, zu ergänzen, und teilweise in sich auszuführen. Da nun transzendental eben das ist, was auf die Verbindung oder Trennung des Idealen und des Realen Bezug hat; so könnte man wohl sagen, der Sinn für Fragmente und Projekte sei der transzendente Bestandteil des historischen Geistes. (A 22)

Als Denk- und Leseanweisungen sind die Fragmente, die direkt (und witzig) den Witz behandeln, Aufforderungen, neue Bezüge herzustellen und alles (Mögliche) zu kombinieren. Sie sind »Fragmente aus der Zukunft« und prophetische Vorwegnahme der Moderne, vor allem der Avantgarde mit ihrer erfolgreichen Überbietungsfigur in Inhalt und Form. Projekte aus der Zukunft sind ein »transzendente[s] Faktu[m]«⁵²¹, ontologisch paradox und darin auch dem eigenen Anspruch und nicht nur dem Ergebnis nach fragmentarisch. Wer Sinn für Projekte hat, denkt aus dem Bewusstsein heraus, dass »wir« als reflektierende Wesen«⁵²² einen fragmentarischen Selbstbezug austragen, und dass »[j]eder Mensch [...] nur ein Stück von sich selbst« ist (XVIII, 115, 1043). Witz ist ein »durchaus spielendes Denken« (XII, 393), das die Unabgeschlossenheit des Denkens bedenkt, und das »präsenzmetaphysische Konzept von Identität wird ersetzt durch ein Spiel der *différance* zwischen Ähnlichkeiten.«⁵²³

Diese Überlegungen kommen allerdings in einer stark mystischen Terminologie daher, die die *unio mystica* als Denkfigur umzubauen versucht.⁵²⁴ Die

520 Neumann 1976, S. 458.

521 Ostermann 1991b, S. 189, 194.

522 Menninghaus 1987, S. 185.

523 Ebd., S. 186.

524 Benjamin stellt den »Versuch, das System beim Namen zu nennen« im Witz stärker als eine »Theorie der mystischen Terminologie« dar, »in einem mystischen individuellen Begriff so zu erfassen, daß die systematischen Zusammenhänge in ihm inbegriffen sind. [...] Im Witz tritt, wie im mystischen Terminus, jenes begriffliche Medium blitzartig in Erscheinung« (Benjamin 1974b, S. 48f.); vgl. allgemein Gockel 1979, S. 26ff. und speziell zu Schlegels späteren Schriften Höltenschmidt 2011, S. 291 zum schöpferischen Augenblick. Jedenfalls ist die Generalthese eventuell im Skopus einzuschränken, dass wir »seit der Romantik im Gegensatz zu mythischen und traditionellen Kulturen auf der Einsicht in die radikale Kontingenz menschlicher Kulturleistungen und Leitbilder beruhe[n]« (Geyer 2011, S. 174), denn gerade die vorkritischen Paradigmen und Metaphernfelder ziehen sich als Chiffren

gedankliche Transformation geht ironisch vor und arbeitet einem ironischen Denken zu, das das kritische Geschäft der kantischen Philosophie überbietet und weiterdenkt, denn »romantische Ironie selbst [ist] nichts anderes als Reflexion [...] und zwar eine solche, die das Wissen um die eigene Negativität in ihre Verfahrensweise einbringt.«⁵²⁵ Der ›Ursprung‹ dieses fragmentarischen Denkens ist die Arbeit am Chaos, produktiv umgewendet in der Ironie als »Form des Paradoxen« (II, 153). Die Grundstruktur jeder (frühromantischen) Gegenwartsaufbrechung und damit jedes Gegenstandsbereichs des Kunstwerks ist der »Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung« (A 51, s.o. S. 152). Leopardi und Baudelaire haben diesen Zweifel erfahren, spätestens immer dann, wenn die Negativität des eigenen Werks an der Negativität des eigenen Denkens gemessen wird und sich die Frage stellt, was bleibt, wenn das *Gesetz* gilt »Was sich nicht selbst annihilirt, ist nichts werth« (XVI, 102, 226) und der Ausblick für Kunstwerke als Augenblicke darin bestünde, dass sie »als ein Medium« zu verstehen wären, »in dem *qua* ästhetischer Reflexion das Absolutum (implizit) thematisch wird.«⁵²⁶

Diese Bewusstseinsstruktur appliziert Schlegel einmal auch auf seinen Begriff der Erinnerung, der jeder Form von Ursprünglichkeit eine Absage erklärt und sich mit Leopardis *différance*-Augenblicken der Erinnerung, wie beispielsweise *La sera del dì di festa* sie aufführt (s. Kap. 3.7.2), deckt: »Das Gefühl erschöpft den ganzen Umfang der unvollständigen, abgeleiteten Ichheit; die Erinnerung den ganzen Umfang der ursprünglichen vollständigen Ichheit« (XII, 355). Wegen dieser konstruktiven Form der Erinnerung, ihrer produktiven Kraft, steht am »Anfang der Temporalität [...] die transzendente Erinnerung«, damit die »Erinnerung an etwas, das es nie gab.«⁵²⁷

Genau diese paradoxe Zeitlichkeit unterliegt der Erinnerung, der zentralen poetologischen Kategorie, die Leopardi im *Zibaldone* immer wieder umkreist. Der Augenblick des Erinnerns stellt eine Fülle vor, die durch den Akt der Erinnerung evoziert und abgelöst wird. Einerseits ist die Erinnerung das primäre Medium jeder Erfahrung: »Cosi che la sensazione presente non deriva immediatamente dalle cose, non è un'immagine degli oggetti, ma della immagine fanciullesca; una ricordanza, una ripetizione [...] della immagine antica«. Die poetischen Elemente der Dichtung und des Bewusstseins »[le] immagini e

durch, die ihre Bewertungskriterien zwar nicht mehr explizit aufstellen aber implizit mitbestimmen, was für das kritische Bewusstsein Geltung hat.

525 Götze 2001, S. 157. Der Witz als Vermittler von Fragment und System bzw. Totalität bedeutet einen unwahrscheinlichen Augenblick, in dem sich das Denken erfüllt: »Diese Relation ist freilich selbst paradox verfaßt, insofern das fragmentarische Sprechen aus der Unmöglichkeit resultiert, das Ganze zu erfassen – bei gleichzeitiger und beständiger Verweisung auf solche Ganzheit« (ebd., S. 190).

526 Götze 2001, S. 220.

527 Ebd., S. 167.

sensazioni indefinite [...] non sono altro che una rimembranza della fanciullezza«. ⁵²⁸ Andererseits läuft diese Erinnerung bzw. diese Wiederholung ad infinitum und deswegen leer: Da das Kind selbst keine Erinnerung(sfähigkeit) hat, ⁵²⁹ folgt daraus: »nessuno si ricorda delle cose dell'infanzia« ⁵³⁰. Diese Konklusion greift auf die gesamte Erfahrungsfigur aus, da der »sensazione presente« die Abbildfunktion »della immagine fanciullesca« abhanden kommt. Leopardi dekonstruiert somit zugleich den Mythos der Kindheit, den er maßgeblich in der italienischen Literatur verankert hat. Die Doppelbedeutung von *antico* und *bambino* für eine mythische Weltzeit und die Lebenszeit des Menschen wird auf ähnliche Weise in einer Nebenbemerkung objektiv bzw. historisch unterlaufen. In einer kritischen Bemerkung zum falschen Versprechen des Christentums auf ein jenseitiges Glück schreibt Leopardi:

Il principale insegnamento del mio sistema, è appunto la detta degenerazione. [...]L' infinite osservazioni e prove [...], ch'io adduco per dimostrare come l'uomo fosse fatto primitivamente alla felicità, come il suo stato perfettamente naturale (*che non si trova mai nel fatto*) fosse per lui il solo perfetto, [...] tutte queste [...] sono altrettante prove dirette [...] della verità dello stesso Cristianesimo [...] ⁵³¹

Damit entspricht der fehlenden ursprünglichen Erinnerung des Subjekts in der Welt eine ursprüngliche Glückserfahrung, die es nie gab. ⁵³² Während Schlegel das Verhältnis von Ich und Welt fragmentiert, vertieft Leopardi die Krise der Weltpassung, wie sie Kant als ideale Relation im Naturschönen verankert hat, hin zu einer negativen Relation. Das Glück des Kindes ist eine reflektierte Illusion und Teil einer Poetik der Desillusion, die Leopardi in Goethes *Werther* lobend wiederfindet. ⁵³³

Der (frühromantischen) Idee einer Totalität, die eine unerfüllbare aber notwendige Aufgabe darstellt, entspricht so ein unvordenklicher Ursprung des Subjekts, der immer schon *ex post* gesetzt ist. Diese Fragmentarität des Subjekts entspricht der »allegorische[n] Temporalität des Endlichen« ⁵³⁴ im Kunstwerk,

528 TPP, S. 1598 (Zib. 515).

529 Vgl. »Il bambino che non può aver contratto abitudine, non ha memora [...] manca formalmente della facoltà della memoria« (ebd., S. 1745, Zib. 1255).

530 Ebd., S. 1745 (Zib. 1255).

531 Ebd., S. 1692 (Zib. 1022; Kursivierung M. H.).

532 Leopardis moderner Mythos der Kindheit greift in der italienischen Literatur beispielhaft Pavese auf. Allerdings stellt seine Lyrik »la possibilità di un tale ritorno« (Schulze 2001, S. 90) als verwirklichtbare dar. Joachim Schulze geht auf Paveses »poesia mitologica« (ebd., S. 88) ein, indem er das Motiv des »paesaggio della fanciullezza« (ebd., S. 89) aus Leopardis *Le ricordanze* herleitet.

533 Vgl. »Circa le immaginazioni de' fanciulli comparate alla poesia degli antichi vedi la verissima osservazione di Verter sul fine della lettera 50. Una terza sorgente degli stessi dilette e delle stesse romanzesche idee sono i sogni.« (TPP, S. 1492; Zib. 57).

534 Frank 1990, S. 31.

die Schlegel mit »Allegorie« bezeichnet: »alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen« (II, 324). Darin bewahrt die Kunst im fragmentarischen Verweis über sich selbst hinaus einen transzendentalpoetischen, »ekstatischen Zug des Endlichen«⁵³⁵. Dieser allegorische Zug kann schnell in eine Melancholie umschlagen; bedeutend sind nur die Vorzeichen der Gedanken: »[d]er Allegoriker, das Subjekt der allegorischen [, trauerspielanalogen] Betrachtungsweise, erscheint seiner Konstitution nach als Melancholiker«⁵³⁶. Diese melancholische Rückseite des Allegorikers, die Benjamin aus dem Barock herleitet, aber nach seiner Arbeit zur Frühromantik anlegt, erweist seine Modernität exemplarisch in Leopardis Dichtung.

Insofern der Witz Ähnlichkeiten erst herstellt, handelt er wie eine ferne Erinnerung an Kants Weltpassungsidee im Schönen, denn »[a]lle heiligen Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich bildenden Kunstwerk« (II, 324). Baudelaires *Correspondances*-Poetik entspricht solchen *fernen Nachbildungen*. »Deren Ursprung wird allegorisch bedeutet« (XVIII, 71, 509)« und »Undurchsichtigkeit und Flüchtigkeit sind ihr wesentlich.«⁵³⁷

* * *

Schlegel konstruiert den Witz als ausgezeichnete Denkfigur und als eine ideale Qualität fragmentarischen Denkens. Er ist paradigmatisch als eine fruchtbare Synthese mit einer ausgesprochenen Tendenz zur *coincidentia oppositorum*. Als Ideal frühromantischen Denkens teilt er mit dem Augenblick die mögliche Plötzlichkeit (eines Einfalls), mit der Vorstellung einer in sich gebrochenen Stimmigkeit die latente Paradoxie. Er schafft auf originelle Weise neue Regeln des Denkens und ist so dem Kunstwerk verwandt. Der Witz ist eine Figur der Rekomposition, eines fragmentarischen Selbstbezugs und liefert mit der Vorstellung einer transzendentalen Ursprünglichkeit eine entscheidende Kategorie, die die Reflexivität von Erinnerung erklärt. Das Bewusstsein der Nachträglichkeit jedes Anfangs kann so melancholisch gewendet werden, behält bei Schlegel aber den positiven Wert, als Stifter von Ähnlichkeiten produktiv zu sein.

535 Ebd.; vgl. ebd., S. 44f.

536 Steinhagen 1979, S. 671.

537 Frank 1990, S. 92.

2.3 Kritik als ästhetische Erfahrung

Die europäische Literatur des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ist noch nicht gesichtet, das Tote vom Lebendigen noch nicht geschieden. Sie kann Themata für Dissertationen liefern. Aber das entscheidende Wort über sie steht nicht der Literaturgeschichte zu, sondern der literarischen Kritik. Dafür haben wir in Deutschland Friedrich Schlegel – und Ansätze.⁵³⁸

(Ernst R. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*)

Nicht das Selbstbewusstsein, sondern das Kunstwerk liegt Schlegels Begriff der Reflexion als Modell zugrunde. Kritik bedeutet als Interpretation von Kunstwerken ein produktives Schreiben über konkrete, in sich reflexive Gegenstände und ist als konkrete Reflexion nicht kategorial von diesen unterschieden.⁵³⁹ Ihrem Anspruch nach gilt auch für die Kritik der Kunst, dass sie sich »objektivieren lassen« müsse und zugleich kritisch ihre eigene Methode reflektiere und damit das Werk in eine höhere Erkenntnis hebt (LN 642), indem sie zugleich »Philosophie der Rezension« ist (A 44) und in Auseinandersetzung mit dem Werk diesem sachlich gerecht wird und wiederum seine Erwartungen an diesem überprüft (A 403).⁵⁴⁰ Das ist die symphilosophische Aufgabe jedes Lesers. Schlegel schreibt programmatisch über den Rätsel-, Unverständlichkeits- und Augenblickscharakter:

[B]ald aber wird nicht mehr von einem einzelnen Gewitter die Rede sein, sondern es wird der ganze Himmel in einer Flamme brennen und dann werden euch alle eure kleinen Blitzableiter nicht mehr helfen. Dann nimmt das neunzehnte Jahrhundert in der Tat seinen Anfang, und dann wird auch jenes kleine Rätsel von der Unverständlichkeit des »Athenaeums« gelöst sein. Welche Katastrophe! Dann wird es Leser geben die lesen können. Im neunzehnten Jahrhundert wird jeder die »Fragmente« mit vielem Behagen und Vergnügen in den Verdauungsstunden genießen können, und auch zu den härtesten unverdaulichsten keinen Nußknacker bedürfen. (II, 370)⁵⁴¹

538 Curtius 1983, S. 26.

539 Der Kritik-Begriff umfasst, neben der Kunst und Philosophie, die Philologie, Hermeneutik und Geschichtsschreibung, die in das Projekt einer Enzyklopädie münden. Bärbel Frischmann gibt in ihrem Aufsatz »Friedrich Schlegels frühromantische Kritikkonzeption« einen Überblick der sich ergänzenden Bereiche der Kritik (vgl. Frischmann 2001).

540 Das sieht Walter Benjamin in Schlegels (Wilhelm) Meister-Rezension erfüllt: »Friedrich Schlegel selbst hat seinem Ideal der Kritik nur in jener Rezension des *Wilhelm Meister* völlig entsprochen, die ebenso sehr Theorie der Kritik wie Kritik des Goetheschen Romans ist.« (Walter Benjamin 1974b, S. 14). Zugleich wird Benjamin als Erster das »Unverständlichkeitspathos als ironisches Projekt« wahrnehmen und auf Baudelaire applizieren (Bohrer 2000, S. 17).

541 Vgl. »Es sollte bis zu Walter Benjamins 1918 erschienener Schrift über die romantische Kunstkritik dauern, daß man sehr zögerlich Schlegels fragmentarischen Stil als ironische Bewußtseinsform wahrnahm« (Bohrer 2000, S. 12).

Im Rückblick von der eigenen Gegenwart des 21. Jahrhunderts auf das projizierte 19. Jahrhundert, das Schlegel ironisch entwirft, kann der heutige Kritiker getrost konstatieren, dass die Fähigkeit, Augenblicke, Blitze und Informationsgewitter abzuwehren, rapide zugenommen hat. Unsere »kleinen Blitzableiter« haben dennoch nicht unterbunden, dass wir auch eine Tendenz des Denkens kultiviert haben, die (*Athenäums-*) Fragmente genießen kann, auch wenn sich einstweilen semantische Konstipationen einstellen können. Dass sich nur die Hälfte dieses Fragments aus der Zukunft eingestellt hat, liegt nicht nur an der ironischen Subversion des abschließenden Aufsatzes *Über die Unverständlichkeit* im Ganzen, sondern vor allem auch an der unironischen Hälfte des modernen Kritik-Begriffs.

Die Aufwertung des Kritikbegriffs ergibt sich aus dem historischen Selbstverständnis der modernen Kunst, ihrer Reflexivität und aus dem Diktat des Neuen, radikal mit der Tradition zu brechen. Jede einzelne Interpretation oder Kritik ist nie das Ganze, sondern partizipiert nur an ihm. Die strukturelle Offenheit moderner Werke und ihrer Theorie ist die Konsequenz aus der Unmöglichkeit, eine inhaltliche Bestimmung der Kunst und des Schönen zu geben. Die relative Unfähigkeit der Philosophie, eine (inhaltliche) Ästhetik, die auch die Funktion der Kunst in der Gesellschaft bestimmen könnte, aufzustellen, führt zu einer Funktionsverlagerung. Ästhetische Kritik im engeren Sinne geht schon von einem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis, d. h. von einer dynamischen Einheit von Kritik und Werk aus. Die kritische Selbstreflexion im Kunstwerk und die Perspektive ihrer historischen Progressivität ersetzt das, was eine philosophische Ästhetik nicht (mehr) leisten kann.

Aus der Individualisierung der Kunstproduktion ergibt sich der Mangel an zeit- und gattungsübergreifenden Kriterien für den Umgang mit modernen Kunstwerken. Die historische Dimension der Kritik gründet in der Summe aller neuen Regeln bisheriger Kunstwerke und in dem Anspruch, dass »man das Werk nur im System aller Werke des Künstlers ganz verstehe« (II, 410). Diese Erweiterung der Kritik bzw. der Reflexion – gegenüber Kant – ist selber geschichtlich bedingt.⁵⁴² Der Subsumtion von Kunstwerken unter Gattungsbegriffe setzt

542 Der »ästhetische Geschichtsforscher« (I, 248) ist im Rahmen der historischen Bedingtheit in der gleichen Situation wie der Künstler selbst. Für beide gilt das objektive Gesetz des Ganzen, dass der »Gegenstand der Historie [...] das Wirklichwerden alles dessen [ist], was praktisch notwendig ist« (A 90). Anders als die Aufklärung, die bemüht ist, das Fremde (am Neuen und Unbekannten) klassifikatorisch zu erhellen und zu entzaubern, geht Schlegel in einem selbstreflexiven Schritt über die Aufklärung hinaus und anerkennt die konstitutive Fremdheit des Anderen. Deshalb liegt die Antwort auf die Frage nach einem nichtidentifizierenden Verstehen in dem hermeneutischen Ansatz, dass ein autonomes Kunstwerk nach »einem aus Gewohnheit und Glauben, aus zufälligen Erfahrungen und willkürlichen Forderungen zusammengesetzten und entstandenen Gattungsbegriff [zu] beurteilen [, so]

Schlegel eine Kritik entgegen, die »jedes Gebilde in seiner Sphäre [belässt], und [...] es nur nach seinem eigenen Ideale« beurteilt (II, 295). Deshalb verschiebt sich die Perspektive von der Kunst auf das konkrete Kunstwerk und die Kritik nimmt den Platz der traditionellen Ästhetik ein. Der frühromantische Kunstbegriff geht damit nicht von einer Theorie künstlerischer Gattungen aus.⁵⁴³

Schlegel stellt also als Kriterium gelungener Kunstwerke nicht die Regel, sondern einen bestimmten immanenten Aufbau des Werks auf. Diese Autonomie verbürgt die Singularität des Augenblicks, der – paradoxerweise – individueller wird, je mehr systematische Erklärungsversuche an ihm angestellt werden. Diese »relative Autonomie des Kunstwerkes gegenüber der Kunst oder vielmehr seine lediglich transzendente Abhängigkeit von der Kunst ist die Bedingung der romantischen Kunstkritik geworden«⁵⁴⁴. Zwar ist auf der ersten Stufe der Gegenstandsbezug der Erfahrung am Kunstwerk potentiell unendlich. Es kann sich aber in der weiteren begrifflichen Auseinandersetzung zeigen, dass das jeweilige einzelne Kunstwerk schlecht gemacht und nicht-kritisierbar ist.⁵⁴⁵ Auf keinen dieser beiden Polen – unmittelbare sinnliche Reflexion und begriffliche-intellektuelle Reflexion auf das erste Moment – darf eine immanente Kritik verzichten. Stattdessen muss jede ästhetische Kritik diese beiden Momente in ihrem freien, sich gegenseitig belebenden Spiel der individuellen Logik des Werks überlassen.⁵⁴⁶ Die notwendige Materialsättigung der Kritik soll also dem Nachvollzug der Idee des Ganzen korrespondieren. Dieses Ganze des Werks, die Totalität, die es negativ darstellt bzw. die ästhetische Idee, die es

ist, als wenn ein Kind Mond und Gestirne mit der Hand greifen und in sein Schächtelchen packen will« (II, 133).

543 – wie der zweite Teil von Hegels Ästhetik, die *Entwicklung des Ideals zu den besonderen Formen des Kunstschönen* –, unter die einzelne Kunstwerke erschöpfend subsumiert werden könnten (vgl. A 9, L 117). Stattdessen verschiebt und erweitert in Schlegels Verständnis jedes originelle und neue Kunstwerk vielmehr bestehende Gattungsgrenzen, und das einzige Kriterium, auf das Schlegel Kunstwerke festlegt, ist, dass sie in ihrer irreduziblen Singularität Gegenstand von Kritik sein können und jeweils neu das Gebiet der Kunst setzen (vgl. I 60, LN 35).

544 Aus einem Brief (30. 3. 1918) Benjamins an Gershom Scholem (Benjamin 1966, Bd. 1, S. 180; vgl. Benjamin 1974b, S. 52). Nach Schlegel besteht das Ziel einer Kritik darin, die objektive Zweckmäßigkeit eines Werks – also den notwendigen Gegenstandsbezug, über den sich Kant größtenteils ausschweigt – vollständig nachzuvollziehen. Genau dann wäre auch die subjektive Zweckmäßigkeit – also die Reflexionslust, die wir an einem solchen Gegenstand nehmen – nicht zufällig, d. h. nicht nur ein widerfahrendes augenblickliches Gefühl.

545 In dem Sinne hat Kritik zu erweisen, dass das einzelne Werk nicht kontingent ist, indem sich die (mögliche) Ergriffenheit, das poetische Gefühl bewährt und eine begriffliche Rekonstruktion des Ganzen erlaubt (vgl. Kreis 2008, S. 310ff.).

546 Während der kantische Ansatz wegen seiner starken Betonung der Subjektseite Gefahr läuft, dass ästhetische Kritik nur darin bestehen könnte, sich »wegen der richtigen Anwendung dieses Vermögens [, verbindliche Geschmacksurteile zu fällen,] nicht einigen [zu] können« (KU B 23; s. o. S. 62), setzen umgekehrt Fragmente immer schon Kritiker als notwendigen Bestandteil der eigenen Konstitutionsbedingung voraus.

versinnlicht, verweigert auch der Kritik, selbst das Ganze sein zu können. Die unendliche Interpretierbarkeit des gelungenen Werks, die bereits bei Kant angelegt ist, setzt bei Schlegel jede Kritik notwendig als Fragment, da sie das Ganze nicht auf den Begriff bringen kann.⁵⁴⁷ Damit bleibt Kritik dem Werk nicht äußerlich, sondern folgt seinen Gesetzen, und deshalb ist »wahre Kritik ein Autor in der 2 t Potenz« (XVIII, 106, 927).

Da es um das individuelle autonome Kunstwerk geht, lässt sich auch die Frage nach der Intention des Künstlers »beendigen, die was das Werk sei, nicht« (XVIII, 318, 1515).⁵⁴⁸ Diese außerhalb von klassischen Stil- und Werkanalysen stehende Kunstkritik, die »auf d[en] Geist [...] das Absolute in d[er] Materie« geht (XVIII, 113, 1025), lässt sich am besten als eine Darstellung ästhetischer Ideen im Sinne Kants verstehen. Darüber hinaus besteht eine Parallele zum interesselosen Wohlgefallen, das gerade für moderne und idealerweise »unendlich interessante« (LN 673) Kunstwerke als Abstraktionsleistung Bedingung der Möglichkeit ästhetischer Erfahrung ist: Gelungene moderne Kunstwerke wären solche, die man klassisch nennen kann, weil sie »noch nicht übertroffen sind« und »bis dahin also Urbilder bleiben sollen« (II, 80).⁵⁴⁹ Einen solchen

547 Jede Kritik (und auch jede weitere Kritik) hat die Konkretionsforderung zu erfüllen, in dem Sinne eine materiale Kritik zu sein, dass jede potenzierte Beobachtung darstellen kann, was die vorherige übersehen hat. So ist auch für Luhmann ästhetische Kritik eine potenzierte, notwendig un abgeschlossene Beobachtung. »Insofern Kunstwerke selbst Medium der Kommunikation« sind, indem »sie Beobachtungsdirektiven enthalten, die von verschiedenen Beobachtern adäquat oder inadäquat aufgegriffen werden können und dazu bestimmt sind« (Luhmann 1995, S. 129), muss jeder »Beobachter zweiter [und höherer] Ordnung dem Kunstwerk selbst den Leitfaden weiterer Beobachtungen entnehmen« (ebd., S. 119). »Das heißt natürlich nicht, daß das Individuum frei wäre zu beliebiger Interpretation. Gerade Teilnahme an Kunst lehrt, daß und wie jeder Ansatz zur Willkür vernichtet wird« (ebd., S. 153).

548 Das ergibt sich bereits für die vorgeschlagene Interpretation des Genies bei Kants. Schlegel vermeidet die Rede von einer »bewußtlose[n] Unendlichkeit«, die der Künstler im Werk darstelle, wie bei Schelling im *System* von 1800 (Schelling 2003, S. 687). Er geht vom losgelösten Text aus und sieht das Ziel der Kritik nicht in einem Besserverstehen, das dem Kritiker bei der ersten Lektüre gelingen könnte, sondern in der unerreichbaren Aufgabe eines wahren Verstehens (III, 60; vgl. Behler 1987, S. 148ff.). Da Schlegel und Novalis die intellektuelle Anschauung gegenüber Schelling »depotenzieren oder werfen« und sie das Unbewusste »negieren«, erklärt sich auch Benjamins Ausschweigen über Schelling in seiner Dissertation (Menninghaus 1987, S. 54f.).

549 Nur Werke, die »cyclisch studiert werden« können und müssen, »sind der eigentliche Gegenstand der Kp[Kritik]« (LN 636, 662). Solche klassischen Werke können nicht durch eine bloße »Kompilation der Meinungen und Systeme« kritisiert werden, sondern nur indem man den »Gliederbau nachkonstruieren kann. Dieses gründliche Verstehen [...] ist das eigentliche Geschäft und innere Wesen der Kritik« (III, 60). Einen analogen Gedanken in Rekurs auf die (romantische) Kategorie der Rätselhaftigkeit bzw. der Unverständlichkeit fasst Baudelaire: »En un mot, pour que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite.« (OC II, S. 695; *Le Peintre de la vie moderne, La Modernité*). Diese Aufgabe veran-

»Ewigkeitswert zeitloser Vollkommenheit« benennt Baudelaire mit »beauté mystérieuse« (s. o. S. 76) und hat ihr in ihrem »einzige[n] Aggregatzustand, nur blitzhaft, im Moment«⁵⁵⁰ mit *À une passante* das klarste Monument errichtet.

Damit gelungene Werke als solche erkannt werden, muss es auch »klassische Leser« geben. Solche Leser können sich »frei klassisch stimmen«⁵⁵¹ und immer wieder zu einem Kunstwerk zurückkehren, um »den Eindruck durch die Wiederholung schärfer zu bestimmen, und um sich das Beste ganz anzueignen« (LN 79). Diesen Umgang mit Kunstwerken fasst Schlegel im Begriff des Studiums, was ein absichtsloses, interesseloses Lesen und Sich-Einlassen auf den Text meint (LN 640). Wenn Schlegel fordert, dass Poesie »nur durch Poesie kritisiert werden« kann (L 117), liegt darin der Anspruch an die Kritik begründet, »gegen eine feste Terminologie [zu] kämpfen« (LN 685) und sich der immanenten Logik des Werks zu überlassen.

Den primären Zugang zu Kunstwerken sieht Schlegel in der inneren Versenkung ins Werk, die er – und Adorno wird ihm bis zum Begriff darin folgen⁵⁵² – »Mikrologie« nennt (A 109). Dabei kann bei aller Genauigkeit der Anspruch auch Schlegels eigener Kritik des *Wilhelm Meister* niemals sein, »alles allen hell und klar [zu] machen« (II, 135).⁵⁵³ Bei Schlegel findet sich aber noch nicht der Gedanke, dass man Begriffe – d. h. allgemein auf mehr als einen Gegenstand zutreffende Prädikate – in »Konstellationen«, wie Adorno später sagen wird, sich selbst aufheben lässt, um dem spezifischen einzelnen Gegenstand als solchem gerecht zu werden. Stattdessen rechnet Schlegel damit, dass jede Kritik selbst Fragment bleibt und sich durch weitere Fragment-Kritiken dem individuellen Gehalt des Kunstwerks nähungsweise annähert.

Die grundlegende Annahme in Schlegels Kritik-Verständnis ist, dass »jedes vortreffliche Werk mehr weiß als es sagt, und mehr will als es weiß« (II, 140). Die Rolle des Kritikers ist es, in einer divinatorischen Kritik über den Buchstaben,

schaulich Baudelaire »paradigmatisch« mit Constantin Guys – »C'est à cette tâche que s'applique particulièrement M. G.« – und meint sich selbst (ebd.).

550 Neumeister 2004, S. 237b.

551 – bzw. Betrachter oder Hörer (LN 633, 640); vgl. L 55, A 121.

552 »Erst *Fragmente* als Form der Philosophie brächten die vom Idealismus illusionär entworfenen Monaden zu dem Ihren. Sie wären Vorstellungen der als solche unvorstellbaren *Totalität im Partikularen*. [...] In der Erkenntnispraxis, der *Auflösung* des Unauflöselichen, kommt das Moment solcher Transzendenz des Gedankens daran zutage, daß sie als *Mikrologie* einzig über makrologische Mittel verfügt. Die Forderung nach Verbindlichkeit *ohne System* ist die nach Denkmodellen.« (Adorno 1966, S. 39; Kursivierung M. H.). In diesem Sinne wurde der prägnante Augenblick als Denkfigur bzw. als Paradigma eingeführt (s. o. S. 24).

553 Vgl. in *Zur Philologie* zur Verwendung des Begriffs »Mikrologie« XVI, 35, Fr. 5; 47, Fr. 146; 60, Fr. 12. Denn »[a]lle classischen Schriften werden nie ganz verstanden, müssen daher ewig wieder kritisiert und interpretiert werden« (LN 667). Dann kann auch keine einzelne Interpretation Letztgültigkeit beanspruchen und jedes »*Studium* [bleibt] absichtliches Fragment« (LN 534).

das sichtbare Werk hinauszugehen und in einem kreativen Umgang Hypothesen aufzustellen (vgl. II, 135; 139). Das gelingt durch ein fragmentarisierendes und zugleich synthetisierendes Lesen, in dem der ordnenden Vernunft gegenüber dem Gefühl ein größeres Gewicht zugesprochen wird und durch ein mikrologisches Lesen als eine Art Selbstentäußerung und Selbsttranszendierung des Kritikers, die eine Objektivierung der Rezeption durch Vertiefen in den Text anstrebt. Kritik wird als ästhetische Erfahrung anerkannt, die mit dem Werk gleichberechtigt ist, in diesem antizipiert und reflektiert wird und in einem gewissen Sinne sogar Schöpfung – des Werks – ist.⁵⁵⁴

Zugleich wird die im Roman dargestellte Wirklichkeit unter dem Anspruch der Transzendentalpoesie so behandelt, als werde die vom Werk beabsichtigte Bestimmung der Kunst im Werk selbst ausgeführt.⁵⁵⁵ Denn der Geist eines Werks ist »immer etwas *Unbestimmtes* also Unbedingtes« (LN 441). Die Kritik darf nicht beim poetischen Gefühl stehen bleiben. Schlegels hermeneutischer Ansatz rechnet gerade damit, dass sich gelungene Kunstwerke jeder Festlegung auf einen determinierbaren Sinn aktiv widersetzen, so dass jede Kritik um einen blinden Fleck kreist, da gerade ein unauflöslicher Restbestand an Unverständlichkeit Bedingung der Möglichkeit für jedes Verstehen ist.⁵⁵⁶ Es gibt also nie nur

554 Ein solches Interpretationsmodell schlägt auch Paul Ricoeur vor, indem er die »Metapher als ein lokales Ereignis im Text« für die Art einer »Interpretation des Werkes als Ganzes« heranzieht. »Wenn Aneignung das Gegenstück zu Erschließung ist, dann ist es falsch, die Rolle der Subjektivität als Projektion zu beschreiben. Ich würde eher sagen, daß der Leser sich selbst angesichts des Textes, angesichts der Welt des Werks versteht. [...Das ist] das Gegenteil von Selbstprojektion mitsamt den eigenen Ansichten und Vorurteilen; es bedeutet, durch das Werk und seine Welt, den Horizont des eigenen Selbstverständnisses zu erweitern« (Ricoeur 1996, S. 372).

555 Bereits im ersten Satz der Rezension klingt diese doppelte Aufgabe einer gelungenen Kritik an, nicht nur »eine im Stoff p[oetische] Darstellung des nothwendigen Eindrucks« des Kunstwerks, sondern auch »eine in der Form p[oetische] Darstellung vom Geist und Buchstaben des Werks« zu leisten (LN 990), denn nur dann sei sie »kein Portrait des Gegenstandes, sondern ein Ideal der individuellen Gattung« (LN 1119). Dabei lässt sich das Verhältnis von Geist und Buchstabe eines Werks als das von ästhetischer Idee und ästhetischen Attributen bei Kant auffassen: als Kategorien, die dazu dienen, »den schöpferischen Vorgang bei der Entstehung eines Kunstwerks zur Sprache zu bringen und die Bemühung des Künstlers, das Undarstellbare auszudrücken, hermeneutisch zu reflektieren« (Zovko 2009, S. 74). Die Kritik als Form der Reflexion, die dialogisch zwischen Werk und Kritiker besteht, nennt Schlegel bevorzugt Symphilosophie und ein symphilosophierendes Gespräch (L 117), in die der synthetische Schriftsteller schon bei der Konzeption mit dem potentiellen Leser eintritt (L 112).

556 Schlegel reflektiert in dem letzten Aufsatz des *Athenäums* – *Über die Unverständlichkeit* – die Logik der Ironie und des Fragments und entwickelt eine Theorie der (Un-)Verständlichkeit, aus der sich die Probleme und grundlegenden Kerngedanken der sogenannten Postmoderne speisen. Schlegel sieht gegenüber Kant Sprache als den primären Zugang zur Welt und fasst das Denken als ein holistisches, in sich differenziertes und offenes System, da er anders als Hegel dessen Abschluss für unmöglich hält. Deshalb verfällt er aber keineswegs in einen Wahrheitsrelativismus, geht aber sehr wohl davon aus, dass sich – mit Derrida

das Kunstwerk, sondern immer nur Kunstwerke, die Kritik fordern und ermöglichen und so eine doppelt-fragmentarische Einheit bilden. Ein Kunstwerk ohne Kritik hätte sich als unkritisiert und damit als belanglos erwiesen und selbst annulliert (s. o. S. 149).⁵⁵⁷ Deshalb muss ästhetische Kritik ein Experiment am Kunstwerk sein, die die im Werk angelegte Reflexion nachvollzieht und potenziert und in einem gewissen Sinne die Selbsterkenntnis des Kunstwerks ist.⁵⁵⁸ Dabei lässt sich Kritik im Sinne Schlegels als eine Hermeneutik verstehen, in der nicht Naturgenies, sondern Kunstwerke wie Goethes *Meister* das höchste Bewusstsein der Zeit darstellen.⁵⁵⁹ Für den Philosophen wie für den Kritiker von Kunstwerken gilt dabei, dass er – aus Ergriffenheit vor der Größe eines Kunstwerks, analog zur begrifflichen Unfassbarkeit des Absoluten – nicht nicht-diskursiv werden darf. »[M]ystische Kunstliebhaber«, die Schlegels analytische Zergliederung und den Begriffsaufwand, der die sinnliche Fülle fassen und verstehen will, für eine »Zerstörung des Genusses halten«, müssten konsequenterweise »Potztausend [für] das beste Kunsturteil über das würdigste Werk« halten (L 57).

Schlegel hält dagegen an dem kantischen Grundsatz der theoretischen Philosophie fest, dass Begriffe ohne Anschauungen leer und Anschauungen ohne Begriffe blind sind. Analog gilt für die ästhetische Kritik, dass sinnlich-mikrologischer – und damit unmittelbarer – Nachvollzug und begriffliche Rekonstruktion des Werkganzen die unverzichtbaren Pole der Kritik sind. Schlegel

gesprochen – die Bedeutung der Teile – also die Differenzen, die das Ganze konstituieren – notwendig immer verschieben, weil der Zweck des Ganzen nicht angegeben werden kann. Diese Entwicklungslinie zeigt Schumacher, 2000, 218–239 auf. Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt Menninghaus' Exkurs zur »frühromantischen Semantologie als Vorwegnahme Derridas« (1987, S. 115–131).

- 557 Dieser Gedanke entspricht der berühmten Passage zur Nachwelt eines gelungenen Werks in Prousts *À l'ombre des filles en fleurs*: »[C'est une oeuvre de génie] elle-même qui, en fécondant les rares esprits capables de le comprendre, les fera croître et multiplier [...] réalisant ainsi comme tous les chefs-d'œuvre un progrès sinon dans la valeur des artistes, du moins dans la société des esprits, largement composée aujourd'hui de ce qui était introuvable quand le chef-d'œuvre parut, c'est-à-dire d'être capables de l'aimer. Ce qu'on appelle la postérité, c'est la postérité de l'œuvre. Il faut que l'œuvre [...] crée elle-même sa postérité« (Proust 1992, S. 102).
- 558 So ließ sich ja bereits das freie Spiel konkretisieren als ein versuchendes Verstehen, in dem »die Einbildungskraft ohne Begriff schematisiert« (s. o. S. 81). Aus Kants minimaler Bedingung an Kunstwerke, dass sich in ihnen eine Regel zeige, »die man nicht angeben kann« (s. o. S. 73), zieht Schlegel die Konsequenz, dass auch die Reflexion innerhalb der Kritik selbst unendlich ist.
- 559 Die Organisation des Werks leistet hier, dass alle Momente im Gesamtzusammenhang des Werks stimmig, d. h. kohärent und konsistent geordnet sind. Eine gelungene Kritik zeigt, dass eine solche stimmige Ordnung keine subjektive Einschätzung des Kritikers ist, sondern sich von den Momenten des Werks her ergibt, dass es sich also um eine Ordnung handelt, die zu den einzelnen Teilen im Verhältnis zu allen anderen passt und erfüllt ist, dass keine Stelle »zufällig oder unbedeutend« ist (II, 131).

leistet damit eine Explikation des freien Spiels. Nur wenn man sich der »unendlich zarten und zerbrechlichen Logik«⁵⁶⁰ des Werks überlässt, kann es seinen autonomen Sinn entwickeln, und die Kritik beanspruchen, »gleichsam die *Logik der Poesie*« zu sein (LN 1015). Das Ziel wäre es also, ohne begriffliches Vorstrukturieren den Wahrheitsgehalt freizulegen, indem man die Stimmigkeit der Momente als solche nachvollzieht. Nur dann kann sich erfüllen, dass Kunst »eine Bestimmung des Reflexionsmediums« und Kritik »die Gegenstandserkenntnis in diesem Reflexionsmedium« sind.⁵⁶¹

In dieser Doppelbewegung von sinnlicher Fülle und unbestimmbarem Geist des Werks, liegt der hohe Anspruch an eine Interpretation, die gelungene Kunstwerke als Darstellung ästhetischer Ideen versteht, die »viel zu denken veranlaß[en], ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. *Begriff* adäquat sein kann« (KU B 192f.; s. o. S. 101), und deshalb unendlich interpretierbar sind. Wenn man eine solche begriffliche Rekonstruktion des Werks anstrebt, durch die man das Werk von neuem darstellt, »möchte [man] immer tiefer dringen, bis in den Mittelpunkt wo möglich, und möchte wissen, wie das Ganze konstruiert ist« (II, 131). Jede Kritik verstärkt damit das Augenblicksversprechen des Kunstwerks, Ewigkeit zu sein.

Dass ein autonomes Kunstwerk nicht vollständig in (eine) Kritik übersetzbar ist – das Bewusstsein der Kritik, nicht eine eindeutige, isomorphe Relation zu einer begrifflich vollständig fassbaren Wirklichkeit sein zu können –, führt dazu, dass Kritik nur zwei Möglichkeiten hat: Sie könnte das (literarische) Werk wortwörtlich reproduzieren und damit wertlos sein, damit aber zumindest das Ganze des Werks abbilden. Oder aber die Kritik als neue, verjüngende Darstellung des Werks erkennt dessen autonome Ordnung an und versucht soweit möglich, den strukturellen Erfahrungsüberschuss begrifflich zu fassen. Dass Kritik darin scheitert, ein Kunstwerk auf den Begriff zu bringen, macht sie einerseits selbst zu einem Fragment, andererseits – und hier wiederholt sich noch einmal die negativ-dialektische Figur der Allegorie – stellt sich in diesem Scheitern gerade die konkrete Totalität des jeweiligen Werks dar. Im Ausbleiben einer letztgültigen Kritik erweist sich negativ, dass ein Kunstwerk wirklich eine innere Unendlichkeit ist. Somit bleibt auch die Kritik gegenüber der werkimmanenten Reflexion notwendig fragmentarisch. Das ist das »negativ[e] Moment« der Kritik, da »es das Abschließende nicht sein kann«⁵⁶², denn es gibt keine außerhalb des Werks bestehende Regel für die Richtigkeit der Kritik.

Gegen Ende des Jahres 1802 nach seinem Umzug nach Paris schreibt Friedrich Schlegel – neben wichtigen kunsthistorischen Bemerkungen zur christli-

560 Adorno 2003b, S. 174.

561 Benjamin 1974b, S. 62.

562 Ebd., S. 52.

chen Malerei⁵⁶³ – in seiner *Reise nach Frankreich*, die im Rahmen der von ihm gegründeten Zeitschrift *Europa* steht, eine entscheidende Revision, die seinen gesamten bisherigen Ansatz aufzugeben scheint, dass nämlich »jene europäische Trennung des Klassischen und des Romantischen eigentlich unnatürlich und durchaus verwerflich ist« (VII, 74). Daraus folgt, dass »das eigentliche Europa [...] erst noch entstehen« muss (VII, 78). Damit wird der frühere Grundsatz im *Studium*-Aufsatz und die Aufforderung an den Leser revidiert: »Ich habe ein bestimmtes Merkmal des Gegensatzes zwischen dem Antiken und dem Romantischen aufgestellt. Indessen bitte ich Sie doch, nun nicht sogleich anzunehmen, daß mir das Romantische und das Moderne völlig gleich gelte« (II, 335). Dieser Maxime zu folgen und so »manchmal irritierend[e] Eindrücke von überraschender Gemeinsamkeit, in denen sich das ›Romantische‹ in der ›Antike‹ zu erkennen glaubt«⁵⁶⁴, aufzuarbeiten, wird nun aufgegeben und Friedrich Schlegels Werk steigt aus dem frühromantischen Gründungsmythos der Moderne aus.

* * *

Die frühromantische Aufwertung des Kritikbegriffs stützt sich im Bereich der literarischen Kritik auf die These einer dynamischen Einheit von Kritik und Werk. Sie sucht gleichsam Objektivierungsstrategien anzugeben gegenüber der ästhetischen Erfahrung bei Kant, die dazu tendiert, den Bezug zum Kunstwerk auszublenden. Die grundlegende Verbindung von Mikrologie und begrifflicher Rekonstruktion nimmt die Grundstruktur des freien Spiels von Einbildungskraft und Verstand in ihrem harmonischen, sich wechselseitig belebenden Verhältnis wieder auf. Schlegels Kategorien bieten die notwendigen und zusammen hinreichenden Bedingungen, die ein Gegenstand erfüllen muss, um einen solchen Umgang zu erlauben. Die Kritik verstärkt die Überlegung zu den modernen individuellen Kunstwerken durch eine geforderte Aufhebung der Gattungsgrenzen, dann vor allem in der Steigerung des Reflexionsbegriffs bei Kant zu dem der Kritik, der klassische Ästhetik und Regelpoetik verabschiedet. Zyklische Lektüren und Aneignungsprozesse sollen immer wieder überprüfen, ob das einzelne Werk wirklich gut gemacht und in sich stimmig ist. Schlegels Ansatz einer immanenten Kritik hat zwei Seiten, die die beiden Erfahrungspole Kants – Anschauung und Begriff – aufnehmen als mikrologische Lektüre und begriffliche Rekonstruktion. So wird expliziert, was das freie Spiel als Praxis bedeuten kann. Die ästhetische Idee bzw. der nicht-propositionale Gehalt des Werks macht jede Kritik zu einem Fragment, das durch weitere ergänzt werden

563 Vgl. Zovko 2011, S. 145 ff.

564 Messlin 2011, S. 12.

soll. Die nicht abbrechende Kette von Kritik(en) übersetzt die Konsequenz der kantischen Ästhetik, unendliche Interpretation sei ein Kriterium für gelungene Werke. Sind solche noch nicht von späteren übertroffen worden, sind sie klassische Werke, erfordern dann ebenfalls klassische Leser, denen das Studium ein nachahmender Grenzwert der Ästhetik sein kann. Die (idealerweise endlose) Kette übergeht die Intention des Autors und vollzieht den Primat des Werks asymptotisch nach, indem sie den dialogischen Charakter verstärkt. Kunstwerke werden als individuelle Subjekte in Anschlag gebracht, an denen die einzelne Kritik lustvoll scheitern kann. Sie stellt dann negativ-dialektisch im erhabenen Ausbleiben vollständiger Darstellung eine Totalität dar.

3. Leopardi: Übergang zur modernen Dichtung

Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos.

(Schlegel: *Ideen*, KA II, S. 263, Fr. 69)

Vero è pur troppo che astrattamente parlando, l'amica della verità, la luce per discopririla, la meno soggetta ad errare è la malinconia e soprattutto la noia;⁵⁶⁵

(Leopardi: *Zibaldone*, p. 1690)

Die Melancholie, von der Leopardi spricht, irrt kaum bzw. sie irrt kaum herum (»la meno soggetta ad errare«). Ihr kommt also eine gewisse Geradlinigkeit zu. Daher sei sie »l'amica della verità« oder – wie man auch übersetzen könnte – »astrattamente parlando« philo-sophisch. Aus den Eingangszitaten ergeben sich mindestens zwei Überleitungen von Schlegel zu Leopardi: Dessen melancholische Sicht auf die Wahrheitssuche steht der Utopie – zumindest einem heiteren Ausblick auf die Zukunft – nahe. Insofern ist Leopardi ein Geistesverwandter Schlegels unter verkehrten Vorzeichen. Seine Wahrheitssuche mit den Mitteln der Ironie versucht Wege des »errare« zu potenzieren, sucht gerade die »Agilität«. Diese erste Erklärung, was die philosophische Methode eines ironischen Bewusstseins bedeutet, wird selbst auf zweifache Weise ironisch erklärt: Einerseits ist es ein doppeltes⁵⁶⁶ Bewusstsein von zwei sich widersprechenden⁵⁶⁷ Sachverhalten: »der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos«. Andererseits ist das geforderte »klar[e] Bewußtsein« eine ironische Wendung, da es sich

565 TPP, S. 1827 (Zib. 1690). In den folgenden Kapiteln zu Leopardi (3–3.8.2) verweisen eingeklammerte Zahlen im Fließtext auf diese Ausgabe.

566 Philipp Schwab betont in seinem Aufsatz »Zu Kierkegaards Auseinandersetzung mit der romantischen Ironie« die Gemeinsamkeit zwischen Kierkegaard und Schlegel in der Behandlung der Ironie (vgl. Schwab 2008). Hans Fegers Aufsatz zu »Kierkegaards Kritik der romantischen Ironie« komplementiert diese Interpretation, indem er den Unterschied herausarbeitet, denn aus Kierkegaards Sicht müsse die frühromantische Ironie aus einer ethischen Perspektive dafür kritisiert werden, dass ihre Ästhetisierung der Lebenswelt in Indifferenz und Langeweile verende (vgl. Feger 2002).

567 Vgl. dazu und anhand dieses Fragments die einschlägige Habilitationsschrift von 1958/1960: Strohschneider-Kohrs 2002, S. 60–65.

darüber klar werden soll, dass es seine eigene Struktur nicht vollständig (klar) mitteilen könnte.⁵⁶⁸ Beide Seiten – das Zusammenfallen von Widersprüchen und das Ringen mit Explikationsgrenzen – treffen wiederum auch auf den melancholischen Dichterphilosophen Leopardi zu. Das veranschaulicht der Fortgang des eingangs zitierten Eintrags im *Zibaldone di pensieri* vom 18. September 1821:

ed il vero filosofo nello stato di allegria non può far altro che persuadersi, non che il vero sia bello o buono, ma che il male cioè il vero si debba dimenticare, e consolarsene, o che sia conveniente di dar qualche sostanza alle cose, che veramente non l'hanno. (1827; Zib. 1690)

Während es zunächst so scheint, als seien Melancholie und *noia* der wahre Weg des Denkens, wird nun eine ›wahrere‹ Alternative eingeführt. Der »vero filosofo« zeichne sich durch eine bestimmte, momentane Gefühlslage der Heiterkeit (»nello stato di allegria«) aus, in der es geboten – sogar notwendig (»non può far altro che«) – sei, die Wahrheit zu vergessen (»il vero si debba dimenticare«). Damit gerät auch eine ethische Sicht insofern aus dem Blick, als dass die Wahrheit, die das Denken anstrebt, nicht das Schöne und Gute sei (»non che il vero sia bello o buono«). Dadurch ist nun auch Leopardi betroffen von Kierkegaards Kritik an (dem Ironiebegriff) der Frühromantik, wenn dieser in *Entweder-Oder* (1843) schreibt:

Der Grund, weshalb derjenige, der ästhetisch lebt, in höherem Sinne keine Aufklärung geben kann, ist der, daß er immer im Moment lebt [...]. Du bist verstrickt und hast gleichsam keine Zeit, Dich loszureißen, ich bin nicht verstrickt, weder in meinem Urteil über das Ästhetische noch in dem über das Ethische; denn im Ethischen bin ich gerade über den Augenblick erhaben, bin ich in der Freiheit;⁵⁶⁹

Es scheint also einen direkten geistesgeschichtlichen Bezug zwischen Schlegel und Leopardi zu geben: Die ironische Agilität des Ästhetikers ende in der augenblicksgebundenen Relativität und einer Selbstversessenheit, so dass »letztlich Langeweile und Melancholie die Kehrseite dieses ästhetischen Gestus«⁵⁷⁰ sind. Leopardi – und das ist entscheidend – lebt in seiner wahrheitssuchenden Melancholie gerade nicht »immer im Moment«. Der zuvor geschriebene Tagebucheintrag vom selben Tag bringt das auf den Punkt: »A questa osservazione si può riferire l'utilità de' versi per ritenere le cose a memoria ec.« (1827; Zib. 1689). Während noch zu zeigen sein wird, warum im Bereich der Dichtung der gegenwärtige Augenblick für Leopardi gerade nicht Gegenstand seiner Überlegungen ist, bezeugt schon dieser Eintrag, dass ein Zweck »de' versi« darin

568 Vgl. zu dieser *Ironie der Unverständlichkeit* Schuhmacher 2000.

569 Kierkegaard 2005, S. 730f.

570 Feger 2002, S. 368.

besteht, Dinge zu erinnern, d.h. zu revergegenwärtigen, nicht aber darin, die gegenwärtige Erfahrung von gegenwärtigen Augenblicken zu gestalten. Das lässt sich veranschaulichen an einem prägenden Augenblicksmotiv der (italienischen) Lyrik. Die »Aufwertung der *aisthesis* in den Rang einer selbstgenügsamen Rede« – d.h. »das Ästhetische«, von dem Kierkegaard spricht – führt beispielsweise dazu, dass Gedichte eine »»*unio aethetica*« [ausprägen], die das aus der Ferne nur noch matt aufleuchtende Bild der *unio mystica* gänzlich verdrängt hat«⁵⁷¹. Leopardis Melancholie steigert dieses (petrarkistische) Erbe des ästhetischen Umgangs mit dem Augenblick nochmals, indem immer wieder lyrisch verhandelt wird, was es bedeuten könnte, »über den Augenblick erhaben« zu sein.

Der Seelenzustand der Melancholie wird seit der Antike als eine besondere Erkenntnisform angesetzt. Leopardis Begriff der Melancholie steht als philosophische Einstellung *par excellence* (»l'amica della verità«) in einer langen Tradition, die in der Dichtung vor ihrem modernen Begriff zuerst bei Petrarca auftritt und begrifflich von Ficino in *De vita triplici* geprägt wird. Ficino zieht den platonischen Begriff des *furor poeticus*, des göttlichen Wahnsinns, mit Aristoteles' Begriff der Melancholie bzw. der Schwarzgalligkeit zusammen. Von der anthropologischen Anlage der Melancholie sagt Ficino in paradigmatischer Vorauszeichnung der Karriere des modernen Melancholie- und Genie-Begriffs, dass sie

das Denken [nötigt], forschend ins Zentrum seiner Gegenstände einzudringen, weil die schwarze Galle selbst dem Zentrum der Erde verwandt ist. Ebenso erhebt sie das Denken zum Verständnis des Höchsten, weil sie dem Höchsten unter den Planeten entspricht.

Atque ipsa mundi centro similis ad centrum rerum singularum cogit investigandum, evehitque ad altissima quaeaeque comprehendenda, quandoquidem sum Saturno maxime congruit altissimo planetarum.⁵⁷²

Aus dieser planetarischen, melancholischen Höhenlage heraus spricht auch das lyrische Ich in Baudelaires *L'Etranger*:

571 Schwarze 2005, S. 125 und Fn. 115. Der Begriff der *unio aethetica* lässt sich exemplarisch für Leopardis Dichtung anhand von *L'infinito* veranschaulichen und bietet eine poetologische Übersetzung an für Baudelaires Rede von einer *beauté mystérieuse* (s. S. 76, 466). Die gleichsam gegenteilige Meinung zu Schwarze vertritt Picone: »[G]li eventi potenzialmente risolutori della sua vita [...] non vengono più proiettati sullo sfondo positivo e »comico« della domenica pasquale, bensì su quello negativo e tragico del venerdì di Passione; evidentemente perché tali eventi non sono più per lui, come lo erano per Dante, dei »kairói«, dei momenti propizi di una liturgia celebrativa, ma sono al contrario dei »chrónoi«, dei momenti cioè fatali, non a caso evocati [...] come in una liturgia luttuosa e perfino ossessiva.« (Picone 1993, S. 117).

572 Ficino 1998, S. 114; Übersetzung nach Klubansky/Panofsky/Saxl 1992, S. 374.

- Eh! qu'aimes tu donc, extraordinaire étranger?
 – J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages...¹⁵⁷³

Der genuin moderne Melancholiewert der europäischen Literatur beginnt dort, wo die vormals somatologisch gedachte Melancholie theoretisch ihr substantielles Erklärungsmodell verliert und zugleich einen zeitdiagnostischen Impuls erhält. Die Rolle des Außenseiters, die Leopardi in *Il passero solitario* und Baudelaire im Modell des Dandys und in der Allegorie des Albatros darstellen, beide »déposés sur les planches«⁵⁷⁴, steht repräsentativ für das moderne, melancholische Bewusstsein. Getragen werden diese melancholischen Ansichten von der Überzeugung einer auf Dauer gestellten Lebensweise, für die die Hoffnung schwindet, die Gestimmtheit der Seele ließe sich durch Diätetik und Selbsttechniken überwinden, sei es auch nur für seltene Augenblicke des Glücks. »Der Spleen ist«, wie Walter Benjamin schreibt, »das Gefühl, das der Katastrophe in Permanenz entspricht«⁵⁷⁵. Für den modernen Melancholiker »fungiert Zeit als Kriterium für die Beurteilung des Gebarens. Sie springt für die Substanz ein, über welche die denaturierte Natur nicht mehr verfügt.«⁵⁷⁶ Die Utopie eines anderen Lebens (der Kunst), die noch Schlegel denkt, scheint aussichtslos.⁵⁷⁷

In der europäischen Lyrik beginnt der »poetisch[e] Nihilismus«⁵⁷⁸ mit Giacomo Leopardi. Charles Baudelaire lässt sich zwar kaum als Nihilist bezeichnen, denn dem widersprechen seine Poetiken der Rekomposition (s. Kap. 4.4.1) und der *paradis artificiels*. Dennoch prägen beide in ihrem Dichten und Denken die Grunderfahrung der Moderne als Krise oder *krisis* und ein individuell ausgeprägtes Bewusstsein von Dekadenz und *noia* bzw. *ennui* aus.⁵⁷⁹ Unabhängig von den theoretischen Etiketten, mit denen man beide Dichter in die europäische Geistesgeschichte einordnet – ob man von »Entzweiung« (Joachim Ritter mit Hegel⁵⁸⁰), »Entzauberung der Welt« (Max Weber⁵⁸¹) oder mit Jürgen Habermas

573 OC I, 277 (*L'Étranger*).

574 Ebd., S. 9 (*L'Albatros*, V. 5). Vgl. Camus' Aufnahme der Metapher: »La révolte se pare de deuil et se fait admirer sur les planches. Bien plus que le culte de l'individu, le romantisme inaugure le culte du personnage. [...]a révolte romantique cherche une solution dans l'attitude. L'attitude rassemble dans une unité esthétique l'homme livré au hasard et détruit par les violences divines.« (Camus 1951, S. 72; Hervorhebung M. H.; vgl. dazu Landi 2013, S. 231).

575 Walter Benjamin 1974c, S. 660 (*Zentralpark*).

576 Theunissen 1996, S. 20.

577 Bei Baudelaire gibt es nur noch die versteckte Hoffnung auf Arbeit und Gebet als individuellen Ausweg (vgl. in Auseinandersetzung mit den *Fusées* Wild 2008; s. Kap. 4.4.3).

578 Vordtriede 1963, S. 14f.

579 Vgl. den Aufsatz von Rosenthal (1976), der Textstellen bei Leopardi und Baudelaire zur Theorie und Dichtung des Ennui zusammenstellt.

580 Ritter 2003, 213ff.

581 Weber 2002, S. 488. Für die literarische Generation Baudelaires war das sprichwörtliche *mal*

von einer Entkopplung von System und Lebenswelt⁵⁸² spricht –, entspringen ihre Poesie und Poetik einer »transzendentalen Obdachlosigkeit«⁵⁸³. Vor allem die italienische Leopardi-Forschung tendiert dazu, unkritisch Nietzsche mit Leopardi zu korrelieren und über »Nietzsche als Paradigma der Moderne«⁵⁸⁴ die Modernität Leopardis nur indirekt aufzuzeigen.

Das desillusionierende, negierende Prinzip des modernen Bewusstseins, insofern es in der Dichtung Ausdruck findet, führt in eine grundlegend paradoxe Situation der Dichtung. Das Subjekt, das durch Reflexion und Begriffsarbeit dem eigenen unglücklichen Bewusstsein auf den Grund gehen möchte, scheint der Bestimmung der Dichtung als schönen Schein prinzipiell zu widersprechen; und doch hat Leopardi grundlegende, moderne Antworten darauf gegeben, wie Dichtung in einer prosaischen Welt möglich ist. Dabei entwickeln seine Gedichte – bei aller Negativität – eine genuine Kraft gerade aus der (poetischen) Reflexion auf den modernen Gegensatz von Dichtung und Vernunft.⁵⁸⁵ Dass dieses Bewusstsein der Entzweiung als Wunde erfahren wird, inszenieren die Gedichte als persönliche Erfahrung des lyrischen Ichs. Die beherrschende Zeitlichkeit der Gedichte ist die Spannung zwischen dem Nicht-Mehr einer verlorenen Zeit und dem auf Dauer gestellten Bewusstsein der Unwiederbringlichkeit. Es macht die Modernität des Denkens und der Dichtung Leopardis aus, dass er sich an der Sehnsucht nach einem versöhnten Ursprung abarbeitet, ohne dabei Nostalgie unkritisch darzustellen. Der Blick auf die Wirklichkeit ist immer schon von dieser zeitlichen Zerrissenheit bestimmt. Der erhabene Blick von oben auf die objektive Zerrissenheit und Nicht-Stimmigkeit der Wirklichkeit entdeckt auch am Nicht-Mehr eine (negative) ästhetische Reflexionslust. Darin besteht der Charakter des Abgesangs der *Canti*:

forse alle stanche e nel dolor sepolte
umane menti riede
la bella età, cui la sciagura e l'atra
face del ver consunse
innanzi tempo? Ottenebrati e spenti
di febo i raggi al misero non sono
in sempiterno? ed anco,
primavera odorata, ispiri e tenti

du siècle in noch stärkerer Form als bei Leopardi von der Erfahrung der Restauration nach Napoleon und der enttäuschten Hoffnung der Revolution von 1830 und 1848 geprägt (vgl. Bénichou 1992).

582 Vgl. Habermas 1985a, S. 189.

583 Lukács 1982, S. 32.

584 Vgl. Meyers gleichnamigen Aufsatz (Meyer 1993).

585 Vgl. Salado 1998, S. 67–73.

questo gelido cor, questo ch'amara
 nel fior degli anni suoi vecchiezza impara?

(*Alla Primavera o delle favole antiche*; 100, V. 10–19)

Der leopardianische *Canto dell'addio*⁵⁸⁶ des »gelido cor«, der ein Zu-spät-geboren-Sein beklagt, gewinnt den lebensverneinenden Fragen an eine abwesende transzendente Instanz, die letztlich aus monologischen Feststellungen besteht, nur noch durch *großen Stil*⁵⁸⁷ schöpferische, poetische Kraft ab. Leopardi inszeniert solche Verlusterfahrungen meist als Beinahe-Epiphanien. Sie werden mit Elementen angefüllt, die an seine späte poetische Errungenschaft des apokalyptischen Augenblicks⁵⁸⁸, des »l'ultima volta« in *A se stesso*, erinnern.

non che la speme, il desiderio è spento.
 Posa per sempre. Assai
 palpitasti. Non val cosa nessuna
 i moti tuoi, nè di sospiri è degna
 la terra. Amaro e noia
 la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.
 T'acqueta omai. Dispera
 l'ultima volta [...].

(179, V. 5–12)

Das Herz mit seiner Begierde und seinem unstillbaren Bedürfnis zu hoffen, möchte – wie es ihm rational gebührte – ausgedient haben. Das lyrische Ich plant nicht mehr mit einer erfolgreichen Diätetik, die helfen könnte, weitere Verletzungen zu vermeiden. Die Zeit ist (immer wieder explizit) der allegorische Feind des Zeitpunkts, der Minute, die ein poetisch verwertbarer Augenblick bzw. Kairos werden möchte. Diese Kairophagie (s. Kap. 4.3.1) verschlingt das Ich als Dichter und lässt es meist ohne Spiegel, ohne Schleier und ohne Distanz in den Abgrund sehen. Es handelt sich um einen durch den Blick gewirkten, lyrischen Schiffbruch des Subjekts, ohne aber – wie paradigmatisch für die Moderne in Leopardis *L'infinito* – im Schiffbruch *ohne Zuschauer*⁵⁸⁹ Lust zu erfahren. Ein Bewusstsein der Sterblichkeit ist bestimmend. Der Blick betrachtet vom Tod bzw. vom Ende her die Wirklichkeit (s. Kap. 4.4.1). Der erhofften Ästhetik der Existenz folgt der Tod, der die Blickführung übernimmt und im Blick des lyrischen Ichs die antwortlose Pupille des Anderen erfährt: »la Mort t'admire«⁵⁹⁰.

586 Nach dem Titel von Folins Monographie *Leopardo e il canto dell'addio* (Folin 2008).

587 Nach dem Titel von Bohrer's Monographie *Großer Stil. Form und Formlosigkeit in der Moderne* (Bohrer 2007).

588 Vgl. Wehle 2000, S. 57.

589 Vgl. Blumenberg 1997.

590 Foucault 1987, S. 287f. (vgl. zum Bezug auf Platons *Alkibiades* 132c Moser 2006, S. 115).

* * *

Das utopische, frühromantische Projekt des Ästhetikers Schlegel führt unweigerlich zur Melancholie. Insofern sind Schlegel und Leopardi durch die Weichenstellungen, die sie ästhetisch vornehmen, verwandt. Leopardi verfasst eine Gegenwartsdiagnose, die der Melancholie Dauer verleiht. Die Möglichkeit von Fragmenten aus der Zukunft und von Augenblicken der Hoffnung schwindet. In dieser nihilistischen Ausweglosigkeit sind wiederum Leopardi und Baudelaire verwandt. Sie denken die Moderne aus einem Bewusstsein der Krise und der Dekadenz heraus. Die selbstquälerische Reflexion droht in permanente Entzweiung abzurutschen bzw. in Gedichte, deren Zeitlichkeit nur zwischen dem Nicht-Mehr des Verlorenen und der Dauer des Verlusts oszillieren kann. Die *Fleurs du mal* verstärken den Abgesang der *Canti* durch einen unvordenklichen Verlust von Lebenskraft. Der Eindruck, bei Baudelaire seien Chronos eher ein allegorischer Feind und das Todesbewusstsein und die Kairophagie deutlicher ausgeprägt, mag sich allerdings auch einfach nur wegen der statistischen Fülle an möglichen lyrischen Beispielen gegenüber der schmaleren Sammlung der *Canti* einstellen.

3.1 Ein italienischer *Studium*-Aufsatz

Moda. Madama Morte, madama Morte.

Morte. Aspetta che sia l'ora, e verrò senza che tu mi chiami.

Moda. Madama Morte.

Morte. Vattene col diavolo. Verrò quando tu non vorrai.

Moda. Come se io non fossi immortale.

Morte. Immortale?

Passato è già più che 'lmillesim'anno che sono finiti i tempi degl'immortali.

Moda. Anche Madama petrarcheggia come fosse un lirico italiano del cinque o dell'ottocento?

Morte. Ho care le rime del Petrarca, perché vi trovo il mio Trionfo, e perché parlano di me quasi da per tutto.

(Leopardi: *Dialogo della Moda e della Morte*; 503).

Die Zeit der unsterblichen Kunst ist vergangen, nur noch der Tod petrarkisiert, wie die allegorische Mode spöttisch bemerkt: »Madama petrarcheggia come fosse un lirico italiano del cinque o dell'ottocento« (503). Diese in seinem Werk einzige namentliche Anspielung auf Petrarca⁵⁹¹ trifft auch auf Leopardis Werk

591 – wenn man Leopardis Canzoniere-Kommentar außen vor lässt (vgl. Risset 1972, S. 49).

selbst zu, den man als den letzten wirklichen Petrarkisten Europas bezeichnen kann.⁵⁹² Sainte-Beuves Charakterisierung von Baudelaires Dichtung als ein »*pétrarquisant sur l'horrible*«⁵⁹³ trifft noch nicht auf Leopardi zu, da dieser stärker darauf bedacht ist, in seinem petrarkistischen Stil einen letzten Rückbezug zur Antike herzustellen. Gerade diesen Bezug sieht Leopardi in di Bremes *Osservazioni sul Giaurro di Lord Byron* bedroht, die versuchen, dem klassizistischen Italien und seinen Schriftstellern eine neue Dichtung beizubringen. Di Bremes Rezension, die einem romantischen Manifest gleichkommt, erscheint in zwei Heften des *Spettatore* im Januar 1818.

Finisco in questo punto di leggere nello Spettatore n.91. le Osservaz. di Lod. di Breme sopra la poesia moderna o romantica che la vogliamo chiamare, e perchè ci ho veduto una serie di ragionamenti che può imbrogliare e inquietare, e io per mia natura non sono lontano dal dubbio anche sopra le cose credute indubitabili, però avendo nella mente le risposte che a quei ragionamenti si possono e debbono fare, per mia quiete le scrivo. (1471, Zib. 15).

Mit diesen Worten beginnen die Vorüberlegungen im *Zibaldone* zum *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Ohne die Publikation des zweiten Teils abzuwarten, widmet Leopardi sieben Seiten im *Zibaldone* (1471–1474; Zib. 15–21) dem ersten Teil und verfasst dicht formulierte kritische Überlegungen und Beobachtungen zum Manifest di Bremes. Diese Notizen und Bemerkungen werden von Leopardi erweitert und ausgearbeitet zum *Discorso*, der publiziert werden sollte.⁵⁹⁴ Auch wenn ihm ein »silenzio magnanimo« (969) würdiger erscheint, bewegt ihn die Gefährlichkeit, die er in Di Bremes leidenschaftlicher Verteidigung der europäischen Romantikbewegung sieht, dazu, eine Erwiderung und eine Verteidigung der Position der Klassizisten zu verfassen.

Di Breme beabsichtigt mit seinem Aufsatz, die klassisch-romantische *querelle* in Italien anzufeuern. Zunächst stellt er Byrons Kurzepos als typisch für die romantische Poesie dar: Die tiefe Wahrheit der poetisch ausgedrückten Ideen werde von einer feurigen Inspiration getragen. Dann geht Di Breme im zweiten Teil seiner *Osservazioni* dazu über, seinen eigenen und eigentlichen Anlass darzustellen: Madame de Staëls Rede von der Perfektibilität nicht nur als Gang

592 Das ist die These von Brose 2004 in ihrem Artikel »Mixing Memory and Desire. Leopardi Reading Petrarch«.

593 Sainte-Beuve 1960, S. 423 (Brief an Baudelaire vom 20. Juni 1857, in dem sich Sainte-Beuve auf das Gedicht *Une charogne* bezieht). Vgl. zum Traditionsbruch des *pétrarquisant* in den *Fleurs du Mal* Tucker 1975.

594 Einerseits ist Leopardi an der Polemik zwischen Klassik und Romantik interessiert, andererseits verspürt Leopardi auch einen großen Wunsch zu publizieren und in die Mailänder Öffentlichkeit des *Spettatore* und der *Biblioteca Italiana* zu treten. In einem Brief an Giordani vom 21. März 1817 spricht er von seinem »grandissimo, forse smoderato e insolente desiderio di gloria« (TPP, S. 1137).

der (Selbst-) Erkenntnis des Menschen, sondern auch als eine Allianz zwischen Wissenschaft, Poesie und Philosophie, ein »incremento delle lettere, delle scienze e delle arti«, was sich ganz analog zu Schlegels Rede von den drei Tendenzen (s. o. S.) verhält.⁵⁹⁵ Di Breme greift die Klassizisten an, die auf unbedingte Weise die »badiali aforismi« des Horaz⁵⁹⁶ verteidigen, »le quali hanno le regole antiche per troppo più importanti che non l'effetto presente; le quali chiaman regole la consuetudine; e che nelle stesse consuetudini confondono tuttodì quelle della Natura con quelle degli artifizii e delle scuole.«⁵⁹⁷

Ludovico di Breme erhebt Byrons Gedicht *The Giaour* zum Paradigma der romantischen, kosmopolitischen und anti-klassizistischen Dichtung Italiens der Zukunft. Byron hatte in diesem berühmten Gedicht die Orientfrage anlässlich des griechischen Befreiungskampfes gegen die Türkei gestellt. Lässt man die Instrumentalisierung dieses politischen Aspekts beiseite, den vor allem Berchet patriotisch und im Zuge der *risorgimento*-Bewegung auslegt, auch indem er selbst 1820 ein Gedicht über die türkische Besetzung, *I profughi di Parga*, schreibt, tritt ein deutlich poetologischer Unterschied zu Tage.

Di Bremes Wahl des Gedichts ist nicht zufällig. Flaubert nimmt das Gedicht in sein *dictionnaire des idées reçues* auf: »GIAOUR – Expression farouche, d'une signification inconnue, mais on sait que ça a rapport à l'Orient.«⁵⁹⁸ Die europaweite Faszination für den Orient, spätestens seit Napoleon Bonapartes Ägypten-Feldzug, wird von den Mailänder Romantikern di Breme und Giovanni Berchet um 1820 gegen einen literarischen Klassizismus ins Feld geführt, den in Europa allein noch Italien vertritt.

Leopardis zu Lebzeiten ungedruckter *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* ist mehr als eine unbedeutende, verspätete Neuauflage der *querelle* zwischen Romantikern und Klassizisten aus dem literarischen Hinterland. Seine Auseinandersetzung mit di Breme exemplifiziert vielmehr »una configurazione europea della poesia alle soglie della modernità«⁵⁹⁹, und man kann seine Reaktion zunächst und versuchsweise als einen »primitivismo

595 Di Breme 1818, S. 19. Die Gleichsetzung wäre: französische Revolution = *arti*, Wissenschaftslehre = *scienze*, Wilhelm Meister = *lettere*.

596 Ebd., S. 5.

597 Ebd., S. 6. Die Frage nach der neuen Regel wird also wieder zurückgeworfen auf die Frage nach der Natur. Eine spezifisch moderne, wenn auch implizite, Konsequenz, die sich bei Kant ergab, dass das Neue vom Rezipienten vorausgesetzt werden muss, um eine ästhetische Erfahrung begrifflich rechtfertigen zu können, geht bei di Breme wieder verloren und verstärkt so den Vorwurf an die Klassizisten, sie vernachlässigten den Effekt bzw. die Wirkungsabsicht.

598 Flaubert 1995, S. 51.

599 Stierle 1997, S. 164.

classico«⁶⁰⁰ bezeichnen, der bemüht ist, klassizistische Werte auf romantische Themen anzuwenden.⁶⁰¹

Di Breme kritisiert an der zeitgenössischen Dichtung vor allem ein Erbstück der griechischen Mythologie, dass nämlich dichterisch die Natur personifiziert und ihr menschliche Attribute und Empfindungen zugesprochen werden. Darin sieht er eine (negative) »stupidità umana«, die sich auf den (ebenfalls mythischen) »furor poetico« stützt.⁶⁰² Di Bremes Ablehnung dieser mythischen Legitimierung fällt zusammen mit einer Abwertung des Mythos der Kindheit, die nun gerade ein echtes Kernstück der leopardianischen Ästhetik ist: »[Q]uel mondo canuto agli occhi della immaginazione, ma bambino a quelli della ragione, vedevi dappertutto portenti e macchine soprannaturali; perché tutto è superiore ad una natura ancora inesperta«⁶⁰³. Dieser Gegenwartsbejahung steht Leopardis Unbehagen an der Kultur diametral entgegen, denn die von di Breme vermutete (politische) Freiheit, die darin bestünde, »die Dichtung vom Ballast der Tradition zu entlasten«, widerspricht Leopardis Insistieren, »sie vom Diktat der Vernunft [zu] befreien.«⁶⁰⁴ Di Breme identifiziert diese Abschaffung der lateinisch-griechischen und klassischen Tradition mit einem neuen Tiefsinn, einer *profondeur*: »Perciò, il patetico non consiste necessariamente nel lugubre, ma sí nel *profondo* e nella vastità del sentimento.«⁶⁰⁵ Dem Gedanken nach antwortet Leopardi auf diesen angeratenen Tiefsinn im Sinne Alexander Popes, der in seinem ironischen *Peri bathous or The Art of Sinking in Poetry* gerade die romantische Seite, wie der poetologische Subtext – Longinus' *Peri hypsous*⁶⁰⁶ –

600 Fubini 1960, S. 74.

601 In diesem Sinne eines »classical primitivism« interpretiert de Donno Leopardis *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* »[as] subverting the ideas of romantic orientalism and addressing them through classicism« (De Donno 2010, S. 5).

602 »Il furor poetico fu già in massima parte un legittimo e semplicissimo effetto dell'avita stupidità umana« (Di Breme 1818, S. 7).

603 Ebd.

604 Janowski 1991, S. 21.

605 Di Breme 1818, S. 9. Vgl. zur *profondeur* à la Foucault als »Tiefenperspektivik«, lange vor dem sogenannten *spatial turn*, Warning 1991. Neben der Transormation der Korrespondenzlandschaft im Ausgang von Chateaubriand ist insbesondere die tragende Vorstellung sprachlicher Fülle als adamitisches Sprechen bzw. als platonischer Kratylysmus (ebd., S. 298) hervorzuheben.

606 Zur unterschiedlichen Auseinandersetzung Leopardis und di Bremes mit dem Erhabenen, v. a. in Auseinandersetzung mit Pseudo-Longinus' *Peri hypsous*, vgl. Gaetano Kapitel *Tra patetico e sublime. Il Discorso di Leopardi e le Osservazioni di Di Breme* (Gaetano 2002, S. 149–179). Seit der Übersetzung Boileaus von 1674 wird das Erhabene als literarisches Thema in Italien behandelt. »Dunque *sublime* non era più soltanto un aggettivo che accompagnava uno stile oratorio, ma era sostantivo che tendeva a un proprio significato autonomo e che definiva qualcosa di grande che emozionava per la sua stessa grandezza« (Camiciottoli 2010, S. 89).

zu interpretieren wäre, karikiert. Exemplarisch kann aus dem fünften Abschnitt *Of the True Genius for the Profound* gelten:

He [the genius of the profound] is to consider himself as a grotesque painter whose works would be spoiled by an imitation of nature or uniformity of design. He is to mingle bits of the most various or discordant kinds – landscape, history, portraits, animals – and connect them with a great deal of flourishing, by heads or tails, as it shall please his imagination, which is to glare by strong oppositions of colours and surprise by contrariety of images.⁶⁰⁷

Di Breme empfiehlt den italienischen Dichtern, die Tiefe nicht auf der falschen Bahn des Mythos, der Illusionen und kindlicher Bilder, die jeder Gegenwarts-korrespondenz entbehren, zu suchen, sondern in »la vicendevole fratellanza delle scienze e delle arti, i miracoli dell'industria«⁶⁰⁸. Di Breme versteht den Mythos als Irrtum, Schein und Lüge (»errore«⁶⁰⁹) und spricht sich für sein Gegenteil, für »quel vero che ne circonda, o [...] quello ch'è in noi«⁶¹⁰ als Inspirationsquelle aus. Um die moderne, europäische Welt dem Leser in ihrem Charakter des Neuen darzustellen, soll die klassische Regelpoetik zugunsten eines Stils aufgegeben werden, den er »il patetico« nennt. Dieser wäre in der Lage, wie Pope sich ausdrückt, »to mingle bits of the most various or discordant kinds«.

Ora il patetico, non volgarmente inteso, ma in quanto egli è espressione di ciò che v'ha di più riposto e di più profondo (non già di più *maninconioso*) nell'animo e nel sentire umano, presenta veramente e costituisce uno dei caratteri più costanti della poesia moderna. [...] Ma in questo patetico quanto non abbiamo ad essere, e non siamo di fatti noi superiori a tutta l'antichità, e fra tutta l'antichità ai Greci specialmente ed ai Latini!⁶¹¹

Mit dieser Rede an die »*Classicisti*« und an die »*Classicomani*« wiederholt di Breme die Forderung eines Paradigmenwechsel der italienischen Literatur, den de Staël bereits 1816 in ihrem Brief an die italienische Nation, *Sulla maniera e utilità delle traduzioni*, formuliert.⁶¹² Den Fortschrittsglauben di Bremes und de

607 Pope 2009, S. 13. Vgl. als beispielhafte Anverwandlung von Alexander Papes »mock-heroic, negative, Gothic imagery« bei Wallace Stephens, der aus dem *bathos* eine postmoderne Poetik des Abfalls in der Tradition des *American Sublime* entwickelt, die in der Zeitlichkeit der Müllhalde (*The Man of the Dump*) die Begriffe von Ursprung und besonderen Augenblicken dekonstruiert, Fisher 1990, S. 137–144 und S. 175–184.

608 Di Breme 1818, S. 8.

609 Ebd., S. 15.

610 Ebd., S. 8.

611 Ebd., S. 7.

612 De Staëls Aufsatz erschien in der italienischen Übersetzung von Pietro Giordani in der ersten Ausgabe der *Biblioteca italiana*. Bereits auf dieses Manifest schrieb Leopardi eine ablehnende Antwort, seine *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a*

Staëls setzt Leopardi mehrfach nicht mit Zivilisation sondern mit »barbarie« gleich, so noch in den Partizipialkonstruktionen am Ende des *Discorso*:

[C]ercando la fama immortale che agl'indegni non tocca mai, ch'essendo toccata agli artefici e scrittori italiani e latini e greci, non toccherà nè a' romantici nè a' sentimentali nè agli orientali nè a veruno della schiatta moderna; considerando la barbarie che ci sovrasta [...]. (996)

In frühen Einträgen des Zibaldone werden de Staëls Verbreitung der deutschen Romantik direkt mit der barbarischen Gegenwart gleichgesetzt, wie beispielsweise im letzten Eintrag vor den Überlegungen zu di Breme's Osservazioni: »un popolo oltremodo illuminato non diventa mica civilissimo, come sognano i filosofi del nostro tempo, la Stael ec. ma barbaro« (1747, Zib. 22).⁶¹³

Die italienische Literatur, vor allem die Dichtung, soll sich in Material und Form der europäischen und romantischen Bewegung öffnen, einen nicht-melancholischen Tiefsinn durch die Behandlung der Wahrheit erreichen, der es erlauben würde, die Moderne in ihrer widersprüchlichen Disparatheit als solche darzustellen. Dem Gedanken nach Schlegels Vorstellung einer Universalpoesie⁶¹⁴ folgend würde diese Dichtung eine neue Synthese und eine neue Autonomie erreichen, deren Möglichkeit von Byron verbürgt werde:

Ecco un fascio d'idee e d'immagini; l'essenziale era di farle insieme armonizzare: ciò conseguito, la forma del loro collegamento sarà da reputarsi ottima in grazia dell'effetto; mentre in sè stesse [...] non sono che inezie affatto indifferenti. [...] Ma quest'arte d'insignorirsi dell'animo e di maturare gli effetti, il segreto di far che armonizzino oggetti per sè incoerenti, lo conobb'egli l'*immenso* Pindaro?⁶¹⁵

Di Breme vertritt demnach eine Wirkungsästhetik, die neue Harmonien von an sich Unverbundenem poetisch herstellt. Die romantische Dichtung allein könne damit auf der Höhe der Zeit sein. Die antike Vorstellung einer *analogia entis* wird übersetzt in eine das Neue suchende *analogia poetica*, indem sie herstellt, was sich an sich nicht zeigt. Die moderne Poesie beruht nach di Breme nur auf dem Gesetz der Analogie, auf der Verknüpfung von Ideen und Gefühlen, die von der Natur hervorgerufen werden, was es erlaubt, »la *fragranza*« dem »*sospiro*«

quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi wurde allerdings ebenfalls nicht abgedruckt (vgl. TPP, S. 942–944).

613 Auf ähnliche Parallelen zu de Staël im Vergleich zum *Discorso* geht Güntert ein (Güntert 1989, S. 312–317).

614 Diese Parallele zwischen di Breme und Schlegel zieht auch Stierle: »In un momento in cui in Germania il Romanticismo sta assumendo un aspetto retrogrado, dirigendosi verso un medioevo idealizzato e sentimentale, Di Breme torna al primo romanticismo di Federico [sic!] Schlegel con il suo programma di una poesia romantica come »progressive Universalpoesie« (Stierle 1997, S. 167).

615 Di Breme 1818, S. 12.

der Rose zuzuschreiben,⁶¹⁶ und folge damit einer der klassizistischen entgegengesetzten Methode. Denn während die Mythologie darin begrenzt sei, dass immer Personen zwischen Leser und Natur eingefügt und alle natürlichen Phänomene anthropomorphisiert werden,⁶¹⁷ zeichne sich die romantische Poesie durch eine neue Vitalität aus:

Ora la poesia moderna, che altri chiama *Romantica*, siegue con predilezione questo sistema *vitale* da me finor contrapposto al mitologico; e perciò io parlai tantosto di idee *poeticamente analoghe*, perchè questa *ragion poetica* si compone di tutte sue analogie, che non sono già quelle nè della metafisica rigorosa, nè della storia naturale, nè delle scienze matematiche. L'universo poetico è un tutto governato da queste leggi di analogia: il capirle non è dato a chi non le sente [...].⁶¹⁸

Der romantische Dichter ahnt Entsprechungen des modernen Lebens, die er so poetisch fügt, dass sie ein »sistema *vitale*« ergeben, das das abgestorbene und veraltete »sistema mitologico« ersetzt.⁶¹⁹ Die mythologischen Allegorien seien »oramai inefficaci, triviali e pedanti oltre ogni dire« geworden. »La mitologia è, al più, un corredo di formole, una lingua tecnica, ecco tutto; ma non è poesia.«⁶²⁰ An die Stelle mythischer Themen und Motive sind nach Di Breme die Religionen »spirituali e ascetiche«⁶²¹, die erhabene Liebe, die Erfindungen und Farben der in der Moderne entdeckten Welten, der Zusammenschluss der Wissenschaften mit den Künsten und die Errungenschaften der Technik getreten. Die neue Dichtung soll wieder nützlich sein, indem sie der Gesellschaft und dem sozialen Leben dient.⁶²²

Diese Abrechnung mit dem *classicismo* geht damit einher, dass für die moderne Poesie jedweder normativer Kanon der Antike abgelehnt wird. Di Breme statuiert, dass für die »grandi ingegni« gelte, dass ihre Werke von jeder Regel unabhängig seien, wodurch sie den »Aristoteli«, »Quintiliani« und »tutti i

616 Ebd., S. 13.

617 – und so »non solamente rendeva infine troppo uniforme l'artificio poetico, ma lo spogliava della più miracolosa fra tutte le magie, quella cioè che attribuisce un senso ad ogni cosa, e riconosce vita, sotto tutte le possibili forme« (ebd., S. 14).

618 Ebd., S. 14.

619 Stierle betont vor allem di Bremes Identifizierung von modern mit Technik (*industria*) und geht so weit, sein Manifest als avantgardistisch anzusehen: »Così come nessun altro critico in questo momento pensa di proporre alla poesia romantica le meraviglie dell'industria. Con questa apertura al moderno il romanticismo italiano si mette quasi alla testa del romanticismo internazionale« (Stierle 1997, S. 167).

620 Di Breme 1818, S. 8.

621 Ebd., S. 8.

622 Vgl. »Noi invece perché vorremmo che il ministero poetico ritornasse a profitto della morale e del patriottismo: ch'egli fosse, come già nei tempi andati, un espediente di religione, di consolazione e d'amore; che s'immedesimasse con tutti gli affetti, con tutte le circostanze solenni della vita sociale« (ebd., S. 8).

pappagalli loro« überlegen sind.⁶²³ Für Di Brema gibt es demnach nicht »una certa sognata perfezione di già conseguita, oltre la quale non sia più possibile di muovere un passo.«⁶²⁴

Leopardi wehrt sich gegen eine sentimentalische Sprache, die an jedem Ding Tiefe des Gefühls sucht und moralische Attribute aufzeigt. Das sind für ihn künstliche Zutaten, moderne und damit zutiefst unpoetische Verfälschungen. Leopardis Kritik an einer Verpflichtung der Kunst auf moralische Werte und am Primat des Effekts bzw. am wirkungsästhetischen Ansatz entspricht Schlegels Ausschluss der Moral aus der Ästhetik (gegenüber Schiller) und seiner Kritik am übersteigerten modernen Kult des Interessanten (s. o. S. 122). Leopardi eignet sich dagegen ein klassisches, ursprüngliches Bild von Natur an und ahmt exemplarisch auch die unsentimental(isch)e Sprache Homers nach.

Die inhaltliche Komplexität und Diversität des *Discorso* lässt sich schwer summieren, ohne dass seine sprachliche Energie verloren ginge. Allgemein fällt auf, dass Leopardi in seinem Antwortschreiben, wie für die Klassizisten in jeder (Neu-) Auflage der *querelle* üblich, argumentativ breiter und besser aufgestellt ist und eine nicht weniger moderne klassizistische Antwort gibt. Leopardis *Discorso* spitzt die Gegensätze stärker zu, und dieser Grundzug hält sich auch durch den gesamten *Zibaldone* hindurch, der mit Überlegungen zu di Bremes Aufsatz einsetzt. Antike und Moderne, Natur und Vernunft, *illusioni* und das Wahre sind die strukturbildenden Gegensatzpaare. Nach di Brema müsse die romantische Poesie der modernen Welt folgen: Die moderne Dichtung gründe auf der Ratio und dem Wahren und sei (damit) auf die Abschaffung von Natürlichkeit und *illusioni* aus. Im Sinne di Bremes lassen sich *illusioni* zunächst mit Mythen, mythischen Anleihen und Motiven der lateinischen und vor allem griechischen Antike gleichsetzen.

Leopardi hält diametral dagegen, dass nur aus *illusioni* und aus der Natur heraus Dichtung entstehen könne. Die Aufgabe des Dichters sei es, so die frühe und zugespitzte Position, »[di] imitar la natura, la quale non si cambia né incivilisce« (974). Deshalb seien die Romantiker, die die Technik und die moderne Welt besingen, Gegner der ewigen Natur und metonymisch auch des Ewigen und damit auch der Dichtung selbst. Zunächst lässt Leopardis vager Begriff der *natura* an einen Bezug zur Antike denken, den die Romantiker ausblendeten. Leopardi fasst dies als den ersten von drei Kardinalfehlern der Romantiker⁶²⁵:

623 Ebd., S. 25.

624 Ebd., S. 19.

625 Flora weist in seiner Einleitung zum *Discorso* darauf hin, dass sowohl di Brema von »l'onnigena Natura« spricht als auch, dass Berchet eine *imitatio naturae* in das romantische Programm integriert (vgl. Flora 1957, S. XXVII).

Già è cosa manifesta e notissima che i romantici si sforzano di sviare il più che possono la poesia dal commercio coi sensi, per li quali è nata e vivrà fin tantoché sarà poesia, e di farla praticare coll'intelletto, e strascinarla dal visibile all'invisibile e dalle cose alle idee, e trasmutarla di materiale e fantastica e corporale che era, in metafisica e ragionevole e spirituale. (969)

Für Leopardi dagegen ist – in der Tradition Vicos, Rousseaus und Chateaubriands – gerade der stetige Abfall der imaginativen Kraft im Fortschritt der Menschen- und Zeitalter ein Faktum, das dem romantischen Primat der Phantasie widerspricht.⁶²⁶ Vergleicht man Leopardis einfachen Gegensatz – »che i nostri cantano in genere più che possono la natura, e i romantici più che possono l'incivilimento, quelli le cose e le forme e le bellezze eterne e immutabili, e questi le transitorie e mutabili« (975) – mit seiner Dichtung, fällt auf, dass er in Metaphern der Natürlichkeit das *incivilimento* und in Figuren von »bellezze eterne« die Flüchtigkeit (»le [forme] transitorie e mutabili«) analysiert. Für diese Reflexion über den möglichen Ewigkeitswert des Flüchtligen, der ausgelöst wird von einem »commercio coi sensi«, ist *La sera del dì di festa* ein herausragendes Beispiel (s. Kap. 3.7.2) und ein Vorläufer synästhetischer Verknüpfungen, die Baudelaire bevorzugt.⁶²⁷ Allgemein ist Leopardi ein Vorläufer der kanonischen Definition Baudelaires des Schönen als etwas Flüchtigem mit (poetischem) Ewigkeitswert: Leopardi sieht die Natur als etwas Unveränderliches, Ewiges an, das als Material die Aufgabe stellt, »*sembianze del vero*« zu (er)finden, und in dieser Konstanz entsprechen sich Natur und Dichtung: »[È] necessario che, non la natura a noi, ma noi ci adattiamo alla natura, e però la poesia non si venga mutando, come vogliono i moderni, ma ne' suoi caratteri principali, sia, come la natura, immutabile.« (972). Gerade da Leopardi in seinen Gedichten anhand und in der Einheit und Ewigkeit der Natur flüchtige Augenblicke der subjektiven Erfahrung darstellt, ist er ein Vorläufer Baudelaires.

Der zweite Fehler der Romantiker, den Leopardi als solchen auflistet, ist aus der Sicht seiner späteren Gedichte ebenso fraglich bzw. poetisch immunisiert durch Aufnahme der romantischen Gegenposition nach seiner Lesart:

626 Trotzdem bleibt Leopardis Vorwurf gültig, die Romantiker könnten die »favole«, die Mythen nicht mehr in ihrer (poetischen) Gültigkeit empfinden (ebd., S. XXVIII). Vgl. zu diesem Aspekt die lange Fußnote bei Stierle zum Einfluss Rousseaus auf Leopardi, wobei der entscheidende Punkt betont wird, dass beide nie eine Rückkehr zur Natur gefordert haben (Stierle 1997, S. 168f., Fn 6). Die »Mythen des Anfangs« als »geheime Sehnsucht der Aufklärung« rekonstruiert Jauß, wobei Vico einen Paradigmenwechsel darstelle, insofern er eine genetische Betrachtung der Geschichte einführt (Jauß 1989d, S. 27).

627 Dell'Aquila führt ebenfalls *La sera del dì di festa* als Beispiel einer »sensorialità diffusa ed interattiva che sovente dichiara l'inclinazione a risolvere riflessioni, concetti, idee in metafore o risoluzioni affidate al suono o alla luce o ai profumi e perfino alla sensorialità tattile« an (Dell'Aquila 1997, S. 182). Vgl. zum Gesamtzusammenhang der *Canti* und des *commercio coi sensi* Dell'Aquila 1993, 25–58.

La seconda cagione del diletto recato dai romantici è la rozzezza e durezza di molti cuori e di molte fantasie che di rado e appena s'accorgono dei tasti delicatissimi della natura [...]. Questa durezza molti l'hanno da natura, molti dall'incivilimento, moltissimi da ambedue, corroborata potentemente o aiutata la disposizione ingenita, [...] dai costumi e dagli abiti e dalla snaturatezza cittadina. Nella fantasia di costoro fa molto più caso qualche lampada mezzo morta fra i colonnati d'un chieson gotico dipinta dal poeta, che non la luna su di un lago o in un bosco; più l'eco e il rimbombo di un appartamento vasto e solitario, che non il muggito de' buoi per le valli; più qualche processione o spettacolo o festa o altra opera di città, che non messe o battitura o vendemmia o potagione o tagliatura di legne [...]. (976)

Die städtische Sicht (»snaturatezza cittadina«) auf die Welt schließt das Bukolische aus und zieht »un chieson gotico« vor, aber Leopardis *La sera del dì di festa* wird beispielhaft gerade ein »appartamento vasto« kombinieren mit »qualche spettacolo o festa«. Dass er in diesem Gedicht aber auch eine »lampada mezzo morta« einfügt, zeigt an, dass er in der späteren Dichtung darum bemüht ist, was für ihn romantisch ist, mit klassischen Elementen zu kombinieren. Damit nimmt er natürlich ein Aufbrechen der klassischen Idyllen-Tradition in Kauf, zugleich hält er aber »la luna su di un lago« als Ideal aufrecht, aber nicht als Identifikationsfigur, sondern als Figur des Anderen. Auch wenn Leopardis Kritik stellenweise verkürzend ist, da sie im Ganzen polemisch ist, findet seine Position darin ihre Berechtigung, dass – in Spiegelung von di Breme erhabenem Stil, dem *patetico* – das Interessante des Alten hochgehalten wird:

E certo quella facilità e cedevolezza di cuore e d'immaginativa, e anche quella mobilità e vispezza che può stare nelle fantasie volgari e che le assomiglia a quelle de' poeti [...], e in breve i fondamenti del buon gusto, insieme con quelle faville di fuoco poetico che possono essere disseminate per le fantasie popolari, sono stati conceduti da Dio principalmente ai greci e agl'italiani; e per gl'italiani intendo anche i latini, padri nostri: delle altre nazioni, massime della tedesca e dell'inglese, io non dico niente; parlano i fatti. (977)

Die Einbildungskraft (»facilità [...] d'immaginativa«) und der ästhetische Geschmack (»buon gusto«) werden in Verkehrung der Prämissen di Breme an die Tradition zurückgebunden. Das steht systematisch im Einklang mit Kants Rede über die neue Regel als Grenzfrage des Geschmacks und Schlegels Aufwertung der Einbildungskraft, da ein Neues »an sich« nicht zu haben ist. Leopardis pathetische Rede von »gl'italiani« und den Vorfahren bedeutet poetisch lediglich, dass es kein Neues ohne *aemulatio* oder ohne Rekombination von Bekanntem geben kann. Der reine Neustart, ohne Reflexion auf die Frage nach dem Ursprung, den die Romantiker bzw. di Breme fordern, ist naiv. Indirekt relativiert Leopardi die pathetische Aufwertung eines Augenblicks gottgegebener Inspiration, dessen Funken überspringt auf eine nationale Tradition – (»quelle faville di fuoco«) – durch den Verweis auf die Arbeit an der Tradition, da aus seiner

Sicht die Einbildungskraft keinen poetischen Höhenflug ohne analytische Reflexion auf die Tradition mehr leisten kann. Zugleich ersetzt er in diesem Gedanken die Bremes Funktionalisierung der Dichtung für »la vita sociale«, da die Aufbewahrung der Tradition allein bereits – und poetologisch nur so – für einen *patriottismo* spricht. Die Nützlichkeit der Dichtung für die Bildung eines Nationalstaates und des sozialen Zusammenhalts wird abgelehnt und zugleich in der Einklammerung aufgehoben.

Der dritte und letzte (explizit benannte) Fehler wiederholt das Dilemma der neuen Regel:

L'ultima e capitalissima delle tre cagioni che ho detto, è la singolarità, la quale sarebbe superfluo a dimostrare quanto smisuratamente possa nell'immaginazione: così non occorre dire che spessissime volte l'efficacia nelle scritture è tutt'uno colla novità o rarità; onde vedremo accadere frequentemente che quella cosa che un poeta o uno scrittore esprime, poniamo, con una parola nuova o per se stessa o per l'uso, e quindi efficace talmente che suscita a meraviglia ne' Lettori l'immagine o il moto conveniente, venga significata nello scrivere o nel favellare ordinario con una voce molto più propria, ed anche per se stessa più vigorosa ed espressiva; e nondimeno quell'altra voce, solamente perch'è nuova, fa effetto più che non avrebbe potuto fare la parola corrente. E caso che quella o voce nuova o maniera di adoperarla andasse in usanza, allora quel cotal passo efficace e notevole diventerebbe ordinario, come senza fallo dev'essere accaduto a moltissimi luoghi di poeti e scrittori antichi, in ispecie de' più studiati e imitati, e però massimamente di Omero. (977)

Das Neue altert, »quella voce nuova [...] diventerebbe ordinario«. Verallgemeinernd kann Leopardi damit auch die klassischen Autoren als Vorbilder legitimieren, da sie der bewährte Höhenkamm des Gebirges gealterter damaliger Neuheiten sind. Zusammenfassend lassen sich Leopardis drei Vorwürfe gegen die Romantiker – der Verlust der Welthaltigkeit, des *commercio coi sensi*, der Verlust des Aspekts des Ewigen und das Altern des Neuen – bis auf den ersten nicht abschwächen, da sie begrifflicher Art sind und bloßlegen, dass der Ausschluss klassizistischer Motive kontingent aber nicht notwendig ist. Es spricht nichts dagegen, Homer zu lesen, zu schätzen und zu integrieren. Leopardi wirft den Romantikern vor, dass sie Schreibweise und poetischen Gegenstand nicht trennen und damit anders als er selbst keinen Primat des Stils kennen. Das führt Leopardi beispielhaft vor, wenn er aus der *Ilias* zitiert, die Verse theoretisch verteidigt – »Quelle cose che sono sentimentali in natura, non sono parimente e forse da vantaggio in queste imitazioni? [...] Ma io so bene che questo per li romantici è un nulla« (985) – und diese später in der (Nicht-) Idylle *La sera del dì di festa* wiederverwendet. Auf dem Spiel stehen Ideal und Vorbild der dichterischen Einbildungskraft, ihr Material, ihre Inspiration und ihr Stil.

Non però va creduto, come pare che molti facciano, che col tempo sia scemata all'immaginazione la forza, e venga scemando tuttavia secondoché s'augmenta il dominio dell'intelletto: non la forza ma l'uso dell'immaginazione è scemato e scema; il quale e negli antichi ne per giovinezza nè per maturità nè per vecchiezza s'allentava mai più che un poco, e in noi, come piglia piede la signoria dell'intelletto, così va calando finattantoch'in ultimo quasi manca. Resta la forza ma oziosa, restano i campi per li quali soleva esercitarsi la foga della fantasia, ma chiusi dai ripari dell'intelletto: a volere che l'immaginazione faccia presentemente in noi quegli effetti che faceva negli antichi, e fece un tempo in noi stessi, bisogna sottrarla dall'oppressione dell'intelletto, bisogna sferrarla e scarcerarla, bisogna rompere quei recinti: questo può fare il poeta, questo deve [...]. (974)

Die Aufgabe des Dichters ist es, die ursprüngliche Einbildungskraft aus den Ketten der »signoria dell'intelletto« zu befreien durch Übung und Besinnen auf die Kindheit. Die Entfremdung lässt sich zwar geschichtlich nicht umkehren, aber poetisch versuchsweise aufheben,⁶²⁸ und das Ideal der Poesie wäre »l'ultimo quasi rifugio della natura« (975) zu sein. Wieviel Glaube Leopardi selbst dieser Möglichkeit schenkt, hängt davon ab, ob man das »quasi« als sprachliches oder als logisches Als-Ob versteht. Das Studium der antiken Autoren gilt ihm nicht als klassizistische Pflicht, sondern als Hilfestellung, um sich sprachlich des Intellekts zu entwöhnen und sich zu befreien »dalla tirannia dell'intelletto« (982). Man kann diese frühe Position Leopardis bereits im Hinblick auf seine Poetik des *nulla* lesen und hier bereits das »postnaturale« Glück der Moderne [...] unmittelbar aus dem Bewußtsein von verabschiedeter Tradition« ansetzen⁶²⁹. Dann lässt sich der *Discorso* als poetologische Vorbereitung von Gedichten wie *A se stesso* oder *La ginestra* verstehen. Damit werden aber diejenigen Passagen im *Discorso* überdeckt, die Schlegels Idee einer *Neuen Mythologie* entsprechen und in Gedichten wie *L'inno ai patriarchi o de' principii del genere umano*⁶³⁰ oder *Alla Primavera o delle favole antiche* umgesetzt werden (s. Kap. 3.7.1). Leopardi wiederholt dem Gedanken nach Schlegels Behauptung –

Es fehlt [...] unsrer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die der Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der antiken nachsteht, läßt sich in die Worte zusammenfassen: Wir haben keine Mythologie. Aber setze ich hinzu, wir sind nahe daran eine zu erhalten, oder vielmehr es wird Zeit, daß wir ernsthaft dazu mitwirken sollen, eine hervorzubringen. (KA II, S. 312)

–, wenn er vom Ziel spricht »[di] cogliere il linguaggio della natura, e diventare vero poeta [... . M]ediante l'uso e la familiarità degli antichi, ripiglieremo per

628 Vgl. Blasucci 1998, S. 13: »Lo sviamento dalla natura primitiva [...] non è però per l'autore del *Discorso* un fatto irreversibile: o perlomeno, irreversibile in un ambito storico, esso non lo è in un ambito poetico«.

629 Wehle 2000, S. 39; vgl. ebd., S. 21 f.

630 Vgl. Blasuccis Doppellektüre des *Discorso* und des *Inno* (Blasucci 1998, S. 23–28).

rispetto alla poesia la maniera naturale di *favellare*« (982; Kursivierung M. H.). Schlegels Forderung hingegen, eine neue Mythologie hervorzubringen, findet sich bei Leopardi nicht. Deshalb sind auch die in der Leopardi-Forschung rekurrenten Vergleiche Leopardis mit Hölderlins Dichtung, die schon Walter Benjamin in seiner Rezension der *Pensieri* abtut,⁶³¹ und der sentimentalischen Dichtung(stheorie) Schillers wenig stichhaltig.⁶³² Auch wenn er hier davon spricht, Mythen zu schreiben (»favellare«), entwirft er keine moderne neue Bewegung von Dichtern, die zusammenarbeiten an einem neuen »Mittelpunkt«. Der Hoffnung, »la facoltà d'imitar la natura« (983) wiederzubeleben, steht die Trauer entgegen: »un Omero un Anacreonte un Pindaro un Dante un Petrarca un Ariosto appena è credibile che rinasca.« (983).

Dem romantischen Klischee, der zivilisatorische Fortschritt, der sich in einer neuen Allianz ankündigt, belebe die Einbildungskraft, steht Leopardi skeptisch gegenüber:

La vicendevole fratellanza delle scienze e delle arti, i miracoli dell'industria, l'esperienze le scoperte gli effetti dell'incivilimento daranno lena, secondoché dice il Cavaliere, alla fantasia? quelle cose che l'affogano l'avviveranno? la ragione ch'a ogni poco la mette in fuga e la perseguita e l'assalisce e quasi la sforza a confessare ch'ella sogna, l'esperienza che l'assedia e la stringe e le oppone al volto la sua molestissima lucerna, la scienza che le contrasta e le sbarra tutti i passi col vero, queste cose alimenteranno e conforteranno l'immaginativa? (973)

as *incivilimento* in Gesellschaft und Wissenschaft steht nach Leopardis Überzeugung vielmehr antiproportional zur Entwicklung der Dichtung und der Leistungsfähigkeit der Einbildungskraft, da ihre ursprüngliche Funktion, Bilder harmonischer, natürlicher Weltpassung abzubilden, und »la prepotente inclinazione al primitivo« (973) im Menschen in Vergessenheit geraten. Diese Tendenz ist aber kein bestimmtes Wissen, sondern eine Ahnung, deren Inhalt sich nicht angeben lässt. Systematisch lehnt er damit wie Schlegel das Sentimentalische ab, von dem Schiller sagt, es sei ein Gefühl, »welches wir für die Alten haben. Sie empfanden natürlich; wir empfinden das natürliche« (s. o. S. 121 f.).

631 In seiner Rezension zur Übersetzung der *Pensieri* Leopardis spricht Benjamin bereits das Klischeehafte dieses Vergleichs an: »Um den Deutschen diesen als Hymniker wie als Prosaisten gleich spröden Dichter nahezubringen, hat man immer wieder zu dem Vergleich mit Hölderlin gegriffen. In der Tat tritt in der Vereinigung dieser Namen zutage, was in beiden Dichtern sich verwandt ist: die schmerzhaft lauterekeit ihres Lebens und Schaffens [...]. Nichts selbstverständlicher als daß das Leben der Jugend [...] der saturierten Geschichts- und Kunstbetrachtung des 19. Jahrhunderts ganz unzugänglich geblieben ist und sie veranlaßt hat, hier ganz besonders beharrlich mit ihren Schlagworten aufzutrumphen. Bei Hölderlin spricht sie von Idealismus [...]. An Leopardi tut die gleichen Dienste [...] das Kennwort des »Pessimismus« (Benjamin 1991c, S. 117f.).

632 Stellvertretend für die beiden hauptsächlich komparatistischen Stränge der Leopardi Forschung – neben Hölderlin wäre Schopenhauer zu nennen – vgl. Polledri 2011, S. 33, 61.

Gerade dieser Zugang zum Natürlichen ist verloren und nur der Umweg über das Studium der Alten bleibt.⁶³³ Der Versuch, das Ideal wiederholend neu zu schöpfen, beinhaltet eine theoretische, anthropologische Begründung, die von sich weiß, dass die Differenz zu den Alten notwendig bleibt. Das moderne Bedürfnis nach Natürlichkeit bleibt abstrakt, da es »ein in sich gebrochener und reflexionsbehafteter Ausbruch [ist], der nicht abschütteln kann, wovon er sich distanzieren will.«⁶³⁴ An einer einzigen Stelle führt Leopardi eine Denkfigur ein, die einen direkten Zugang zur einfachen Natur, zur *natura primitiva*, verspricht.

Nelle usanze e nelle opinioni e nel sapere del tempo nostro cercheremo la natura e le illusioni? Che natura o che leggiadra illusione speriamo di trovare in un tempo dove tutto è civiltà, e ragione e scienza e pratica e artifizii; quando non è luogo nè cosa che abbia potuto essere alterata dagli uomini, in cui *la natura primitiva apparisca altrimenti che a somiglianza di lampo rarissimo* [...] (973; Kursivierung M. H.)

Natürliches und *illusioni* zu finden, ist unwahrscheinlich, und Dichtung im Sinne Leopardis scheint unmöglich. Ein Ausbruch aus dem Gesamtzusammenhang (»in un tempo dove tutto è«) ist nur noch denkbar als Erscheinung (»apparisca«). Diese Erleuchtung bzw. »l'epifania della natura«⁶³⁵ aber wird auf dreifache Weise eingeklammert. Der Augenblick (»lampo«) ist »rarissimo« und ähnelt einem blitzhaften Ereignis nur (»a somiglianza di«). Darüber hinaus folgt nach der einschränkenden Formulierung eine endlos erscheinende Apposition an Einschränkungen, die mit *quando (non)* bzw. *o/e se* eingeleitet werden und dreizehn Mal anheben. Der letzte dieser Einwände gegen die Möglichkeit, einen Augenblick der Natürlichkeit zu erfahren, »quando la scienza dell'animo umano già certa e quasi matematica e risolutamente *analitica* [...]« (ebd.), eröffnet neben dem Studium der Antike noch eine zweite Lösung. Sie besteht darin, den Menschen nicht analytisch zu beschreiben und zu bestimmen, sondern poetisch in seinem Bezug zum Unendlichen. Eine solche Beschreibung führt nach Leopardis sogenannter *mutazione totale*, ein Jahr nach dem *Discorso*, seine *teoria del piacere* aus (Kap. 3.3). Diese beiden Aspekte von Leopardis Poetik sind paradigmatisch für die Zukunft der italienischen Lyrik, da sie im Ganzen nicht di Bremses Programm des Wahren, Interessanten und Nützlichen folgen wird,

633 Vgl. »[I]n somma nel mondo incivilito vedremo e abiteremo e conosceremo intimamente il mondo primitivo, e nel mondo snaturato la natura? E in tanta offuscazione delle cose naturali, quale sarà se non saranno gli antichi, specialmente alle parti minute della poesia, la pietra paragone che approvi quello ch'è secondo la natura, e accusi quello che non è? La stessa natura?« (TPP, S. 982).

634 Kreis 2012, S. 161. Der nächste Satz stellt eine Verbindung her, die nicht nur auf Schlegel sondern auch auf Leopardi zutrifft. »Auch ideengeschichtlich ist der *konsequente* Rousseauist der reflexionszentrierte Frühromantiker gewesen« (ebd.). Stierle stellt zu diesem Gedanken nur den Bezug zu Rousseau her (Stierle 1997, S. 171).

635 Salerno 2012, S. 57.

sondern erst über den klassizistisch-romantischen Dekadentismus Leopardis möglich wird.⁶³⁶ Jedenfalls übersteht nur Leopardis poetische Produktion die Auseinandersetzung mit den Romantikern, die zugleich in Italien die Begriffe *romanticismo* und *classicismo* hervorgebracht hat.⁶³⁷

* * *

Im berühmten *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818), der allerdings zu Lebzeiten unpubliziert bleibt, reagiert der junge Leopardi auf Ludovico di Breme *Osservazioni* und die Bedrohung des literarischen Italiens durch die romantische Mailänder Bewegung. Leopardi verfasst – 21 Jahre nach Schlegels *Studium*-Aufsatz – einen vergleichbaren Aufsatz. Leopardi lehnt die romantische *perfettibilità* ab, ebenso eine moralische oder politische Nützlichkeit der Kunst. Di Breme paradigmatisches Beispiel – Lord Byrons *The Giaour* – kann gerade wegen seines *effetto presente* kein Beispiel gelungener Kunst sein. Wie Kant und Schlegel lehnt Leopardi eine Wirkungsästhetik ab, anders als Schlegel aber auch di Breme universalpoetischen Ansatz. Die Ambivalenz von Leopardis klassizistischer und romantischer Position wird von Beginn an deutlich. In dem *Discorso* polemisiert er gegen eine mögliche Rolle der Ratio für die Dichtung, denn diese habe die Welt erst entpoetisiert, gegen das Lob der Einbildungskraft, denn ihre antike Weltständigkeit sei verloren, und gegen die absolute Legimität des Neuen. Dagegen werden die poetische Notwendigkeit von *illusioni* und der Primat des Stils und der Kindheit verteidigt. Das Studium der griechischen Poesie gilt als zweitbeste Fahrt, nachdem es weder neue Mythen noch ein Empfinden des Natürlichen geben könne. Die abschließende Überlegung, ob nicht doch Epiphanien von Natürlichkeit möglich wären, kommt im späteren Werk als poetologische Überlegung nicht mehr vor.

3.2 »La mutazione totale«

For as among the vast variety of waving-lines that may be conceived, there is but one that truly deserves the name of the line of beauty, so there is only one precise serpentine-line that I call the line of grace. Yet, even when they are made too bulging, or too tapering, though they certainly lose of their beauty and grace, they do not become so wholly void of it, as not to be of excellent service in compositions, where beauty and grace are not particularly designed to be expressed in their greatest perfection.⁶³⁸

(William Hogarth: *The Analysis of Beauty* (1753), *Of Composition*)

636 Vgl. dazu dell'Aquila 1997, S. 191–193.

637 Vgl. Stierle 2010, S. 73.

638 Hogarth 1955, S. 102.

Gibt es wohl ein schöneres Symbol für die Paradoxie des philosophischen Lebens, als jene krummen Linien, die mit sichtbarer Stetigkeit und Gesetzmäßigkeit forteilend immer nur im Bruchstück erscheinen können, weil ihr eines Zentrum in der Unendlichkeit liegt?

(Schlegel: *Über Lessing*; KA II, S. 415)

Je mehr einer dazu neigt, umzudeuten und zurechtzulegen, um so weniger wird er die Ursachen des Übels ins Auge fassen und beseitigen; die augenblickliche Milderung und Narkotisierung, wie sie zum Beispiel bei Zahnschmerz gebräuchlich ist, genügt ihm auch in ernsteren Leiden. Je mehr die Herrschaft der Religionen und aller Kunst der Narkose abnimmt, um so strenger fassen die Menschen die wirkliche Beseitigung der Übel ins Auge: was freilich schlimm für die Tragödiendichter ausfällt [...], noch schlimmer aber für die Priester: denn diese lebten bisher von der Narkotisierung menschlicher Übel.⁶³⁹

(Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches*, Drittes Hauptstück, § 108)

Im *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* spricht Leopardi noch von einer ursprünglichen, ewig sich selbst gleichen Natur als Ideal der Dichtung – »la natura vergine e intatta« (972), »la natura vergine e primitiva« (982) –, die »[l]a nostra irrepugnabile inclinazione al primitivo« (972) entspräche. Nimmt man die vielen Stellen im Zibaldone hinzu, in denen er von einer *poesia sentimentale* spricht, scheint die Einordnung Leopardis als sentimentalischen Dichter im Sinne Schillers naheliegend. Dem widersprechen allerdings die ironischen, selbstreflexiven Gedichte⁶⁴⁰, die er geschrieben hat, seine anti-progressive Geschichtshaltung. Die entscheidende Differenz besteht in der funktionalen Umdeutung des natürlichen Schönen der Alten, das als ein *infinito* erfahren wurde, zu einem künstlichen modernen Schönen, das jene Erfahrung als ein *indefinito* erfahrbar macht.⁶⁴¹ Hierdurch entsteht eine poetologische Nähe zu Schlegels Kant-Interpretation, insofern Leopardis Poetik des *vago* eine Unbestimmbarkeit als Ideal ansetzt. Diese Position wird erreicht nach einer persönlichen und weltgeschichtlichen Krisis, die sich 1819 ereignet haben soll:

Nella carriera poetica il mio spirito ha percorso lo stesso stadio che lo spirito umano in generale. Da principio il mio forte era la fantasia, e i miei versi erano pieni d'immagini, e delle mie letture poetiche io cercava sempre di profittare riguardo alla immaginazione. Io era bensì sensibilissimo anche agli affetti, ma esprimerli in poesia non sapeva. Non aveva ancora meditato intorno alle cose, e della filosofia non avea che un barlume [...]. La mutazione totale in me, e il passaggio dallo stato antico al moderno, seguì si può dire dentro un anno, cioè nel 1819, dove privato dell'uso della vista, e della continua distrazione della lettura, cominciai a sentire la mia infelicità in un modo assai più

639 Nietzsche 1994b, S. 517.

640 In einer Reihe von *close readings* ist auf diesen ironischen Aspekt – im Sinne Schlegels – Margaret Brose eingegangen, die versammelt sind in Brose 1998.

641 Vgl. Thüring 2002, S. 70f.

tenebroso, cominciai ad abbandonar la speranza, a riflettere profondamente sopra le cose [...], a divenir filosofo di professione (di poeta ch'io era), a sentire l'infelicità certa del mondo, in luogo di conoscerla, e questo anche per uno stato di languore corporale, che tanto più mi allontanava dagli antichi e mi avvicinava ai moderni. Allora l'immaginazione in me fu sommamente infiacchita, e quantunque la facoltà dell'invenzione allora appunto crescesse in me grandemente, anzi quasi cominciasse, verteva però principalmente, o sopra affari di prosa, o sopra poesie sentimentali. E s'io mi metteva a far versi, le immagini mi venivano a sommo stento, anzi la fantasia era quasi disseccata (anche astraendo dalla poesia, cioè nella contemplazione delle belle scene naturali ec. come ora ch'io ci resto duro come una pietra); bensì quei versi traboccano di sentimento [...] Così si può ben dire che in rigor di termini, poeti non erano se non gli antichi, e non sono ora se non i fanciulli o giovanetti, e i moderni che hanno questo nome, non sono altro che filosofi. Ed io infatti non divenni sentimentale, se non quando perduta la fantasia divenni insensibile alla natura, e tutto dedito alla ragione e al vero, in somma filosofo. (1517, Zib. 143f.)

Leopardi stellt die persönliche Entwicklung des Jahres 1819 als eine negative Epiphanie dar: als eine »mutazione totale« – oder wie man mit Augustinus und Petrarca sagen könnte – als eine *mutatio vitae*. Der 21-Jährige sieht sich plötzlich oder im Rückblick auf das vergangene Jahr – der Eintrag im *Zibaldone* ist vom 1. Juli 1820 – auf einem unerwarteten Weg. Leopardi erkennt, dass er nicht mehr der Philologe seiner Jugend ist, sondern zugleich Philosoph und Dichter geworden ist. Die beiden Seiten des modernen Bewusstseins – Philosophie und Dichtung, Ratio und Gefühl –, die nach Schlegel eine utopische Einheit der Zukunft bilden – »Alle Kunst soll Wissenschaft, und alle Wissenschaft soll Kunst werden; Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein.« (KA II, S. 161, Fr. 115) –, kommen nach Leopardi in einer kosmischen Koinzidenz zusammen, die als negative Epiphanie inszeniert ist.

Diese harmonische Korrespondenz zwischen Ich (»il mio spirito«) und Welt (»lo spirito umano in generale«) deckt sich (»lo stesso stadio«) mit der von Giambattista Vico, den Leopardi aufmerksam gelesen hat, vertretenen These, die später als biogenetische Grundregel von Haeckel kanonisiert wird: *Ontogenesis recapitulatio phylogeneseos*.⁶⁴² Damit ist eine poetologische Verschiebung gegenüber dem kantischen schönen Augenblick angezeigt. Das Ich erfährt keine einheitliche Welt-Erfahrung im Ästhetischen – wie in Kants *unio aethetica* (s. o. S. 54) –, sondern eine Verschiebung. Die Einheit der Entsprechung zwischen Ich und Welt wird verschoben hin auf eine fragmentarische Einheit, die als ein Bruch beschrieben wird: Das historische Bewusstsein bzw. die historisierende Selbstbeschreibung inszeniert sich als eine faustische Erblindung

642 Vgl. Possiedi 1996a, S. 24. Ausführlich zu Leopardis Vico-Kenntnissen Piperno 2013, S. 53.

(»privato dell'uso della vista«), also eine persönliche Abwendung von der Altphilologie und dem Studium der antiken Texte.⁶⁴³

Mit der »mutazione totale in me« inszeniert Leopardi ein Lebensjahr als einen Augenblick, als eine Revolution der Denkungsart, als einen individuellen Bruch in der Vita und im Schreiben (»carriera poetica«). Es stellt sich ein Übergang ein, der analog zu Schlegels Überschreiten des *Studium*-Aufsatzes zu den *Athenäum*-Fragmenten scheint – »tanto più mi allontanava dagli antichi e mi avvicinava ai moderni« –, aber unter anderen, negativen Vorzeichen steht. Nicht nur »brach, vor allem mit der Französischen Revolution, eine Gedankenwelt zusammen«⁶⁴⁴, sondern mit der eigenen inneren Revolution hin zum »filosofo di professione« geht jede natürliche Hoffnung verloren. Mit dem Verlust der frühen, »ursprünglichen« Phantasiebegabung und Einbildungskraft (»fantasia«, »immaginazione«) und der wahrheitssuchenden Reflexionen über Dinge (»riflettere profondamente sopra le cose«) gehen ein Pessimismus und ein fundamentaler Befund zur (un-) natürlichen Weltpassung (»sentire l'infelicità certa del mondo«) einher.

Für Leopardi entfällt also nicht nur die französische Revolution als (positive) Tendenz der Gegenwart, sondern auch die utopische Forderung an die Kunst. Wenn Schlegel im *Athenäum*-Fragment 115 formuliert »Alle Kunst soll Wissenschaft, und alle Wissenschaft soll Kunst werden; Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein.« (KA II, S. 161), so ließe sich kein größerer Gegensatz zur ästhetisch-programmatischen Einschätzung der Gegenwart bei Leopardi formulieren. Die Philosophie bzw. die Vernunft ist gerade als Bestimmung der Gegenwart der Gegensatz zur Poesie bzw. zur Einbildungskraft der Vergangenheit. Dieser Bezug gelte sowohl für »il mio spirito« als auch für »lo spirito umano in generale«. Historisch hat sich auf beiden historischen Seiten – Mikrokosmos der eigenen Vita und Makrokosmos der Weltgeschichte – eine Schwellenüberschreitung ereignet, »il passaggio dallo stato antico al moderno«, die Leopardi zum »Sänger der Schwelle«⁶⁴⁵ macht. Entsprechend geht der harmonische Augenblick der Weltpassung im Naturschönen verloren, wie Kant ihn als Ausläufer rinascimentaler Vorstellungen kosmischer Korrespondenz zwischen Subjekt und Welt bzw. zwischen »Selbstbejahung des Menschen« und »Weltbejahung«⁶⁴⁶ ästhetisch anlegt. In Abwandlung müsste Leopardis nicht-

643 Vgl. die Einschätzung Wehles: »[D]er ruhmreiche Philologe, zu dem ihn diese klassischen Studien machen sollten, erweckte in ihm zuletzt den – klassizistischen – Poeten.« (Wehle 2000, S. 12).

644 Ebd., S. 12f. Vgl. ausführlich zu Leopardis Erfahrung der Französischen Revolution als Schock: Sanguineti 1997.

645 Ebd., S. 13.

646 Cassirer 1963, S. 71. Diese letztlich mythische Vorstellung findet sich zuvor in der mysti-

harmonisches Augenblicks-Credo also lauten: »Die schönen Dinge zeigen an, dass ich *nicht* in die Welt passe.«

Leopardi kennt den Augenblick auch als ästhetische, subjektive Erfahrung im Rahmen okkasionaler Schönheitsvorstellungen – vor allem gemäß des Topos der Inspiration und des *furor poeticus* – und gestaltet in der Lyrik plötzliche Augenblicke, in denen sich Korrespondenzen ereignen. Diese setzen aber nicht harmonische Naturbilder ins Bild, sondern zerrissene Blicke auf die Natur, die gerade dadurch entstehen, dass Leopardi das *pensare* und *cantare*,⁶⁴⁷ die beiden Gegensätze der petrarkistischen Tradition zusammenfügt. En détail finden sich bekanntlich viele Petrarkismen in Leopardi, seine Vertrautheit ist schon auf der Oberfläche mit seinem Petrarca-Kommentar belegt (1828). Mit diesem schicksalhaften Zusammenfügen von Philosophie und Dichtung fängt Leopardis moderne Lyrik an der Stelle an, die in frühen Handschriften Petrarcas das Ende (des ersten Teils⁶⁴⁸) bzw. den letzten Vers (des Gedichts Rvf 176) bezeichnet.⁶⁴⁹ Die klassische Metapher der Schifffahrt als Chiffre für die Dichtung beginnt hier als Scheitern, das nicht eintritt, so in Petrarcas *Passa la nave mia colma d'oblio* im letzten Vers: »tal ch'incomincio a desperar del porto.«⁶⁵⁰ Dieser Schiffbruch ohne Zuschauer ist bei Petrarca noch im Ausblick. Bei Leopardi ist er in Endposition benannt als Schiffbruch und gesetzt als der Beginn einer Dichtung, die mit einem Scheitern rechnet, das eintritt: »E il naufragar m'è dolce in questo mare.« (*L'infinito*, V. 15; s. u. S. 241).

Wider ersten Erwartungen erfüllt hier Leopardi eine der Grundüberlegungen Schlegels, insofern die geforderte Einheit (der Zukunft) von Philosophie und Dichtung bei ihm gerade und paradoxerweise Voraussetzung (in der Vergangenheit) von beidem ist. Der Beginn des *Zibaldone*, vor allem die ersten hundert Seiten, wäre nicht möglich ohne die »mutazione totale«. Dieser »mito autobiografico«⁶⁵¹ des tragischen Jahres 1819, in dem die anti-poetische Modernität der Welt die Verfassung des Ichs unwiderruflich verändert – »perduta la fantasia divenni insensibile alla natura« – ist widersprüchlich, da nun die *piccoli idilli* entstehen. Der persönliche Mythos ist gleichsam ein Gründungsmythos der eigenen modernen Subjektivität⁶⁵², dem lyrisch die poetisch erstaunliche Rolle

schen Tradition in ihrer säkularen Schwundstufe bei Guyon, Fénelon und noch im *Faust* (s. o. S. 37).

647 Vgl. dazu beispielhaft Stierle 2003a, S. 216f.

648 Vgl. Cachey 2005.

649 Vgl. Küpper 1992.

650 Petrarca 1992, S. 245 (V. 14).

651 Possiedi 1996a, S. 26.

652 Vgl. Possiedis Rede vom persönlichen Mythos als Exorzismus und Kompensationsversuch und von der *mutazione totale* als »il fondamento della formazione della soggettività del Leopardi scrittore.« (ebd., S. 26).

der Hecke im *L'infinito* entspricht und poetologisch die Poetik einer *doppia vista*:

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione. (2382, Zib. 4418)

Den Blick auf die Wirklichkeit poetisch imaginativ zu verdoppeln, führt eine Reflexivität ein, die zwar für romantische Dichtung topisch⁶⁵³ ist, die bei Leopardi aber eine dezidiert pessimistische Lebensüberwindung darstellt, deren in sich gesplante Zeitlichkeit – »nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà« – die lyrische Antwort auf eine geistesgeschichtliche Entwicklung ist.⁶⁵⁴ Der hypertrophen Reflexivität des rationalen modernen Bewusstseins wird zunächst eine kompensationsästhetische Lösung beigelegt.⁶⁵⁵ Das Leiden an der unpoetischen Gegenwart flieht aber nicht einfach in eine *doppia vista* jenseits des Gegenwärtigen. Die Gegenwart wird nicht einfach verdoppelt und übergangen, denn einer erststufigen Trauer – »Trista quella vita [...] che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici« –, die poetisch überboten werden kann, gesellt sich eine reflexive Trauer bei, die unüberbietbar ist und durch keine poetische Verdopplung ausgehebelt werden kann. Damit schreibt sich eine pessimistische Positivität in die tendenziell romantische Flucht in Ideale und Illusionen ein. Leopardi schreibt am 1. April 1829:

Il successo delle poesie di Lord Byron, del Werther, del Genio del Cristianesimo, di Paolo e Virginia, Ossian ec., ne sono altri esempi. E quindi si vede che quello che si suol dire, che la poesia non è fatta per questo secolo, è vero piuttosto in quanto agli autori che ai lettori. (2400, Zib. 4479)

Wenn Leopardi gleichermaßen im Widerspruch zu seinen prosaischen Überzeugungen in einem »secolo impoetico« dichtet, setzt er sich mit der Gefahr

653 Vgl. zu diesem Komplex ausgehend von Wordsworths Dichtung Lessenich 2010.

654 Vgl. dazu Baker 2002, dessen Aufsatz »Loss and Expectation. Temporal Entwinement as Theme and Figure in Novalis, Wordsworth, Nerval, and Leopardi« den Verlust der Ich-Origo entsprechend den Ausführungen von Frank zu Schlegel (s.o. S. 167) zum Ansatz moderner Lyrik unterlegt: »Time and space, in other words, are best appreciated by reference to states of consciousness marked by absence, or lack« (ebd., S. 63).

655 Vgl. aus dem *Diario del primo amore* vom Dezember 1817: »Volendo pur dare qualche alleggiamento al mio cuore, e non sapendo né volendo farlo altrimenti che collo scrivere, né potendo oggi scrivere altro, tentato il verso, e trovato restio, ho scritto queste righe« (TPP, S. 1096).

einer »poesia non poesia« (2406, Zib. 4497) auseinander. Eine der grundlegenden Techniken, als Philosoph Dichtungen zu schreiben, liegt in der Verwendung romantischer Bilder und *illusioni* gleichsam als Zitat, eingesetzt nicht nur im Zeichen der Melancholie, sondern im Bewusstsein, dass keine poetische Illusion Hoffnung oder Flucht ungebrochen darstellen könnte. Das Schreiben erlangt den Rang einer Kunstfertigkeit der Lebensbewältigung bzw. – mit den Worten Ciorans Pfaden in *De l'inconvénient d'être né* – einer Poetik der Tilgung der Möglichkeit jedes Versuchs, die Zeit auszufüllen oder ihr dauerhafte Sinnstrukturen zu verleihen: »Je ne fais rien, c'est entendu. Mais je vois les heures passer – ce qui vaut mieux qu'essayer de les remplir.«⁶⁵⁶ Entsprechend hat Leopardi das Nicht-Geboren-Sein als antike Weisheit für sich wiederentdeckt: »Le plus grand des malheurs est de naître, le plus grand des bonheurs, de mourir.« (1988, Zib. 2672).

Diese Stelle im *Zibaldone* hat die italienische Leopardi-Forschung mit und seit Luporinis *Leopardi progressivo* dazu veranlasst, ein weiteres Krisenjahr 1823 anzunehmen, das die *krisis* als *kairós* im Übergang von einem *pessimismo storico* zu einem *pessimismo cosmico* gestalte.⁶⁵⁷

Gegen solche globalen Einteilungen des Werkes in verschiedene *pessimismi* steht exemplarisch einer der *disegni letterari* aus dem Jahr 1821: »L'arte d'esser infelice. Quella di essere felice è cosa rancida; insegnata da mille, conosciuta da tutti, praticata da pochissimi, e da nessuno poi con effetto.« (1112). Die unpoe-tische Gegenwart sei das einzig mögliche Material der Dichtung, der erlebte Augenblick allein ist Material, er wird geformt durch eine *doppia vista* und er steht unter den Zeichen des Unglücks, veranlasst durch *illusioni* und damit Zeichen des Glücks. Leopardis ästhetische Idee veranschaulicht das Unendliche *indirecte* – wie bei Kant –, bildet ein *indefinito* als Supplement des *infinito* aus und verweist fragmentarisch auf ein nicht-darstellbares Ganzes. Nur als Fragment ist Gegenwart poetisierbar und nur als fragmentarisches Ganzes ist Poesie möglich:

Il sentimento che l'anima *al presente*, ecco la sola musa ispiratrice del vero poeta, il solo che egli provi inclinazione ad esprimere. [...] Il poeta immagina: l'immaginazione vede il mondo come non è, si fabbrica un mondo che non è, finge, inventa, non imita, non imita (dico) di proposito suo: creatore, inventore, non imitatore; ecco il carattere essenziale del poeta. (2366, Zib. 4357f.)

656 Cioran 1990, S. 11.

657 Vgl. Luporini 1981 und die Zusammenfassung von dessen *Leopardi progressivo* (1947) in Timpanaros Aufsatz »Il Leopardi e la Rivoluzione francese« (Timpanaro 1994, S. 127–141). Auch die Figur der *Saffo* lässt die Unterscheidung verschiedener *pessimismi* fragwürdig werden (s. u. S. 268).

Die nichtmimetische Formung der Gegenwart bzw. der Welterfahrung »*al presente*« wird geboren aus einer philosophischen Weltsicht, die diese poetisch anverwandeln möchte, die scheinbar durch eine lineare Entwicklung (der Welt, des Ichs) entstanden, aber durch den qualitativen Sprung der *mutazione totale* in eine zeitlich paradoxe Situation geraten ist. Die philosophische Analyse, die im Ganzen durch den Materialismus der Aufklärung und eines Bayle (neben Voltaire, Diderot, Holbach etc.⁶⁵⁸) bestimmt ist, führt aber gerade zu einem »*sentire l'infelicità*« (s. o., Zib. 143f.). Das Gefühl entsteht erst anhand und mittels einer rationalen Zurichtung jedes Phänomens; ein tragisches Paradox, das Leopardi im *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* eingangs so auf den Punkt bringt: »È ben più facile insegnare una verità che stabilirla sopra le rovine di un errore; è ben più facile l'aggiungere che il sostituire.« (873). Daraus ergibt sich eine kritische Sicht auf die Kenntnis der Wahrheit, des »*abisso vero*« (161; *Canto notturno*, V. 35), die gerade im »*filosofo di professione*« eine Form des *sentire* entdeckt, die die (mythische) Katastrophe von 1819 als poetologische Paradoxie verdoppelt.⁶⁵⁹

Diese historische Problematik erinnert an das poetische *indicibile* des Selbstmordes im *Ultimo canto* (s. Kap. 3.5). Die *Saffo* leistet einen poetischen, qualitativen Sprung in die Moderne, der quasi-unmittelbar einen Epochenübergang kommentiert. Eine autobiographisch klingende, aber wie die *mutazione* ebenso inszenierte, Verweigerung des Augenblicks (des Todes) liefert ein Gedankenexperiment im *Zibaldone*, das eine direkte leukadische Erinnerung an Sappho ist:

Io era oltremodo annoiato della vita, sull'orlo della vasca del mio giardino, e guardando l'acqua e curvandomi sopra con un certo fremito, pensava: s'io mi gittassi qui dentro, immediatamente venuto a galla, mi arrampicherei sopra quest'orlo, e sforzandomi di uscir fuori dopo aver temuto assai di perdere questa vita, ritornato illeso, proverei qualche istante di contento per essermi salvato, e di affetto a questa vita che ora tanto disprezzo, e che allora mi parrebbe più pregevole. La tradizione intorno al salto di Leucade poteva avere per fondamento un'osservazione simile a questa. (1500, Zib. 82)

In einem Zustand der *noia*, so die geraffte Erinnerung, ist der Sprecher in einer Schwellensituation. Kurz vor dem Sturz in das Wasser am Rande des Gartens (des Lebens), zitternd (»*fremito*«) wie die Sappho im Fragment-Gedicht 31 *φαίνεται μοι κῆνος* (*phainetai moi kēnos*), auf das das *naufragio*-Gedicht *L'infinito* nochmals anspielen wird,⁶⁶⁰ weicht der Blick in den Wellen-Spiegel aus, um

658 Vgl. Mazzarella 1996.

659 Vgl. ebd., S. 37–40.

660 Genau in der Mitte des Gedichts, wenn die räumliche Dimension (V. 3–7) der zeitlichen weicht (V. 8–14), variiert Leopardi das vor Angst Erschauern des Herzens, wenn Sappho den Geliebten sieht – »*καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν*« (V. 6) –, indem er es einklammert,

augenblicklich (»immediatamente«) zu erkennen, dass der Lebenstrieb überwoge, dass aus der Angst vor dem Verlust (»temuto assai di perdere questa vita«) der rettende Griff an den Rand zu einem kurzen Augenblick des Glücks führen würde (»proverei qualche istante di contento«). Es genügt Leopardi also ein Gedankenexperiment, um die größte Verzweiflung (»annoiato della vita«) mit einer lebensbejahenden Folge auszustatten, die die Illusion und Lüge zugleich dieses Gedankens fiktiv an die Tradition (»tradizione intorno al salto di Leucade«) rückbindet und so die persönliche Erinnerung (»Io ero oltremodo«) überformt und selbst in der reflexiven Schwebelage hält an der Grenze (»sull'orlo«, »sopra quest'orlo«) eines (Selbst-) Betrachtens.

Solche sapphischen Augenblicke des möglichen Selbstmordes oder (Selbst-)Verlusts, die auch in *Le Ricordanze* (1829) und *La vita solitario* (1821) lyrisch erneuert werden,⁶⁶¹ veranschaulichen eine Struktur des Denkens und Dichtens Leopardis, die frühromantische Ausläufer hat: Aus einer nostalgischen Sicht verendet die Sehnsucht nach einer einfachen Lösung in einer scheinbaren Kostbarkeit (»mi parebbe più pregevole«), einer Grenzüberschreitung, die aus einer Negativität oder (ironischen) Verschränkung von Gegensätzen – hier von Leben und Tod – inszeniert wird.

Der »disprezzo di se medesimo« (1497, Zib. 70) wird individualisiert. Die Frage nach realen Möglichkeiten wird als Erinnerung durchgespielt. Es schlägt immer, selbst in dunkelsten Momenten der eigenen Existenz, die einfache und biologisch-natürliche Ursächlichkeit durch. Der Primat der Selbsterhaltung, des *amor proprio*, bedeutet für das Leben – und in Analogie für die Theorie der Dichtung – einen Primat der Illusion. Das schmerzvoll ausgerufenen »Oh infinita vanità del vero« des eigenen modernen Bewusstseins steht dem »Beati voi se le miserie vostre Non sapete« (1496f., Zib. 69) gegenüber. So wird hier eine Schwellenerfahrung »auch temporal einem prägnanten Moment zu[gewiesen]«⁶⁶². Darin spricht sich eine Konzeption ästhetischen Denkens aus, das ein *infinito* nur in oder nach dem Scheitern darstellen kann, sei es des Selbstmordes, des glücklichen Lebensvollzugs oder des Dichtens selbst. Das witzige Augenblicksdenken Schlegels findet sich auch hier, auch wenn Leopardis Ausdrucks-

zugleich aber die folgende harte Fügung von »ὦς γὰρ« (V. 7) im Fortgang übernimmt (Sappho 1984, S. 24; vgl. Lonardi 2013, S. 161f.).

661 Vgl. »E già nel primo giovanil tumulto / di contenti, d'angosce e di desio, / morte chiamai più volte, e lungamente / mi sedetti colà su la fontana / pensoso di cessar dentro quell'acque / la speme e il dolor mio.« (*Le Ricordanze*, V. 104–109; TPP, S. 157). »In cielo, / in terra amico agl'infelici alcuno / e rifugio non resta altro che il ferro.« (*La vita solitaria*, V. 20–22; TPP, S. 129). Das Thema des Selbstmordes behandelt ausführlich Candela 1997, die Gedichtsstellen werden auch dort zitiert (ebd., S. 165).

662 Degner 2009, S. 203. Im Weiteren geht Degner auf die Selbstmorddarstellung bei Pseudo-Longinus und die »Pathosserzeugung« durch »kompositorische ›Verdichtung des Ausgewählten« ein (ebd.).

weise etwas idyllisch abgemildert ist.⁶⁶³ Die *noia* ist von bestimmender Dauer, der Ausbruchversuch ist plötzlich, das Glück ist unbestimmt. Reihenfolge und Zuweisung von zeitlicher Dauer mögen changieren – vor allem verdoppelt Leopardi meist den poetischen Ausbruchversuch –, das Ergebnis begrifflicher und poetischer Bestimmung bleibt aber bewusst und kalkulierterweise unbestimmt.

* * *

In einem *Zibaldone*-Eintrag von 1820 wird ursprüngliche Natürlichkeit abgeschafft. Das ermöglicht die Poetik des *indefinito* im Bewusstsein, dass das Ideal – ein *infinito* – jeder möglichen Erfahrung vorgängig ist. Die Krisenerfahrung im Jahr zuvor wird ex post als transzendente Erinnerung (s. o. S. 167) inszeniert. Die Wandlung vom Philologen zum Philosophen und Dichter sei gleichzeitig Echo oder Spiegel eines geistesgeschichtlichen Bruchs. Diesen Übergang von der Antike zur Moderne biegt Leopardi aber nicht – wie Schlegel – um in eine Hoffnung der Zukunft. Stattdessen wird die Weltpassung im Schönen negiert, der Verlust der Einbildungskraft lässt ihn paradoxerweise zum Dichter werden, in einer philosophischen, prosaischen Gegenwart. Durch diesen Selbstgründungsmythos als moderner Dichter entsteht dichterisch eine Gegenwartsverdoppelung, die von transzendentaler Trauer über den Verlust der Fülle begleitet wird. So wird implizit auch der lineare Überschritt fruchtbar gemacht als eine poetologische Paradoxie. Der eingesinterte, von der Ratio gewirkte Pessimismus lässt ständig das Leid fühlen. Diese Struktur unterläuft einerseits die geläufige, aber unpassende Unterscheidung in verschiedene *pessimismi*, sie erklärt andererseits die prägnante Darstellung der Schwellenerfahrung des Todes als Ausbleiben eines Augenblicks (s. Kap. 3.5).

3.3 Variationen des Scheiterns

Es ist ein erhabener Geschmack, immer die Dinge in der zweiten Potenz vorzuziehen. Z. B. Kopien von Nachahmungen, Beurteilungen von Rezensionen, Zusätze zu Ergänzungen, Kommentare zu Noten.

(Schlegel: *Athenäum*, Fr. 110; KA II, S. 181)

663 Vgl. »sull'orlo«/»sopra quest'orlo«, »Io era«/»La tradizione«, »pensava«/»provverei« und sprachlich unmarkiert als zwei diametrale, augenblickliche Erfahrungen: »immediatamente«, »qualche istante di contento«.

Wie konnte es dazu kommen, daß die Griechen der homerischen Welt nicht wußten, daß sie Ficta als Facta behandelten?⁶⁶⁴

(Hogrebe: »*Wer im Mythos lebt ...*«)

Leopardis philosophisches Tagebuch, der *Zibaldone di pensieri*, war nicht zur Publikation vorgesehen. Das schlägt sich in der Form der Notate nieder. Sie sind rhapsodisch, vorläufig und darauf angelegt, immer wieder erweitert, wiederholt und verändert zu werden. Der *Zibaldone* ist eine fragmentarische Sammlung, die prinzipiell offen und unabschließbar bleibt. Diese prinzipielle Offenheit für jede einzelne Lektüre des Textes ist im *Zibaldone* selbst angelegt und Teil seiner selbstreflexiven Struktur. Sie ergibt sich daraus, dass Leopardi selbst Leser des *Zibaldone* war, und den Text immer weiter mit internen Verweisen, mit *hyperlinks* versehen hat.⁶⁶⁵ Der Text ist organisch, indem er jeden Eintrag sowohl als punktuelle, fragmentarische Einsicht isoliert und zugleich an andere Textindividuen bindet, die zusammen eine Bewegung des Denkens darstellen und ausbilden, die den Projektcharakter zur Textstrategie erhebt.

Die fortgesetzte Zerstreung der Begriffsarbeit erwächst einer Schreiberfahrung, dass etwas prinzipiell Zukünftiges Teil des eigenen Lebens sein kann.⁶⁶⁶ Versteht man Leopardis Gedankenbuch als ein Schreiben der Passage und des Übergangs, treten die auffallenden Widersprüche seiner Begriffsbestimmungen als Teil seiner Methode zu Tage. Leopardi verharrt nicht in paradoxen Bestimmungen, da er nicht über das begrifflich-logische Rüstzeug verfügte, um ein Gedankengebäude zu schaffen. Genausowenig treibt er die Widersprüche immer weiter voran, da er die Philosophie und das begriffliche Denken abschaffen möchte. Es würde die Offenheit von Leopardis gesamtem Schreiben reduzieren, wenn man eine absolute Grenze zwischen Dichtung und Philosophie ziehen wollte,⁶⁶⁷ oder wenn man wie Karl Heinz Bohrer Leopardis »Theorem vom Nichts«⁶⁶⁸ gegen den Text selbst verabsolutiert und den produktiven Gewinn

664 Hogrebe 2006, S. 331.

665 Vgl. Riccini 2000.

666 Vgl. Caesar 2000, S. 670–671. Dieser Auszustand des geordneten Denkens entspricht dem dritten Prinzip des Rhizoms: »Une multiplicité n'a ni sujet ni objet, mais seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions qui ne peuvent croître sans qu'elle change de nature (les lois de combinaison croissent donc avec la multiplicité).« (Deleuze/Guattari 1980, Bd. 1, S. 14f.).

667 Historisch geht die Sekundärliteratur diesen Schritt vor allem in Ausgang von Luporinis (marxistischer) Interpretation *Leopardi progressivo* (1947). Neben de Sanctis ist es Croce, der Leopardis Bedeutung in seiner Philosophie – und nicht mehr in der Dichtung – sieht, indem er ihn innerhalb der europäischen Philosophie von Rousseau bis Nietzsche einordnet. Bis heute hält sich Croces Unterscheidung von *poesia* und *non poesia*. Der Bruch mit dieser Tendenz kulminiert in Pretes *Il pensatore poetante* (1980).

668 Bohrer 2002a, S. 38. Bohrer erhebt Leopardi auf den Dichterthron des ersten Dichters der europäischen Moderne, der grundlegend gegen Hegels Figur des unglücklichen Bewusstseins Einspruch hat erheben können. Am Ende seines Leopardi-Kapitels heißt es zusam-

allein der Seite der Dichtung zuschlägt. Bohrer wiederholt Hegels ›Abfertigung‹ der Romantik, indem er Leopardi als Modernen ohne romantische Färbung zeichnet. Es ist zwar richtig, Leopardis Einspruch gegen ein philosophisches System herauszustellen. Die Schnittmengen mit der frühromantischen deutschen Philosophie sollten dabei aber nicht verdeckt werden. Hat man diese im Blick, erkennt man Leopardis (auch romantische) Poetik, »die im ganzen in Opposition zur [idealistischen, M. H.] Philosophie«⁶⁶⁹ steht. Bohrer entgeht insofern ein gegenwartskritisches Element von Leopardis Position, wenn er diese als Abschaffung der Philosophie in der Dichtung beschreibt.

Leopardi wendet sich gegen eine naiv-hoffnungsvolle Philosophie unseres Lebens, die davon ausgeht, unsere sei die beste aller möglichen Welten. Er fasst diese Tendenz kurzerhand mit Plotin und Leibniz zusammen. *La scommessa di Prometeo* aus den *Operette morali* spricht genau diese Frage an. Die prometheische Wette lautet: »[S]e in tutti cinque i luoghi, o nei più di loro, troverebbero o no manifesti argomenti che l'uomo sia la più perfetta creatura dell'universo.« (521). Und nachdem Prometheus in die Vergangenheit, weg von Europa und in eine frühere, andere Welt, die der Mensch bewohnt, gereist ist, sagt sein Sklave Momo:

Pure a ogni modo io ti concederò volentieri che l'uomo sia perfettissimo, se tu ti risolvi a dire che la sua perfezione si rassomigli a quella che si attribuiva da Plotino al mondo: il quale, diceva Plotino, è ottimo e perfetto assolutamente; ma perché il mondo sia perfetto, conviene che egli abbia in sé, tra le altre cose, anco tutti i mali possibili; però in fatti si trova in lui tanto male, quanto vi può capire. E in questo rispetto forse io concederei similmente al Leibnizio che il mondo presente fosse il migliore di tutti i mondi possibili. (524)

menfassend: »Leopardis Distanz zur Philosophie war die Bedingung seines Diskurses *ästhetischer Negativität*. Die Erklärung, warum die Negativität nichtsdestoweniger ästhetisch attraktiv ist, ergab sich nicht aus konventionellen Begründungen, die letztlich romantischen Ursprungs sind: denn dort bleibt das Negative immer die Umkehrung des Positiven, ist Satan die Umkehrung von Gott. Die Radikalität der Leopardianischen Negativität liegt darin begründet, daß ihr solche romantische Binarität ermangelt und sie abstrakt ganz und gar die Abwesenheit, das Ende von etwas darstellt.« (ebd., S. 97). Bohrer's *bashing* des deutschen Idealismus geht so weit, dass er Leopardi als radikalsten Negativitätsdenker der klassischen europäischen Philosophie versteht, der – in seiner Modernität – nicht nur den gesamten deutschen Idealismus, sondern auch noch Friedrich Nietzsche, mit seinen metaphysischen Restresiduen, hinter sich ließe (vgl. ebd., S. 87–89).

669 Ebd., S. 88. Ein entsprechender verabsolutierender Zug findet sich in der Besprechung der *Canti*; beispielsweise wenn es heißt: »Das erinnerte Lied aus der Kindheit [...] und das einsame Lied des Handwerksburschen – im jetzigen Augenblick werden sie identisch [...]. Die Kindheit ist für Leopardi eigentlich die noch vor der Desillusionierung geschützte Zeitzone [...]. Um so schärfer der Schmerz des Abschieds von etwas im Sinne eines *absoluten Verlusts*.« (ebd., S. 50, Kursivierung M. H.). Nicht nur ist *reiner* Abschied begriffslgisch inkonsistent, sondern auch nie möglicher Gegenstand der Dichtung (s. Kap. 5).

Plotin, den Leopardi Momo nennt, hatte das Böse einen Mangel des Seins genannt. Augustinus wird diese *privatio boni*-Lehre des Bösen zur Schulmeinung machen und zugleich depotenzieren, indem ihm und der christlichen Tradition das, was ist, das Gute ist: »bonum est, quidquid aliquo modo est«⁶⁷⁰. Leopardi lässt also das noch nicht durch den christlichen Glauben depotenzierte *malum* zu Wort kommen. Prometheus' Lehre vom Sein ist noch nicht die neuzeitliche Verengung auf eine Abdeckung der Theodizee-Frage. Und so ist auch Leopardis Antwort auf die Frage *Warum ist etwas und nicht vielmehr nichts?* keine begriffliche, sondern eine poetische, die den negativen Befund, dass trotz der Aufklärungshoffnung die Möglichkeit der Wirklichkeit der besten aller möglichen Welten nicht aufrecht zu erhalten sei, in sich aufnimmt. Am Ende von Leopardis Lehrstück steht nur der »tedio della vita« (524). Prometheus hat seine Wette verloren.

Der Pessimismus ist zwar Leopardis bestimmende Perspektive, aber bei weitem nicht Leopardis letztes Wort, wie bereits der zynisch-spielerische Ton der *Operette morali* belegt. Es gibt im *Zibaldone* eine durchgehende Unterströmung, die Leopardi kurzzeitig im Titel der *ultrafilosofia* benennt. Und auch in der Dichtung gibt es durchgehend Ansätze, »seine eigene pessimistische Weltanschauung gedanklich zu überwinden«⁶⁷¹. Die beiden folgenden Kapitel rekonstruieren aus dieser Perspektive begriffliche Bestimmungen des Augenblicks, die im *Zibaldone* entwickelt werden. Sie sind Ausprägungen einer untergründigen Logozenstrismuskritik und liefern Argumente für ein Stilideal, das die Dichtung versucht, auszuprägen: »Se attentamente rigarderemo in che soglia consistere l'eleganza delle parole, dei modi, delle forme, dello stile, vedremo quanto sovente anzi sempre ella consista nell'indeterminato« (1758, Zib. 1312).

* * *

Der *Zibaldone* wird bestimmt durch ein fragmentarisches, selbstreflexives, aufschiebendes Schreiben, das Widersprüche generiert und diese ernst nimmt als Teil seiner Bewegung. Diesen Umgang findet man auf der Ebene des Werkzeugen wieder. Die *Operette morali* prägen dagegen einen zynisch-heiteren Ton und Takt aus, so z. B. im Umgang mit der prometheischen Wette. Ähnlich unterschiedlich dagegen sind die *Briefe* oder die *Canti*.⁶⁷² Diese Vielfalt bestimmt

670 *Confessiones* 13.46 (Augustinus 2004, S. 726)

671 Steinkamp 1991, S. 153.

672 Die beste überblicksartige Einleitung zu den *Canti*, ihren zentralen Themen und den einschlägigen Werken der (italienischen) Leopardi-Forschung hat Colaiacomo 1995 für die von Alberto Rosa herausgegebene *Letteratura Italiana* verfasst. Eine hervorragende Einleitung in die Thematik des gewaltigen, philosophischen Tagebuchs *Lo Zibaldone di pen-*

wiederum auch die Werkteile, die immer selbstreflexiv – und nicht bestimmend – mit Bildern von Negativität umgehen. Die ironischen und phänomenologischen Überlegungen Leopardis zum Augenblick haben entsprechend – wenn auch in Miniatur – vergleichbare poetische und stilistische Konsequenzen für den Umgang mit Gegenwart und Sprache.

3.3.1 Ironisches Bewusstsein

Immer wieder trete doch diese Möglichkeit einer plötzlichen Wendung auf, und wenn sie sich vielleicht auch nur als ein Gaukelspiel (delusion) enthüllen möge, so erwecke sie doch eine gewisse Hoffnung, daß alles sich zum Besseren wenden werde. Leopardi sagte, daß sich für ihn niemals etwas wenden könne, er sei in das Reich der Täuschung schon zu weit vorgestoßen [...]; Trauer sei sein Impuls, so sagte er, und sein beherrschendes Lebensgefühl, denn er habe alles Schöne als Schein entlarvt. Ich: objektiv gesehen sei es gleichgültig, ob wir etwas als Schein oder als Wirklichkeit erfahren, solange wir es überhaupt erfahren. Er fragte nun, ob ich selbst denn an den Freitod denke. [...] Ich: Nun wenn es unserer Seele gelinge, ihre Ruhe bis zum letzten zu bewahren, so könnten wir bis zum Augenblick des ›Hand-an-sich-legens‹, wie man es auf Deutsch manchmal nenne, ein normales tätiges Leben führen. Wie einer, der vom Blitz getroffen, jäh aus dem Leben gerissen wird. [...] Leopardi selbst hatte er anscheinend nicht zu überzeugen vermocht.⁶⁷³

(Hildesheimer: *Marbot*)

Leopardis Bild vom Menschen ist der faustische Mensch, dessen Begierde einer Perpetuierung der Erfahrung des Erhabenen entspricht. Wir *leben* unser Leben nicht (lustvoll), denn unser Leben kennt keinen Augenblick (ohne Begierde). Der unmögliche (mystische) »salto mortale«⁶⁷⁴ in die mythische Vergangenheit und in die Unmittelbarkeit ist Leopardis unromantischer Begriff der Gegenwart und der Vergangenheit. Blendet man den utopischen Augenblick (der Zukunft) aus, ist jeder (Lebens-) Punkt identisch mit Leid:

In ciascun punto della vita, anche nell'atto del maggior piacere, anche nei sogni, l'uomo o il vivente è in istato di desiderio, e quindi non v'ha un solo momento nella vita [...] nel quale l'individuo non sia in istato di pena. (2022, Zib. 2861)

In jedem Augenblick unseres Lebens ist die Lust nur ein Traum. Als Lebende begehren wir und wir leiden an dieser Begierde. Ist der Augenblick nicht Ewigkeit, so ist er auch keine wirkliche Erfahrung von Lust. Leopardi schreibt die

sieri bietet die erste vollständige, von Michael Caesar u. a. herausgegebene Übersetzung des italienischen Textes (vgl. Leopardi 2013, S. xi–lxvii). Einen eingängigen Überblick zu den *Operette morali* verschafft Prete 2008 in seinem *Sulle operette morali*.

673 Hildesheimer 1996, S. 290f. (vgl. zur Rolle Leopardis in Hildesheimers Roman Baehr 1992).

674 Jacobi 1998, Bd. 1, S. 20.

faustische Augenblickszerrissenheit als Diagnose für den modernen Menschen fest: »se non è perfetto, non è piacere« (2026, Zib. 2883). In Leopardis erstem Eintrag im Zibaldone zur »*Teoria del piacere*«, wie sie auch im *Indice* von 1827 lemmatisiert wird (2429), ist es der (a-zeitliche) Begriff eines abstrakten Pferdes, das unsere sinnliche, gegenwärtige Begierde (nach einem bestimmten Pferd) prinzipiell unerfüllbar macht.

Se tu desideri un cavallo, ti pare di desiderarlo come cavallo, e come *un tal piacere*, ma in fatti lo desideri come piacere astratto e illimitato. Quando giungi a possedere il cavallo, trovi un piacere necessariamente circoscritto, e senti un vuoto nell'anima, perchè quel desiderio che tu avevi effettivamente, non resta pago. Se anche fosse possibile che restasse pago per estensione, non potrebbe per durata, perchè la natura delle cose porta ancora che niente sia eterno. (1524, Zib. 165f.)

Das Unendliche wird von der Einbildungskraft notwendig in jedes einzelne *piacere* als untilgbarer Rest eingeführt. Das ist nach Leopardi der materiale Grund dafür, dass bestimmte Objekte nicht unsere Begierde befriedigen können (»non resta pago«). Wir begehren strukturell nicht Bestimmtes, dem Einzelfälle von Lust entsprechen (»*un tal piacere*«). Was nicht unbestimmte Dauer (»durata«) hat, was nicht ewig (»eterno«) ist, kann unsere Begierde nach *der* Lust (»*desiderio del piacere*«)⁶⁷⁵ nicht erfüllen. Das hat Folgen für die Erfahrungsmöglichkeit eines erfüllten Augenblicks. Jedem erfüllten Augenblick einer punktuellen Lust entspricht ein »eigentlich« begehrt »*piacere astratto*«. Leopardis abstrakte Objekte der Begierde sind Schatten, die die Syntax unseres Lustprinzips wirft.⁶⁷⁶ Grund für dieses »Streben nach dem Unendlichen« (s. o. S. 131) ist unsere Einbildungskraft:

Veniamo alla inclinazione dell'uomo all'infinito. Indipendentemente dal desiderio del piacere, esiste nell'uomo una facoltà immaginativa, la quale può concepire le cose che non sono, e in un modo in cui le cose reali non sono. Considerando la tendenza innata dell'uomo al piacere, è naturale che la facoltà immaginativa faccia una delle sue principali occupazioni della immaginazione del piacere. (1524, Zib. 167)

Dass unsere Einbildungskraft unabhängig (»Indipendentamente«) von unserem »*desiderio del piacere*« agiere, ist eigentlich falsch ausgedrückt. Denn gerade die

675 TPP, S. 1524 (Zib. 165). Antonio Prete arbeitet auf den ersten Seiten seines *Il pensiero poetante* einige der aufklärerischen Traditionsstränge (Verri, Montesquieu, Condillac) auf, die Leopardi in seiner *teoria del piacere* bündelt (vgl. Prete 2006, S. 13–35), die in der Sache Freuds *Jenseits des Lustprinzips* (1920) evoziere (ebd., S. 17).

676 Vgl. zur sprachphilosophischen Überlegung Crispin Wrights zu abstrakten Objekten, die hier leicht umformuliert ist, Wright 1992, S. 181 f. Der Bezug wird später aufgenommen, um Leopardis Faszination mit einem abstrakten lyrischen Du wie dem Mond in *Alla Luna* zu erklären (s. Kap. 3.6.1). Eine ähnliche Metapher übernimmt Leopardi aus Pindars Oden, wenn er schreibt: »La vita umana [...] non essendo cosa di più sostanza che un sogno di un'ombra.« (TPP, S. 507; s. u. S. 338).

»immaginazione« ist es, die Bilder des Unendlichen in das Begehren (»desiderio«) einführt, und so jede (quantitativ) einzelne Lust auf ein (qualitativ) allgemeines und abstraktes *piacere* verweisen lässt. Die Einbildungskraft, der bei Kant noch die Funktion zukommt, im Schönen eine ästhetische Weltpassung zu entdecken, die letztlich auf die Idee einer prästabilierten Harmonie zurückgreift, verschuldet bei Leopardi ein grundsätzliches Nicht-in-die-Welt-Passen. Indem sie »le cose che non sono« konzipiert, führt sie einen Bruch zwischen Subjekt und Welt ein durch eine imaginierte andere Welt, die begehrt wird. Leopardi resümiert diesen ersten Eintrag zur *teoria del piacere* gegenwartsdiagnostisch als Krise des modernen Menschen: »La speranza propria dell'uomo, degli antichi, fanciulli, ignoranti, è quasi annullata per il moderno sapiente.« (1525, Zib. 169). Die Sehnsucht nach dem Unendlichen wird zu einem Leiden an dem Unendlichen. Es werden, kantisch gesprochen, leere Begriffe und Vorstellungen entworfen, denen keine Anschauung entsprechen kann. Dadurch wird für den Modernen die Hoffnung annulliert, allerdings mit einer minimalen Einschränkung: »quasi annullata«. Deshalb kann diese nihilistische Theorie zugleich die Funktion einer Poetik und Ästhetik übernehmen, die Schlegels negativ-dialektischer Geschichtsvorstellung zu entsprechen scheint, dass unsere Mängel zugleich unsere Hoffnungen sind (s. o. S. 112). Für das Leben bedeutet die *teoria del piacere* einen Entzug realer Lust, da sie ein unrealisierendes Prinzip einführt. Für die Dichtung bedeutet sie zugleich einen Bezug zu realer Lust, da sie ein *illusioni* produzierendes Prinzip ist. In dieser Funktion liefert sie das Material der Dichtung und bestimmt das Gestaltungsgesetz ästhetischer Form. Die theoretische Mortifizierung des Lebens führt schnurstracks in eine Gleichsetzung der Gegensätze.

Io sono, si perdoni la metafora, un sepolcro ambulante, che porto dentro di me un uomo morto, un cuore già sensibilissimo che più non sente ec. (2300, Zib. 4149)

Diese Selbsteinäscherung zu Lebenszeiten wird durch den Eintrag vom 18. Oktober eingeleitet. Hoffnung und Tod werden aneinandergebunden. Die existenzielle *noia* verdeckt die Hoffnung als möglichen Daseinsmodus.

Ella è cosa forse o poco o nulla o non abbastanza osservata che la speranza è una passione, *un modo di essere*, così inerente e inseparabile dal sentimento della vita, cioè dalla vita propriamente detta [a], come il pensiero, e come l'amor di se stesso, e il desiderio del proprio bene [a']. *Io vivo, dunque io spero*, è un sillogismo giustissimo, eccetto quando la vita non si sente, come nel sonno ec. Disperazione, rigorosamente parlando, non si dà, ed è così impossibile a ogni vivente, come l'odio vero di se medesimo. Chi si uccide da se, non è veramente senza speranza, non più che egli odii veramente se stesso, o che egli sia senz'amor di se stesso. Noi speriamo sempre e in ciascun momento della nostra vita [b]. Ogni momento è un pensiero, e così ogni momento è in certo modo un atto di desiderio, e altresì un atto di speranza [c], atto che benchè si possa sempre distinguere logicamente [c'], nondimeno in pratica è ordi-

nariamente un tuttuno, quasi, coll'atto di desiderio, e la speranza una quasi stessa, o certo inseparabil, cosa col desiderio. (2298, Zib. 4145f.; Kursivierung, Einteilung M. H.)

Die Grundlage des Daseinsmodus der Hoffnung (a) ist koextensional mit der Gegenwartsgrundierung unseres Lebens – der *noia* – und ihr steht die unmögliche totale *disperazione* gegenüber. Die unvordenkliche, durchschlagende Selbstliebe (»amor di se stesso«) ist auch eine Lebenserhaltung. Zu denken, Selbstmord wäre möglicher Ausdruck einer vollständigen Hoffnungslosigkeit, ist eine Selbst- bzw. Lebenslüge. Absolute Verzweiflung ist unmöglich (b). Daraus leitet sich – wenn man den Satz aus dem Kontext isoliert – eine idealistisch und romantisch klingende Feststellung ab: »Io vivo, dunque io spero«. Der quasi-cartesische Zweiteiler scheint das Leben an Utopie zu binden. Der Eintrag vom 3. November rückt die Hoffnung aber in ein denkwürdiges und denkbar negatives Bild: »Io sono [...] un sepolcro ambulante«. Hoffnung wird bei Leopardi zum negativen Sinnbild, das Leben an Leid bindet.

Der Grund dafür, im Leben begraben, aber nicht tot zu sein, ist die Vernunft. Denn die Ratio schreitet in ihrer totalisierenden Bewegung über jeden gegenwärtigen Augenblick, den sie als glückermöglichende Zeit entwertet. Der arretierende Blick, den Leopardi hier auf das Leben wirft, ist der mortifizierende Blick des Philosophen. Unter diesem Aspekt betrachtet, scheint der Beobachter des eigenen Lebens auf, der nichts mehr fühlt, da er soviel Gefühl für das (wahre) Leben hat (»un cuore già sensibilissimo che più non sente«). Dieser allegorisierte Blick scheint, »*échappées de vue* ins Unendliche« (s.o. S. 161) bzw. flüchtige Ausblicke auf Erlösung verabschiedet zu haben. In diesem Sinne ist Leopardi als Philosoph barock⁶⁷⁷ und darin Baudelaire verwandt.

Die ständige und unausweichliche Reflexion beraubt jeden Augenblick seiner magischen Möglichkeit, etwas zu bedeuten: »Ogni momento è un pensiero, altresì un atto di speranza«. Die gesetzgebende *teoria del piacere* führt jeden (möglichen) Augenblick auf die (wirkliche) leere Ganzheit zurück. Die vernunftmäßige, das Einzelne auf das mögliche Ganze totalisierend überschrei-

677 Vgl. Walter Benjamins berühmte Bestimmung in *Ursprung des deutschen Trauerspiels*: »Während im Symbol mit der Verklärung des Unterganges das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die *facies hippocratica* der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen. Die Geschichte in allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopfe aus. Und so wahr alle ›symbolische‹ Freiheit des Ausdrucks, alle klassische Harmonie der Gestalt, alles Menschliche einem solchen fehlt – es spricht nicht nur die Natur des Menschendaseins schlechthin, sondern die biographische Geschichtlichkeit eines einzelnen in dieser seiner naturverfallensten Figur bedeutungsvoll als Rätselfrage sich aus. Das ist der Kern der allegorischen Betrachtung, der barocken, weltlichen Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt; bedeutend ist sie nur in den Stationen ihres Verfalls.« (Benjamin 1974a, S. 343).

tende Bewegung des Selbsterhaltungstriebts (a') ist sowohl Gefühl (»passione«) als auch Denken (»pensiero«). Die scheinbaren Gegensätze werden durch das Leben zusammengehalten, und zugleich zeigen diese die innere Zerrissenheit des Lebens. Die Frage, was ursprünglicher ist, die Lust oder die Unlust bzw. die Hoffnung oder das Todesbewusstsein, lässt sich nicht beantworten. Die paradoxen Bestimmungen lösen sich in selbstverständliche Begriffspaare auf, wenn man sie erst einmal, wie Leopardi, als Wechselbegriffe versteht. Es bleibt nur die Homöopathie von Hoffnung, Gedanken und dem Augenblick der Begierde (»atto di desiderio«) übrig (c). Die begriffliche Trennung (c') betrügt den ausgeweglosen Gesamtzusammenhang der Existenz.

Das moderne Subjekt kann nicht anders, als die Gegenwart begrifflich oder in Zeiteinheiten aufzuteilen. Das Gegenteil der begrifflichen Auftrennung der Gegenwart (»sempre distinguere logicamente«) ist das andere Ideal, das ebenfalls eine Begriffsüberstülpfung des Modernen bzw. des Erwachsenen ist. Das moderne Bewusstsein versteht sich aus seinem Gegenideal, dem »pensiero del bambino« (2114, Zib. 3365) heraus, der keinen Bezug zur Zukunft – und damit zur Begierde oder zum analytischen Denken – hat. Für den Modernen oder für den Erwachsenen ist das Gegenbild der eigenen sepolkralen Gegenwart eine Projektion: Das Bewusstsein der Jetztzeit entwirft sich aus der Gegenfigur der eigenen Gegenwartsfixierung als (negativ) erfahrbare eigene Gegenwart. Damit ist Leopardis Begriff der Gegenwart selbst bereits eine transzendente Erinnerung (s. o. S. 167).

Niun pensiero del bambino appena nato ha relazione al futuro, se non considerando come futuro l'istante che dee succedere al presente momento, perocchè il presente non è in verità che istantaneo, e fuori di un solo istante, il tempo è sempre e tutto o passato o futuro. Ma considerando il presente e il futuro non esattamente e matematicamente, ma in modo largo, secondo che noi siamo soliti di concepirlo e chiamarlo, si dee dire che il bambino non pensa che al presente. (2095f., Zib. 3265)

Deshalb kann Leopardi resümierend sagen, dass die Lust nie gegenwärtig, sondern nur vergangen oder zukünftig sein kann: »Il piacere è sempre passato o futuro, e non mai presente« (2186, Zib. 3745). Diese Verweisstruktur, die jedes gegenwärtige Lustempfinden durch das *piacere astratto* entwertet und zur Unlust macht, ist psychologisch oder transzendental ausgelegt. Leopardi stellt ihm eine phänomenologische Analyse zur Seite (s. u. S. 224).⁶⁷⁸ Die begriffliche Ge-

678 Darüber hinaus ist vor allem Leopardis Kritik des Christentums einschlägig, die z. T. an die *Thesen über Feuerbach* erinnern, und im Detail eine Art materialistischer Kritik falscher temporaler Transzendenz darstellen. Vgl. »La felicità che l'uomo naturalmente desidera è una felicità temporale, una felicità materiale [...]; una felicità insomma di questa vita« (TPP, S. 2138; Zib. 3498; Kursivierung M. H.). Es steht zwar für Leopardi fest, dass das Versprechen irdischen Glücks ein absurdes Unterfangen ist, aber die religiöse ideologische Verdeckung der Tatsachen legitimiert diesen Widerspruch. Sie widerspricht damit der

gegenwart bedeutet notwendig, dass auch in der Vergangenheit nie irgendeine Lust als (damals) gegenwärtige möglich war:

Tanto è vero che il piacere non può mai esser presente, e quantunque da ciò segua ch'esso non può neanche mai esser passato, tuttavia si può quasi dire ch'esso può piuttosto esser passato che presente. (1991, Zib. 2685)

Es bleibt also noch das »Il piacere è [...] futuro« (2186, Zib. 3743). Innerhalb von Leopardis prinzipiell skeptischer Philosophie und innerhalb seiner Aufklärungsrevision gibt es im Dunkel der Gegenwart einen Funken der Hoffnung. Es ist die unausgesprochene, nur angesprochene Idee einer zweiten Gegenwart, in der das anthropologische Korsett durchbrochen und wirkliche Lust möglich wäre – damit ein »solche[r] Punkte, der im Dunkeln gelassen werden muß, [der] dafür aber auch das Ganze trägt und hält« (s. o. S. 454).

Mit dieser zerrütteten Sicht auf die Gegenwart ist Leopardi kein Anhänger von utopischen, zukünftigen Entwürfen. Der Projektcharakter der Moderne als eines jener »Fragmente aus der Zukunft« (s. o. S. 166) mag sich zwar lyrisch bei Leopardi erfüllen, aber inhaltlich schreibt dieser vielmehr Fragmente der Vergangenheit. Das ist der poetischen Umdeutung der *teoria del piacere* als *teoria del ricordo* geschuldet.

[M]'avvidi che io non mi trovava *mai contento, mai nel mio centro* [...], finattantochè io non aveva delle rimembranze da attaccare a quel tal luogo [...]; le quali rimembranze non consistevano in altro che in poter dire: qui fui tanto tempo fa; qui, tanti mesi sono, feci, vidi, udii la tal cosa; cosa che del resto non sarà stata di alcun momento; ma *la ricordanza, il potermene ricordare, me la rendeva importante e dolce*. (2346, Zib. 4286; Kursivierung M. H.)

Das »mai contento« wird indirekt humoralpathologisch im selben Satz aufgenommen: Niemals bisher alle Einflüsse auf das eigene Ich hin ausgerichtet und zusammengehalten (>con-tenire<) zu haben, wird als Dezentralisierung (»nel centro [...] non aveva«) aufgenommen. Diese Fragmentarisierung wird verstärkend ausgeführt am Beispiel der Erinnerungen, die nur ex post Identität herstellen als Sprechakte, die um den Verlust ursprünglicher zeitlicher Identität in einem vorgängigen Augenblick wissen (»non sarà stata di alcun momento«). Identität – der Form >Io sono quel che fui...< – wird ersetzt durch asymmetrische Selbstaussagen (»me la rendeva importante e dolce«). Nachträglich werden Zeitpunkte als Augenblicke (v)erdichtet und stilisiert, deren Bedeutung dadurch ihre Identität erhalten. Die Erinnerung macht vergangene Gegenwart gegenwärtig. Diese *ist* erst durch jene.

anthropologischen Ausrichtung des Menschen und dem Leben selbst. Vgl. zusammenfassend den langen Eintrag vom 23. September 1823, der am nächsten Tag zusammengefasst wird mit »Niente d'assoluto« (TPP, S. 2138–2140; Zib. 3497–3509).

La rimembranza del piacere, si può paragonare alla speranza, e produce appresso a poco gli stessi effetti. Come la speranza, ella *piace più del piacere*; è assai più dolce il ricordarsi del bene (*non mai provato*, ma che in lontananza sembra di aver provato) che il goderne, come è più dolce lo sperarlo, perchè in lontananza sembra di poterlo gustare. La lontananza giova egualmente all'uomo nell'una e nell'altra situazione; e si può concludere che il peggior tempo della vita è quello del piacere, o del godimento. (1696, Zib. 1044; Kursivierung M. H.)

Es fallen also nicht nur *piacere* und *spiacere* zusammen, sondern die »rimembranza del piacere« wird in einer erhabenen Reflexionslust, einem »piacere della rimembranza«, aufgehoben. Steht erst einmal die Überzeugung, »[che] il piacere è sempre futuro, e non mai presente« (1650, Zib. 826), dann kann nur ein ständiges reflexives Verhältnis zur Gegenwart und zur Unlust einen Ausweg aus der philosophischen Sackgasse bieten. Das poetische Bewusstsein leistet dies in einem schwebenden Sowohl-als-Auch, das durchaus dem programmatischen Athenäumsfragment 116 (s. o. S. 137) entspricht, indem es um die leere Gegenwart weiß, ohne das Ideal von Fülle aufzugeben. Eine solche indirekte, versuchende Synthese nennt Leopardi auch »il piacere del dolore« (1507, Zib. 105), die vor dem Schema der ästhetischen Welteinstellungen (dem Schönen und dem Erhabenen) nach Kant eine erhabene »negative Lust« (s. o. S. 88) zu nennen wäre.

Verloren und unerfüllbar ist das Ziel des Lebens, da es von der Krankheit der Vernunft kontaminiert ist: »il piacere è un ente (o una qualità) di ragione, e immaginario.« (1981, Zib. 2629). Jedes Glück ist nur ein vergeblicher Schein (»immaginario«), aber zugleich auch das Produkt der Einbildungskraft – der »facoltà immaginativa« (s. o. S. 215) –, die unter der Ägide des modernen Vernunftprimats das Ewige und Unendliche begehrt. Unter modernen Bedingungen ist der Mensch immer schon – sozusagen »von Natur aus« – vom »desiderio dell'infinito« (2053, Zib. 3028) bestimmt und damit auch von der Hoffnung, alles werde sich zum Besseren wenden; »[m]a il sudetto effetto non è naturale« (2053, Zib. 3029). Diese paradoxe Zurichtung des modernen Subjekts greift immer weiter aus – letztlich auf alle Bestimmungen. Der Augenblick der Lust, den man nicht erfahren kann,⁶⁷⁹ entspricht dem anderen Extrem, dem Augenblick des Todes, der die Gleichsetzung von Leben und Leid⁶⁸⁰ durchbricht. Aber auch diese Erlösung ist nicht erfahrbar. Überrascht vom Chor der Toten, die in seinem Studierzimmer zum Gesang anheben – mit den bemerkenswerten Versen »Che fu quel punto acerbo / Che di vita ebbe nome?« (552) – entwickelt sich ein

679 Vgl. »ottenendo il suo desiderio, lascerebbe di approvarlo« (TPP, S. 2026; Zib. 2884).

680 Vgl. »perocchè il desiderio è pena, e il vivissimo e sommo desiderio, vivissima e somma, e il desiderio perpetuo e non mai soddisfatto è pena perpetua« (TPP, S. 2129; Zib. 3445).

Gespräch zwischen Federico Ruysch und seinen Mumien, das merkwürdigerweise⁶⁸¹ nur eine Viertelstunde dauern kann.

Auf die Frage von *Federico Ruysch* an die Toten, »che sentimenti provaste di corpo e d'animo nel punto della morte« lautet die lapidare Antwort, dass der Augenblick des Todes nicht erfahrbar ist: »Del punto proprio della morte, io non me ne accorsi. *Gli altri morti*: Né anche noi.« (553). Der Zustand des Todes scheint recht erträglich. Nach dem Leben ist ganz natürlich die stoische Lebensbewältigungsmaxime der Ataraxia erfüllt. »Quando la facoltà di sentire è, non solo debilitata e scarsa, ma ridotta a cosa tanto minima, che ella manca e si annulla, credete voi che la persona sia capace di un sentimento forte?« (554). Deshalb ist der Tod am ehesten ein Glücksgefühl und insofern die Erfüllung des Lebens in seinem Gegenteil.

Ruysch. Dunque che cosa è la morte, se non è dolore?

Morto. Piuttosto piacere che altro. Sappi che il morire, come l'addormentarsi, non si fa in un solo istante, ma per gradi. Vero è che questi gradi sono più o meno, e maggiori o minori, secondo la varietà delle cause e dei generi della morte. Nell'ultimo di tali istanti la morte non reca né dolore né piacere alcuno, come né anche il sonno. (554)

Leben und Natur sind gegenüber den Lebenden indifferent, und der Mensch ist ohne eigene Schuld immer schon im nach-paradiesischen Zustand des Bewusstseins und des Unglücks. Die Schuld dafür trägt – wie es in *La ginestra* heißt – allein die Natur und nicht der Mensch:

[...] la colpa a quella
che veramente è rea, che de' mortali
madre è di parto e di voler matrigna. (203, V. 123–125; s. u. S. 310)

In der Wüste des Lebens ist Leopardis mortifizierende letzte Lösung – *La Ginestra* wurde als letztes der Gedichte 1836 geschrieben –, um das Leben zu bewältigen, den Vernunftmenschen weitestmöglich an die untergangsresistente und Zivilisationen überlebende vegetative Lebensform des Ginsters, des *fiore del deserto*, anzugleichen. Der Ginster versöhnt als »odorato ginestra« (200, V. 6) die Welt mit einem »al cielo / di dolcissimo odor mandi un profumo, / che il deserto consola« (201, V. 35–36), das aber – wie immer – durch ein »e quasi« (201, V. 34)

681 Vgl. »*Ruysch*: E quanto dureranno a cantare o a parlare? *Morto*: Di cantare hanno già finito. Di parlare hanno facoltà per un quarto d'ora. Poi tornano in silenzio per insino a tanto che si compie di nuovo lo stesso anno.« (TPP, S. 553). Die genaue Zeitangabe (»per un quarto d'ora«) scheint nicht weiter motiviert, sie mag eine Anspielung auf Montaignes vorletzten *Essai De la Phisionomie* sein, der die gleiche Zeitangabe und eine ähnliche Aussage über den Tod macht: »Nous troublons la vie par le soing de la mort, et la mort par le soing de la vie. L'une nous ennuye, l'autre nous effraye. Ce n'est pas contre la mort que nous nous préparons; c'est chose trop momentanée. Un quart d'heure de passion sans consequence, sans nuisance, ne merite pas des preceptes particuliers.« (Montaigne 2004, S. 1051; III.12).

eingeführt wird. Der Ginster spricht den letzten Einspruch gegen die *noia* aus, einen Einspruch, der zugleich statt der subjektiven Gefühlsdialektik einer negativen Lust des Erhabenen eine intersubjektive Perspektive anspricht, die zuvor lyrisch unbedacht ist. Statt eines liebeslyrisch abgeleiteten *stringermi il core* wie in *La sera del dì di festa* kommt die Gesellschaft in Anbetracht der katastrophalen Zeit in den Blick; kurz und unausgeführt als »strinse i mortali in social catena« (204).

Auch an diesem lyrischen Endpunkt ist die *noia* die Ausnahme von der Regel, dass die Zeit alle Wunden heile.⁶⁸² »Tutti i nostri mali infatti possono forse trovare i loro analoghi negli animali: fuorché la noia« (1912, Zib. 2220). Die Erfahrung des *taedum vitae* ist unnatürlich, der Preis der Moderne ist ein krankhaftes Nachdenken ohne Halt. Sie entsteht aber erst aus dem Ausgerichtetsein des Menschen auf die Zukunft (vgl. 2095f., Zib. 3265). Leopardi fasst die *noia* als paradoxen Nullpunkt – um nicht zu sagen als die Wahrheit – der Existenz. »La noia è il desiderio della felicità, lasciato, p[er] così dire, puro.« (2078, Zib. 3175). Diese Selbstbeschreibung des modernen Dichters zielt auf ein Ideal, auf eine reine Darstellung. Dass die These gelte, die (Idee der) Natur »esclude sì quella del piacere che quella del dispiacere, e suppone l'assenza dell'uno e dell'altro« (2078, Zib. 3714), bezeichnet eine Ambivalenz, deren Umkehrfigur – dass Lust und Unlust kurzzeitig unbedeutend sein können – für die Dichtung virulent ist.

La noia corre sempre e immediatamente a riempire tutti i vuoti che lasciano negli animi de' viventi il piacere e il dispiacere; il vuoto, cioè lo stato d'indifferenza e senza passione (2028, Zib. 3714)

Die ausfüllende Zeitlichkeit der *noia* entspricht einer poetischen Erfüllungsfigur, die im Scheitern ihre Entsprechung findet. Eine der entscheidenden Gleichsetzungen Leopardis ist die von Gegenwart und poetischem Material, die auf eine implizite Gleichsetzung von *piacere*, *presente* und *poetico* hinausläuft. Die These »chè il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico«, läuft darauf hinaus »[che] il poetico, in uno o in altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago.« (2384, Zib. 4426).⁶⁸³

* * *

Leopardis Grundannahme vom Menschen und von seinen Augenblicken ist faustisch. Jeder Augenblick ist immer nur ein Augenblick der Begierde, und jede Lust würde nur zählen als Ewigkeit bzw. als vollendete Lust. Dergestalt ist unsere

682 Vgl. Caesar 2000, S. 666.

683 Vgl. Herold 2015c, hier S. 133.

Begierde abstrakt und sie nimmt den Augenblicken ihre mögliche Singularität. Dieses Modell der *teoria del piacere* lässt sich verstehen als Ausprägung der philosophischen Zurichtung des Lebens, das erkennt, dass es nicht in die Welt passt wegen des eigenen Strebens nach unendlichen Bezügen. Dem wird zugleich eine reale poetische Lust entgegengehalten, die sich an den *illusioni*, die diese Struktur darstellen, erfreuen kann. Dem mortifizierenden, allegorisierenden Blick des philosophischen Charakters ist der poetische Charakter der (vorgestellten) Bewusstseinswelt des *bambino* entgegengesetzt: das Ideal einer Innenwelt ohne *Protentio*, d.h. ohne psychische Ausrichtung auf die Zukunft (vgl. Kap. 4.3). Mangels dieser Transzendenz lebt das Kind in einer reinen Gegenwart und steht auch der parallel gedachten *teoria del ricordo* als negatives Ideal gegenüber. Der moderne, erwachsene Mensch ist ein dezentriertes Subjekt und praktiziert ungenügende Kompensationen durch Erinnerungsakte, da die Erinnerung – gemäß der transzendentalen Struktur der Erinnerung, die auch Leopardi ansetzt – erst etwas, insbesondere lyrisch gestaltete Augenblicke, (gegenwärtig) macht. Dieses selbstbezügliche Wissen löst jede gegenwärtig erinnerte Lust zu einer Unlust auf. Der erste poetologische Überwindungsversuch eines *piacere del dolore* ist ebenfalls als solcher nicht erfahrbar, ebenso auch der »punto acerbo« des Todes und er verkörpert somit den Nullpunkt der *noia*. Der zweite Überwindungsversuch bestünde darin, dass die Gegensätze für einen Augenblick bedeutungslos wären. Das sollen das *indefinito* und *vago* als ästhetische Kategorien ermöglichen.

3.3.2 Phänomenologie der Lust

Le génie est frappé de tout [...]; il jette sur la nature des coups-d'œil généraux & perce ses abîmes.⁶⁸⁴

(D'Alembert: *Encyclopédie*, Eintrag *Génie*)

Aller wirklicher Anfang ist ein *2ter Moment*. Alles, was da ist, erscheint, ist und erscheint nur unter *einer Voraussetzung* – Sein individueller Grund, sein *absolutes Selbst* geht ihm voraus – muß wenigstens *vor* ihm gedacht werden. Ich muß *allem* etwas absolutes *Vorausdenken* – voraussetzen – Nicht auch *Nachdenken*, *Nachsetzen*? / *Vorurtheil* Vorsatz. Vorempfindung. Vorbild. Vor Fantasie. *Project.*⁶⁸⁵

(Novalis: *Anekdoten*)

»Ce qu'on appelle présent« [...], l'apparaissant, ne se donne comme tel, pur surgissement sans aucun compte à rendre, que dans le discours mythique où s'effacerait la différence. [...L]e présent n'est plus simplement le présent. Il ne peut plus se laisser

684 D'Alembert/Diderot 1966f. [1751ff.], Bd. 7, S. 584.

685 Novalis 1960, Bd. 2, S. 591, Nr. 284.

nommer »présent« que par discours indirect, dans les guillemets de la citation, du récit, de la fiction.⁶⁸⁶

(Derrida: *La Dissémination*)

Leopardis phänomenologische Überlegungen zum Augenblick, zum subjektiven Nullpunkt unseres Zeitbewusstseins, in dem die Gegenwart die Mitte zwischen Vergangenheit und Zukunft, das *nûn*, ist, werden auf den Seiten 2883 f. im Zibaldone gebündelt. Die Aufzeichnungen vom 23. Juli 1823 orientieren die Überlegungen zum Bewusstseinsstrom an der Frage nach der möglichen Erfahrung von Glück und Lust und entmystifizieren die menschliche Hoffnung, Augenblicke der Lust zu erfahren, indem sie eine *différance*-Struktur des Denkens aufdecken. Sie sind Leopardis Fassung seiner begrifflichen *teoria del piacere* unter der Perspektive der Flüchtigkeit unseres Bewusstseins der Gegenwart. Der kritische, heautonome Impetus des Gedankens ist die Abwendung vom logozentrischen Ideal, dass das Bewusstsein, verstanden als reines Bewusstsein der Gegenwart, sich der Gegenwart augenblicklich bewusst werden könne. Dagegen setzt Leopardi die genuin moderne Einsicht in die endliche, und damit immer auch schon begriffliche Struktur der Erfahrung. Unsere Bewusstseinsakte hinken der Gegenwart hinterher.

Der Zeitindex »in diesem Augenblick« bzw. »jetzt« verweist nicht, wie man vermuten könnte, auf die Gegenwart (des Sprechens): »[T]utti s'ingannano quelli che dicono *beato te o lui, e io sarei beato in tale o tal caso* (e tutti gli uomini così parlano e parleranno sempre e di cuore)« (2186, Zib. 3746). Die Sprecher meinen es zwar Ernst und meinen wirklich auszusprechen, was sie gegenwärtig fühlen, und wirklich zu fühlen, was sie gegenwärtig aussprechen (»sempre e di cuore«). Aber das ist ein Irrglaube an einen Schein der Sprache (»s'ingannano«). Dem setzt er seine phänomenologische und sprachphilosophische Analyse des glücklichen Augenblicks entgegen. Der Zeitindex der Bewusstseinsakte ist das *principio individuazione*, das Vorstellungen von einander trennt, bestimmt und so potentiell als individuelle bewusst werden lässt. Sich aber, und das ist Leopardis Einsicht in die prinzipielle Verdopplungsstruktur und Reflexivität des Bewusstseins, des Zeitindex einer Vorstellung bewusst zu werden, ist bereits eine Wiederholung, die eine Differenz in die Einheit der Gegenwart einführt. Insofern fällt der Augenblick der Gegenwart aus strukturellen Gründen nie mit der Gegenwart des Augenblicks zusammen.

[a] *Io provo presentemente un piacere, io vorrei che la condizione di tutta la mia vita, di tutta l'eternità, fosse uguale a quella in cui mi trovo in questo momento.* [b] *Questo è ciò che nessun uomo dice mai nè può dire di buona fede, neppur per un solo momento, neppure nell'atto del maggior piacere possibile.* [a'] *Ora se egli in quel momento provasse in verità un piacer presente e perfetto (e se non è perfetto, non è piacere), egli*

686 Derrida 1972, S. 367f.

dovrebbe naturalmente desiderare di provarlo *sempre*, perchè il fine dell'uomo è il piacere; e quindi desiderare che tutta la sua vita fosse tale qual è per lui *quel momento*, e di più desiderare di viver sempre, per sempre godere. [d] Ma egli è certissimo che nessun uomo ha concepito nè formato mai questo desiderio nemmeno *nel punto più felice* della sua vita, e nemmeno durante *quel solo punto*: egli è certissimo che non ha concepito nè mai concepirà questo desiderio *per un solo istante* neppur l'uomo, qualunque sia, che fra tutti gli uomini ha provato o è per provare il massimo possibile piacere. [c] E ciò perchè nemmeno *in quel punto niuno* mai si trovò pienamente soddisfatto, nè lasciò nè sospese punto il desiderio nè anche la speranza di un maggiore ed assai maggior piacere. Con che egli non venne *in quel punto* a provare un vero e presente piacere. [a⁷] Bensì dopo passato *quel tal punto* l'uomo spesso volte desidera che tutta la sua vita fosse conforme a *quel punto*, ed esprime questo desiderio con se stesso e cogli altri di buona fede. [d¹] Ma egli ha il torto, perchè ottenendo il suo desiderio, lascerebbe di approvarlo ec. (2026, Zib. 2883–2884; Einteilung, Kursivierung M. H.)

Die einschneidende Bestimmung, dass eine gegenwärtige Lust ebenso unmöglich ist wie die Gegenwart der Lust, führt die Überlegung zu einer nicht-gegenwärtigen Zeit. Die Begierde nach Lustgefühlen und nach Glück ist eine anthropologische Konstante, die jeden Augenblick unseres bewussten Lebens bestimmt. Die verbreitete Meinung ist, dass Lust, unabhängig davon, worin sie besteht – ob in einer Lust an einem gegenwärtigen Ding oder in einer lustvollen Erinnerung oder Hoffnung gegenüber etwas Abwesendem –, immer eine Lust-erfahrung im Hier und Jetzt sei. Der Blick auf das Wesen der lustvollen Empfindung geht also von einem *hic et nunc* aus, und natürlicherweise begehrt der Mensch, dass ein Augenblick der Lust Dauer werde, sich perpetuiere und so das ganze Leben ausfülle. Man wünscht, der Augenblick der Lust werde Ewigkeit (»sia l'eternità«). Es ist die natürliche Anlage des Menschen zu begehren, dass die Ewigkeit mit diesem Augenblick zusammenfalle, und der Überzeugung zu sein, dass das prinzipiell auch möglich wäre (a).

Das Urteil »Io provo presentemente un piacere« müsste demnach wahr sein können genau dann, wenn ich jetzt eine Lust empfinde. Eine solche Aussage kommt zwar in der Alltagssprache nur selten vor. Das Urteil entspricht aber der Intuition, dass eine Lust immer eine (ursprünglich) gegenwärtige Lust ist. Das lustvolle Gefühl, das ich jetzt empfinde, müsste also die Aussage »Ich empfinde (jetzt) Lust« wahr machen. Das hat – so seine Überlegung an anderer Stelle – damit zu tun, dass wir nur bei oberflächlichen Glücksgefühlen meinen, das Gefühl steigern zu können, indem wir uns Anderen mitteilen.⁶⁸⁷ Leopardis These

687 Vgl. »Quando le sensazioni d'entusiasmo ec. che noi proviamo non sono molto profonde, allora cerchiamo di avere un compagno con cui comunicarle, e ci piace il poterne discorrere in quel momento, [...] perchè in certo modo speriamo di accrescere il diletto di quel sentimento e il sentimento medesimo con quello degli altri.« (TPP, S. 1501; Zib. 85f.).

ist aber, dass genau das nicht zutrifft, und dass man es aufrichtigerweise auch nicht behaupten könne. Wenn das zutrifft, würde, wer meint, auf die Frage »Was war der glücklichste Augenblick deines Lebens?« etwas aufrichtig (»di buona fede«) angeben zu können, ein Leben der *mauvaise foi* führen (b).

Der *common sense*, so der Vorwurf, verabsolutiert in der Frage nach der Erfahrung eines lustvollen und glücklichen Augenblicks den Augenblick zu einem Standpunkt, wodurch der Augenblick zu einem unbeweglichen Punkt fixiert wird.⁶⁸⁸ Wie lange und glücklich der Augenblick auch dem Subjekt erscheinen mag, so ist er doch immer auch rückgebunden an eine Sukzession von Zeitpunkten: »[I] presente non è in verità che istantaneo, e fuori di un solo istante, il tempo è sempre e tutto o passato o futuro.« (2095f., Zib. 3265). Insofern ist es naiv zu meinen, es könnte einen gegenwärtigen Augenblick des Glücks geben. Denn dann betrachtet man »il presente e il futuro non esattamente e matematicamente, ma in modo largo«. So hat man eine Vorstellung von der Gegenwart als absolutem, monadologischem Augenblick – »secondo che noi siamo soliti di concepirlo e chiamarlo, si dee dire che il bambino non pensa che al presente. Poco più là mira il fanciullo« (2096, Zib. 3265) – und für den verstandesmäßigen Erwachsenen ist die Gegenwart vollends entzaubert. Unter dem Gesetz der Flüchtigkeit ist allerdings jeder individuelle Augenblick »relativo agl'istanti successivi; e non è piacevole se non relativamente agl'istanti che seguono, vale a dire al futuro« (1601, Zib. 533) (c).

Unter der Perspektive der Zeitlichkeit des Bewusstseins findet die *teoria del piacere*, »[che l'uomo] desidera veramente il piacere, e non un tal piacere« (1524, Zib. 166), ihr zeitliches Pendant in der prinzipiellen Nicht-Gegenwärtigkeit des glücklichen Augenblicks. Das ist zwar eine rein logische (vgl. 2298, Zib. 4146) bzw. transzendentallogische Unterscheidung. Sie entspricht aber in der Sache der dialektischen Figur des erhabenen Augenblicks und der Aufschubslogik des modernen Fragmentbegriffs. »Così il piacere non è mai nè passato nè presente, ma sempre e solamente futuro. E la ragione è, che non può esserci piacer vero per un essere vivente, se non è infinito« (1601, Zib. 535) (d).

Ein ähnliches Phänomen beschreibt Leopardi als Wirkung literarischer Texte. Die Lektüre anakreontischer Oden weckt in ihm eine ästhetische Erfahrung, deren Gegenwartswert sich der Reflexion entzieht. Es scheint sich eine sprachliche Differenz einzustellen, die die Kritik – mit Schlegel verstanden als ästhetische Reflexion – fragmentiert:

Io per esprimere *l'effetto indefinibile* che fanno in noi le odi di Anacreonte non so trovare similitudine ed esempio più adattato di un *alito passeggero* di venticello fresco nell'estate odorifero e ricreante, che *tutto in un momento* vi ristora in certo modo e v'apre come *il respiro* e il cuore con una certa allegria, ma prima che voi possiate

688 Vgl. Confalonieri 2012, S. 233.

appagarvi *pienamente* di quel piacere, ovvero analizzarne la qualità, e distinguere perchè vi sentiate così refrigerato già *quello spiro è passato*, conforme appunto avviene in Anacreonte, che e quella *sensazione indefinibile* è *quasi istantanea*, e se volete analizzarla vi *sfugge*, non la sentite più, tornate a leggere, vi restano in mano le parole sole e secche, quell'arietta per così dire, è *fuggita*, e appena vi potete ricordare *in confuso* la sensazione che v'hanno prodotta *un momento fa* quelle *stesse* parole che avete sotto gli occhi. (1479, Zib. 30f.; Kursivierung M. H.)⁶⁸⁹

Leopardi beschreibt hier die Erfahrung einer ästhetischen Fülle, die als Lust empfunden wird (»appagarvi pienamente di quel piacere«). Diesem lustvollen Zustand kommt eine gewisse Instabilität und Flüchtigkeit zu, die Leopardi durch den markierten (synästhetischen) Vergleich (»similitudine«) mit einem Windhauch (»un alito passeggero di venticello fresco«) im duftenden und lebensspendenden Frühling (»nell'estate odorifero e ricreante«) unterstreicht. Die topische Metaphorik wird als Inspiration in der semantischen Dichte von »spiro« (und »respiro«) – als Seufzer, Hauch und Geist – weitergeführt. Diesem ekstatischen Zustand der Inspiration kommt aber ein »effetto indefinibile« (bzw. »sensazione indefinibile«) zu. Die Empfindung lässt sich weder begrifflich bestimmen noch analysieren (»analizzarne le qualità«; »distinguere«). Versucht man nämlich eine Verbalisierung, bleiben nur »parole sole e secche« übrig, die kein Abbild der Freude (»allegria«) leisten.

Zwischen die augenblickliche Erfahrung einer lustvollen Fülle (»in un momento vi ristora«) und dem Abbrechen dieses Gefühls (»la sensazione prodotta un momento fa«) schiebt sich eine Differenz, die als Flüchtigkeit (»è passato«, »sfugge«, »è fuggita«) und als Nicht-Mehr (»ma prima«, »già«, »non [...] più«) beschrieben wird. Deshalb wird die momentane Erfahrung konkretisiert als ein Beinahe-Augenblick (»quasi istantanea«), denn der Versuch einer begrifflichen Beschreibung der unbegrifflichen, unbestimmten Erfahrung erfüllt sich nicht. Dieses Scheitern wird dann abschließend beschrieben als Verfall der schönen Vagheit des Gelesenen und der Wirkung, derer man sich nur ungenau⁶⁹⁰ erinnern kann (»appena vi potete ricordare in confuso«). Leopardi verzeitlicht die

689 Degner führt diese Stelle aus dem *Zibaldone* als eine »Poetik der Sirenen« an, die im »effetto indefinibile« erkläre, warum Leopardis *L'infinito* so viele konkurrierende Interpretationen erfahren kann. Denn die Stimme des Windes – »come il vento«, »a questa voce« (V. 8, 10) – erinnere an den Sirenenmythos in der *Odyse* und bei Dante und gewinne bei Leopardi eine moderne, selbstreflexive Funktion als »Feier musikalischer Ausdruckskraft« (Degner 200, S. 28, 32).

690 Drei Jahre später, in einem Eintrag vom 16. September 1823, geht Leopardi noch einmal auf die Beschreibung seines Lektüre-Erlebnisses ein und schließt abschließende Klarheit, die dem Gegenstand adäquat wäre, kategorial aus: »dico chiarito, e compresolo in modo ch'ei possa esattamente e *data opera* esprimerlo, nè pur significarlo distintamente a se stesso, nè concepirne e formarne idea chiara e precisa; chè queste qualità della idea sono contraddittorie e incompatibili colla natura di detto effetto e carattere.« (TPP, S. 2128; Zib. 3443).

Wirkung der ästhetischen Idee eines Kunstwerks und übersetzt – typologisch betrachtet – Schlegels begriffliche Beschreibung des Verhältnisses von Begriff und Anschauung, die nur im freien Spiel unbestimmt und als Prozess deckungsgleich sind. Der Leistungsfähigkeit einer literarischen Kritik scheint er skeptischer gegenüber zu stehen.

Mit solchen Überlegungen verzeitlicht Leopardi die »grundlegende Verbindung von Mikrologie und begrifflicher Rekonstruktion« (s. o. S. 178) und geht von einer fragmentierenden Arbeit der Reflexion und des Bewusstseins aus. Die harmonische Wechselseitigkeit zwischen Einbildungskraft und Verstand ver kümmert in seiner Analyse sogar zu einer »transzendente[n] Erinnerung«, also – wie sie bereits beschrieben wurde – zu einer »Erinnerung an etwas, das es nie gab.«⁶⁹¹ Diese moderne Skepsis gegenüber dem geläufigen und von den Romantikern kultivierten Ursprungsdenken führt bei Leopardi in die Erfahrung einer Abgründigkeit der menschlichen Existenz. Die Erfahrung der *noia* wird durch diese paradoxe Zeitlichkeit grundiert.

Dieser spiraloiden Zeitlichkeit, der Grenzen und Mittelpunkt abhanden gekommen sind, entsprechen in seiner Lyrik ironische Strukturen. Eindrucksvoll werden diese in der dekonstruierten Idylle *La sera del dì di festa* ausgestaltet. Solche leerlaufenden, reflexiven Verdopplungen arbeiten sich allerdings an einem einheitsstiftenden Prinzip ab, das Leopardi theoretisch unter dem Begriff des *colpo d'occhio* behandelt. Solchen poetischen Fügungen spricht Leopardi zeitliche Qualitäten zu, die den *colpo d'occhio* zu einem Verwandten des frühromantischen Witzes machen. Beide Denkfiguren lassen sich von Baudelaires prä-symbolistischem Gedicht *Correspondances* her als Vorläufer eines poetischen Syntheseverfahrens lesen, das dieser auch als alchemistischen Prozess (s. u. S. 382, 505) beschreibt. Leopardi greift in seinen Einträgen im Zibaldone zum poetologischen *colpo d'occhio* auf die Begriffstradition des militärischen *coup d'œil* zurück, wie er sie in kanonisierter Form in D'Alemberts *Encyclopédie* nachlesen konnte:

Coup-d'œil (le), dans *l'Art militaire*, est selon M. le chevalier de Folard, l'art de connoître la nature & les différentes situations du pays, où l'on fait & où l'on veut porter la guerre; les avantages & les desavantages des camps & des postes que l'on veut occuper, comme ceux qui peuvent être favorables ou desavantageux à l'ennemi.⁶⁹²

Leopardi beschreibt die »geniale« Fähigkeit des Dichters, einen verborgenen Kern in zusammengefügt disparten Elementen zu entdecken, indem er die Fähigkeiten überträgt, die den talentierten Gefechtskoordinator, der vom erhabenen Feldherrenhügel aus agiert, auszeichnen. Der ausgezeichnete Augen-

691 Götze 2001, S. 167 (bereits zit., s. o. S. 167).

692 D'Alembert/Diderot 1966f. [1751 ff.], Bd. 4, S. 345 (Art. »Coup d'œil«).

aufschlag ist ein besonderer Augenblick, der die gegebene Situation blitzschnell strategisch einschätzt. Es handelt sich um ein praktisches Wissen, um ein Know-how, das Verschiedenes («différentes situations») verbindet und so korrekt nach Vor- und Nachteil einordnet.

Als dichterische Kategorie ist der *colpo d'occhio* aber kein Entdecken, sondern vielmehr ein *io mi fingo*, die Inszenierung eines poetischen Höhenflugs, und darin witzig, insofern er Ähnlichkeiten macht.⁶⁹³ Nachdem reine Augenblicke der Fülle, des Schönen und der Harmonie unmöglich geworden sind, ist die poetisierte Variante des *coup d'œil* im engen Phantasieraum der Moderne die verschobene Restmöglichkeit einer Epiphanie. Leopardi versucht die halbierte Möglichkeit, Transzendenz zu erfahren, in eine poetische und sprachliche Aufgabe der Dichtung zu transformieren:

Quando delle parti le più minutamente ma separatamente considerate si vuol comporre un gran tutto, si trovano mille difficoltà, contraddizioni, ripugnanze, assurdità, dissonanze e disarmonie; segno certo ed effetto necessario della mancanza del *colpo d'occhio* che scuopre *in un tratto* le cose contenute in un vasto campo, e i loro scambievoli rapporti. È cosa ordinarissima anche negli oggetti materiali e in mille accidenti della vita, che quello che si verifica o pare assolutamente vero e dimostrato nelle piccole parti, non si verifica nel tutto; e bene spesso si compone un sistema falsissimo di parti verissime, o che tali col più squisito ragionamento si dimostrano, considerandole segregatamente. (1855, Zib. 1854; Kursivierung M. H.)⁶⁹⁴

Es geht um das Ganze des Denkens, das sich allerdings auf doppelte Weise als fragmentarische Totalität darstellt. »[S]istema« und »parti« können auf doppelte Weise nicht zusammen passen, und die gegenwärtige Situation des Denkens kann dem Ideal philosophisch – und das heißt für Leopardi zunächst *more geometrico* – nicht entsprechen. Der Sache nach stimmt Leopardis Beschreibung seiner Schreibpraxis mit der kantischen System-Definition (s. o. S. 81) überein, wobei die anleitende Zweckmäßigkeit eine ästhetische Idee ist: Einzelne Elemente mögen isoliert betrachtet («separatamente considerate») widerspruchlos und verständlich sein. Wer allerdings aus den Teilen »un gran tutto« konstruieren möchte, wird zwangsläufig Nicht-Zweckmäßigkeiten beobachten, die von »disarmonie« bis zu »assurdità« reichen können. Diese Position reflektiert in seiner Form das Schreibsystem des Zettelkastens⁶⁹⁵, denn der *Zibaldone* ist – in seiner Form – ein essayistischer, tagebuchartiger, hybrider Hypertext von Selbst- und Quer-, Doppel- und nicht-linearen Verweisen. Diese moderne Gedankenprosa, die z. T. auch hochgradig lyrisch ist, schafft nicht nur das klassi-

693 – wie das Novalis pointiert vom Witz sagt: »Der Witz ist schöpferisch – er *macht* Ähnlichkeiten.« (bereits zit., s. o. S. 161).

694 Vgl. Zib. 945–949, 1090 zu Leopardis Systembegriff (TPP, S. 1674f., 1707).

695 Leopardi spricht von seinem *Zibaldone*-Manuskript als »scartafaccio« (TPP, S. 1334) in einem Brief an Antonio Fortunato Stella, vom 22. November 1826.

sche Verständnis einer zweckmäßigen Ordnung ab, sondern auch den ordnenden Denker, der den Text bestimmt. Die Form produziert eine Sprache der Dezentrierung, indem Text und Ich – sowohl Autor als auch Leser – mit Absicht verloren gehen. So wie auch Schlegels Fragmente das fragmentarische Bewusstsein in der Schreibform reflektieren, so sind die Einträge im *Zibaldone*, die man als Langform des Fragments und des Witzes ansehen kann, auch formal polymorphe Suchapparate. Die rhizomische Anordnung von Versuchen, punktuelle Synthesen herzustellen, entspricht dem zweiten Modell, das der obige Eintrag anspricht: Der *colpo d'occhio* als Denkfigur fügt Disparates (»le cose contenute in un vasto campo«) in eine kleine harmonische Einheit. Solche Entdeckungen (»scuopre«) stellen sich augenblicklich (»in un tratto«) ein und schaffen neue harmonische Entsprechungen (»scambievoli rapporti«). Dieser Wille zum Essayismus und zum Bruchstückhaften entspringt nicht der Idee einer negativen Dialektik des Fragments, sondern einer Form des nomadischen Denkens, denn Wahrheit, davon ist Leopardi überzeugt, ermangelt einer intransitiven Eigenschaft (»vero e dimostrato nelle piccole parti, non si verifica nel tutto«). Damit ist sein philosophisches Tagebuch eine ästhetische Exploration in Prosa, denn sie geht mikrologisch vor. Neben all jenen auf außerordentliche – bzw. strukturell erhabene – Weise synthetisierenden Stellen, die es auch gibt, sind es vor allem die *Canti*, die im *Zibaldone* weit entfernte Gedanken poetisch in einer *colpo d'occhio*-Zusammenschau verschmelzen. Gerade diese Verdichtungsleistung der Dichtung spricht gegen den Usus der (vor allem italienischen) Literaturwissenschaft, die Entwicklung des *Zibaldone* mit dem Gang der Gedichte zu parallelisieren.

Die dynamische Form des Textes attestiert den Verlust des klassischen Systems und setzt stattdessen auf den *colpo d'occhio*. Die Querverweise auf Einträge untereinander entsprechen schon auf der Oberfläche dieser höherstufigen Zweckmäßigkeit. Die separate Zusammenstellung der *Pensieri* und die lemma-tische Aufführung von einzelnen Stellen zu einem Thema führen dieses Prinzip weiter, indem nochmals neue Synthesen hergestellt werden für einen Leser, der dem Ideal – in der Metapher Diderots – entsprechen könnte, »[di] scorge[re] d'un'occhiata tutto il laberinto« (1855, Zib. 1855).⁶⁹⁶ Erst wenn man poetisch die (begrifflichen) Differenzen für einen Moment aufhebt, kann man die Differentiale – nämlich die »einfachen« Dinge – ohne Widerstand und auf einmal (nicht-begrifflich) fassen und erkennen:

696 Leibniz, Newton und Kant hätten in aufsteigender Linie – in den Denkfiguren von Monade, angeborenen Ideen und Architektonik – der Gegenwart bzw. der Moderne das Subtile, das Feingefühl und die Ahnung ausgetrieben, indem alles im Paradigma der Ordnung erstickt und stillgestellt wird (vgl. TPP, S. 1855f.; Zib. 1856–1861).

In conferma del sopraddetto si osservi che i più profondi filosofi, i più penetranti indagatori del vero, e quelli di più vasto *colpo d'occhio*, furono espressamente notabili e singolari anche per la facoltà dell'*immaginazione* e del cuore, si distinsero per una vena e per un *genio decisamente poetico*, ne diedero ancora insigni prove o cogli scritti o colle azioni o coi patimenti della vita che dalla *immaginazione* e dalla *sensibilità* derivano, o con tutte queste cose insieme. (2092, Zib. 3245; Kursivierung M. H.)⁶⁹⁷

Die größten Philosophen unterscheiden sich durch die Gabe, in einem Augenblick der Erkenntnis Disperses und Unverbundenes zusammenzudenken. Darin bezeichnet das Genie eine vermittelnde Funktion – »[P]idea del genio come un *medium*«, wie sie Walter Benjamin in seiner Doktorarbeit (s. o. S. 137) für die Frühromantik herausarbeitet.⁶⁹⁸ Schlegel misst diesen »genio decisamente poetico« am Witz. Auch für ihn ist diese Gabe der Einbildungskraft die Fähigkeit, wie durch ein Loch in der Textur des normalen und geregelten Denkens zu schauen. Solche »*échappées de vue* ins Unendliche« (A 220) sind für den Dichter und für den Philosophen Augenblicke maximaler Gefühls- und Denktintensität bei gleichzeitiger, größtmöglicher Weitsicht und Zusammenschau.

Il poeta lirico nell'*ispirazione*, il filosofo nella sublimità della *speculazione*, l'uomo d'*immaginativa* e di sentimento *nel tempo* del suo *entusiasmo*, l'uomo qualunque *nel punto* di una forte passione, nell'*entusiasmo* del pianto; ardisco anche soggiungere, mezzanamente riscaldato dal vino, *vede e guarda le cose come da un luogo alto e superiore* a quello in che la mente degli uomini suole ordinariamente consistere. Quindi è che scoprendo *in un sol tratto* molte più cose ch'egli non è usato di scorgere a un tempo, e *d'un sol colpo d'occhio discernendo e mirando* una moltitudine di oggetti, ben da lui veduti più volte ciascuno, ma non mai *tutti insieme* (se non in altre simili congiunture), egli è in grado di scorgere con essi i loro rapporti scambievoli [...]. Ond'è ch'egli ed abbia *in quel momento* una straordinaria facoltà di generalizzare [...]; e adoperandola scuopra di quelle verità generali e perciò veramente grandi e importanti, che indarno fuor di *quel punto* e di quella *ispirazione* e quasi *μavia* e furore o filosofico o passionato o poetico o altro. (2096, Zib. 3269f.; Kursivierung M. H.)

In einem solchen ekstatischen Moment sieht man die bekannten Dinge aus einer neuen Perspektive. Die Beschreibung dieser Erkenntnismöglichkeit ist selbst enthusiastisiert (»entusiasmo«, »*μανία*«), insofern die vier Formen des Wahnsinns, die Platon unterscheidet und vier göttlichen Instanzen zuordnet,⁶⁹⁹ im

697 Wichtiger als Leopardis Aufzählung der Dichter-Philosophen – Platon, Descartes, Pascal – ist die ideale Auflösung der Unterscheidung von *filosofia/poesia*, und damit von *ragione/natura*, in einem utopischen Punkt: im Ideal bzw. im Augenblick des *colpo d'occhio*. Leopardis Umgang mit der Tradition ähnelt hier Schlegels Lesart von Leibniz und Lessing, die er als »absolut fragmentarisch« (KA III, S. 79) ansieht.

698 Montuoro 2010, S. 452.

699 Vgl. »τῆς δὲ θείας τετάρων θεῶν τέτταρα μέρη διελόμενοι« (»Wir unterschieden vier Formen von göttlichem Wahnsinn und ordneten sie vier Göttern zu«; *Phaidros* 265b; Platon

letzten Satz generalisierend («straordinaria facoltà di generalizzare») nebeneinandergestellt werden. Es handelt sich um den singulären Moment, die Dinge wie die Vögel im Flug zu sehen («vede e guarda le cose da un luogo alto e superiore»). Mannigfaltiges wird wie in einem Augenaufschlag («d'un sol colpo d'occhio») in neuen Bezügen erkannt. Dieser außergewöhnliche Blick auf die Dinge entdeckt eine bisher übersehene Einheit «la novità di quella moltitudine» (2096, Zib. 3269). Das Alte und Bekannte wird neu gesehen und erst jetzt «eigentlich» erkannt. Diese erhabene Fähigkeit ist sozusagen und fast der traditionellen Zustand der göttlichen Inspiration: «quasi *μανία* e furore». Der Dichter macht eine Erfahrung von Totalität, die in den Korrespondenzen zwischen den Dingen aufgeht und schlagartig («nel punto», «d'un sol colpo d'occhio», «in quel momento») eine neue, poetische Weltpassung erkennt. Die Betonung des Beinahe («quasi») entspricht der Skepsis gegenüber ursprünglichen Augenblicken, die ein *fundamentum inconcussum* eines Gedankengangs darstellten.

Il poeta nel colmo dell'entusiasmo della passione ec. non è poeta, cioè non è in grado di poetare [...]. L'infinito non si può esprimere se non quando non si sente: bensì dopo sentito: e quando i sommi poeti scrivevano quelle cose che ci destano le ammirabili sensazioni dell'infinito, l'animo loro non era occupato da veruna sensazione infinita; e dipingendo l'infinito non lo sentiva. (1631, Zib.714)⁷⁰⁰

Der Augenblick der poetischen Inspiration ist zugleich unpoetisch und nicht Teil der Dichtung. Was Dichtung ermöglicht, steht als «momento straordinario» nicht nur außerhalb der gewöhnlichen Ordnung der Dinge, sondern auch außerhalb der Ordnung der Dichtung.⁷⁰¹ Was als besondere Erfahrung und Disposition beschrieben wird, ist an einer früheren, aber ebenso entscheidenden Schlüsselstelle im Zibaldone (2087, Zib. 3221 ff.), die bisherige Fäden – die Fragen und Lemmata zu *stile, assuefazione, bello, nuovo* – bündelt, als Aufgabe des Dichters benannt. Der Dichter kann und soll nicht «absolut» Neues erfinden. Nicht das unerhört Neue zu schaffen, ist seine Aufgabe.⁷⁰² Insofern nimmt Leopardi nicht Teil an Rimbauds Avantgarde-begriff eines *dérèglement* (s.o. S. 145). Die Aufgabe des Dichters ist es, Bekanntes neu und stimmig in Bezie-

1913, S. 533; Übersetzung M. H.). Die Mantik wird Apoll zugerechnet, die mystische Manie Dionysos, die poetische den Musen und die der Liebe Aphrodite und Eros.

700 Insofern selbst «nel momento del descrivere l'infinito» eine imaginative Arbeit den Effekt überformt, wird eine Poetik des *indefinito* als Nicht-Habhaftwerdung des Augenblicks des *infinito* eingeführt, denn jedes gedankliche *infinito* ist immer schon ein *indefinito* (vgl. Banfi 2001, S. 514f., 521).

701 Leopardi leitet seine Reflexion zu «Spesse volte il troppo o l'eccesso è padre del nulla» (TPP, S. 1631; Zib. 714) vordergründig mit einem de Staël-Zitat ein, in erster Linie referiert er hier aber eine Passage aus *Perì hýpsous* (Abschnitt 7.1).

702 Vgl. «il poeta, l'arte del quale non consiste già principalmente nell'inventar cose affatto ignote e strane e a tutti inaudite, o nello scegliere le cose meno divulgate» (TPP, S. 2087; Zib. 3221).

hung zu setzen (»scegliere tra le cose note le più belle, nuovamente e armoniosamente«; 2095, Zib. 3221). Dieses Neueinkleiden der Dinge (»nuovamente vestirle«; 2087, Zib. 3222) verändert ihr Wesen. Dass wir das Bekannte neu sehen (können), ist die Leistung und der Glanz des Stils. Dieses trockene, sachliche, unromantische Kurzreferat über die Leistung der Sprache ist Leopardis Variante von Sprachmagie⁷⁰³ und des klassisch angelegten Vorhabens der *aemulatio*, sich auf neue Weise das Alte anzueignen; als »Verfahren der abweisenden Anknüpfung«. ⁷⁰⁴ Diese τέχνη des Neuen, im Sinne einer Technik und einer Kunst, betont die Machart, die Rekombination alter Motive und Regeln. Sie entspricht Schlegels Satz, dass »[a]lles Neue [...] nur Combinazion und Resultat des Alten« (LN 678) ist. Die poetologische Weigerung, dem Leser gänzlich neue Erfahrungswelten zu eröffnen, ist einer der Grundsätze, die Leopardi von den Romantikern unterscheidet. Darauf ist er ausführlich im *Discorso di un italiano* eingegangen.⁷⁰⁵ Entscheidend ist der genuin moderne Zug Leopardis, vom Genie-Gedanken auf die Machart und die Konstruktion des Kunstwerks zurückzukehren. Deshalb kann, was ein gelungenes Kunstwerk ist, und was gefällt, problemlos das Hässliche einschließen.

Was Schlegel als die Aufgabe jedes Kritikers ansieht, sich nämlich am intersubjektiven Kunstdiskurs zu beteiligen und im Gespräch subjektive Vorurteile abzubauen, um einen möglichst vorurteilsfreien, entsubjektivierten Zugang zu Kunstwerken zu erlangen, fasst Leopardi in demjenigen Begriff, der die meisten Einträge im *Indice* zum Zibaldone versammelt: im Begriff der »assuefazione« bzw. der Gewöhnung. Die Gewöhnung bestimmt unsere Urteile und unser Weltverständnis. Was gewöhnlich »schön« genannt wird, macht, dass wir solche und ähnliche Dinge auch als schön empfinden. Leopardi zieht aber in den starren Gewöhnungsbegriff auch die Möglichkeit mit ein, dass wir uns Gewohnheiten abgewöhnen bzw. an Anderes gewöhnen. »[P]er mezzo dell'assuefazione« haben wir eine Idee, was zweckmäßig, harmonisch und stimmig ist.

703 Vgl. »splendore dello stile; dar lume e nobilità alle cose oscure ed ignobili; novità alle comuni; cambiar aspetto, quasi per magico incanto« (TPP, S. 2087; Zib. 3222). Der Leser kann dann anhand von »nuovo stile [...], nuova forma [...], nuovo corpo« (ebd.) eine neue, und damit poetische und schöne, Erfahrung machen.

704 Wehle 2010a, S. 24.

705 In Leopardis *Canti* fehlt die traditionelle Trennung von (philosophischer) Wahrheit und (poetischem) Schein. Deshalb schwingen sich Leopardis Gedichte nicht zu überschwänglichen Personifizierungen, gewagten Vergleichen oder Reihungen von direkten Similes auf. Im Ganzen ist für Leopardi »come« ein unpoetisches Wort. Darüber hinaus kritisiert Leopardi den romantischen Exotismus, die Darstellung von ursprünglicher Fülle am Beispiel der Mittelalterbegeisterung. Das Magisch-Phantastische und das Satansisch-Dämonische sind nicht Leopardis dichterische Welt noch sein Stil: »un diversissimo modo di poetare, che in molti romantici anche insegna procede per accumulazione, espansione ed esplicita creatività, in Leopardi al contrario secondo condensazione, concisione e implicita« (Mengaldo 2012a, S. 13).

Deshalb umfasst – dem Begriff nach – »l'idea delle convenienze [...l'idea] del bello ec. e quindi anche del brutto ec.« (2089, Zib. 3231).

Die Kraft (»forza«) des Genies sei die Kraft der Natur (1855, Zib. 1854f.), aber nicht im Sinne des romantischen Naturgenies, sondern insofern »natura« und »illusion« gleichsetzt werden. Die Natur wehrt sich gegen die mortifizierende Wahrheit des wissenschaftlichen, aufklärerischen Bewusstseins mit Illusionen, um die Subjekte zu schützen. Diese Gleichsetzung ergibt sich letztlich aus der kritischen Idealfiktion eines natürlichen Menschen, der glücklich in Illusionen sein Leben fristet. Diese poetische Leistung kann auch noch da stattfinden, wo sie in sich gebrochen wird.

Hanno questo di proprio *le opere di genio*, che quando anche rappresentino al vivo *la nullità delle cose*, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire *l'inevitabile infelicità della vita*, quando anche esprimano le più terribili disperazioni, tuttavia ad un'anima grande che si trovi anche in uno stato di estremo abbattimento, disinganno, nullità, noia e scoraggiamento della vita, o nelle più acerbe e *mortifere disgrazie* [...]; *servono sempre di consolazione*, raccendono l'entusiasmo, e non trattando nè rappresentando altro che la morte, le rendono, *almeno momentaneamente*, quella vita che aveva perduta. [...] Tant'è, siccome l'autore che descriveva e sentiva così fortemente *il vano delle illusioni*, pur conservava *un gran fondo d'illusione*, e ne dava una gran prova, col descrivere così studiosamente la loro vanità. [...] E lo stesso conoscere l'irreparabile vanità e falsità di ogni bello e di ogni grande è una certa bellezza e grandezza che riempie l'anima, quando questa conoscenza si trova nelle opere di genio. E lo stesso spettacolo della nullità, è una cosa in queste opere, che par che ingrandisca l'anima del lettore, la innalzi, e la soddisfaccia di se stessa e della propria disperazione. (1547, Zib. 259f.; Kursivierung M. H. außer *mortifere*)

So wird unter der Hand des Genies (»le opere di genio«) selbst das mortifizierte Leben (le »più acerbe e *mortifere disgrazie*«) zum kurzen Trost und erlaubt einen Augenblick relativen Glücks. Leopardi beschreibt gelungene Kunstwerke als dialektische Augenblicke im Sinne einer Struktur, die eine in sich gebrochene Zweckmäßigkeit aufweisen, und »almeno momentaneamente« Trost spenden kann. Leopardis *Ultimo canto di Saffo* kann veranschaulichen, wie diese Wirkung zustandekommt.

* * *

In einer zweiten Bewegung wird der Augenblick der Lust bzw. des Glücks destabilisiert. Er verstärkt die Distanz zum Ideal des in der Gegenwart aufgehenden Kindes. Die begriffliche Zuspitzung der Distanz zur ästhetischen Idee steigert den poetischen Wert von lyrischen Entgegnungen. Sprache und Bewusstsein hinken jedem Augenblick und jedem Zeitpunkt hinterher. Das wird expliziert über den Illusionscharakter jedes Urteils über eine jetzige Erfahrung.

Dieser sprachskeptische Einwand denkt Gegenwart als eine nicht-gegenwärtige Zeit und kehrt der Vorstellung den Rücken, man könne Augenblicken Dauer verleihen. Die Intuition wird widerlegt, man könne sich zumindest über die Präsenz einer Erfahrung nicht täuschen. Sie ist eine Selbstillusion bzw. ein Schein der Sprache. Jeder bewusste Zeitpunkt ist Teil einer Sukzession, der durch einen je späteren gegenwärtig wird. Was wir als (lustvolle etc.) Gegenwart empfinden, ist bereits eine transzendente Erinnerung. Damit wird die *teoria del piacere* als *teoria del ricordo* in die kleinste Zeiteinheit tiefergelegt. Die Unendlichkeits- und Ewigkeitserwartung gegenüber glücklichen Augenblicken dezentriert die Einzelerfahrung lustvoller Augenblicke. Ebenso fragmentiert dieses Bewusstsein auch jeden einzelnen Bewusstseinsakt^{jetzt} als ein Nicht-Mehr. Der Primat der Erinnerung hat sich in der Gegenwart parasitär eingenistet. Dieses Theorem bestimmt auch den möglichen Augenblickswert mikrologischer, ästhetischer Erfahrungen. Die ästhetische Erfahrung von Fülle wird durch das reflexive Bewusstsein fragmentiert: Die Begierde, Lust, einen flüchtigen schönen Augenblick oder eine Inspiration reflexiv nachzuvollziehen, entzieht sich selbst die Grundlage des eigenen Wahrheitsanspruches. Leopardis Skepsis gegenüber der möglichen Beschreibungsadäquatheit entspricht der ironischen Struktur seiner Gedichte, die zwischen Selbstschöpfung und Selbstvernichtung schweben. Leopardis Überlegungen zum Augenblick als *colpo d'occhio* bieten eine poetische Lösung. Der erhabene, geniale Blick auf eine Fülle, die in unmittelbarer Synthese kondensiert wird, überbietet die Gegenwartsskepsis dichterisch und als objektive *illusione* (bzw. *inganno*). »Genie« ist ein medialer Ausdruck, der eine Zusammenschau leistet, die eine poetische Weltpassung vorstellt durch die Leistungsfähigkeit des Stils und der Stimmigkeit.

3.4 Leopardis unironische Ausnahme

Die zum Erdenleben des Menschen gehörige Natur als Himmel und Erde wird ästhetisch in der Form der Landschaft zum Inhalt der Freiheit, deren Existenz die Gesellschaft und ihre Herrschaft über die zum Objekt gemachte und unterworfenen Natur zur Voraussetzung hat. Der Naturgenuß und die ästhetische Zuwendung zur Natur setzen so die Freiheit und die gesellschaftliche Herrschaft über die Natur voraus.⁷⁰⁶

(Ritter: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*)

Wendet man Joachim Ritters Reflexion über Himmel und Erde auf Leopardis *L'infinito* an, scheint die Hecke, die den Blick auf Landschaft und Himmel blockiert, kein Inhalt der Freiheit zu sein, sondern eine selbstauferlegte Abschottung von der Landschaft, um sie so versuchsweise aus der gesellschaftli-

706 Ritter 1974, S. 162.

chen Herrschaft zu entlassen. Leopardis berühmtestes Gedicht, *L'infinito*, gehört zu dem Zyklus der *piccoli idilli*. Dass es vor der *Saffo* geschrieben wurde, ändert nichts am poetologischen Unterschied zwischen den Idylldichtungen und den Kanzenen. Es hat eine Bedeutung, dass *La sera* (XII) nach der *Saffo* (IX) in den *Canti* steht. Die *piccoli idilli* (X–XVIII), deren Poetik paradigmatisch in *La sera*⁷⁰⁷ vorgestellt wird, unterscheiden sich in ihrer reflexiven Struktur von den *canzoni* (I–IX) durch ihre indirekte(re) Darstellung der Subjektivität. Darüber hinaus unterscheiden sie sich syntaktisch von den Kanzenen durch ihren parataktischeren Aufbau und die üblichere, weniger archaisch-künstliche Stellung der Syntagmen. Die Idyllen haben einen intimeren Ton, der vor allem durch die narrativen Einschübe bewirkt wird, die stärker einen *effet de réel* der Texte herstellen⁷⁰⁸ bzw. ein Sprechen der »anima al presente« (2366, Zib. 4357). Klassizistische Eloquenz wechselt mit einem modernen Inspirationsbegriff ab. Wie dichten, wenn der Ursprung des Gedichts, die blickverdeckende Fauna (»sieve«), jede Räumlichkeit romantischer Naturimpressionen – wie im kanonischen romantischen Vergleichsgedicht, Lamartines *L'isolement*⁷⁰⁹ – verdeckt, oder wenn – gleich ab dem ersten Vers – sich kein Wind und keine Inspiration regt wie in *La sera del dì di festa*?

Der Aufbau eines Gegensatzes in der Form – zwischen Kanzenen und Idyllen – entspricht einem Gegensatz im Inhalt. Die poetisch inszenierte Gleichsetzung von Ich und antiken Figuren, so vor allem im *Bruto* und in der *Saffo*, wird ersetzt durch Identifizierungsversuche eines anonymen lyrischen Ichs. Nach dem Tod des antiken Ichs aufersteht die Gedankenwelt des zerrissenen Ichs als genuin moderne. Der formale und inhaltliche Gegensatz der ersten zwei Gedichtsabteilungen (I–IX und X–XVIII) erlaubt eine poetologische Trennung: In den Kanzenen projiziert sich das zerrissene lyrische Ich in antike Masken. In den Idyllen verliert dasselbe lyrische Ich diese poetische Möglichkeit einer einheitlichen Substanz und spaltet sich auf.⁷¹⁰ Von nun ab sind Bilder der Antike das

707 Vgl. Girardi 2007, S. 890–894. Die genannten Dinge und Situationen werden in den Idyllen stärker aus dem subjektiven Gefühl des lyrischen Ichs in ihrer Notwendigkeit verständlich. Antike (literarische) Remineszenzen werden auch so tonal eingebettet.

708 Beispiele für solche Einschübe sind z. B. die ersten Verse in *Il Sogno*: »Era il mattino, e tra le chiuse imposte / per lo balcone insinuava il sole / nella mia cieca stanza il primo albore« (TPP, S. 125, V. 1–3) und *La vita solitario*: »La mattutina pioggia, allor che l'ale / battendo esulta nella chiusa stanza / la gallinella, ed al balcon s'affaccia / l'abitator de' campi« (TPP, S. 128, V. 1–4).

709 Die den Blick abblockende Funktion der Hecke stellt sich geistesgeschichtlich als eine Reduktionsform der problematischen Landschaft in Chateaubriands *René* und in Lamartines *L'isolement* dar, eine Revision der vertikalen Entdeckung der Landschaft bei Petrarca, ihrer horizontalen Erkundung bei Rousseau, die bei Leopardi in einer konsequenten *rêverie* ohne Ergriffenheit endet (vgl. Schulze 1981b, S. 332 ff.).

710 Vgl. Bigongiario 1976. Die systematische Bedeutung des Artikels stellt Colaiacono 1995, S. 389f. heraus.

dezidiert und so poetisch reflektierte Andere eines lyrischen Ichs, das Halt und Ruhe sucht.

Deshalb kann man von der Gedichtsabfolge der *Canti* sagen, dass der letzte Gesang der *Saffo* bereits ein Gesang *d'outré-tombe* ist. Das Ende der Möglichkeit, sich mit der Antike und der Vergangenheit zu identifizieren, wird im *Ultimo canto* versucht – und in *La sera* nochmals – und als Unmöglichkeit reflektiert. Zugleich sind die Idyllen, die ihren Namen im Nachhinein erhalten als »*idilli sperimenti situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo*« (TPP, S. 1113), wie Leopardi sie in den *Memorie e disegni letterari* nennt, keineswegs einheitlich. Vielmehr spannt sich das »idyllische« Sprechen zwischen zwei Polen auf, die eine »*varietà della voce*« ausbilden.⁷¹¹ Den einen Pol verkörpert paradigmatisch *L'infinito* in seiner Kürze von 15 Versen, seiner Innerlichkeit und referentiellen Funktion; den anderen verkörpert kontrastiv *Alla Luna* in seiner allokativen Inszenierung, seiner emotionalen Funktion und idyllischen Sprechweise. Es gibt aber auch komplexere und ausführliche Mischformen wie *La sera del dì di festa*, das sich mit den verschiedenen Ebenen des Sprechens und seiner Länge von 46 Versen schon oberflächlich von diesen *idilli* unterscheidet. Damit wird die in den Kanzonen angelegte Struktur in den Idyllen explizit, dass nämlich ein zerrissenes lyrisches Ich (s)ich sagen⁷¹² will und sein Scheitern inszeniert. Immer ringen die *Canti* um die Möglichkeit, das *hic et nunc* des Sprechens neu zu gestalten. Dieser Versuch (s)eine Gegenwart zu sagen, wird in den Gedichten zurückgeworfen auf die Unmöglichkeit von (lyrischer Darstellung von) Gegenwart. Das Selbstbewusstsein soll in den Gedichten zu sich kommen, d. h. poetisch sich seiner bewusst werden. Die ideale Form dieser Suche nach Gegenwart und Selbstdarstellung ist die Gegenwart in *einem* Punkt, in höchsten und letzten Bewusstseinszuständen. Eine gelungene Reaktualisierung des letzten Verses von *L'infinito*, der für moderne Dichtung paradigmatisch ist, hat in seiner Übertragung Thomas Kling geleistet: »und scheitern, ja, das bringt in diesem leben.«⁷¹³

* * *

Leopardis berühmtestes Gedicht *L'infinito* gehört zu den sogenannten *piccoli idilli*, die – gegenüber den *canzoni* – intimer und präsentischer Gefühle denken und Begriffe anschaulich machen. Der Wechsel von Kanzonen und Idyllen bestimmt den Aufbau der *Canti* und vollzieht ein schrittweises Abrücken vom

711 Blasucci 2007, S. 3. Die Charakterisierung folgt Blasucci, besonders zu *La sera* als Mischform (ebd., S. 7–9).

712 Ausdruck nach dem Titel der Herausgeberschaft Wehle 2001.

713 Kling 1999, S. 57.

Modell der Antike als Ideal. Immer neu kreisen die *Canti* im Ganzen um die Möglichkeit, Gegenwart poetisch zu sagen.

3.4.1 (K)ein Augenblick: *L'infinito*

Oltre il teatro, era anche uno de' miei divertimenti in Marsiglia il bagnarsi quasi ogni sera nel mare. Mi era venuto trovato un luoghetto graziosissimo ad una certa punta di terra posta a man dritta fuori del porto, dove sedendomi su la rena con le spalle addossate a uno scoglio ben altetto che mi toglieva ogni vista della terra da tergo, innanzi ed intorno a me non vedeva altro che *mare e cielo*; e così *fra quelle due immensità* abbellite anche molto dai raggi del sole che si tuffava nell'onde, io mi passava un'ora di delizie fantasticando; e quivi avrei composto molte poesie, se io avessi saputo scrivere o in rima o in prosa in una lingua qual che si fosse.⁷¹⁴

(Alfieri: *Vita*, Marseille 1767, III.6)

Nur durch Beziehung aufs Unendliche entsteht Gehalt und Nutzen; was sich nicht darauf bezieht, ist schlechthin leer und unnütz.

(Schlegel: *Ideen*, Nr. 3; KA II, S. 256)

Il credere l'universo infinito, è un'illusione ottica: almeno tale è il mio parere.

(Leopardi: *Zibaldone*, p. 4292; TPP, S. 2348)

Neben *La Ginestra* ist *L'infinito* das wohl meistkommentierte, sicherlich das berühmteste Gedicht Leopardis. Ein kurzes, oberflächlich klares Gedicht, das allerdings eine erstaunliche Dichte an Korrespondenzen und Unbestimmtheiten auf der Mikroebene vereint, dem man nicht gerecht wird, wenn man es wie die traditionelle (italienische) Sekundärliteratur primär an die Parallelstellen im *Zibaldone* oder biographisch an die *mutazione totale in me* von 1819 rückbindet.⁷¹⁵ Der Titel ist paradigmatisch für das (früh-) romantische Streben nach dem Unendlichen (s. o. S. 131). Darüber hinaus wird Leopardis Gedicht immer wieder auch durch philosophische Zitate umrahmend besprochen, die als Parerga die Frage, warum man überhaupt ein Gedicht über das Unendliche oder die Unendlichkeit schreibt, biographisch oder philologisch motivieren oder kontextualisieren.⁷¹⁶

714 Alfieri 1997, S. 66 (Kursivierung M. H.). Auch wenn die Sitz- und Blicksituation verschieden ist, springt die sprachliche Wendung »fra quelle due immensità« bei Alfieri und »tra questa / immensità« (V. 13–14) bei Leopardi ins Auge. Blasucci führt die Stelle ebenfalls an und betont, dass das Meer bei Leopardi »una metafora mentale« sei – nicht eine wirkliche Landschaft wie bei Alfieri –, die in der religiösen Literatur ein Bild für die Idee des Unendlichen ist (Blasucci 1985, S. 108).

715 Vgl. exemplarisch Janowski 1995, S. 338f.

716 So beispielsweise Neumeister 2005, der mit dem klassischen Topos der Philosophie als Erforschung des Unendlichen und des Seins mit Aristoteles (ebd., S. 730) und mit aufklärungsaffinen Stellen im *Zibaldone* beginnt (als Aneignungen von Leibniz und Montes-

Im letzten Vers ist das Gedicht radikaler Ausdruck eines modernen und fragmentarischen Bewusstseins des Scheiterns, das die selbstlegitimierende Figur des Erhabenen aufhebt. Die größte Unbestimmtheit, wie auch Rilkes Übersetzung belegt (s. u. S. 571), birgt die Mitte des Gedichts. Sie lässt sich durch einige Kontexte und Konvergenzen als Augenblick lesen, genauer als Ausbleiben des Augenblicks einer Einheitserfahrung, das im Schiffbruch als Erfüllung explizit gemacht wird. Im Ganzen ist *L'infinito* damit kein rein negativer Augenblick sondern ein dialektischer.

Das Gedicht ist genauso rational angelegt wie Kants Legitimationsfigur des Subjekts durch die erhabene Erfahrung, wie sie paradigmatisch für die meisten Diskurse des Erhabenen bis in unsere Gegenwart die *Kritik der Urteilskraft* entwirft. *L'infinito* kommt aber gleichzeitig ohne die kantische Legitimationsfigur aus. Die Erfahrungseinheit des Subjekts fällt auseinander. In diesem Scheitern findet Leopardis Dichtung jedoch ihre poetische Rechtfertigung und Selbstreflexion. Die Ausnahmerolle des Gedichts wird verstärkt durch eine augenscheinliche Diskurs-*renovatio*: Der romantische Feldherrenblick wird anzitiert, aber zugleich gebrochen. Die Hecke, die seit der mittelalterlichen Liebesdichtung ein lyrischer Topos ist, offenbart nichts, sondern blockiert den erhabenen Blick. Hinter der Hecke findet sich keine lyrische Begebenheit oder romantische Aussicht, sondern ein sinnliches Nichts, das imaginativ anregt, überboten oder überwunden zu werden. Die ersten beiden Verse lassen im Erwartungshorizont der Zeit eine Idylldichtung anklingen («colle», V. 1) in der Form der *Ossian*-Dichtungen, die in ganz Europa *à la mode* waren. Das Adverb («sempre», V. 1), das das Gedicht einleitet, verspricht eine zeitliche Kontinuität, die eine soziale Einheit konnotiert und in bukolischen Elementen anschaulich werden könnte. Der Blick vom Hügel würde eine erhabene Naturlandschaft erwarten lassen, wie sie Burkes *Enquiry on the Sublime* begrifflich fasst und in der *Grand Tour* und der Alpenbesteigung Generationen junger Männer prägt. Aber Leopardis *L'infinito* entwickelt weder eine solche sensualistische Behauptung oder Inszenierung der Selbstbehauptungskräfte in Anbetracht einer erhabenen Landschaft noch einen Blick in die Tiefe, der semantische

quieu; ebd. S. 731 ff.), um dann zum scheinbar romantischen Kern des Blickverschlusses durch die Hecke vorzustoßen, die Leopardi im *L'infinito* in den ersten drei Versen ausführt und im *Zibaldone* ausformuliert (vgl. ebd., S. 730–732). Vgl. »Del rimanente alle volte l'anima desidererà ed effettivamente desidera una veduta ristretta e confinata in certi modi, come nelle situazioni romantiche. La cagione è la stessa, cioè il desiderio dell'infinito, perchè allora in luogo della vista, lavora l'immaginazione e il fantastico sottentra al reale. L'anima s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe se la sua vista si estendesse da per tutto, perchè il reale escluderebbe l'immaginario. Quindi il piacere ch'io provava sempre da fanciullo, e anche ora nel vedere il cielo ec. attraverso una finestra, una porta, una casa passatoia, come chiamano.« (TPP, S. 1525; Zib. 171).

profondeur verspricht; auch ein *locus amœnus* wird nicht entwickelt.⁷¹⁷ Die beiden Pole der Ästhetik – das Schöne (»caro«) und das Erhabene (»colle«) – werden eingangs erwähnt und dann transformiert. Vom letzten Vers her gelesen scheinen sich allein die Kräfte der Vernunft zu bestätigen. Es fällt aber schwer, anzugeben, warum es zum Schiffbruch (»naufragar«, V. 15) kommt.

Die Horizontverschließung⁷¹⁸ findet sich hier als Auslösungsmoment des Unendlichen. Das »Sempre caro mi fu« stellt sich nicht trotz, sondern wegen der Hecke ein. Das Gedicht über die Unendlichkeit setzt damit aus einer Blickführung heraus ein, die der romantischen Blickhoffnung auf räumliche und geschichtliche Tiefe widerspricht, da jede Möglichkeit einer Korrespondenzlandschaft für den Fortgang ausgeschlossen ist. Das sinnliche Hier – »quest'ermo colle« (V. 1) – wird überstiegen und leitet eine mentale Reflexion ein (V. 4–14), die zum Hier der Dichtung wird – »questo mare« (V. 15). Darüber hinaus ist das Gedicht nicht nur geistesgeschichtlich eine Neuerung, sondern auch lesbar als ein prä-symbolistisches *bateau ivre*, das im »Et dès lors, je me suis baigné dans la poésie de la mer«⁷¹⁹ eine einleitende Entsprechung fände. *L'infinito* übersteigt wegen solcher topologischen Anbindungsmöglichkeiten die Modernität der gesamten Sammlung; bzw. dieses Gedicht verleiht den *Canti* immanent ihre Lesbarkeit als moderne Gedichte. Dieser Ausnahmerolle entspricht der einmalige – erstaunlicherweise –, nicht-ironische Gang des Gedichts. Leopardis Gedicht über das Unendliche beinhaltet keine ironische Wendung, allerdings bestimmte Auslassungen (V. 2, 7) und Negationen (V. 3, 12). Im Ganzen ist das Gedicht ein Konvolut von Leopardis rekurrenten Poetologemen des Vagen (V. 9), des Unendlichen (V. 15), der Begierde (V. 1, 15), der Illusion (V. 7) in einem Augenblick, der scheitert (V. 1, 11, 15).⁷²⁰ Das ist sprachlich gefügt in einer der italienischen Lyriktradition fremden Häufung von Enjambements, polysyn-

717 Es wird auch kein Blick in die Höhe, in die Zeitlichkeit des Aevums der Engel inszeniert: Unter den vielen Intertexten der leopardianischen *teoria del piacere* gewinnt der etwas versteckte Bezug zu Verris *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* (1773) diskursrenovatorische Bedeutung, insofern eine augenblickszentrierte Weiterführung bei Verri eine lustzentrierte Theorie entwickelt, die wirkliche Lust in der Zeit der Engel, in der Perlenkette der Augenblicke, verortet, wie sie die Engel sehen, im Gegensatz zur Sicht auf die gesamte Reihe, als *ein* Augenblick, die Gottes Sicht *sub specie aeternitatis* entspricht, oder als endliche Reihe, die der Sicht der Menschen entspricht (vgl. Werle 2004).

718 – die Baudelaires *Le coucher du soleil romantique* so bildmächtig als Schwellenerfahrung inszeniert (vgl. Koschorke 1990, S. 241–252).

719 Rimbaud 1992, S. 138 (V. 21).

720 Es ist durchaus fraglich, die Differenz zu den *Canzoni* darin zu sehen, dass hier – im Paradebeispiel der *piccoli idilli* – eine zeitliche Inszenierung zu finden sei, »which ›reaches an ›absolute present‹ by evading temporal reality and adopting cosmic time« (Chomel 1986, S. 161). Eine solche Einschätzung interpretiert Leopardi à la Prousts *temps retrouvé*. Gegen diese Tradition argumentiert im Durchgang durch die *Canti* treffend Dolfi 1973, S. 51–79 (Kap. *Il sentimento del tempo e il rifiuto del tempo ritrovato*).

tischen Fügungen durch die anbindende Verwendung von »e« und Zäsuren in der Mitte von Versen, die einen abbrechenden und ausgreifenden Rhythmus ergeben.⁷²¹

Aber im Scheitern ist ein kreisförmiger Rückschluss erfolgt (»caro«, »dolce«; V. 1, 15), eine Form der Unendlichkeit, die die eigenen Prämissen reflektiert, und diese Reflexion ist schon zu Beginn angedeutet, denn »questa siepe« (V. 2) veranschaulicht gerade ein (sinnliches) Verbot, das Anstoß für (gedankliche) Vergleiche gibt (V. 8: »come«; 11: »vo comparando«; 13: »Così«).

L'INFINITO

Sempre caro mi fu quest'ermo colle, e questa siepe, che da tanta parte dell'ultimo orizzonte il guardo esclude. Ma sedendo e mirando, interminati	1	
spazi di là da quella, e sovrumani silenzi, e profondissima quiete io nel pensier mi fingo; ove per poco il cor non si spaura. E come il vento odo stormir tra queste piante, io quello infinito silenzio a questa voce	5	10
vo comparando: e mi sovvien l'eterno, e le morte stagioni, e la presente e viva, e il suon di lei. Così tra questa immensità s'annega il pensier mio: e il naufragar m'è dolce in questo mare.	15	(120–121)

Das Gedicht beginnt mit einer Evokation der Ewigkeit, die Rilke als »Endlosigkeit« (s. u. S. 572f.) interpretiert: Das »Sempre« entspricht dem Augenblick einer Erinnerung, die dieses Gedicht stiftet (»mi fu«). Es ist eine paradoxe temporale Fügung, denn »[s]empre« und »fu« verknüpfen Kontinuität mit Abgeschlossenheit, Duratives mit Punktuellen.⁷²² Die raum-zeitliche Situation ist im Hier und Jetzt verortet (»quest'«, »questa«; V. 1, 2) und führt über den Bruch (»Ma«; V. 4–7) zu einem partizipialen, damit a-zeitlichen und passenderweise meditativen Einschub: »Ma sedendo e mirando« (V. 4) ist eine an Lamartines *L'isolement*⁷²³ erinnernde Sesshaftigkeit, die ihre Randständigkeit als neues

721 Vgl. Brose 2013, S. 4f.

722 Hausmann 2000, S. 203.

723 Diesen Vergleich hat bereits Leo 1932 in seiner Besprechung der zwei Einsamkeiten gezogen: »Eine dichterisch erlebte Synthese aus dem sinnlich fassbaren Augenblicklichen und Gegenwärtigen [...] ist uns das tiefste Resultat des Leopardischen Hüggedichts«. Ulrich Leo entdeckt erst in Lamartines Prosa-Kommentar jene gedankliche Abstraktion, die Leopardi zeitgleich und bei ähnlicher lyrischer Ausgangslage in *L'infinito* erreicht: »Lam. in seinem poetischen *Isolement* schreibt dagegen noch einen mehr – in Racineschem Sinne –

Zentrum⁷²⁴ versteht. *L'infinito* scheint die diskursiven, romantischen Eckpfeiler seiner Zeit zu bündeln – die Naturnähe, Zivilisationsferne und die antiklassizistische Verwendung des Erhabenen – in einer lyrischen Kondensationsform, die Tradition und Motive der Lyrik zusammenfügt.⁷²⁵

Versteht man allerdings unter romantischer Dichtung – im Ausgang von Friedrich Schlegel und Novalis –, die Welt zu romantisieren, d. h. zu (re-) poetisieren,⁷²⁶ so allgemein diese Gleichsetzung auch ist – denn aus ihr folgt nichts weniger als die Romantizität jeder Dichtung –, entfernt sich Leopardi weit von der utopischen Offenheit für eine poetische Zukunft. Auch die Gleichsetzung, die Natur als Hieroglyphe zu lesen, überspringt Leopardi. So ist erstaunlicherweise das Rätsel des Gedichts seine unromantische Klarheit in der Sprache bei gleichzeitiger Einbettung in das romantische Erbe.⁷²⁷ Leopardis *L'infinito* ist insofern literarisch ein Gedicht der Schwelle zwischen Romantik und vorherigen lyrischen Verfahren. Dass das Gedicht selbst diese Schwellenpoetik

rhetorischen als im Sinne der Romantik lyrischen Versstil; er sucht im Grunde damals weder die echte Anschaulichkeit noch die echte Gedanklichkeit, noch das poetische Bild oder gar Symbol: und er hat 30 Jahre später im prosaischen ›Commentaire‹ zum *Isolement* dann eine teilweise unmittelbar seelisch betonte Darstellung der Anlässe des Gedichts niedergelegt« (ebd., S. 535, 538).

724 Vgl. zu dieser modernen Dezentrierung anhand von Leopardis *Il passero solitario* Degner 2006. Leopardis lyrisches Ich teilt diese Randständigkeit paradigmatisch mit dem lyrischen Ich in Baudelaires *L'Albatros*.

725 Vgl. Küpper 2009. Küpper sieht diese Anverwandlung der Tradition des Erhabenen gegeben durch die Kombination eines »paradigmatisch romantische[n] Ort[es]« mit einer »einmaligen Erfahrung«, die ein süßer Schiffbruch abschließt und eine »mystisch-religiös[e] Erfahrung« aufruft, ohne in ihr aufzugehen, da dieser Diskurs – »etwa bei Mme Guyon« – »wie abgekoppelt« ist (ebd., S. 210, S. 213). Diese Tilgung des mystischen Diskurses sei letztlich »eine Art Religionsersatz« (ebd., S. 215). Vgl. zum Bezug zur Mystik via Mme Guyon im Bild des unendlichen Meeres ebd., S. 213 Fn 9.

726 Zu dieser – fast zum Klischee erstarrten – Gleichsetzung des Romantischen in Bezug zu Leopardi die Einleitung in Costadura/Di Maria/Neumeister 2015, S. 9–13. Im Ganzen bietet der Band *Leopardi und die europäische Romantik* einen vielseitigen Einblick in dieses komplexes Verhältnis.

727 Unromantisch geht das Gedicht zumindest im topischen Vergleich mit Chateaubriands *vague des passions* in *Le génie du christianisme* (1802) oder mit de Staëls Bemerkung zum *l'infini* in *De l'Allemagne* (1803) vor, da der religiöse Kontext ausgespart wird. Vgl. »On est déçu sans avoir joui; il reste encore des désirs, et l'on n'a plus d'illusions. L'imagination est riche, abondante et merveilleuse; l'existence pauvre, sèche et désenchantée. On habite, avec un cœur plein, un monde vide; et, sans avoir usé de rien, on est désabusé de tout« (Chateaubriand 1978, S. 714) und im Kapitel zu den *Considérations générales sur la religion en Allemagne*: »Le sentiment de l'infini est le véritable attribut de l'âme: tout ce qui est beau dans tous les genres excite en nous l'espoir et le désir d'un avenir éternel et d'une existence sublime; on ne peut entendre [...] le vent dans la forêt [...] sans être pénétré de religion [...]« (De Staël 1968, Bd. 2, S. 239). Die kulturgeschichtliche Verbreitung des *vague des passions* arbeitet Delon 1975 auf, den Vergleich zu Leopardis *L'infinito* stellt Raimondi her (Raimondi 1990, S. 22–24), den Bezug zur »romantischen Korrespondenzlandschaft« Matzat 1990, S. 98–109.

(V. 1, 7f., 15) reflektiert, spricht seiner fortwährend betonten Metapoetik zu.⁷²⁸ Ihr liegt eine kunstvolle Verwirrung des *poeta vates*-Topos in einer Kontrastpoetik zugrunde, denn die Hecke hält von Beginn an die Tradition des Erhabenen in einer entscheidenden Distanz⁷²⁹ und leitet eine innere Erzählung ein, die mit der bisherigen Idyllen-Tradition bricht.⁷³⁰ Die Hecke (das Bestimmte) blockiert gewissermaßen die Tradition (das Unbestimmte) und ermöglicht dergestalt eine Form des Unendlichen. Dieser metapoetische Zug lässt sich durch den Bruch veranschaulichen, der in seinen romantischen Überlegungen zum erhabenen Augenblick der Inspiration gegenüber der literarischen Gestaltung besteht. Er zeigt sich aber auch vielfältig auf der Mikroebene, so in der markanten Betonung eines unsinnlichen Sehens oder eines Sehens, das das Unsichtbare sieht, wie Leopardi es noch im *Discorso* anklagend gegen die Romantiker angeführt hat.

Das »sedendo e mirando« (V. 4) ist gerade kein sinnliches Sehen, daher auch keine Einleitung einer lamartineschen Korrespondenzlandschaft, denn der Ausschluss der Landschaft entspricht gerade dem Gefühl des lyrischen Ichs und der betont gedanklichen Fügung (»nel pensier«, »il pensier mio«; V. 7, 14).

Das Gedicht über das Unendliche ist bewusst kein lyrischer Höhenflug, sondern eine Flurbereinigung mit und gegen romantische Vorstellungen. Auf zentrale Weise werden »mirando« und »questa siepe« (V. 2, 4) betont und so der Umstand, »[che] importa meno la visione che l'ostacolo alla visione [... e che l'] attività del mirare: non è cancellata, ma sospeso nel suo esito referenziale, non nella sua intensità.«⁷³¹ Die Hecke erfüllt die poetologische Notwendigkeit der

728 Vgl. die gewissenhaften, wenn auch unvollständigen Angaben in Brinkmann 2008, S. 434, Fn. 46 etc.

729 Vgl. »Circa le sensazioni che piacciono pel solo indefinito puoi vedere *il mio idillio sull'infinito*, e richiamar l'idea di una campagna arditamente declive in guisa che la vista in certa lontananza non arrivi alla valle; e quella di un filare d'alberi, *la cui fine si perda di vista*, o per la lunghezza del filare, o perch'esso pure sia posto in declivio ec. ec. ec. Una fabbrica una torre ec. veduta in modo che ella paia innalzarsi sola sopra l'orizzonte, e questo non si veda, produce un contrasto efficacissimo e *sublimissimo* tra il finito e l'indefinito ec. ec. ec.« (TPP, S. 1780f.; Zib. 1431; Kursivierung M. H.; vgl. Hausmann 2000, S. 205). Die Erfahrung des Erhabenen wird gerade durch diesen Kontrast zwischen »il finito e l'indefinito« hergestellt und – wie immer wieder in der Sekundärliteratur herausgearbeitet – verfährt durch eine metaleptische Ersetzung des Sehens durch die Einbildungskraft und durch »un rovesciamento dei deittici.« (Brose 1983, S. 44; Kap. *L'infinito e la poetica dell'allegoria*). Die wenigen expliziten Verweise, die Leopardi und Kants Ästhetik des Erhabenen vergleichen, die sich in der Sekundärliteratur finden, kranken an Kategorienfehlern (vgl. Luzi 1999, S. 25).

730 Blasucci betont neben der Hecke den »zweiten« Beginn der Idylle in Vers 4 (»Ma«) und dadurch den Beginn einer zweiten Weise, Idyllen zu schreiben: nicht »[in una maniera] petrarchesco-arcadia« sondern »nuova, introspettiva e speculativa« (Blasucci 1985, S. 99).

731 Bertone 2000, S. 222. Etwas apokryph betont der Autor die diesem »mirando« entsprechende a-zeitliche Gegenwartsform, die die Erfahrung des Gedichts (*histoire*) entgegen-

Möglichkeit einer *doppia vista*, einer quasi-epiphanischen Schau: Das »mirando« zeigt eine Intensität an, die einer poetischen Verdopplung entspricht.

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono *in certo modo doppi*. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e *nel tempo stesso* coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo *secondo genere* di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione. (Zib. 4418, s. o. S. 206)

Der Eintrag wurde passenderweise am Adventsonntag des Jahres 1828 verfasst, denn es geht um die poetische Ankunft eines Augenblicks (»nel tempo stesso«), der verspricht, die *noia* zu überwinden (»Trista quella vita«), in einer zweiten (»secondo genere«) Erfahrungswelt, die die Weltpassung im Schönen indirekt – nämlich durch Verdopplung der (Sicht auf die) Dinge – herstellt. Das »sedendo e mirando« ist deshalb ein Schauen, das mit dem Bruch und dem Widerstand im Blick rechnet. Dadurch wird ein doppelter Augenblick bzw. ein Augenblick durch Verdopplung möglich. Die Fragmentierung des Blicks wird im verdoppelten Blick als solche reflektiert.⁷³²

Die grammatische Gegenwart des *L'infinito* entwirft die paradoxe Zeitlichkeit einer Erfahrung, die lyrisch als unmögliche mitreflektiert und dargestellt wird. Aus der schrittweisen Erfahrung und Fiktion des Unendlichen bzw. der Erfahrung des Fingierens einer solchen Erfahrung entsteht eine a-präsentische Form der Präsenz (»Sempre [...] mi fu«, »sedendo e mirando«, »m'è dolce«, V. 1, 3, 15). Diese besondere lyrische Gegenwart ist »nicht-lyrisch«, gemessen an den von der poetischen Erinnerung bestimmten anderen *Canti*, und sie entspricht der Ewigkeit durch die relative A-Zeitlichkeit, die das Gedicht im Schleier (»velo«) der Gegenwart verbirgt und enthüllt (»rivela«). Das Gedicht baut auf einem semantischen Sprung auf, der von der »solitudine *amata*« des ersten Verses bereits einen unvermittelten Übergang (»Sempre« ~ »fu«) andeutet, den die Mitte des Gedichts als ein Beinahe-Ereignis ausklingen lässt, um den Übergang als ein Scheitern (»naufragar«), das zugleich positiv (»dolce«, V. 15) ist, zu resümieren. Darin besteht ein Abschluss und ein neuer Beginn, der die

wärtigt (Paradoxie des *discours*): »L'attimo presente è avvertito come sensazione fisica vissuta, in cotrapposizione al non-tempo dell'eterno e, pure, al non-tempo del passato impercibile [...] Tutta la poesia è al »presente« verbale in funzione di un presente assoluto, non lirico, non epico: mai nome di »idillio« fu più acconcio.« (ebd., S. 224.)

732 Vgl. dazu – allerdings weniger auf die frühromantische Position Schlegels hin formuliert – Giulio Ferroni in »Sedendo e mirando«. Lo sguardo dei *Canti*« (Ferroni 2008).

Flüchtigkeit (V. 7f.) als Zeitpunkt stabilisiert (V. 1) und so sowohl anhält als auch dynamisiert (V. 15).⁷³³

L'infinito veranschaulicht einen unromantischen Ausdruck der (romantischen) Fragmentpoetik und ein Anzitiieren der Ästhetik des Erhabenen ohne kantische Legitimitationsfigur für das Subjekt. Diese Anklänge an die Tradition machen das Gedicht unbestimmt und damit *das* Beispiel für Leopardis dichterische Umsetzung des *infinito* als *indefinito* (s.o. S. 162). Diese scheinbar sinnliche Ausgestaltung eines abstrakten Begriffs durch eine sinnliche Vagheit in der Sprache endet in einem Scheitern des Denkens. *L'infinito* ist insofern ein Paradebeispiel für Leopardis moderne Gedankenlyrik, zugleich aber eine Ausnahmeerscheinung innerhalb der *Canti*, da das Gedicht keine ironische Struktur aufweist. Gerade eingedenk Schlegels ironischer Witz-Konzeption fällt auf, dass *L'infinito* ein unironischer Witz ist, insofern er einen *échappée de vue* ins Unendliche verspricht, diese aber sprachlich nur verdunkelt, ohne die Hoffnung explizit anzusprechen. Das gesamte Gedicht liest sich wie die Darstellung eines Augenblicks, der versucht, eine Weltpassung herzustellen. Diese Ich-Welt-Korrespondenz wird destabilisiert, denn der Augenblick (der Erfahrung/des Gedichts) ist eine Schwellenfigur (V. 1, 7f., 15). Der Augenblick, der die romantische Hoffnung erfüllen soll, wird auf mindestens drei Ebenen verhandelt. (i) Die romantische Sprechsituation (V. 1) verspricht einen Ausblick und unterläuft diese Hoffnung zugleich, der genau in der Mitte eingefügte Augenblick findet nicht statt (V. 7f.).⁷³⁴ (ii) Dieses Beinahe des Augenblicks wird durch den Schiffbruch (V. 15) verschärft bzw. aufgenommen. (iii) Retrospektiv ist das Ende des Scheiterns eine pseudo-erhabene Erfahrung, die so tut, als ob etwas geschehen wäre.

Leopardis Gedicht über das Unendliche ist als Reflexion auf das Ausbleiben des das Glücksversprechen einlösenden Augenblicks aufgebaut. Qua Reflexion wird der Augenblick als unmögliches Ideal lyrisch negativ dargestellt. Das lyrische Ich kann keine Einheit darstellen. Deshalb erscheint es selbst als gescheiterte Illusion. Diese lyrische Erkenntnis macht *L'infinito* paradigmatisch: Das Scheitern der lyrischen Subjektivität ist klar ins Bild gesetzt. Aus dieser Sicht ist auch »caro« (V. 1) und »dolce« (V. 15) ein poetischer Augenblick, in dem die Poetik der *Canti* unironisch aufgefächert wird. Die erste Bestimmung des Gedichts unter Augenblicksaussichten führt zum zweiten Augenblick auf die verpasste Chance, den Augenblick als Gegenwart wahrzunehmen. Dieser Umstand wird grammatisch im ersten Vers eingeführt, und der letzte Vers wird die prä-

733 Dieses Schema ist in den *Canti* einmalig. Vgl. zum »altro naufragio« im *Vita solitaria* (V. 26–38) in seiner reinen A-Zeitlichkeit im Gegensatz zu *L'infinito* Biral 1997, S. 226.

734 Vgl. Herold 2014, S. 214 zu einem möglichen intertextuellen Bezug zu Wilhelm IX. von Aquitaniens *Farai un vers de dreit nien*.

sentische Gegenwarts- und Objektliebe als Scheitern an dieser Gegenwart ausweisen. Die Unbestimmtheit des Gefühls, die gesucht wird, findet ihre negative Bestimmung am Ende. Diese Bewegung strukturiert das Ganze: Die Bestimmtheit der Hecke steht ein für die blockierende Funktion der Natur und »questa siepe« ist eine Entfremdung, eine Blockierung des (Augen-) Blicks (»il guardo esclude«, V. 3), die durch das lyrische Ich in eine *méditation poétique* überführt wird. Diese findet ihren dramatischen Höhepunkt in der Mitte des Gedichts: »over per poco / il cor non si spaura« (V. 7f.), den man geneigt sein mag, wegen des Blickverschlusses als einen mystischen Augenblick aufzufassen.⁷³⁵ Dieser nur durch ein Semikolon abgetrennte Satzanhang stellt die emotionale Rückseite des reflektierten und poetologischen »io nel pensier mi fingo« (V. 7) dar; eine semantische Leerstelle, die die zweite Hälfte des Gedichts in zwei Anläufen und je auf zwei Ebenen aufarbeitet. Der Vergleich ist explizit (»E come« [...] Vo comparando«; V. 8, 11) und Teil einer quasi-Synästhesie (»guardo«, »odo«, »suon«, »dolce«; V. 3, 9, 13, 15).

Der Vergleich in der Gegenwart (des lyrischen Sprechens) wird rückgebunden durch eine Erinnerung (V. 11–13), die die komplexe Augenblicksankündigung des ersten Verses einlöst. Das »Sempre caro mi fu« steht wie Goethes »Der Augenblick ist Ewigkeit.« zwischen einem *punctum* in der Vergangenheit (»fu«) und einer sich bis in die Gegenwart erstreckenden bzw. als Ewigkeit (»sempre«) empfundenen Regung. Entsprechend ist die Erinnerung ausgesprochen abstrakt bzw. der Gegenstand äußerst unerinnerbar: »e mi sovvien l'eterno«. Die einfachste Lesart wäre, »l'eterno« als Begriff zu verstehen: als »e mi sovvien [il concetto] l'eterno«.

Liest man das Ewige hier als abstrakten Begriff, würde das auch für den Titel naheliegen, indem »l'eterno« als quasi-Synonym für das Unendliche gälte. Das unbestimmte »il suon di lei« leitet als Folge (»Così«, V. 13) den zweiten Vergleich ein, von deren Relaten nur das Ertrinken (relativ⁷³⁶) eindeutig ist (»s'annega«, V. 14). Dass das Denken (»il pensier«, V. 14) ertrinkt oder versinkt, ließe sich nicht nur auf die unmittelbar vorangegangene Erinnerung (V. 11–13) beziehen, sondern auch auf das den Vergleich einleitenden und das Vorherige als Fiktion bestimmende »io nel pensier mi fingo« (V. 7). Die dritte nominale Benennung von Unendlichkeit – »questa immensità« – neben *L'infinito* und »l'eterno« (V. 11) – ist deiktisch als ein *Hier und Jetzt* bestimmt und die vorletzte Position, die sich durch die Verwendung von Nähe und Ferne, von »questo« und »quello«, verschiebt. Der abschließende Schiffbruch ist scheinbar ebenfalls uneindeutig

735 Auch etymologisch sind Mystik und Augen-Schließen (μῦν/μυῖν) verwandt.

736 – uneindeutig ist das »s'annega«, insofern es sich um ein Hapax legomenon bei Leopardi handelt und ihm semantisch eine gewisse Dauer des Ertrinkens zukommt, auch wenn Leopardi grammatisch ein punktuell, kurzes Ereignis nahelegt (vgl. Blasucci 1985, S. 109–111).

bestimmt – »*questo mare*« (V. 15) – und bezieht sich offenbar auf »*questa / immensità*« (V. 13f.).

Betrachtet man allein die mikrostrukturelle Verschiebung von »*questa siepe*« (V. 2) zu »*al di là da quella*« (V. 5) und dem noch unbestimmteren »*suon di lei*« (V. 13) – denn der Ton kann sich über »*voce*« (V. 10) und »*vento*« (V. 8) auch auf die Hecke auf den Hügel beziehen –, wird das grammatisch eindeutig scheinende *questo* auch auf der Makroebene destabilisiert. Damit wird der Bezug von »*questo mare*« (V. 15) auf alles vorher Genannte oder auch auf das Ganze und damit auf *L'infinito* als Gedicht möglich. »[Q]uesto mare« wird in der grammatisch markierten Nähe selbst zu einem tendenziell fernen und damit vagen Bezug. Dieses Meer wird durch die Horizontverschließung des Beginns (V. 1–3) ermöglicht, bereits durch die »*interminati spazi*« (V. 4f.) attributiv angesprochen, und es wird als Metapher ausgelöst durch die Aufhebung der letzten Grenze (»*ultimo orizzonte*«, V. 3). Darüber hinaus steht es klanglich und epistemisch (»*profondissima*«, V. 6) für Übermenschliches (»*sovrumani*«, V. 5). Überspringt man die weitere räumliche Bestimmung (in) der Mitte des Gedichts, folgt die nächste attributive Bestimmung von Unendlichem oder Ewigem als ein Jenseitiges (»*quello infinito silenzio*«, V. 9f.).

Diese unbestimmte Verwendung von bestimmten oder unbestimmten deiktischen Bestimmungen kulminiert in der großen Unbestimmtheit in der Mitte des Gedichts, denn vom Ende her gelesen, lässt sich das »*ove per poco / il cor non si spaura*« (V. 7f.) auch als imaginative Unendlichkeit lesen, die sich im »*ove*« als »*questo mare*« auch räumlich bestimmen lässt (V. 7, 15). Ein Sich-Erschrecken tritt nicht ein, da ein Scheitern bzw. ein Schiffbruch immer schon bewusst war. Verstanden als transzendentalpoetische Erinnerung (s. o. S. 167) ist der Beginn der simulierte Auslöser eines Vergleiches von Endlichem und Unendlichem, dessen Ende ein Ursprung ist, der als Ende der Reflexion ausgegeben ist.

Damit ist der Nukleus der Frage, wie es zum Schiffbruch kommt und was der Schiffbruch bedeutet, auf die Mitte fixiert, die beide Teile zuvor und danach vage bestimmt. Denn gewissermaßen sind die Verse 1–7 und 8–15 jeweils Kommentar einer Unsagbarkeit, deren Lesbarkeit *L'infinito* ausmacht. Auch der pseudo-sinnliche Einbruch des Windes (»*come il vento / odo stormir*«, V. 8f.), der als theophaner oder als romantischer »*correspondent breeze*«⁷³⁷ gelesen werden kann, fügt sich so ein. Er ist eine Verstärkung der Ereignislosigkeit bzw. der Einsicht, dass die Unendlichkeit nicht anschaulich werden kann, und dass das Objekt der Begierde durch die hervorbringende Struktur nicht einen anderen Charakter erlangen kann als seine phänomenologischen Prämissen vorgeben. Es ist Leopardis epistemischer Skepsis geschuldet, dass er keine Poetik einer

737 Vgl. Brose 1985, S. 84 (nach Wordsworths *The Prelude* I, V. 35).

mémoire involontaire ausbildet.⁷³⁸ Umgekehrt sind Leopardis Poetik und Dichtung gerade eine bewusste Inszenierung der Sprachabhängigkeit jeder Zeiterfahrung, eine kritische, da durch eine Krise bestimmte Erfahrungsbestimmung, die den Bruch der Erfahrungsmöglichkeit von Unendlichkeit im Verlust der Kindheit negativ setzt. Die Kindheit bzw. die unbestimmte Erfahrungsvielfalt der Kindheit – auf die das einleitende »Sempre« ja ausgreift – steht für eine Welt des *infinito*, die für den Erwachsenen oder Modernen verloren ist. Wenn jede Unendlichkeit nur ein Benennen – aber keine Erfahrung – ist, und jede (lyrische) Rede nur eine Suggestion, dann ist die Erfahrung dieser Unmöglichkeit sowohl die Negation einer Benennung als auch einer Präsenz. Genau diese Gratwanderung versucht das Gedicht, das die Benennung im Titel und die Erfahrung im ersten Vers auf ambivalente Weise austrägt: Der Schiffbruch ist eine Metapher für das Dichten:⁷³⁹

»Dichten« heißt »die Segel setzen, absegeln« (*vela dare*; Virgil *Georgica* II 41). Am Schluß des Werkes werden die Segel gerefft (*vela trahere*; ib. IV 117). Der Epiker fährt mit großem Schiff über das weite Meer, der Lyriker mit kleinem Kahn auf dem Fluß.⁷⁴⁰

Liest man entsprechend den letzten Vers als Ausdruck eines Scheiterns des Dichtens, hätte Leopardi die Tradition leicht abgeändert, was hinsichtlich des epischen Unterfangens, ein Gedicht über das Unendliche zu schreiben, nicht weiter verwundert. Der erhabenen Weite des Meeres kommt im letzten Vers eine andere Funktion zu als der topischen, romantischen, in seiner Maßlosigkeit, dem Gefühl ein *indefinito* zu vermitteln. »E il naufragar m'è dolce in questo mare.« (V. 15) spricht eine Struktur der Sprache an, die Leopardi im *Zibaldone* als ein Wechselverhältnis von Sein und Nichts bezeichnet, anlässlich einer längeren Reflexion über die Ewigkeit (»l'eternità«, »infinità del tempo«), die kein Ding an sich (selbst betrachtet), sondern nur eine Idee (»una nostra idea«) für uns aufweist, bzw. eine Anschauungsform:

738 Ausführlich zu dieser nicht unwillkürlichen und skeptischen Poetik anhand des *Zibaldone* Dolfi 1973, S. 59 ff.

739 Theile liest Leopardis Gedicht entsprechend vom letzten Vers her und teilt es in zwei Teile, die durch Vers 7 getrennt sind, wobei (allein) der zweite Teil poetologisch sei (vgl. Theile 1992, S. 394 f.). In der langen europäischen Tradition der Landschaft als Spiegel der Seele ist sie immer auch als Sprachlandschaft eine Reflexionsform (ebd., S. 396–400) der Dichtung, »die einen Dichter bei der Arbeit zeigt: Belebung der Natur, Assoziieren, Vergleichen, Erinnern, synästhetisches Denken, rhetorische Kombinatorik. Im Detail: der Wind (Verse 8–10), der weitere geistige Vorgänge auslöst, wird anthropomorphisiert und erhält eine Stimme« (ebd., S. 404).

740 Curtius 1983, S. 138.

[I]nfinità che non esiste nè può esistere se non nella immaginazione o nel linguaggio, ma che è pure una qualità propria ed inseparabile dalla idea o dalla parola nulla, il quale pur non può essere se non nel pensiero o nella lingua, e quanto al pensiero o alla lingua. (2310, Zib. 4182f.)⁷⁴¹

Der Schiffbruch am Ende des Gedichts bezeichnet vor diesem Hintergrund zunächst das Scheitern des lyrischen Sprechens, das *infinito* irgendwie jenseits (al »di là da quella«, V. 5) zu verbürgen. Das »io nel pensier mio fingo« (V. 7) bleibt reine Fiktion, allein ein Gedankenkonstrukt. Daher ist die »infinità« verwandt mit einem anderen Wort: »una qualità propria [...] dalla parola nulla«. Gleichzeitig ist der Schiffbruch nicht als Ergebnis, nicht als »naufragio« bezeichnet, sondern als »il naufragar« und damit als Vollzug und Tätigkeit, die sich auf den gesamten Gedankengang des Gedichts beziehen lässt, ohne diesen abzuschließen.

Der Widerstand in der Natur (»questa siepe«, V. 2), der den Blick blockiert, führt so geraderweise und paradoxerweise nicht zu einer Vision, zu einer Erfahrung »di kairòs, di eccitazione visionaria e febbrile«, sondern zu einem »rivelare (e cioè, etimologicamente, di »velare nuovamente«).⁷⁴² Eine scheinbar parallele Überlegung im *Zibaldone* zum verbergenden, »rivelatorischen« des ekstatischen, inspirierten »vero poeta lirico« ist instruktiv, da sie gerade beschreibt, was das Gedicht *nicht* inszeniert:

Quante grandissime verità si presentano sotto l'aspetto delle *illusioni*, e in forza di grandi illusioni; e l'uomo non le riceve se non in grazia di queste, e come riceverebbe una grande illusione! Quante grandi illusioni concepite *in un momento* o di entusiasmo, o di disperazione o insomma di esaltamento, sono in effetto le più reali e sublimi verità, o precursore di queste, e *rivelano* all'uomo come per *un lampo improvviso*, i *misteri più nascosti*, gli abissi più cupi della natura, i *rapporti più lontani o segreti*, le cagioni più inaspettate e remote, le *astrazioni le più sublimi*; dietro alle quali cose il filosofo esatto, paziente, geometrico, si affatica indarno tutta la vita a forza di analisi e di sintesi. Chi non sa quali altissime verità sia capace di scoprire e manifestare il *vero poeta lirico*, vale a dire l'uomo infiammato del più pazzo fuoco, l'uomo la cui anima è in totale disordine, l'uomo posto in uno stato di vigor febbrile, e straordinario (principalmente, anzi quasi indispensabilmente corporale), e quasi di ubbriachezza? (1855f., Zib. 1855f.; Kursivierung M. H.)

741 Vgl. die Paraphrase von Folin 2001, S. 40f.: »È nella lingua che l'essere e il nulla si *rivelano*. Solo nella lingua ha posto il pensiero che »finge« interminati /Spazi« e »sovrumani /Silenzi«. Ora questa lingua che tenta di raggiungere l'indicibile non ha di mira l'ente, e cioè la cosa nella sua determinatezza spazio-temporale, ma l'essere che, nel suo ritrarsi nella latenza, lascia dimorare le cose nella luce. [...] *Dire* questa dimora significa sottrarsi alla logica degli opposti (sì-no; vero-falso) per accogliere l'equilibrato temperamento di qualità contrarissime« (das Zitat bezieht sich auf Zib. 1962).

742 Folin 2001, S. 41. Folin zitiert ebenfalls den *Zibaldone*-Eintrag vom 5. und 6. Oktober 1821, allerdings gerade, um den kairotologischen Wert von *L'infinito* zu belegen.

In diesen und ähnlichen Einträgen zum enthusiastischen Dichter, die in der Verknüpfung verschiedener Aspekte durch geballte parataktische Einschübe selbst Ausdruck eines ›wahnsinnigen‹ Sprechens zu sein scheinen, werden doch – wie in den Gedichten, die ihnen zu entsprechen scheinen – kleine, minimale Unterschiede eingefügt, die das Ganze destabilisieren und den Traditionsbruch vom Rand her anzeigen. So ist die lyrische Gestaltung eines kairotischen Augenblicks, wenn er denn dargestellt würde, kaum Ausdruck einer Erfahrung »quasi di ubbriachezza«, sondern vielmehr *di quasi-ubbriachezza*. Von den weiteren Umschreibungen für die Erfahrung der »grandissime verità« in einem Augenblick (»in un momento [...] un lampo improvviso«) entfallen ebenfalls die »misteri più nascosti« (wegen des »per poco«, V. 7), die »abissi più cupi della natura« (wegen des Ausschlusses der Natur durch »questa siepe«, V. 2) und die »rapporti più lontani o segreti«, da der Vergleich benannt wird, das Ergebnis aber ein Scheitern ist (»vo comparando«, V. 11~V. 15).

Dieser fragliche Status des Augenblicks der Inspiration wird verstärkt durch die Ambivalenz der ›gebenden‹ Instanz, denn die größten Wahrheiten (»grandissime verità«), die dem Dichter gegenüber dem Philosophen vorbehalten sind, entwickeln sich a-synthetisch, gerade nicht »a forza di analisi e di sintesi«. Sie entziehen sich dem Diskurs *more geometrico*, sie speisen sich entsprechend aus einem Gegensatz, den die lyrische Sprache abbildet. Wenn es in dem *Zibaldone*-Eintrag eingangs heißt »Quante grandissime verità si presentano sotto l'aspetto delle illusioni, e in forza di grandi illusioni«, so ist die Inspiration gebende Instanz widersprüchlich, bzw. dieser Widerspruch *ist* die Inspirationsquelle. Größte Wahrheiten erscheinen »sotto l'aspetto«, werden also anschaulich als ihr Gegensatz, denn unter poetischen Bedingungen sind *verità* und *illusioni* koextensional, zugleich kraft desselben (»a forza«).

Dieselbe Verdopplung findet sich als bewusste Leerstelle im Empfänger der Inspiration. Der »vero poeta lirico« empfängt (»riceve«) oder empfängt sozusagen (»riceverebbe«), aber die Enthüllung (»rivelano«) ist auch eine Verhüllung (»ri-levano«). Leopardi gibt dafür –paradigmatisch gültig für alle Gedichte der *Canti* ein subtiles Beispiel, das im topischen Bruch mit der mystischen Tradition einer *unio mystica* wie bei Fénelon, Guyon (s. o. S. 37) am deutlichsten ist und mit der Funktion der »siepe« (V. 2) bereits plakativ eingeleitet wird. Der klassische moderne Gegensatz eines *pensare*, das einem *cantare* entgegenstrebt, wie es bei Petrarca im *Canzoniere* auftritt (s. o. S. 205f.), findet sich kondensiert in Vers 7 (»Io nel pensier mio fingo«), in einer Sprache, die weiß, dass sie in der Tradition zu ertrinken droht, in der sie schwimmt. Der Gedankengang treibt auf ein Scheitern hinaus. Im Ansprechen des Scheiterns als Schiffbruch liefert die Metaphorik einen Kommentar: Eine Parallele zu einem sich selbst dichterisch reflektierenden Denken, das sich scheiternd erfüllt, entsteht.

Poetisch sind hier solche negativ-dialektischen Gedichte wie das *Io canterei*

d'amor si novamente Petrarca einschlägig als »Überschreitung der Reflexivität des *pensare*«⁷⁴³, weniger die Metapher des Schiffbruchs in den Liebesgedichten der italienischen Tradition. Leopardis Gedicht ist auch ein poetisches Denken des *in(de)finito* (s.o. S. 162) und damit nicht nur ein süßes Scheitern des Dichtens, sondern auch des *pensiero*.⁷⁴⁴ Dieses scheiternde Denken lässt sich in der modernen Philosophie an Martin Heidegger rückbinden – und gerechtfertigterweise fast *nur* hier –, wenn er im Humanismus-Brief, der zuletzt in der Sloterdijk-Debatte⁷⁴⁵ über den neuen Menschen virulent wurde, schreibt:

So lange die Philosophie jedoch sich nur damit beschäftigt, ständig die Möglichkeit zu verbauen, sich erst auf die Sache des Denkens, nämlich die Wahrheit des Seins, einzulassen, steht sie gesichert außerhalb der Gefahr, jemals an der Härte ihrer Sache zu zerbrechen. Darum ist das »Philosophieren« über das Scheitern durch eine Kluft getrennt von einem scheiternden Denken. Wenn dieses einem Menschen glücken dürfte, geschähe kein Unglück. Ihm würde das einzige Geschenk, das dem Denken aus dem Sein zukommen könnte.⁷⁴⁶

Der »Wahrheit des Denkens« ist so ein »Scheitern« eingebaut, das selbst ein Wagnis ist (»glücken dürfte«). Genau dieses Scheitern gibt – unter Umständen den häufigen Leopardi-Vergleichen mit Heidegger geschuldet – der italienische Übersetzer als »naufragio« wieder. Insofern könnte man entsprechend *L'infinito* als »un pensiero che davvero naufraga«⁷⁴⁷ bezeichnen. Es fallen die abstrakten

743 Stierle 2003a versteht dieses Gedicht (Rvf 131) als »Petrarca Form des Metagedichts als Überschreitung der Reflexivität des *pensare* in der Reflexivität des poetischen Akts selbst, seines Scheitern und seines Gelingens [...]. Die Intensität der im Scheitern aufleuchtenden Sehnsucht nach dem maßlosen Gelingen ist selbst ein wesentlicher Moment des Gedichts« (ebd., S. 224). Wenn der Artikel mit einem Verweis auf Mallarmé endet – »Der lyrischen Dichtung erschließt sich hier eine neue Dimension, die in Mallarmés Dichtung aus dem Geist der Negation ihre konsequenteste Einlösung finden wird.« (ebd.) –, so gilt ebenso, dass Leopardi diese Dimension der Dichtung paradigmatisch im letzten Vers formuliert.

744 Vgl. Rando 2004, S. 543f. Leopardis Aufwertung des *indefinito* als sinnliche Form (der ästhetischen Idee) des *infinito* behandelt mit vielen Parallelstellen in den *Canti* und im *Zibaldone* Blasucci 1985, S. 123–151 (Kap. *I segnali dell'infinito*). Die Gleichsetzung »in-finito-indefinito« weicht aber untergründig derjenigen von »indefinito = nulla« (ebd., S. 138; vgl. Zib. 4178).

745 Sloterdijk geht im Nachwort der zweiten Auflage (Sloterdijk 1999) auf die eskalierte Diskussion ein, auf einen »Exzeß« der Reaktion im Feuilleton in Antwort auf dessen Skizze eines »gefährvolle[n] Ende[s] des literarischen Humanismus als einer Utopie der Menschenformung durch die Schrift und durch die geduldigmachende, zur Zurückhaltung des Urteils und zur Öffnung des Ohrs erziehende[n] Lektüre« (ebd., S. 58). Zu diesem Geduldigmachen gehört auch der Nachvollzug des Scheiterns des Denkens.

746 Heidegger 1968, S. 30. Erstaunlich, aber auch Topos zugleich, ist die Demutsfigur gegenüber der Dichtung: »Aber immer noch gilt das kaum bedachte Wort des Aristoteles in seiner Poetik, dass das Dichten wahrer sei als das Erkunden von Seiendem.« (ebd., S. 46).

747 Vgl. »C'è un abisso tra il »filosofare« sul naufragio e un pensiero che davvero naufraga. Non sarebbe male se un pensiero del genere riuscisse ad un uomo. Gli sarebbe fatto l'unico dono che possa venire al pensiero« (Heidegger 1987, S. 296). Die Übersetzung ist eleganter als das

Dichotomien auf, die das Gedicht auf mehreren Ebenen strukturieren. (i) Der Erwartungshorizont des Lesers, der nach »quest'ermo colle« (V. 1) ein dynamisch-erhabenes Naturpanorama – gemäß der kantischen Unterscheidung zweier Formen der sublimes Natur (s. Kap. 1.4.1) – erwarten mag, wird enttäuscht. Eine sinnliche Erfahrung räumlicher oder historischer Tiefe – entsprechend der romantischen Episteme der *profondeur*⁷⁴⁸ – entfällt, kehrt aber dennoch in der Metapher des Meeres wieder. (ii) Man hat den Eindruck, dass sich ein »raumzeitliches Epiphanie-Erlebnis [ereigne], denn das ›vo comparando‹ führt zur blitzartigen Schau des Ewigen, dessen Bestandteile [...] zu einer sprachlich kaum darstellbaren Kopräsenz zusammenschießen«⁷⁴⁹. Es lässt sich aber sprachlich umdamit als Endpunkt der Hoffnung der Augenblick markieren, an dem dieser Bezug zum Ewigen hergestellt wird. (iii) Die relative Kürze des Gedichts verschleiert auf den ersten Blick die hohe syntaktische und semantische Komplexität, die in extrem moderner Form, die vor Leopardi in der italienischen Lyrik undenkbar war, durch die Reihung auffälliger Enjambements entsteht.⁷⁵⁰ Diese wird verstärkt durch die scheinbar klare Zweiteilung eines bukolischen Zitats und einer alltäglichen Szene (V. 1–3) und eines adversativen »Ma« (V. 5), das eine innerliche und ideelle Reflexion folgen lässt, die scheinbar durch »come« (V. 8) aufgenommen wird. Diese Struktur wird jedoch durch die sechsfache Verwendung des Konnektors »e« unterlaufen, wodurch Gegensätze verbunden werden und »von jeglicher logischer oder hierarchischer Ordnung abgesehen«⁷⁵¹ wird. Diese Allaussage (»jeglicher«) mag zwar übertrieben sein, denn das Gedicht hat ja eine Logik und Ordnung, allerdings eine lyrische. Der letzte Vers bringt diese Fügung von Gegensätzen auf einen (Höhe-) Punkt bzw. auf eine »*coincidentia oppositorum*«⁷⁵². (iv) Eine letzte abstrakte Dichotomie benennt *L'infinito* sprachlich und inszeniert das Gedicht als Ganzes. Die Mitte des Gedichts –

Heideggersche Original, da sie die ›Seinslast‹ nicht übersetzt. Das *naufragio* wird in der Übersetzung (wie bei Leopardi) durch kein Sein ›gegeben.

748 Vgl. allgemein zur romantischen Tiefendimension des Raums Müller-Bach 2007, darin v. a. den Beitrag von Behrens. Vgl. speziell zu *L'infinito* Scholler 2008, der abschließend vor dem Schema des kantischen Erhabenen resümiert: »Für den erhabenen Genuß sind nicht bukolische Formen wie Hügel, Hecke und Pflanzen verantwortlich sondern formlose, rein gedankliche Operationen« (ebd., S. 479).

749 Scholler 2008, S. 479.

750 Vgl. zu dieser modernen Form der *Canti* Rivoletti 2012, S. 41. Der Autor beruft sich auf Maurers Leopardi-Studie zur *Auflösung der lyrischen Genera* (Maurer 1957).

751 Scholler 2008, S. 479.

752 »Dov'è che il pensiero o l'immaginazione fa naufragio? Proprio nell'impossibile comparazione (che non è vera comparazione, ma, ristretta a un punto, è *coincidentia oppositorum*) stabilita nella costruzione prospettica che lega insieme, nella voce, il preverbale e il verbale, il passata, e il presente acronico in cui il passato si ricostituisce.« (Colaiacomo 1992, S. 46f.).

[...] ove per poco
 il cor non si spaura. [...] (V. 7f.)

– bietet nicht nur eine Tücke für den Übersetzer, nicht nur ein Problem für ›den‹ Interpreten, der meist dazu neigt, hier eine mystische Augenblickserfahrung anzusetzen, sondern auch eine hervorragende Gedichtsmitte, die eine moderne Definition des Augenblicks für die Lyrik nahelegt. Moderne Lyrik kann den Augenblick als eine Zeitlichkeit ohne Zeit verstehen, als eine Struktur des Bewusstseins bzw. des Kunstwerks. Diese negative oder indirekte Lust und Darstellung hat Kant im Erhabenen begrifflich bestimmt (s. o. S. 102), Schlegel im Witz als Denkfigur des Fragments postmodern aufgewertet, und Leopardi führt sie paradigmatisch aus, indem die lyrische Sprache hier deutlich un(ter)bestimmt bleibt (»ove per poco / il cor non si spaura«, V. 7f.) und gerade darin fragmentarisch und augenblicklich wird. Diese relative Nicht-Zeitlichkeit in der grammatisch präsentisch formulierten Registratur des lyrischen Ichs spiegelt auch die metonymische Wiederaufnahme des Windes (»vento«, V. 8) als »questa voce« (V. 10), so dass »la présence du vent« qua Substitution »spontanément une perception non pas réelle« evoziert. Diese Überlegung schließt sich an das Ausbleiben des mystischen, klassisch-erhabenen Augenblicks in der Mitte an, insofern auch der Wind eine nicht-adversative Aufnahme (»E come«, V. 8) im Gedanken eines Vergleichs ist, der aber die unmittelbare, augenblickliche Erfahrung (an sich), die es nicht gibt, bereits überformt hat und wiedergibt als eine Wahrnehmung »déjà élaborée, comme sublimée.«⁷⁵³ Gegenüber Kant ist damit das Erhabene des Augenblicks beraubt, bereits »sublim[é]«, damit zwar nicht aufgehoben, aber als verschobene Präsenz von Alterität nicht mehr Ort einer an Transzendenzerfahrung gebrochenen Einheit.

Der letzte Vers ist die einzige ausgeführte Metapher des Idylls⁷⁵⁴ und eröffnet eine illusorische (christliche) *dulcedo*, die fast einen antiken »grand'effetto [...] in un mare di dolcezza«⁷⁵⁵ darstellt. Durch die Negation der traditionellen Schifffahrtsmetaphorik – denn das Ich erleidet dichtend selbst Schiffbruch – wird damit latent »der gesamten literarischen Tradition eine Absage« erteilt und diese Modernität mit einer kritischen »Infragestellung der Autonomie moderner Kunst«⁷⁵⁶ verbunden. Der Augenblick als Zeitlichkeit ohne Zeit ist eine Figur, die eine in sich widersprüchliche Einheit schafft oder inszeniert. Leopardi besetzt

753 Orcel 1987, S. 103 (Kap. *Le son de l'infini*). Weitere Parallelstellen solcher akustischer Ereignisse führt Blasucci 1985, S. 114f. an: den »solitario canto« in *La sera del dì di festa* (123, V. 25) und »il suon dell'ora« in *Le Ricordanze* (156, V. 50).

754 Vgl. Degner 2000, S. 24.

755 – »ottenuto dagli antichi il grand'effetto, che domandao i romantici, ed ottenuto in modo che ci rapiscono e ci sublimano e c'immergono in un mare di dolcezza« (TPP, S. 1471; Zib. 16).

756 Degner 2000, S. 26f.

diese beiden Seiten (Zeitlichkeit, ohne Zeit) meist mit Bildern der Unlust und Lust. Darin folgt er seiner *teoria del piacere* und typologisch der erhabenen Lust als einer »negativen Lust«, die sich aus einer »augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte« ergibt (s. o. S. 88) und einer negativen Logik folgt. Die Beinahe-Angst (»per poco / [...] non si spaura«) wird gleichgesetzt mit einer Lust (»m'è dolce) und damit mit einer augenblicklichen Lust am Scheitern, die einer punktuell-ewigen Erfahrung entspringen sollte.

Liest man das Ende des *dolce naufragar* vom »Sempre« des ersten Verses her, ist dem Dichter »caro« (V. 1), immer und immer wieder zu scheitern, zu dichten, über dieses scheiternde Dichten und Denken nachzudenken und diesen Prozess nachzudichten. Dann stünde Leopardi doch am Strand und wäre Zuschauer des Schiffbruchs des lyrischen Ichs – Ausdruck der Sehnsucht nach Unendlichkeit und Tiefe, die an diesem Streben nach dem Unendlichen lustvoll scheitert.

* * *

L'infinito ist in den *Canti* eine Ausnahme, da es eigene poetologische Prämissen nicht im Gang des Gedichts unterläuft, sondern das Scheitern als eine adäquate Darstellungsform des Unendlichen in einem Dreischnitt von sinnlicher Suche, geistiger Einkehr und Scheitern als Synthese durchgeht. Das Ausbleiben einer *unio mystica* in der entscheidenden Mitte des Gedichts ist als Leerstelle konsequent, da sich das Ideal nicht in der (erinnerten oder antiken) Natur vorfindet und in der Gegenwart nicht lyrisch darstellbar ist. Das ganze Gedicht ist als ein dialektischer Augenblick angelegt, der im »naufragar« zur Metapher für den fragmentarischen Selbstbezug und für den Prozess des Dichtens wird. Die erhabene Selbstlegitimationsfigur (des Subjekts) wird um ihre rettende Beobachtungsdistanz (im Schiffbruch) und um ihre rationale Überbietung im Innern – ausgelöst durch die Hecke – gebracht. Das Ausbleiben einer romantischen Korrespondenzlandschaft führt zu einer reflexiven Denkfigur anlässlich einer paradoxen Gegenwart lyrischen Sprechens, einer *doppia vista* bzw. einer in sich verdoppelten Weltpassung im Erhabenen. Das erinnerte Scheitern erhält einen poetologischen Gegenwartswert. Durch die Verwendung abstrakter Begriffe, durch die Verschiebung der deiktischen Struktur und die Fügung quasi-synästhetischer Verknüpfungen veranschaulicht das Gedicht Leopardis Poetik des *vago* und der transzendentalen Erinnerung. Der letzte Vers ist ein Satz über moderne Dichtung von gnomischer Gültigkeit.

3.4.2 Exkurs: Montales Mauer

Più tardi, in una mia intervista immaginaria, io cercai di dare una spiegazione filosofica di quel fatto. Mi pareva di vivere sotto una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile appena mi separava dal *quid* definitivo. L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo: un'esplosione, *la fine dell'inganno* del mondo come rappresentazione. Ma questo restava un limite irraggiungibile.⁷⁵⁷

(Montale: *Sulla poesia*; zweite Kursivierung M. H.)

La poesia si fa allora acustica e visiva. Le parole schizzano in tutte le direzioni come l'esplosione di una granata, non esiste un vero significato, ma un terremoto verbale con molti epicentri. La decifrazione non è necessaria [...].⁷⁵⁸

(Montale: *È ancora possibile la poesia?*)

Der Dichter Eugenio Montale eröffnet seine *Ossi di seppia* (1925) mit dem Gedicht *In limine*, das einerseits die Hecke (»siepe«) Leopardis anzitiert, wenn es deren Funktion übernimmt und sie in eine hohe Mauer (»erto muro«) verwandelt, andererseits aber einen lyrischen, liminalen Weg eröffnet, der auf einen Abschied der *illusioni* bzw. auf »la fine dell'inganno« hinauslaufen scheint. In der Begründung für die Vergabe des Nobelpreises im Jahre 1975 heißt es:

for his distinctive poetry which, with great artistic sensitivity, has interpreted human values under the sign of an outlook on life with no illusions [...].⁷⁵⁹

Die größte Illusion, die Montale in den *Ossi di seppia* gegenüber Leopardi verabschiedet, ist die eines *infinito* – nominal und substantivisch als Gegenstand oder Ziel einer Erfahrung –, eines »al di là«, dessen sich sprachlich habhaft werden ließe, sei es auch nur in der negativen Figur eines »naufregar« (s. o. S. 241). Dieser fundamentale Unterschied einer Dichtung »with no illusions« ist natürlich bereits in Leopardis Dichtung angelegt. Allgemein und in einer literaturhistorischen Einordnung stellen er und Montale »zwei Schwellenmoment[e] einer geschichtlichen Entwicklungslinie der [italienischen] Lyrik«⁷⁶⁰

757 Montale 1976, S. 88. Vgl. ausführlich zur Poetik der *Ossi di seppia* Ott 2003, bes. S. 51–60, 117–125.

758 Ebd., S. 9 (*È ancora possibile la poesia?*).

759 http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1975/ (aufgerufen am 24.1.2015).

760 Rivoletti 2012, S. 33. Rivoletti charakterisiert beide Dichter als paradigmatische Erneuerer der Dichtung, Leopardi – de Sanctis folgend – als Beginn der Moderne in der italienischen Lyrik und Montale als einen Hauptvertreter des *modernismo*, der sich durch eine ablehnende Haltung gegenüber der Rolle des *poeta vates* auszeichnet (ebd., S. 34–38). Die inhaltlichen Ähnlichkeiten sind in einem realistischen Gestalten der lyrischen Ausgangssituation unter Einbezug von Alltäglichem zu sehen und allgemein in der *noia*-Poetik bzw. dem topischen Leiden am *mal du siècle* (vgl. ebd., S. 40). Vgl. zu Montales *imitatio* von Leopardi und Baudelaire Schulzes Ausführungen in Schulze 1983.

dar. Montale kennt und benutzt den *fanciullezza*-Mythos Leopardis, er hat ihn in *Fine dell'infanzia* als *réécriture* von *Le Ricordanze* ausgeführt.⁷⁶¹ Der Titel seiner ersten Sammlung ist zwar einem Gedicht D'Annunzios – dem Gedicht *Novilunio* aus der Sammlung *Alcyone* – entlehnt, dennoch zitiert Montale in der Prosa häufiger Leopardi als Pascoli oder eben D'Annunzio und seine »*Ossi di seppia* e le *Occasioni* sono leopardiane«⁷⁶², vor allem wegen des häufigen Bezugs zu *L'infinito*. Immer wieder ist der Raum durch eine *siepe*-analoge Formung versperrt oder eingeschränkt, und die Zeit der Dichtung endet in *naufragar*-analogen Bildern.

Il sogno del prigioniero, das letzte Gedicht von *Le occasioni*, ist räumlich eingeschränkt durch die (inneren) Gefängniswände und endet mit einer epochalen und punktuellen Verkürzung, die eine *profondeur* verspricht – »nel fondo dove il secolo è il minuto« (V. 30) – und à la Leopardi unbestimmt endet: »L'attesa è lunga, / il mio sogno di te non è finito.« (V. 33f.).⁷⁶³ Dieser Traum im Gefängnis der Existenz – eine Metapher, die auch Leopardi benutzt, so im *Dialogo di Plotino e Porfino*, wenn er von einem (platonischen) Gefängnis (»carcere«) der endlichen Existenz spricht, das leblos ist (»privarsi della vita«)⁷⁶⁴ – lässt sich auch lesen als eine indirekte Formulierung eines *infinito*. Denn der Traum bzw. die Dichtung endet mit diesem Ende der ersten Gedichtsammlung nicht, sondern geht weiter, letztlich als ein »il sogno di te è infinito«⁷⁶⁵, das die Benennung des Schiffbruchs ausspart.

In den *Ossi di seppia* gibt es mehrere Gedichte, die Strukturelemente von *L'infinito* amalgamieren, den Schiffbruch wörtlich aussparen, ihn aber durch die leopardianischen Fahrwasser der Gedankenführung aufrufen. Damit wird die negativ-erhabene Darstellung nochmals reflexiv abgerückt in einem indirekten Verweis. Die *Ossi di seppia* stellen oft eine »Bildfigur der Grenze«⁷⁶⁶ dar, die die Funktion der Hecke an den Anfang des Gedichts rückt. Wie bei Leopardi wird die »Figur der Grenze«⁷⁶⁷ markiert als die Figur einer Grenze des Fiktiven. In dem Gedicht *Casa sul mare*⁷⁶⁸ aus der Abteilung *Meriggi e ombre* fungiert entsprechend bereits der erste Vers als Bremse auf der Suche nach einer »voyage à

761 Vgl. Blasucci 2002.

762 Ferrucci 1997, S. 193. Ferrucci führt in Kürze intertextuelle Bezüge zwischen Montales *Sogno del prigioniero* und Leopardis *Elogio degli uccelli* und des *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare* der *Operette morali* aus.

763 Montale 2011, S. 277.

764 – »in guisa di servo fuggitivo, sottrarsi di propria autorità da quella quasi carcere nella quale egli si ritrova per volontà degli Dei; cioè privarsi della vita spontaneamente.« (TPP, S. 593).

765 Ferrucci 1997, S. 197.

766 Westerwelle 2005a, S. 460.

767 Ebd., S. 457.

768 Montale 2011, S. 93f.

l'inconnu« à la Baudelaire. Der einleitende Vers »Il viaggio finisce qui«⁷⁶⁹ beginnt gleichsam mit einem Stillstand – bzw. mit einem Schiffbruch –, und das Gedicht scheint diese Grenze auszudehnen, um sie am Ende wieder zu verknappen. Die Liste von Flüchtigkeitsfiguren, die das Gedicht aufführt, steht für eine fragmentarische Welt objektivierter Erinnerungen. Die *siepe*-Funktion des ersten Verses – der Blickverschluss – wird im Bezug auf Leopardis *L'infinito* verstärkt. Denn neben der räumlichen Sperrung, die zur Bewegungslosigkeit verdammt, steht auch die Zeit still. Montales Gedicht denkt von Leopardis Erinnerungsfaszination her, aber dichtet *über* die Erinnerung als Gegenwart.

CASA SUL MARE

Il viaggio finisce qui:
 nelle cure meschine che dividono
 l'anima che non sa più dare un grido.
 Ora i minuti sono eguali e fissi
 come i giri di ruota della pompa.
 Un giro: un salir d'acqua che rimbomba.
 Un altro, altr'acqua, a tratti un cigolio.⁷⁷⁰ (V. 1–7)

Das Rad der Zeit (»i giri di ruota«) dreht sich gleichmäßig, ein ekstatischer Sprung aus der Zeit scheint ausgeschlossen. Stattdessen folgen die Zeitpunkte (»i minuti«) immergleicher aufeinander ab (»Un giro«, »Un altro«). Der Fluss der Zeit äußert sich in liquiden Metaphern (»pompa«, »d'acqua«, »altr'acqua«), gleichsam nur als ein sonores Abbild, als ein Echo (»rimbomba«) der zyklischen Zeit, die ins Quietschen geraten ist (»un cigolio«). Dieser grundierende Zeithintergrund desavouiert den Verlust des poetischen Ausdrucks, denn die Seele kann nicht mehr schreien (»l'anima che non sa più dare un grido«). Poetische Ausflüchte – wie Leopardis räumlich (»interminati / spazi di là da quella«, V. 4–5) und zeitlich (»e mi sovvien l'eterno«, V. 11) fingierte Fluchten – scheinen nicht im Rahmen des Möglichen. Das liegt gerade daran, dass die *Casa sul mare* unbeweglich jenseits des Meeres steht als Sinnbild der Erinnerung, ein ideales Bollwerk gegen die Zeit, in der Leopardis Ideal der Kindheitserinnerungen objektiviert ist. Ist dieses Ideal erst einmal isoliert verwirklicht, schlägt die mythische Idee einer zyklischen Fülle in ihr Gegenteil, gleichsam in einen *Spleen* um, denn auf die Frage des – leopardianisch unterbestimmten – lyrischen Dus, ob dann nicht gerade alle Erinnerungen verschwänden – »Tu chiedi se così tutto vanisce / in questa poca nebbia di memorie« (V. 16–17) –, ist die Negation nur hypothetisch (»Vorrei dirti che no«, V. 20). Denn die Zeit, die hier die Funktion

769 Ebd., S. 93 (V. 1).

770 Ebd., S. 93.

der Hecke bei Leopardi übernimmt, kann im poetischen Blick nicht mehr überschritten werden.

Vorrei dirti che no, che ti s'appressa
l'ora che passerai di là dal tempo;
forse solo chi vuole s'infinita,
e questo tu potrai, chissà, non io. (ebd., V. 20–23)

Wenn die Stunde des Überschritts fern ist, in der ein »di là dal tempo« erreichbar wäre, rückt auch ein lustvolles »naufregar« in die Ferne, in das ungewisse Zeitfenster eines »forse« und eines »chissà«, nochmals abgerückt als Möglichkeit des lyrischen Dus (»non io«). Die Aufgabe, die unmöglich scheint, wäre ein »infinitarsi«, das als Erfindung nur lexemisch erfolgreich ist. Der Grund wird am Ende des Gedichts angegeben, dessen letzten zwei Verse zwei Erinnerungen an Leopardis *L'infinito* zum weiteren Inventar der *casa sul mare* hinzufügen. Sie begründen ex post, warum der Blick von oben (»sul mare«) – im Gegensatz zu »in questo mare« (V. 15) bei Leopardi – seinen erhabenen Augenblick verloren hat.

Il tuo cuore vicino che non m'ode
salpa già forse per l'eterno.⁷⁷¹ (V. 36f.)

Die Stimme des lyrischen Ichs in *Casa sul mare* übernimmt die quasi-epiphanische Qualität des Windes, der eine neue Perspektive eröffnet (»E come il vento / odo stormir«, V. 8–9), aber sie bleibt ungehört (»non m'ode«), denn das lyrische Du wird am Ende bestimmt als das anonyme Bewegungsgesetz der Kunst (s. o. S. 144), und diese schließt auch für das nahe andere Herz (»Il tuo cuore vicino«) eine Epiphanie als lyrische Erfüllung aus. Leopardis »ove per poco / il cor non si spaura« (V. 7–8) ist ein Beinahe, das auch bei Montale strukturbildend ist. Auf ähnliche Weise geschieht in der stummen Meerestimme, die – so wäre zu erwarten – einer besonderen Geisteslage des lyrischen Ichs entspricht, nichts.

Nulla disvela se non pigri fumi
la marina che tramano di conche
i soffi leni: [...] ⁷⁷² (V. 10–12)

771 Ebd., S. 94.

772 Ebd., S. 93. Vgl. »Ebensowenig erscheint das Nichts, denn Dunstschwaden hängen über Wasser und Strand. Der lakonische Hinweis auf den banalen Verdunstungsvorgang unterhöhlt die Erwartung des Außergewöhnlichen. Die besondere Struktur der Verse besteht also darin, es auf eine Enthüllungsstruktur in der gehobenen literarischen Form des *disvelare* anzulegen, den eröffneten Raum aber nicht unausgefüllt zu lassen. Ironie entsteht, weil die banalen, an den Platz der Vision tretenden »pigi fumi« leere Objekte sind [...]« (Westerwelle 2005a, S. 467).

Während Leopardi das Scheitern der Dichtung lustvoll dichtet, schreibt Montale Gedichte über die Unmöglichkeit der Dichtung. Dass in *Casa sul mare* zwei Herzen schlagen – grammatisch dasjenige des lyrischen Ichs und des lyrischen Dus, paradigmatisch dasjenige Leopardis und dasjenige eines unmöglichen Dichtens à la Leopardi –, endet mit einer witzigen Pointe. Das andere Herz hat schon den Anker gelichtet («salpa già»), der Schiffbruch steht noch aus. Das Meer ist wie das Haus der Erinnerungen ein Aufblick («sul mare»), und Leopardis Gedicht über das Unendliche ist selbst die Hecke geworden bzw. der Widerstand, der macht, »[che il] viaggio finisce qui« (V. 1). Das Ende ist im Modus des Vielleicht («forse») selbst ein Schiffbruch, ein Scheitern des Dichtens über das erhabene Scheitern. Das letzte »per l'eterno« kann die zeitliche Ausdehnung oder das Ziel der ausstehenden Schifffahrt bedeuten. Damit ist im letzten Wort ein ewiges Wort vielleicht ausgesprochen über eine Grenze, die Leopardis *L'infinito* überschritten hat, vielleicht auch Montale in seiner Auseinandersetzung mit ihm, oder auch nicht.

Das erste Gedicht der *Ossi di seppia* führt diese Logik der Grenze ein, augenscheinlich in der paradigmatischen Ersetzung von Leopardis Hecke durch eine Mauer. Diese physische Ersetzung hat Auswirkungen auf die mögliche Gestaltung des Augenblicks. Die Hecke ist ein Widerstand der Natur, kleiner und winddurchlässig. Montales Mauer ist dezidiert menschengemacht, unüberwindbar und inspirationsresistent.⁷⁷³

(IN LIMINE)

Godi se il vento ch'entra nel pomario	1
vi rimena l'ondata della vita:	
qui dove affonda un morto	
viluppo di memorie	
orto non era, ma reliquiario.	5

Il frullo che tu senti non è un volo,
ma il commuoversi dell'eterno grembo;
vedi che si trasforma questo lembo
di terra solitario in un crogiuolo.

Un rovello è di qua dall'erto muro.	10
Se procedi t'imbatti	
tu forse nel fantasma che ti salva:	
si compongono qui le storie, gli atti	
scancellati pel giuoco del futuro.	

773 Weitere leopardianische Züge sind die unbestimmte Apostrophe, die Metapher des Meeres als Möglichkeitsraum der Dichtung und die Bedeutung der Erinnerungen.

Cerca una maglia rotta nella rete che ci stringe, tu balza fuori, fuggi! Va, per te l'ho pregato, – ora la sete mi sarà lieve, meno acre la ruggine... ⁷⁷⁴	15 18
--	------------------

Das Gedicht öffnet mit einer unbestimmten Anrede (»Godi«), die sich an den Leser richten mag – und vielleicht auch hier bereits Assoziationen an Gott (»God-i«) hervorruft, was bei einem in der englischen Literatur bewanderten Autor eine willkommene Möglichkeit wäre –, und mit einer Szene, mit dem Eintritt in einen (Apfel-) Garten (»pomario«), der paradisische Assoziationen an einen *hortus conclusus* wecken mag. Versteht man die erste Strophe als Paraphrase von *L'infinito*, kehren der (pseudo-) theophane Wind (V. 8f.) und die lebendige Jahreszeit bei Leopardi (V. 12f.) als lebensbestärkende Kraft (»vi rimena l'ondata della vita«, V. 2) der Erinnerungen zurück. Dann aber, wegen der Erinnerungen – wie bei Leopardi (V. 11–3) –, tritt eine Negation ein: »orto non era, ma reliquiario.« (V. 5), aber zunächst kein Scheitern, kein »naufragar«, sondern eine semantische Aufwertung (»ma reliquiario«), die den »pomario« zum Zentrum der örtlichen Bestimmung macht. Der Reliquienschrein übersetzt den (Apfel-) Garten als topischen Raum der Dichtung in einen deutlich geschlossenen, hermetischen Innenraum. Als Relikt ist dieser Raum aber nicht nur heilig, sondern auch ein Überbleibsel nach dem Tod, das lebensspendende Kraft haben soll. Der idyllische Garten des Übels und der Erkenntnis – in der Doppelbedeutung von *malum* als Apfel und das Böse – wird ein Relikt und damit ein anschaulicher *osso di seppia*, denn der »pomario« erweckt von Beginn an die Möglichkeit einer metaphysischen Dichtung, gesprochen von einem orphischen Dichter, der letzte Dinge sagen kann.

Die Unbestimmtheit der Anrede wird verstärkt durch die Aufnahme der Wind-Semantik (»Il frullo«). Der Wind ist kein (religiöser) Aufschwung (»non è un volo«, V. 6), sondern als Schmelztiegel (»crogiuolo«, V. 9) eine – an Baudelaire erinnernde – alchemistische Verschmelzung der Gegensätze (»si trasforma«, V. 8). Entsprechend wird das limbische Eingangsgedicht (*In limine*, »lembo«) in eine Figur der Hoffnung überführt, indem die eigene Wut oder Zerrissenheit (des lyrischen Ichs oder Dus; »rovello«, V. 10) jenseits der Mauer steht. Zugleich bedeutet »crogiuolo« etymologisch eine kreuzförmige Lampe, und der »rovello« (V. 10) nimmt die unterschwellig christliche Metaphorik weiter auf, insofern er auch einen Fisch und damit eine ursprüngliche Metapher für Christus bezeichnen kann.⁷⁷⁵

Setzt man die Mauer mit der Hecke gleich, fällt zunächst auf, dass die Mauer höher und physisch unübersteigbar ist (»erto muro«). Im Gegensatz zu Leopardi

774 Montale 2011, S. 7.

775 Vgl. Ciccarelli 2009, S. 229.

wird aber ein (konkretes) *al di là* benannt: »Un rovello è di qua dall'erto muro« (V. 10). Liest man den Vers ichtologisch, bezieht sich »rovello« als süditalienischer Ausdruck z. B. auf den *Pagellus bogaraveo* und würde als Fisch – passend zum Titel der Gedichtssammlung *Ossi di seppia* – genauer das lyrische Du bestimmen, nicht als aktuellen Leser des Gedichts, sondern als eine Figur der Hoffnung. Denn die nächste Strophe führt eine Denkfigur ein, die in Aussicht stellt, dass es (poetisch) möglich wäre, aus dem Gesamtzusammenhang zu entfliehen: »Cerca una maglia rotta nella rete / che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!« (V. 15f.). Eine solche Flucht ist als Ausstand formuliert, zugleich als Imperativ (»Cerca«) und mit dem Dichten als expressiver Spiegel unserer Selbstverhältnisse (fast) gleichgesetzt (»tu forse nel fantasma che ti salva«, V. 12). Dieses Du, das sich in eine (leopardianischen) *illusione* bzw. »fantasma« retten könnte, wird christologisch aufgewertet durch den Rost (am Kreuz Christi; »ruggine«, V. 18) und durch das Gebet (»per te l'ho pregato«, V. 17). Poetologisch entscheidend ist die ironische Jenseitigkeit, die die Mauer ins Bild setzt. Während Leopardi jenseits der Hecke Bilder mathematischer und dynamischer Erhabenheit entwickeln kann und in der Fügung der Gegensätze eine *échappée de vue* erreicht, verharnt Montales lyrische Mauerschau in einem unbestimmten Jetzt (»ora«, V. 17), das erst einträte, wenn die jenseitige Mauerschau des »rovello« stattgefunden hätte.

Leopardis Scheitern ist gegenwärtig und seine Lust der Struktur nach ein wirklich erhabener Schiffbruch, in dem es keinen Zuschauer (außer dem Leser) gibt. Montales ebenfalls metapoetische Dichtungskonstellation mit ähnlichen Koordinaten entwirft einen utopischen Augenblick, in dem ein lyrisches Du, vielleicht der Leser, fliehen kann. Es werden aber keine transzendenten Ebenen entworfen, es bleibt bei der Tradition als Relikt (»reliquiario«), die Rost angesetzt hat (»ruggine«). Indem ein »al di là del muro« jetzt ausgeschlossen scheint, ist die Flucht der Zerrissenheit (oder des Fisches) höchstens eine Hoffnung, aber kein gegenwärtiger Augenblick der Dichtung. Die Hoffnung auf Erfüllung wird durch das rekurrente Reimpaar »muro« – »futuro« (V. 10, 14) weiter unterlaufen. Wenn die Kindheitserinnerungen zu bestimmend sind, so formuliert es *I morti*, das auf *Casa sul mare* folgt, verendet der Fisch in den Maschen und erleidet einen kalten Tod.

come la gallina
di mare che s'insacca tra le maglie;
e immobili e vaganti ci ritiene
una fissità gelida.⁷⁷⁶

776 Montale 2011, V. 25–28.

* * *

Anhand exemplarischer Gedichte aus Montales frühen Sammlungen – *In limine*, *Casa sul mare*, *I morti* aus den *Ossi di seppia* (1925) und *Il sogno del prigioniero* aus *Le Occasioni* (1939) – wird paradigmatisch die eminente Rolle Leopardis für die italienische Lyrik der (Post-) Moderne aufgezeigt. Leopardis *L'infinito* und die Frage nach sprachlicher Transzendenz kehren wieder im Motiv der Mauer und im sprachlich ausgesparten, aber gedichtslgisch aufgenommenen Schiffbruch. Montales frühe Dichtungen arbeiten sich auch am Mythos Leopardi und an dessen Poetik der *illusioni* ab.

3.5 Leopardis moderner Klassizismus wider Willen

Il nous semble que si, par ses audaces et ses rajeunissements de langage, par son culte de la forme retrouvée, Leopardi appartient à l'école des novateurs, il était du moins *le classique par excellence entre les romantiques*. Les autres se préoccupaient davantage de l'Allemagne, du moyen-âge et des théories dramatiques: lui, il resserra et poussa uniquement ses efforts dans la haute poésie lyrique, et aussi dans des écrits en prose d'une extrême perfection.⁷⁷⁷

(Sainte-Beuve: *Leopardi* [1844]; Kursivierung M. H.)

Dopo Leopardi, infatti, la poesia italiana ha dovuto tutto rifare e ancora oggi è in cammino.⁷⁷⁸

(Quasimodo: *Poesia contemporanea*)

Per noi Leopardi è una presenza che diventa sempre più grande e sempre più vicina; da tempo ogni generazione letteraria italiana si costruisce il suo Leopardi, diverso da quello delle generazioni precedenti, e si definisce attraverso la sua definizione di Leopardi; e Leopardi regge a tutte queste esperienze. Ebbene, fuor dei confini dell'Italia Leopardi semplicemente non esiste.⁷⁷⁹

(Calvino: *L'immagine culturale dell'Italia all'estero*)

Die Diskussion, ob Leopardi als Romantiker oder als Klassizist zu bezeichnen wäre, ist leidig, außer wenn sie nicht als Kampfbegriff verstanden ist, sondern als Frage nach Leopardis sprachlichem Stil, denn hier ist er entschieden Klassi-

777 Sainte-Beuve 1869–1871, S. 384 (Kursivierung M. H.). In der siebten Ausgabe *Revue des Deux mondes* schreibt Sainte-Beuve 1844 eine ausführliche Kritik über Leopardis Werk. Trotz der lobenden Darstellung von Leopardis philologischen Arbeiten, trotz Übersetzungen ausgewählter *Canti* und der Einordnung als gebührender Nachfolger Petrarca hat sich der literarische Einfluss Leopardis in Frankreich in Grenzen gehalten (vgl. Vegliante 1999, S. 72–77).

778 Quasimodo 1973, S. 224.

779 Calvino 1980, S. 72f.

zist.⁷⁸⁰ Es ist fruchtbarer, Sainte-Beuves Charakterisierung Leopardis als »le classique par excellence entre les romantiques« zu folgen und darüber hinaus mit Karlheinz Stierle seine Modernität zu betonen, der Leopardi geistesgeschichtlich zwischen Hölderlin und Baudelaire verortet.⁷⁸¹

Leopardi verkörpert wie kein zweiter Autor das Problem der pessimistischen Literatur bzw. der Frage, was »überhaupt ›pessimistische‹ Literatur« ist, was sie auszeichnet gegenüber der »›communis opinio‹ [...], daß moderne Literatur schlechthin pessimistisch sei«, und der relativen Kritierenlosigkeit, um anzugeben, wo »wirklicher‹ Pessimismus oder »›Partial-Pessimismen« anfangen.⁷⁸² Die andere Moderne eines reflexiven Melancholikers wie Leopardi oder Baudelaire lässt sich treffend mit dem Begriff »off-modernism« bezeichnen.⁷⁸³ Der Weg einer nicht Avantgarde-orientierten klassischen modernen Ästhetik der Moderne beginnt bei Leopardi, und die Sappho ist eine ihrer Denkfiguren.

Ultimo canto di Saffo ist das erste Gedichte der Canti, das den Gesang im Titel trägt. Saffos letzter Gesang ist zugleich das letzte Gedicht, das im Titel das antike Thema benennt.⁷⁸⁴ Bisher, und das gilt auch für die *Saffo*, entwickeln die Kanzone archetypische Bilder eines Ursprungs. Sie erinnern an eine ursprüngliche Welt des Gesangs und der Dichtung. In der Kanzone *All'Italia* ist es der antike Dichter Simonides von Keos, dessen Gesang den ruhmreichen Tod seiner Volksleute besingt und verewigt,⁷⁸⁵ in *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze* wird an Dante als der große Dichter Italiens erinnert. Das geplante Denkmal wird erst 1865, fast 50 Jahre nach Leopardis Gedicht, das er 1818 schreibt, und 500 Jahre nach Dantes Geburt in Florenz errichtet.⁷⁸⁶ In *Ad*

780 Aus der Fülle der Arbeiten zu Leopardis Klassizismus und Klassizismen vgl. zur *ordine artificiale* und dem stark rhetorisierten Satzbau Leopardis Moro 2014. Bereits für Ungaretti ist die Frage müßig, wie Leopardi einzuordnen wäre: »È il Leopardi un Romantico, od è un Classico? Oziosa domanda, il Leopardi essendo di quei poeti che non tollerano etichette e che a rimpicciolirli in etichette solo darebbe prova della propria piccolezza, chi lo facesse.« (Ungaretti 1974, S. 457; *Secondo discorso su Leopardi* [1950]).

781 Vgl. Stierle 1997, S. 172 und Stierle 1998, S. 871, Rigoni 1985, Herold 2015b.

782 Scheel 1975, S. 138–140. Eine dergestaltige Generalthese über den heiteren Pessimismus jeder Literatur vertritt versuchsweise Weinrich mit besonderer Betonung auf Baudelaire (vgl. Weinrich 1968).

783 Boym 2001, S. 19ff.

784 Vgl. zur Datierung des *Ultimo canto di Saffo* Felici 2003, S. 175–177. Vielleicht ist die fehlende historische Einordnung der Grund dafür, dass Leopardis Sappho-Gedicht europäische Nachdichtungen erfahren hat wie Pierre Louÿs *La mort de Sapphô* – über die Vermittlung von Sainte-Beuve – im Gegensatz zur Zwillingsskanzone *Il Bruto Minore*, die stärker antikisierend geschrieben ist.

785 Vgl. »Allor, vile e feroce, / Serse per l'Ellesponto si fuggia, / fatto ludibrio agli ultimi nepoti; / e sul colle d'Antela, ove morendo / si sottrasse da morte il santo stuolo, / Simonide salia, / guardando l'etra e la marina e il suolo« (TPP, S. 70f., V. 74–80).

786 Das Denkmal sucht »l'ospite desioso« (TPP, S. 74, V. 20) – Lord Byron und Lamartine beispielsweise – vergebens: »D'aria e d'ingegno e di parlar diverso / per lo toscano suol

Angelo Mai ist der Ursprung der italienischen Dichtung dagegen Petrarca, da hier Dichtung und *canto* mit Schmerz und *noia* zusammenfallen. Dichtung kann hier noch ihre ursprüngliche Funktion des (Frauen-) Lobs erfüllen.⁷⁸⁷ Bei Petrarca stellt die (Liebes-) Dichtung noch einen Bezug zum Jenseits, zur Transzendenz, zur Geliebten her. Das ändert sich bei Leopardi: Das Ende des Lebens verheißt keine Erlösung mehr, und die Unterscheidung von guten und schlechten Seelen entfällt.

Wenn die *felici errori* problematisch, als solche erkannt und hinterfragt werden, ist das dichterische Band zwischen Subjekt und Welt gerissen: »Oh misero Torquato! il dolce canto / non valse a consolarti« (84, V. 124f.). Hier wird modernes Territorium betreten. Die Dichtung nimmt Abschied von ihrer versöhnenden, Einheit spiegelnden und stiftenden Funktion. In dieser Reihe von personifizierten Ursprüngen der Dichtung ist es die Sappho, die den Kanzenzyklus abschließt. Die älteste, mythische Dichterfigur der *Canti* ist es – paradoxerweise –, die die modernste, und am wenigsten klassizistische Poetik der Kanzen singt. Der »rimpianto d'un età perduta«⁷⁸⁸ findet hier seinen deutlichsten Ausdruck, da die Suche nach einer verlorenen Zeit ohne historische Distanzierung vom lyrischen Ich ausgesprochen wird in der Chiffre, aus der Harmonie der mythischen Natur ausgeschlossen zu sein. Die vorletzte Kanzone ist als Sprechen der mythischen Sappho der prägnante Ausdruck des Fernen, Unbestimmten und Vagen – der Grundbestimmungen von Leopardis lyrischem Sprechen – und zugleich der authentische Ausdruck innerhalb der Kanzen der unmöglichen Rückkehr des Ideals bzw. der Antike.

Es handelt sich um einen »ritorno delle immagini di ciò che s'è perduto«⁷⁸⁹. Gerade da die Spannung zwischen der Gegenwart des Gedichts und dem antiken lyrischen Ich der Sappho hier am größten ist, kann sie die Entfremdung der Moderne am deutlichsten ausdrücken und ist insofern am nächsten an der

cercando già / l'ospite desioso / dove giaccia colui per lo cui verso [= Dante] / il meonio cantor [= Homer] non è più solo« (TPP, S. 74; *Sopra il monumento di Dante*, V. 18–22). Vgl. – ganz im Sinne von Leopardis Kanzenen – zu Dantes unwälzender Dichtungstheorie, dass die Aufgabe der Dichtung eine »Entbergung der Geschichtlichkeit des Menschen« sei, Grassi 1990, S. 118. (vgl. dazu O'Connor 2012).

787 Vgl. »Ahi dal dolor comincia e nasce / l'italo canto. E pur men grava e morde / il mal che n'addolora / del tedio che n'affoga. Oh te beato, / a cui fu vita il pianto! A noi le fasce / cinse il fastidio; a noi presso la culla / immoto siede, e su la tomba, il nulla« (TPP, S. 82; *Ad Angelo Mai*, V. 69–75). Bei Petrarca reimt sich noch »noia« auf »goia«: In einer der Diesseitsvisionen der *Trionfi* erscheint dem Dichter-Ich die verstorbene Geliebte. Auf die Frage, ob der Tod ein großes Leid bedeutet, antwortet der Engel Laura: »La morte è fin d'una pregione oscura / all'anime gentile; all'altre è noia, / ch'anno posto nel fango ogni lor cura. / Ed ora il morir mio, che si t'annoia, / ti farebbe allegrar, se tu sentissi / la millesima parte di mia goia« (Petrarca 1984, S. 84, *Trionfo della Morte*, II, V. 34–39; Kursivierung M. H.).

788 Prete 2006, S. 46.

789 Ebd., S. 47.

Sprechsituation der folgenden *idilli*. Leopardi hat im Selbstkommentar zu seiner *Saffo* den Anlass, über die antike Dichterin zu schreiben, lapidar benannt: »La cosa più difficile del monde, e quasi impossibile, si è d'interessare per una persona brutta« (471).

Die Herausforderung besteht darin, ein Motiv der mythischen Dichter-Tradition als Interessantes darzustellen. Allerdings erschwert sich für Leopardi aus einer klassizistischen Perspektive die Aufgabe, indem er die Hässlichkeit der Sappho der Tradition hinzufügt. Dadurch entsteht ein »Konflikt zwischen der Ahistorizität des Klassizismus und dem beginnenden historischen Bewußtsein des frühen 19. Jahrhunderts, dessen Kristallisationspunkt in der Funktionalisierung des Hässlichen liegt.«⁷⁹⁰ Die Hässlichkeit des lyrischen Ichs motiviert zugleich, dass Phaon die verliebte Sappho verschmäht.⁷⁹¹ Poetologisch ist schon der Titel in seinen drei Bestandteilen ein Paradebeispiel für Leopardis *poetica dell'indefinito e del vago*: Erstens verweist »Sappho« auf die mythische Sängerin der Antike und gehört zu all den Wörtern, die poetisch sind:

Le parole *lontano, antico*, e simili sono poetichissime e piacevoli, perchè destano idee vaste, e indefinite, e non determinabili e confuse. (1844, Zib. 1789)

Diese »parole« werden mit Metaphern gleichgesetzt und von »termini« abgegrenzt:

[L]a metafora raddoppia o moltiplica l'idea rappresentata dal vocabolo. [...E]lla è così piacevole perchè rappresenta più idee in un tempo stesso (al contrario dei *termini*).« (1955, Zib. 2468)

Eine solche Metapher ist auch, dass in der *Saffo* die mythische Liebesgeschichte zurücktritt zugunsten einer Spiegelung der Entfremdung des lyrischen Ichs mittels der empfundenen Disharmonie in der Natur, weswegen »seine liebende Hinwendung in eifersuchtsähnliche Frustration um[schlägt].«⁷⁹² Zweitens benennt das Adjektiv »ultimo« einen letzten Augenblick, eine Grenze und ist negativ besetzt, da es an die Endlichkeit unserer Existenz erinnert. Darin wird aber ein poetisch positiver Wert aufbewahrt, da das Bestimmte und Endliche immer auch Vorstellungen des Unbestimmten und Unendlichen hervorrufen.⁷⁹³ Auf versteckte Weise werden das Ende der Liebe und des Lebens im Titel zusam-

790 Föcking 1997, S. 18. Biographisch interpretiert wird damit ein persönlicher Komplex über sein Aussehen verarbeitet.

791 Vgl. als Quellen der Sublimität des Hässlichen – mit Verweisen auf Kant und Schiller, neben Ovids *Heroides* und Verris Roman *Le avventure di Saffo* (1782) – Föcking 1997, S. 17f.

792 Knauth 1977, S. 161.

793 Vgl. »Tutto ciò che è finito, tutto ciò che è ultimo, desta sempre *naturalmente* nell'uomo un sentimento di dolore, e di malinconia. Nel tempo stesso eccita un sentimento piacevole, e piacevole nel medesimo dolore, e ciò a causa dell'infinità dell'idea che si contiene in queste parole *finito, ultimo* ec.« (TPP, S. 1917; Zib. 2251).

mengeführt, aber im Gedicht selbst kaum ausgeführt.⁷⁹⁴ Drittens trifft eigentlich nur auf die *Saffo* und auf das andere Gedicht, das den Gesang im Titel trägt – der *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (s. Kap. 3.6.2) –, Leopardis anthropologische Bestimmung ›eigentlicher‹ Lyrik als (musikalisch begleiteter) Gesang zu:

Il lirico, primogenito di tutti; proprio di ogni nazione anche selvaggia; più nobile e più poetico d'ogni altro; vera e pura poesia in tutta la sua estensione; proprio d'ogni uomo anche incolto, che cerca di ricrearsi o di consolarsi col canto, e colle parole misurate in qualunque modo, e coll'armonia. (2327, Zib. 4234)

Leopardi hat im Zibaldone immer wieder diesen Primat der Lyrik gegenüber Epos und Drama behauptet bzw. gesetzt. Damit entspricht er in einem wörtlichen Sinne Schlegels Rede von »Poesie«. Die systematischen Parallelen sollten nicht durch den Umstand verdeckt werden, dass sich Schlegel theoretisch stärker für die Form des Romans interessiert, beginnend mit Goethes *Wilhelm Meister* als einer der drei Tendenzen der Moderne (s. o. S. 136), selbst aber neben der *Lucinde* auch Gedichte verfasst hat. Zugleich legt Schlegel selbst im *Brief über den Roman* eine neue Form der modernen Poesie nahe: »Wie unsre Dichtkunst mit dem Roman, so fing die der Griechen mit dem Epos an und löste sich wieder darin auf.« (KA II, S. 335). Damit gerät Leopardis Lyrik als Anwarter des frühromantischen Programms in den Blick, zumal damit die verbreitete Intuition eingefangen wird, dass sich *Lyrik als Paradigma der Moderne*⁷⁹⁵ erweist. Inwiefern Leopardi im Italien seiner Zeit den poetologischen Forderungen und frühromantischen Gegenwartsbeschreibungen Schlegels entspricht, liegt – wie Rigoni⁷⁹⁶ festhält – an zwei Grundannahmen:

Leopardi versteht die Moderne bzw. seine Gegenwart als die Zeit nach dem historisch-unbestimmten apokalyptischen Augenblick, nach dem die Gegenwart von der Antike grundlegend entfremdet ist. Persönlich kann Leopardi diesen Augenblick genau angeben: das Jahr 1819 ist für ihn analog zum menschheitsgeschichtlichen Umschlag, in dem in Europa der historische Augenblick eingetreten ist und die Antike – in Leopardis Perspektive gehört dazu auch die Renaissance – das Gegenteil der Gegenwart wurde. Die Moderne wird definiert als die Gegenwart, die sich als absolut verschieden von der Antike versteht.

794 Vgl. »Auf unglückliche Liebe und Selbstmord deuten lediglich das ›Ultimo‹ des Titels, die ›dispregiata amante‹ in V. 25 und die Anspielung auf den Geliebten in den Versen 58 bis 62. Was zählt, sind die Reflexionen Saffos über die generellen Leiden an der Hässlichkeit des ›disadorno ammanto‹ (V. 54), und damit Elemente, die der historischen Sappho-Überlieferung fehlen und für deren literarische Bearbeitung eher nebensächlich sind« (Föcking 1997, S. 18).

795 So lautet bekannterweise der paradigmatische zweite Band der Poetik und Hermeneutik (vgl. Iser 1966).

796 Vgl. Rigoni 1985, S. 11–36.

Schlegel spricht – Winckelmanns archäologische Altertumsstudien aufnehmend und als Paradigma des modernen Bewusstseins setzend – im 149. Athenäumsfragment von »der absoluten Verschiedenheit des Antiken und des Modernen« (KA II, S. 188f.). Analog spricht Leopardi in Fortführung Montesquieus und Chateaubriands von einer absoluten Differenz zwischen Moderne und Antike:

In somma la civiltà moderna ci ha portati al lato opposto dell'antica, e non si può comprendere come due cose opposte debbano esser tutt'uno, vale a dire civiltà tutt'e due. Non si tratta di piccole differenze, si tratta di contrarietà sostanziali: o gli antichi non erano civili, o noi non lo siamo. (1523, Zib. 163)⁷⁹⁷

Für beide besteht eine wesentliche und begriffliche Differenz zwischen dem Modernen und dem Alten. Diese Entfremdung von der Antike findet sich auch formuliert als der Gegensatz von zwei Naturen, als wesentlicher bzw. begrifflicher Unterschied. So heißt es in einer der *Operette morali*, im *Dialogo di Plotino e di Porfirio*:

La verità è questa, Plotino. Quella natura primitiva degli uomini antichi, e delle genti selvagge e incolte, non è più la nostra: ma l'assuefazione e la ragione hanno fatto di noi un'altra natura; la quale noi abbiamo, ed avremo sempre, in luogo di quella prima. (596)

Das Moderne definiert sich gerade aus dem Gegensatz zum Nicht-Modernen, zum Antiken und Alten. Zugleich ist dieses Definienz prinzipiell unverfügbar. Die Begriffsbestimmung des Modernen gründet im modernen Bewusstsein des verlorenen Anderen. Das Andere, die Antike ist das (in der Moderne) nicht mehr Erreich- und Darstellbare, das verlorene Maximum. Es gibt keine (antike) Einheit mehr. Das einzelne antike, alte Werk ist als solches unverfügbar. Wenn die antike Welt verloren ist, ist sie dem Modernen auch unverständlich. Dann ist auch das einzelne antike Werk aus seiner Lebenswelt gerissen und wird als Fragment einer verlorenen Welt gesehen. Das Einzelne versinnbildlicht (negativ) das verlorene Ganze. Das entspricht der (Selbst-) Setzung des modernen Bewusstseins als fragmentarisches. Das einzelne antike Werk kann aber auch kontingenterweise fragmentarisch geworden sein. Ein solches Werk – so paradigmatisch Sapphos Dichtungen – ist Fragment geworden. Ein Stück ist verloren und abgebrochen im Laufe der Zeit. Die Überlieferung ist nicht das Ganze, nicht das ganze Werk.

Unter dieser fragmentarisierenden Perspektive interpretiert Leopardi auch noch in seiner Variante eines ironisch-warnenden *Au Leteur* – in einem »dia-

797 An anderen Stellen spricht er den Gegensatz von Moderne und Antike weniger apodiktisch aus, so heißt es z. B. in einem sechs Jahre später geschriebenen Eintrag »due diverse e distinte specie di civiltà, ambedue realmente complete in se stesse« (TPP, S. 2307; Zib. 4171).

logo con se stesso [...], accanto al vero e proprio dialogo col lettore⁷⁹⁸ – die teils altertümliche Sprache der Kanzonen, da insbesondere seine Verwendung von anachronistischen, ungebräuchlich gewordenen Wörtern – auch für den damaligen Leser – poetologisch reflektiert und bewusst gesetzt sind. Diese besondere Sprache der Kanzonen hat eine genaue poetische Funktion und die Sappho-Kanzone ist dafür ein treffendes Beispiel. Leopardi weist selbst darauf hin:

Nono: quasi tante stranezze quante sentenze. Verbigrazia: che dopo scoperta l'America, la terra ci par più piccola che non ci pareva prima, che la Natura parlò agli antichi, cioè gl'inspirò, ma senza svelarsi; che più scoperte si fanno nelle cose naturali, e più si accresce alla nostra immaginazione la nullità dell'Universo; che tutto è vano al mondo fuorché il dolore. (222, *Annotazioni alle dieci Canzoni stampate a Bologna nel 1824*)

Dass die Dichtung seiner Zeitgenossen dagegen schlecht gemacht und ohne Schliff sei, hat er im *Scherzo* selbstbewusst und ironisch angesprochen.

Io mirava, e chiedea:
Musa, la lima ov'è? Disse la Dea:
la lima è consumata; or facciam senza. (210, V. 13–15)

Aus dieser Perspektive ließe sich Leopardi als ein *parnassien* bezeichnen, wenn man die Forderung eines gefeilten Stils in Gautiers programmatischem Gedicht *L'Art* aus den *Émaux et Camées* als Maßstab nimmt:

Sculpte, lime, ciselle;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant!⁷⁹⁹

Leopardi setzt Lyrik als das ultimative poetische Sprechen und setzt sich damit von der Antike und ihrer Mimesis-Lehre ab. Und so ist auch eine mythische Figur als lyrische Projektion poetisch (in der Moderne) möglich, da ihre gegenwärtige Situation zusammenfällt mit der des Dichters. Insofern ist der *Ultimo canto di Saffo* erstaunlich: In der klassischen Trennung zwischen zwei Phasen der leopardianischen Philosophie und Dichtung – zwischen *pessimismo storico* und *pessimismo cosmico* (s.o. S. 207) – ist gerade die *Saffo* eine Vermittlungsstelle, die die Unterscheidung selbst fraglich werden lässt. Eine mythische, antike Figur empfindet ein Unglück von kosmischem Ausmaß.

In den Kanzonen wird Individualität dargestellt, indem sie in historische und mythische Situationen und Personen projiziert wird. In den nachfolgenden Idyllen wird ein Allgemeines durch ein individuelles Sprechen dargestellt. Es ist

798 Blasucci 1996, S. 48f.

799 Gautier Paris 1970, Bd. 3, S. 130, V. 53–56.

dieser neue idyllische Stil, der die zuletzt geschriebenen Kanzonen infiziert.⁸⁰⁰ Die Idyllen erfüllen zur Hälfte⁸⁰¹ die klassische Bestimmung Hegels der romantischen Kunst als Lyrik:

Ihr Inhalt ist das Subjektive, die innere Welt, das betrachtende, empfindende Gemüt, das, statt zu Handlungen fortzugehen, vielmehr bei sich als Innerlichkeit stehenbleibt und sich deshalb auch das *Sichaussprechen* des Subjekts zur einzigen Form und zum letzten Ziel nehmen kann. Hier ist es also keine substantielle Totalität, die sich als äußeres Geschehen entwickelt; sondern die vereinzelt Anschauung, Empfindung und Betrachtung der insichgehenden Subjektivität teilt auch das Substantielleste und Sachlichste selbst als das Ihrige, als *ihre* Leidenschaft, Stimmung oder Reflexion und als gegenwärtiges Erzeugnis derselben mit.⁸⁰²

Es ist Rigoni zuzustimmen, dass Leopardi im zeitgenössischen Italien »l'unico esponente e, insieme, l'unico teorico«⁸⁰³ der Entwicklung der Kunst sei, wie Hegel sie rekonstruiert: Leopardis lyrische Subjekte bieten »die vereinzelt Anschauung, Empfindung«. Damit bleibt er aber nicht bei einer reinen »Innerlichkeit« stehen, die »keine substantielle Totalität« erreicht, da das ironische Bewusstsein seiner Dichtung durchaus eine systematische Reflektiertheit ausprägt. Insofern der »Grundton des Romantischen [...] *musikalisch* und [...] *lyrisch*« ist,⁸⁰⁴ fügen sich Leopardis Gesänge scheinbar ganz ein in die »Beziehungen zum Singen, zum Lied und zur Musik«⁸⁰⁵. Wie sehr auch Leopardis Dichtung Gedankenlyrik ist, die immer wieder das unglückliche Bewusstsein des modernen, philosophischen Subjekts variiert, so ist die poetische Einbildungskraft doch auch immer eine dem Gedanklichen entgegenlaufende Funktion. Deshalb sind die *cantabilità*⁸⁰⁶ seiner Dichtung und der *canto* eingebunden in die »Doppelbödigkeit des Motiv«⁸⁰⁷ bzw. in eine prinzipielle Kontrastpoetik. Hinter dieser bewussten Inszenierung des Mythischen als modernes Bild liegt eine nicht-klassizistische Poetik, die die folgenden *idilli* einleitet.⁸⁰⁸

800 Vgl. Mengaldo 2012b, S. 62f.

801 Leopardi erfüllt einerseits Hegels Bestimmung der romantischen Lyrik: Lyrisches Sprechen ist in der Romantik in Form und Inhalt Ausdruck des individuellen Dichters. Andererseits teilt Leopardi nicht mehr Hegels Primat des Dramas. Leopardi ist zwar wirklich ein Beispiel dessen, was Hegel als Entwicklung der Dichtung hin zur Romantik, deren paradigmatische Form die Lyrik ist, beschreibt, seine Darstellung der Lyrik ist aber nicht mehr polemisch, sondern affirmativ.

802 Hegel 1970c, S. 322.

803 Rigoni 1985, S. 17.

804 Hegel 1970b, S. 141.

805 Stillers 1998, S. 50.

806 Vgl. Kuhn 2005.

807 Stillers 1998, S. 50.

808 Vgl. zu dieser Einschätzung, dass die *Saffo* Leopardis eine nicht-klassizistische Poetik einführt, oder – wie zu präzisieren wäre – deren programmatisches Beispiel ist, Westerwelle 2008, S. 283–285.

Der *Ultimo canto di Saffo* ist einerseits das erste Paradebeispiel für Leopardis Fähigkeit, aus dem modernen poetischen Bewusstsein heraus, das er schon im *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* als Dekadenz charakterisiert, in der Lyrik eine neue Subjektivität zu gestalten. Die Figur der Sappho unterscheidet sich andererseits von den anderen Figuren der Kanzenen, vor allem von *Bruto minore*. *Saffo* bzw. das lyrische Ich spricht direkt und wird nicht mit einer historischen Perspektivierung eingeleitet.⁸⁰⁹ Die (mythische) Sappho spricht jetzt, in der Gegenwart, es fehlt die Inszenierung einer lyrischen Kameraführung und die Distanz weicht dem eigenen Gefühl. Das mag daran liegen, dass Leopardi ihren Schmerz aufgrund des physischen Aussehens aus dem eigenen Leben nachempfinden kann. Leopardi eignet sich in der *Saffo* das Thema aus *Bruto minore* – das unerträgliche *taedium vitae* – auf persönlichere Weise an. Die Verbindung stellt er in einem Brief an seinen Freund Pietro Giordani selbst her:

[I]o non trovo cosa desiderabile in questa vita, se non i dilette del cuore, e la contemplazione della bellezza, la quale m'è negata affatto in questa misera condizione. Oltre ch'i libri, e particolarmente i vostri, mi scorano insegnandomi che la bellezza appena è mai che si trovi insieme colla virtù, non ostante che sembri compagna e sorella. Il che mi fa spasimare e disperare. Ma questa medesima virtù quante volte io sono quasi stracinato di malissimo grado a bestemmiare con Bruto moribondo. (1181, Brief vom 26. April 1819)

Und drei Jahre später in einem Brief an Louis de Sinner bestätigt sich die Bedeutung, die Brutus als persönliches Sinnbild seiner Verzweiflung am Leben hat: »Mes sentiments envers la destinée ont été toujours ceux que j'ai exprimés dans *Bruto minore*.« (1416, Brief vom 24. Mai 1832).⁸¹⁰ Der entscheidende Unterschied zwischen den Gedichten liegt in der Sprechsituation. In beiden Fällen spricht ein historisches *alter ego* des lyrischen Ichs. Im Gegensatz zur *Saffo* aber, die in *in medias res* beginnt, hat die erste Strophe des *Bruto* die Funktion einer Theateranweisung, die das *setting* setzt für Brutus' Anklage an die Götter. Der Cäsarmörder Marcus Iunius Brutus sitzt nach der Schlacht von Philippi, in der er vom späteren Kaiser August besiegt wurde, einsam in der Nacht. Der Untergang

809 Vgl. »[S]udato, e molle di fraterno sangue, / Bruto per l'atra notte in erma sede, / fermo già di morir, gl'inesorandi / numi e l'averno accusa, / e di feroci note / invan la sonnolenta aura percolte« (TPP, S. 94; *Bruto Minore*, V. 10–15). Vgl. Dolfi 1997, S. 369.

810 Das Zitieren dieser Briefstellen soll hier nicht – so eine beliebte Beschäftigung besonders der Leopardi-Forschung – eine Rückbindung der Dichtung auf das Leben des Autors Leopardi sein. Gerade im zitierten Brief wehrt sich Leopardi gegen eine solche Reduktion, »que l'on a voulu considérer mes opinions philosophiques comme le résultat de mes souffrances particulières [...]. Avant de mourir, je vais protester contre cette invention de la faiblesse et de la vulgarité, et prier mes lecteurs de s'attacher à détruire mes observations et mes raisonnements plutôt que d'accuser mes maladies« (ebd., S. 1417).

der römischen Republik koinzidiert mit der Bereitschaft zum Selbstmord: »Bruto per l'atra notte in erma sede, / fermo già di morir« (94, V. 11–12). Ganz anders der unmittelbar einsetzende, zeitlose Gesang Sapphos. Nur der Titel weist darauf hin, dass hier die mythische Dichterin spricht. Damit erfüllt die *Saffo* von allen Kanzenen am ehesten Leopardis spätere Forderung, dass Dichtung aus dem eigenen Empfinden des Dichters entspringen müsse:

Il poeta è spinto a poetare dall'intimo sentimento suo proprio, non dagli altrui. Il fingere di avere una passione, un carattere ch'ei non ha (cosa necessaria al drammatico) è cosa alienissima dal poeta; non meno che l'osservazione esatta e paziente de' caratteri e passioni altrui. Il sentimento che l'anima *al presente*, ecco la sola musa ispiratrice del vero poeta, il solo che egli provi inclinazione ad esprimere. Il poeta è spinto a poetare dall'intimo sentimento suo proprio, non dagli altrui. [...] tanto più sarà lirico, tanto meno drammatico. (2366, Zib. 4357; s.o. S. 207)

Das ist gegen das Drama gesagt und steht ein für Leopardis Paradigma der Lyrik als poetisches Sprechen des »sentimento [...] *al presente*«. Das auszeichnende Kriterium der Lyrik ist ihr gegenwärtiges Sprechen, der poetische Ausdruck eines gegenwärtigen Gefühls. Der Denkfigur und dem Motiv des *canto* unterliegt das Ideal einer nicht-entfremdeten Natur, eines unmittelbaren Zugangs zur Wirklichkeit. In *A Silvia* zum Beispiel liest sich dieses *idéal*, bevor es vom *spleen* gebrochen wird, in einem bürgerlichen Bild der Freizeit.⁸¹¹ Dagegen steht in der *Saffo* das nicht nur von Harmonie und Schönheit, sondern auch vom Gesang (der Vögel) ausgeschlossene Subjekt:

[...] A me non ride
l'aprico margo, e dall'eterea porta
il mattutino albor; me non il canto
de' colorati augelli, e non de' faggi
il murmure saluta [...]

(110f.; V. 27–31)⁸¹²

Die Sappho leidet an ihrem hässlichen Körper, der ihre natürliche Entfremdung anzeigt. In der Ankündigung zu der Bologna-Ausgabe der *Canzoni* von 1824 geht Leopardi ausdrücklich auf ihre Hässlichkeit ein:

811 Vgl. »[...] Sonavan le quiete / stanze, e le vie dintorno, / al tuo perpetuo canto, / allor che all'opre femminili intenta / sedevi [...]« (TPP, S. 151; *A Silvia*, V. 7–11).

812 Die kanonische Parallelstelle im Zibaldone formuliert die entscheidende poetologische Gleichsetzung von Dichter und Natur, Liebende und unerwiderte Liebe. So wie Imagination bzw. wie der Dichter gegenüber der hässlichen (eigenen) Gestalt steht, so ist hier die Anerkennungfigur zwischen lyrischem Ich und dem geliebten Objekt prinzipiell asymmetrisch: Dichtung entsteht aus dem Verlust: Die in der Sekundärliteratur an dieser Stelle immer wieder zitierte Stelle beginnt mit: »L'uomo d'immaginazione di sentimento e di entusiasmo, privo della bellezza del corpo, è verso la natura appresso a poco quello ch'è verso l'amata un amante ardentissimo e sincerissimo, non corrisposto nell'amore« (TPP, S. 1632; Zib. 1632); vgl. dazu Galimberti 1959, S. 75f. (Kap. *Modi della negazione nei Canti*).

Sono dieci Canzoni, e più di dieci stravaganze. [...] Quinto: gli assunti delle Canzoni per se medesimi non sono meno stravaganti. Una, ch'è intitolata *Ultimo canto di Saffo*, intende di rappresentare la infelicità di un animo delicato, tenero, sensitivo, nobile e caldo, posto in un corpo brutto e giovane: sogetto così difficile, che io non mi so ricordare né tra gli antichi né tra i moderni nessuno scrittore famoso che abbia ardito di trattarlo, eccetto solamente la signora di Staël, che lo tratta in una lettera in principio della *Delfina*, ma in tutt'altro modo. (221 f.)

Projiziert auf das platonische Schema des Aufstiegs zum höchsten Schönen⁸¹³, hat Sappho nur die erste Stufe gemeistert, indem sie den schönen Körper Phaons geschaut hat. Die Schönheit der Seele blieb ihr ebenso verborgen wie die Erkenntnis der Schönheit des Denkens, die sich »plötzlich«⁸¹⁴ einstellt. Auf dieser rudimentären Stufe bedeutet der schöne Körper, dass man Teil der Harmonie der Natur ist, und Leopardi subjektiviert die kosmische Weltpassung im Schönen: »Die Schöne Dinge zeigen an, daß der Mensch in die Welt passe« (R 1820a; s. o. S. 57). Das negative Grundthema der *Canti*, dass die ursprüngliche imaginative Harmonie unverfügbar ist, kontrastiert mit Inszenierungen einer harmonischen, nicht-entfremdeten Welt. So entspricht der andere Ton⁸¹⁵ der *Saffo*, der sie von den restlichen Kanzen abtrennt, versteckterweise der Funktion des Gedichts als *canto*, der anzeigt, dass die Welt der Vorstellungskraft logisch primär ist: Bilder des Einfachen und Schönen müssen bereits imaginiert sein, um negiert zu werden. Dieses Gesetz der *negative fiction*⁸¹⁶ führt *Ultimo canto di Saffo* beispielhaft vor. Leopardis *Saffo* lässt sich in diesem Sinne lesen als eine Grenzüberschreitung des Antiken. Leopardis vorletzte Kanzone ist systematisch eine Illustration des Übergangs von Schlegels *Studium*-Aufsatz zu den Fragmenten. Die in der Reihenfolge der *Canti* nachfolgenden *idilli* lassen sich einschreiben in die Gedanken der schlegelschen Fragmente. Diese Analogie zeigt

813 Vgl. »den Stufenweg in der Erkenntnis des Schönen« in *Symposion* 210a–212c (zitiertes Titel nach der Herausgeberin Ursula Wolf: Platon 2004 Bd. 2, S. 85–87); vgl. die Hochzeitsszene in Sapphos Fragment-Gedicht 31 (nach Voigt) *φαίνεται μοι κήνος* (vgl. Sappho 1984, S. 24).

814 Platon 2004 Bd. 2, S. 86 (210e).

815 Galimberti spricht von »il diverso tono, non la maggiore o minore intensità, dell'*Ultimo canto* rispetto alle altre canzoni. La mancanza di felicità non è vista, da Saffo, come conseguenza di una crisi di civiltà, ma come inesplicabile decreto della sorte«. Dieser andere Ton entspringt der »presenza dei toni ›idillici‹« (Galimberti 1959, S. 76).

816 Vgl. zu diesem auf Keats geprägten Begriff Sandy 2000, S. 2. Was hier auf den englischen Romantiker Keats gemünzt ist, gilt genauso für Leopardi: »Keats translates the absence at the heart of these visionary quests into a negative poetic fiction in which nature is no longer construed as a mediator of the transcendental and eternal, but as a constant reminder of human mutability and the inevitability of death« (ebd.).

sich in Schlegels »spekulative[r] Abhandlung« (KA I, S. CXLV) *Über die Grenzen des Schönen*⁸¹⁷, die 1794, zeitgleich mit dem *Studium*-Aufsatz, entstanden ist.

Die ersten beiden Sätze lauten: »Der Verstand verknüpft das Einzelne und trennt das Ganze nicht willkürlich. Die Grenzen aller Vorstellungen und Bestrebungen sind durch zwei entgegengesetzte Gesetzgebungen notwendig bestimmt.« (KA I, S. 34.) Diese Grenze wird gesetzt als Ergebnis einer bewusstseinsgeschichtlichen Grenze zwischen Natur, Trieb, Antike einerseits und Kunst, Freiheit, Moderne andererseits. Die Antike steht diametral der Moderne als ihr Anderes gegenüber, zugleich definiert sich das moderne Bewusstsein über die absolute Differenz zur Antike. Das Rastlose ist die Signatur der Moderne und der modernen Kunstproduktion. Diese moderne Zerrissenheit ist das Defizit, die Grenze und die Hoffnung: »Trostlos und ungeheuer steht die Lücke vor uns: der Mensch ist zerrissen, die Kunst und das Leben sind getrennt.« (KA I, S. 36f.). Diese Grenze – der moderne Mensch ist von Unmittelbarkeit und von Natur ausgeschlossen – begründet sein unglückliches Bewusstsein. Das Unendliche ist nicht mehr verfügbar, so der moderne Mythos der Antike: »ei[n] Augenblick des Frühlings, wo das verschiedenste Leben durch alle Sinne in euer Innerstes dringt«, in dem »der Mensch die ewige Zeit zu fassen« (KA I, S. 39) scheint, liegt jenseits der Grenze.

In *Über die Grenzen des Schönen* spricht Schlegel noch von »Reizbarkeit«, während er im *Studium*-Aufsatz dafür die Kategorie des Interessanten einführt. Eine Stelle aus dem Aufsatz stellt den überbrückenden Bezug zur Zerrissenheit des modernen Bewusstseins her. Interessanterweise geschieht das am Beispiel der antik-mythischen Dichterfigur der Sappho, deren künstlerische Gereiztheit und Reizbarkeit mit einer Paraphrase aus Longinus' *Peri hypsous* beschrieben wird.

Überhaupt ist Reizbarkeit das gefährlichste wie das schönste Geschenk der Götter. Setzt in einem Gemüt die Empfänglichkeit sehr gering, die Reizbarkeit so grenzenlos, daß die leiseste Berührung ihre ganze Schnellkraft anregt; die Selbsttätigkeit sei so stark, daß sie die Herrlichkeit des Lebens mit der Reizbarkeit teile. Sein Dasein würde ein stetes Schwanken sein, wie die stürmische Woge; – eben schien sie noch die ewigen Sterne zu berühren, und schon stürzte sie in den furchtbaren Abgrund des Meeres. Diesem Gemüt fiel aus der Urne des Lebens das höchste und das tiefste Los der Menschheit; innigst vereint ist es dennoch ganz getrennt, und im Überfluß von Harmonie unendlich zerrissen. So denkt euch die *Sappho*, und alle Widersprüche in den Nachrichten über diese größte aller Griechischen Frauen sind erklärt. (KA I, S. 42f.)

Die Sappho-Dichterin hat, in der europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, vor allem in der Lyrik, eine erstaunliche Renaissance erfahren, nur

817 KA I, S. 34–44 (*Über die Grenzen des Schönen*; 1795 in *Der neue Teutsche Merkur* erschienen).

vergleichbar mit dem Orpheus-Mythos oder mit Torquato Tasso. Der Orpheus-Mythos ist das mythopoetische Erwachen der Dichtung selbst. Die größte Dichterin der Antike – Platon zählt sie als zehnte Muse auf – soll, nachdem Orpheus von den Mänaden zerrissen worden ist, dessen Lyra aus dem Meer am Strand von Lesbos gefunden haben. Die spätantike Tradition kennt zwei ›Sappho‹. Das sind die »Widersprüche in den Nachrichten«, von denen Schlegel spricht: Die Frau, die in den schönen Jüngling Phaon verliebt ist und sich vom leukadischen Felsen stürzt – so die einflussreiche mythische Schilderung in Ovids *Heroides*⁸¹⁸ –, da ihre Liebe nicht erwidert wird. Und die andere Sappho, die homoerotische Dichterin, die in ihrem Kultus Frauen in die Liebe, die Ehe und die Dichtung einführt. Baudelaire hat nachhaltig in der modernen Dichtung diese Seite der lesbischen Sappho aufgenommen. *Lesbos*, das zweite Stück der *Épaves*, spricht von »la mâle Sappho«.⁸¹⁹ Schlegel war wohl der Erste,⁸²⁰ der die Widersprüche der Überlieferung unversöhnt nebeneinander stehen lässt, die die Sappho-Rezeption immer versucht hat, zu kitten. Dies geschah entweder, indem die Tradition zwei ›Sappho‹, die Dichterin und die Prostituierte – so im spätantiken und mittelalterlichen Theater – postuliert, oder indem man einen Bruch in der Biographie setzt. Die Formulierung macht deutlich, dass Sappho hier ein Gedankenexperiment bzw. eine ästhetische Idee ist, wie die hypothetischen Formulierungen betonen.⁸²¹ Sappho steht ein für die Dialektik und Distanz modernen poetischen Sprechens. Der Mythos *Sappho* wird als solcher akzeptiert, und in der antiken Sappho erkennt man eine Reflexionsfigur des modernen, zerrissenen Subjekts. Leopardis *Saffo* ist Teil einer modernen Ästhetik, da sie das Romantische mit dem Klassischen kombiniert, und das (nicht mehr) Schöne bzw. das Ewige im Flüchtigen des modernen Lebens sucht. Deshalb wird eine antike Figur, ausgestattet mit Variationen und Aneignungen aus Horaz,

818 Vgl. *Heroides* 15.189–192, 219f.: »an potes, o scopulis undaque ferocior omni, / si moriar, titulum mortis habere meae? / ah quanto melius iungi mea pectora tecum / quam poterant saxis praecipitanda dari! [...] hoc saltem miserae crudelis epistula dicat, / ut mihi Leucadiae fata petantur aquae!« (»Oder kannst du, o du, der du wilder als die Klippen und jede Woge bist, es aushalten, die Verantwortung für meinen Tod zu tragen, wenn ich sterbe? Ach wieviel besser wäre es für meine Brust, hätte sie sich an die deine drängen können, als hinabstürzen zu müssen und den Felsen preisgegeben zu werden. [...] dann möge mir Elenden das wenigstens ein grausamer Brief sagen, damit ich mein Schicksal im Meer von Leucas suche.« [Ovid 2006b, S. 168–171]).

819 OC I, S. 151, V. 56; vgl.: »De Sappho qui mourut le jour de son blasphème, / Quand, insultant le rite et le culte inventé, / Elle fit son beau corps la pâture suprême / D'un brutal dont l'orgueil punit l'impititié / De celle qui mourut le jour de son blasphème.« (ebd., S. 152, V. 66–70). Eine – typisch für die Dinggedichte bzw. für die *Neuen Gedichte* – epiphanische Wiederaufnahme gestaltet Rilke in *Die Flamingos*, auch mit Bezug auf Baudelaires *Le Cygne* (vgl. Ryan 1993; s. u. Kap. 4.4.2, 5.1).

820 Vgl. Most 1996, S. 20f.

821 – »Setzt in einem Gemüt [...]«, »Sein Dasein würde [...]«, »So denkt euch die Sappho [...]«.

Verris Sappho-Roman und Stellen aus Ovids *Heroides*, als Alter Ego des modernen lyrischen Ichs im Augenblick ihres Todes bzw. auf der Schwelle ihres Selbstmordes dargestellt.

Das Gedicht *Ultimo canto di Saffo* besteht aus vier Strophen. Jede Strophe umfasst zwölf Verse, von denen sich nur die beiden letzten reimen. So bewegen sich die Strophen ›singend‹ hin zur nächsten fort. Das erzeugt eine Kantabilität, einen Gesang, der den Augenblick des Verlusts – die unerwiderte Liebe – als zeitlosen Gesang vor und nach dem Ende dichtet. Allein der Titel verrät, dass hier eine antike Figur singt. Man kann – das ist eine der Grundstrategien der Moderne – sich den Mythos aneignen im Bewusstsein, dass der Ursprung unverfügbar ist. Auch für die Herausforderung einer modernen Sappho-Dichtung gilt: »Fangen wir an, von uns zu erzählen, so haben wir mit Sicherheit nicht am Anfang angefangen, sondern bei einem späteren Einsatz.«⁸²² Der Anfang des Gedichts lautet:

Placida notte, e verecondo raggio
della cadente luna; e tu che spunti
fra la tacita selva in su la rupe,
nunzio del giorno; [...]

(109, V. 1–4)

Der Mond, das große Andere in Leopardis Dichtung (s. Kap. 3.6), das besungen und angesprochen wird als das Unerreichbare der poetischen Sprache, ist Sinnbild der zyklisch-ewigen Natur. Dieses Ideal steht *pars pro toto* für die Antike als Sinnbild der verlorenen Ruhe und ist damit zugleich das Gegenbild der Zerrissenheit. Doch es folgt keine romantisch-versöhnende Idylldichtung. Der Morgen am Ende der Nacht steht im Zeichen des Todes. Sapphos unerwiderte Liebe treibt sie in die Verzweiflung und an den Rand des Selbstmords. Früher waren ihr Bilder der Natur noch Ausdruck der eigenen Seele. Das lyrische Ich kann sich an diese ungebrochene Schönheit nur noch erinnern, sein Unglück lässt es nun an der dionysisch-erhabenen Natur und Dichtung Gefallen finden: am Sturm in tiefen Schluchten, am aufgewirbelten Staub, an schnell dahinziehenden Gewitterwolken und am Felsen, an dem die Wellen zerschellen. Damit ist der Sonnenstrahl, der Licht ins Dunkle wirft, nicht Verkünder des Neuen, denn das Ich ist ausgeschlossen aus der Harmonie der Natur, wie es die folgenden Verse kosmisch ausdrücken:

[...] oh dilettose e care
mentre ignote mi fur l'erinni e il fato,
sembianze agli occhi miei; già non arride
spettacol molle ai disperati affetti.

(109, V. 4–7)

822 Sloterdijk 1998, S. 38.

Die zweite Strophe verdoppelt die Ausgeschlossenheit. Die Schönheit der Natur ist ein Schleier, »il [...] manto« (V. 19). Das ist durchweg positiv gemeint: Der schöne Schleier der Natur bzw. der Dichtung verbirgt die kalte Wahrheit, dass der Mensch im Leben nichts zu hoffen hat, dass sein Streben nach dem Unendlichen und nach Glück nicht nur unstillbar und unerfüllbar ist, sondern vor allem auch sinnlos. Der Bruch mit der Antike ist eine Entfremdungsfigur, die sich aus dem Primat des Verstandes ergibt, der die vormals poetische Weltpassung der Antike zerstört hat. Von der Vergangenheit bleibt nur ein Scherbenhaufen ohne Einheit übrig. Das in der europäischen Liebesdichtung fest verankerte Motiv der verschleierte Geliebten wird hier angeeignet, um auszudrücken, dass im prosaischen Zeitalter der Aufklärung, des analytischen Denkens und der Philosophie ursprüngliche Dichtung – verstanden als Gesang, als *canto*⁸²³ – unmöglich ist, da die Gegenwart unpoetisch geworden ist.

Bello il tuo manto, o divo cielo, e bella
sei tu, rorida terra. Ahi di cotesta
infinita beltà parte nessuna
alla misera Saffo i numi e l'empia
sorte non fenno. [...]

(110, V. 19–23)

Der idyllische Ton der *Saffo*-Kanzone entsteht trotz zweier Widerstände: Das Gedicht ist einerseits »fonicamente aspro« und steht damit gewissermaßen für Leopardis neue Ausdrucksweise in der Liebesdichtung, gemäß der der *asperitas*, die Dante als rhetorisches Mittel in *De vulgari Eloquentia* ausgehend von der Verwendung des Sprachmaterials in seinen *Rime petrose* reflektiert. Andererseits wird das Idyllenschema nur negativ aufgerufen: »ogni attributo di bellezza e felicità è riferito alla natura, o comunque ad un ›altro‹«. ⁸²⁴

Im *Zibaldone* hat Leopardi die Kombination von Negativität und scheinbarer Idylle zu seiner eigenen Dialektik der Aufklärung ausgeführt, in der der Fortschrittsglaube seines Jahrhunderts nicht mehr mit Zivilisation und Glück,

823 Der topische Verweis der Leopardi-Forschung zur Ursprünglichkeit des *canto* ist der Zibaldone-Eintrag vom 3. Oktober 1828: »Les Kirkis (nazione nomade, al Nord dell'Asia centrale) ont aussi des chants historiques (non scritti) qui rappellent les hauts faits de leurs héros; mais ceux-là ne sont récités que par des chanteurs de profession [...]. Plusieurs d'entre eux (d'entre les Kirkis), dice M. de Meyendorff, ib., passent la nuit assis sur une pierre à regarder la lune, et à improviser des paroles assez tristes sur des airs qui ne le sont pas moins.« (TPP, S. 2376; Zib. 4400f.).

824 Galimberti 1959, S. 77f. Galimberti führt die zitierten Verse 4–7 an (*Bello il tuo... e bella Sei tu... parte nessuna Alla misera Saffo... non fenno*), desweiteren die Verse 27–31 (*»A me non ride / l'aprico margo, e dall'eterea porta / il mattutino albor; me non il canto / de' colorati augelli, e non de' faggi / il murmure saluta«*) und 62–64 (*»Me non asperse / del soave licor del doglio avaro / giove«*; Kursivierung nach ebd., S. 77.). Vgl. zur sprachlichen Präsenz der Leere qua Negation Dolfi 1986, S. 11–42 (Kap. *La dialettica leopardiana e la tragedia dell'assenza*).

sondern mit Barbarei und Unglück zusammenfällt. Dieses Bewusstsein, dass Bewusstsein und Unglück zusammenfallen, ist zwar so alt wie die italienische Literatur selbst: Dantes *Divina Commedia* beginnt mit diesem Bruch: In der Mitte des Weges unseres Lebens ist der gerade Pfad versperrt: »Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita«⁸²⁵, doch bei Leopardi – und das gilt auch für Schlegel – entfallen die transzendenten Fiktionen eines Rettenden, das eine Rückkehr zur Antike oder zur Natur ermöglichte. Insofern ist die Hässlichkeit des lyrischen Ichs bzw. der Sappho, nur eine Variante der Figur des Abschieds vom unverfügbaren Ideal.

Nach dem kosmischen, allumfassenden Ausschluss der ersten Strophe – Himmel und Schicksal, Harmonie und Schönheit als Metaphern möglichen Glücks auf Erden – folgen einzelne Bilder der Entfremdung. Das stakkatoartig wiederholte »non« kann nur noch negativ Bilder der Ruhe benennen; nicht die Morgenröte, nicht der Vogelgesang, nicht das Rauschen der Buchen, nicht das Fließen des Bachs lassen die Illusion von Einheit und harmonischer Weltpassung im Gesang zu. Die dritte Strophe potenziert den Widerspruch. Alles Leben strebt nach Glück. Wenn der Schleier der Natur aber gelüftet ist, bleibt nur die Einsicht in eine schuldlose Schuld, ein abstraktes Immer-schon-bestraft-Sein:

[I]n che peccai bambina, allor che ignara
di misfatto è la vita, onde poi scemo
di giovinezza, e disfiurato, al fuso
dell'indomita Parca si volvesse
il ferrigno mio stame? [...]

(111, V. 40–44)

Die Sappho wird hier zur Existenzmetapher. Die vierte Strophe beginnt lapidar mit: ›Wir werden sterben‹ (»Morremo«). Hier ist das wir der vorherigen Verse nicht mehr ein *pluralis majestatis*, sondern ein Wir, das alle Menschen meint. Und auch das Du ist nicht mehr das allgemeine Andere, die Natur, sondern der Geliebte, Phaon. Chiastisch überkreuzen sich Hoffnungslosigkeit und exemplarische Liebe:

[...] E tu cui lungo
amore indarno, e lunga fede, e vano
d'implacato desio furor mi strinse,
vivi felice, se felice in terra
visse nato mortal. [...]

(112, V. 58–62)

Zugleich verhält sich Phaon wie die Natur: Das Gefühl ist entfremdet, treibt in die rationale Analyse und vertieft das Unglück, aus dem diese erst hervorge-
trieben wurde. Im Gegensatz zu den anderen Kanzenen verfährt die *Saffo* nicht
dramatisch am Beispiel historischer Figuren, sondern lyrisch am Beispiel einer

825 Alighieri 2014, S. 31 (I, i, V. 1–3).

metaphysischen Krankheit, die ausgreift: »qui si estende a tutti mortali il dolore della protagonista«⁸²⁶. In der Selbstanzeige seiner Kanzonen, die 1824 erscheinen, weist Leopardi auf einige Lesererwartungen hin, die seine klassizistisch-anmutenden Gedichte enttäuschen werden. Eine davon ist: Von allen Liebesgedichten, und darunter fällt auch seine *Saffo*, stellt kein einziges den Augenblick des Sich-Verliebens dar. Damit streicht Leopardi nichts weniger als die gesamte bisherige Liebesdichtung von den Troubadouren, über Dante bis zu Petrarca. Das korrespondiert seinen phänomenologischen Überlegungen zum Augenblick, zum Ereignis und zu seiner Moderne-Kritik (s. Kap. 3–3.4.1). Für ihn steht fest: Die Gegenwart ist nicht poetisierbar, sie ist sinnlos und vor allem nie eine Erfahrung von Fülle. Lust und erfüllte Begierde können nie gegenwärtig (erfahrbar) sein: »il piacere non è mai presente, ma sempre solamente futuro, segue che propriamente parlando, il piacere è un ente (o una qualità) di ragione, e immaginario.« (1981, Zib. 2629). So ist auch der unmittelbar einsetzende Gesang der Sappho nur als Reflexion auf den Verlust und die Vergangenheit möglich. Der Klassizist wiederholt hier die Spannung des frühen Gräkomänen Schlegel (s. o. S. 115). Leopardis Moderne ist eine Moderne wider Willen.

Eine andere Lesererwartung wird ebenfalls enttäuscht: Liebesdichtung wird vom Postulat der Schönheit entkoppelt. Die hässliche Sappho liebt, aber umsonst, und auch die platonische Schwester der Schönheit, das moralisch Gute, entfällt. Insofern ist die aufgehende Sonne der ersten Verse bereits die triste Aurora, mit der Baudelaires *Le Crépuscule du matin* schließt.⁸²⁷ Leopardi weist in seiner Selbstanzeige den Leser auch auf den Ovid-Bezug hin. In Ovids *Heroides* stürzt sich die unglücklich liebende Sappho vom leukadischen Felsen. Bei Leopardi wird diese Grenze des Todes, die noch nicht überschritten ist, am Ende des Gesangs nur benannt. Der Tod kann keine Grenze überschreiten, er bezeichnet keine Transgression – weder der Existenz noch der Dichtung. Die letzten Verse lauten:

[...] Ecco di tante
 sperate palme e dilettoni errori,
 il Tartaro m'avanza; e il prode ingegno
 han la tenaria Diva,
 e l'atra notte, e la silente riva. (112, V. 68–72)

826 Galimberti 1959, S. 78.

827 Vgl. zu *Le Crépuscule du matin* Westerwelle 2012. Die – gegenüber Leopardi entscheidende – Auflösung der in der Tradition – wie abgerückt auch immer – bukolischer Dichtung stehenden Landschaftsdarstellung führt an paradigmatischer Stelle, als erstes Gedicht der *Tableaux parisiens*, das Gedicht *Le Paysage* ein (vgl. Chambers 1978, S. 114f.). Vgl. zur markierten nicht-romantischen Landschaftsdarstellung und dem destabilisierenden »Ausfall von Ich-origo und Sprechsituation« Warning 1997 (hier S. 202).

Hier wird dasjenige lyrische Ich eingeführt, das die berühmten Idyllendichtungen bestimmt. Nur der Titel des Gedichts verweist auf die antike Sängerin. Ohne diesen Bezug auf die Antike wäre das Ganze kaum als eine antike Dichtung zu erkennen. Und doch romantisiert Leopardi hier nicht das antike Ideal. Denn der singuläre Tod, der nicht benannt wird, ist so Teil der Dichtung als Remedium gegen das unglücksbestimmte Leben durch eine Verdopplung.⁸²⁸

Im Mittelhochdeutschen (*blic*) und noch bei Goethe konnotiert der Blick des Augenblicks »Blitz«. Schlegel hat in diesem Sinne vom kommenden 19. Jahrhundert gesagt, dass es die Zeit des Blitzableiters sei (s. o. S. 170).⁸²⁹ Die poetologische Tragweite des ersten Gesangs (*canto*) und zugleich letzten Gesangs (*ultimo*) der *Canti* – und das ist Leopardis Blitzableiter – ist auch, dass der Augenblick des Todes nicht einschlägt. Wenn das philosophische Weltbild eines Dichters durch die unversöhnliche Endlichkeit und nihilistische Hoffnungslosigkeit der Existenz bestimmt ist, kann der Tod kein Ereignis sein.⁸³⁰ Das eigentliche Ereignis ist negativ und undarstellbar. Sappho singt auf der Grenze zwischen Antike und Moderne, zwischen Leben und Tod. Denn Sappho sinkt auf einer Szene zwischen Natur und Tod, zwischen Gegenwart und Zukunft hinab, ohne einen Grund zu finden, »[cosicché] questa sinfonia ›patetica‹ di Leopardi si concluda con un tempo di ›adagio lamentoso‹«⁸³¹. Dem poetischen Verlust einer Schwellenerfahrung entspricht die darin indirekt-erhabene Darstellung eines Epochenbruchs. Die Antike wird gleichsam in ihrem langsamen Einschlafen beobachtet.⁸³²

* * *

Ohne trennscharfe Unterscheidungen treffen zu können oder diese künstlich zu erzwingen, kann Leopardi als Dichter und Denker zwischen Klassik und Romantik angesehen werden. Der *Ultimo canto di Saffo* gibt dafür ein Beispiel, da gerade die vorletzte Kanzone der *Canti* und zugleich die letzte mit einem antiken Bezug im Titel bereits die moderne Sprechhaltung der nachfolgenden Idyllen ausprägt, und im antiken Gewand, den der Titel vorgibt, die unmögliche Rückkehr zum Ideal darstellt. Darin sind zwei grundlegende Thesen Schlegels

828 Vgl. Colaiacomo 2002, S. 16. Selbst in den sarkastischen, zum Lachen anregenden *Operette morali* ist der Tod allgegenwärtig; beginnend mit Leopardis absurd-bitter gestimmten Variante der Genesis, die die Sammlung eröffnet (vgl. dazu Guglielmi 2002, S. 25f.).

829 Vgl. zum »Augenblitz« als einen scharfen Blick bzw. als »fulgor oculorum« die Etymologie in Grimm/Grimm 1999, Bd. 3, S. 890.

830 »Ereignis« wird hier verwendet im Sinne von Lotman 1993, S. 329ff. (vgl. Rudolph 2009).

831 Annoni 2004, S. 105.

832 Vgl. »Forse anche si potrà dire che l'addormentarsi non è un punto, ma uno spazio progressivo più o meno breve, un appoco appoco più o meno rapido; e lo stesso si dovrà dir della morte.« (TPP, S. 1553; Zib. 290; vgl. dazu Vamper 2012, S. 234).

aufbewahrt: einerseits die absolute Verschiedenheit beider Epochen, andererseits die Unverständlichkeit einzelner antiker Werke. Diesen Umstand stellen die Kanzone durch ihren stark antikisierenden Stil mit dar. Darüber hinaus bringt der Titel auf dreifache Weise die Poetik des *vago* (s. o. S. 162) auf den Punkt und deutet Sapphos Selbstmord an. Die mythische Sappho ist Chiffre einer Trauer, die der modernen Tendenz zur Totalität entspricht. Gegen Hegels Vorwurf, romantische Lyrik präge »keine substantielle Totalität« aus, verbindet die *Saffo* und die folgenden Idylldichtungen die Darstellung des poetischen Einspruchs als lyrische Form des Denkens. *Ultimo canto di Saffo* steht repräsentativ für den Zug der *Canti*, dass die ›ursprüngliche‹ Form von Gesang unverfügbar ist. Diese Abkunft trifft auf eine nicht-klassizistische Poetik zu. Neben Sapphos Hässlichkeit, die zur subjektiven Erfahrung ausgestaltet ist, nicht in die Welt zu passen, tritt der Eindruck des Immer-schon-Ausgeschlossen-Seins. Diese Situation wird durch Reflexion und Analyse weiter gesteigert. Der paradigmatische *canto*-Wert der Sappho-Kanzone spricht der Vorstellung einer nicht-entfremdeten, vorherigen Natur Hohn. Dieser Umstand wird reflektiert in der gehäuften Negation ›schöner‹ Bilder. Diese plakative Reflexionsfigur des Modernen wird poetologisch reflektiert als Abwesenheit des Augenblicks des Sich-Verliebens und des Todes. Die Sappho als Existenzmetapher ist zugleich auch Metapher dafür, wie und als was uns die Antike erscheint bzw. dafür, was sie uns ist. Die vorletzte Kanzone verhält sich analog zur *mutazione totale* und setzt Schlegels Überlegungen zur Sappho als Paradigma moderner Identitätsfragen im Rahmen des Erhabenen (Longinus') ins Bild.

3.6 Lunatic fantasies

Selig sind die Zeiten, für die der Sternenhimmel die Landkarte der gangbaren und zu gehenden Wege ist und deren Wege das Licht der Sterne erhellt. Alles ist neu für sie und dennoch vertraut, abenteuerlich und dennoch Besitz. Die Welt ist weit und doch wie das eigene Haus, denn das Feuer, das in der Seele brennt, ist von derselben Wesensart wie die Sterne.⁸³³

(Lukács: *Theorie des Romans*)

Leopardis kritischer Begriff der Moderne und stärker noch die ambivalente Modernität seines Werks entsprechen dem Gefühl, keine feste und eigene Stelle in der modernen Gesellschaft zu haben. Diese nostalgische Setzung der Gegenwart als Verlusterfahrung⁸³⁴ (der Antike), die Leopardi seit seinen frühesten Schriften vertritt, entspricht der Überzeugung, die sich auch in der modernen

833 Lukács 1982, S. 21.

834 Vgl. Boym 2001, S. 19–32 (Kap. *The Angel of History. Nostalgia and Modernity*).

Philosophie und Soziologie findet, dass ein qualitativer Bruch die moderne Gegenwartserfahrung von der Vergangenheit und der vormodernen Gesellschaft trennt.

Max Weber spricht von der »Entzauberung der Welt«⁸³⁵, Georg Simmel sieht – wie Baudelaire – die moderne Beschleunigung der Gesellschaft und der Großstadterfahrung als Epiphänomen eines Verlusts nicht-instrumentellen Handelns an. Dieser Verlust zeige sich daran, dass sinnhafte Strukturen und ethisch wertvolle Selbstbestimmungen unwahrscheinlich werden, wenn die sich ständig beschleunigende moderne Wirklichkeit die Schwelle der Erfahrbarkeit unterschreitet.⁸³⁶ Der frühe Georg Lukács hat für dieses Phänomen den Begriff der »transzendentalen Obdachlosigkeit«⁸³⁷ geprägt. Deshalb führen die ersten Sätze der *Theorie des Romans* das idealisierte Bild der Antike als Kontrast ein. Das absichtlich vage Bild einer mythischen Kindheitsstufe der Zivilisation, in der die »Welt [...zwar] weit und doch wie das eigene Haus« ist, sei Ausdruck einer gefühlten und gelebten Entsprechung zwischen der Seele des Menschen und der Ordnung des Kosmos. Lukács geht – wie Friedrich Schlegel, dessen *Gespräch über die Poesie* er als Bruchstein für seine eigene Theoriebildung benutzt – davon aus, die Antike verkörpere eine ursprüngliche, bruchlose Einheit zwischen Mensch und Welt. Diese feste Stelle des antiken Menschen findet sich auch bei Leopardi, der ebenfalls die Überzeugung Giambattista Vicos übernimmt, die Kindheit des Menschen stelle »die Logik des Urmenschen«⁸³⁸ bzw. die ursprüngliche, natürliche Logik des Menschen dar. Die grundlegende Bedeutung des Mondes für Leopardi, ein gegenwärtiges Bild der zugleich unendlich fernen glücklichen Urzeit zu sein, lässt sich mit dem auf den Punkt bringen, was Ernst Cassirer in seiner philosophisch-anthropologischen Kulturwissenschaft der *symbolischen Formen* als die grundlegende Differenz des mythischen Denkens beschreibt (s. o. S. 118). Die moderne Kategorie des Ideellen rückt das moderne Bewusstsein durch Reflexion bzw. Transzendenz vom Realen ab.

Die Ortlosigkeit des modernen Subjekts, das keine gegebenen Fixpunkte

835 Weber 2002, S. 488.

836 Vgl. in *Philosophie des Geldes* (1900): »[...] ein Gefühl, als läge der ganze Sinn unserer Existenz in einer so weiten Ferne, daß wir ihn gar nicht lokalisieren können und so immer in Gefahr sind, uns von ihm fort, statt auf ihn hin zu bewegen – und dann wieder, als läge er vor unseren Augen, mit einem Ausstrecken der Hand würden wir ihn greifen, wenn nicht immer gerade ein Geringes von Mut, von Kraft oder von innerer Sicherheit uns fehlte. Ich glaube, daß diese heimliche Unruhe, dies ratlose Drängen unter der Schwelle des Bewußtseins [...] nicht nur der äußeren Hast und Aufgeregtheit des modernen Lebens entstammt, sondern daß umgekehrt diese vielfach der Ausdruck, die Erscheinung, die Entladung jenes innersten Zustandes ist. Der Mangel an Definitivem im Zentrum der Seele treibt dazu, in immer neuen Anregungen [...] eine momentane Befriedigung zu suchen [...]« (Simmel 1989, S. 675).

837 Lukács 1982, S. 32.

838 Höhle 1990, S. clxxii.

vorfndet, sondern sich auf sich selbst zurückgeworfen findet, sedimentiert sich auch bei Leopardi im Bild der Sterne, am klarsten in der rekurrennten Figur des Mondes, dessen endgültiger Untergang in *Il tramonto della luna* besiegelt wird (s. Kap. 3.6.2). Leopardis Monduntergang stellt selbst einen schrittweisen Bewusstseinsprozess dar, den das Streben nach dem Unendlichen und die damit einhergehende »Reflexion über das Verhältnis des Idealen und Realen« (KA I, S. 211 f.) bestimmt. Bevor es zu dieser Weltverdunklung kommt, zeigen *Alla luna* das klare Licht des Mondes in einem berühmten und paradigmatischen *piccolo idillio* und der *Canto notturno* – in Auszügen – die beginnende abyssale Dämmerung, die man Leopardis *Le coucher de la lune romantique* nennen könnte. Diese Gedichte sind Versuche, die Leuchtkraft des Romantischen einzufangen in einem Augenblicksversuch, »[d']attraper au moins un oblique rayon«, wie es in Baudelaires *Le coucher du soleil romantique* heißt:

– Courons vers l’horizon, il est tard, courons vite,
Pour attraper au moins un oblique rayon!

Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire;
L’irrésistible Nuit établit son empire,
Noire, humide, funeste et pleine de frissons;
Une odeur de tombeau dans les ténèbres nage,

(OC I, S. 149; *Le coucher du soleil romantique*)

* * *

Die Moderne ist ein qualitativer Bruch. Selbstreflexivität korreliert der doppelten Distanz des (lyrischen) Subjekts zur Historie und zur eigenen Welt. Schlegels Rede vom reflektierten Verhältnis von Darstellung und Dargestelltem, von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung lässt sich als Grundstruktur lyrischer Ironie ansetzen, den Leopardis poetischer Umgang mit seiner Denkfigur des Mondes exemplifiziert.

3.6.1 *Alla Luna*

Intorno a noi, e nei nostri cuori, l’immensa ebrietà del vecchio sole europeo, che barcollava tra nuvole color di vino... . Quel sole ci sbattè sulla faccia la sua gran torcia di porpora incandescente, poi crepò, vomitandosi tutto all’infinito.⁸³⁹

(Marinetti: *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*; Kursivierung M. H.)

839 Marinetti 1983, S. 14f.

[T]hat's what hell will be like, small chat to the babbling of Lethe about the good old days when we wished we were dead.⁸⁴⁰

(Beckett: *Embers*)

Leopardi hat *Alla Luna* 1819 geschrieben, in dem Jahr, in dem sich die *mutazione totale in me* ereignet hat. Leopardi bevorzugt thematische Titel, deshalb hat er den frühen Titel *La Luna* bzw. *La Ricordanza* zu *Alla luna* abgeändert.⁸⁴¹ Es handelt sich um ein dem *suget* nach typisch romantisches Gedicht. Es entwickelt aber eine moderne Struktur im quasi-Monolog des lyrischen Ichs an den Mond. Erinnert wird an eine Stelle der eigenen Vergangenheit, die das Ich mit Erstaunen erkennen lässt, dass die Erinnerung eine öffnende Funktion hat.⁸⁴² Über den früheren Titel ist *Alla Luna* eng mit *Le Ricordanze* verwandt. Während *Le Ricordanze*, das zehn Jahre später entstanden ist, den poetischen Raum eröffnet, in dem ein für alle Mal die schmerzvolle Faszination mit den Kindheitserinnerungen abgeschafft und die melancholische Sehnsucht – »in una sorta di terapia«⁸⁴³ – geheilt werden sollen, stellt *Alla luna* eine Fokussierung auf den süßen Augenblick dar, in dem die eigene Vergangenheit erinnert, und dieser in seiner dialektischen Struktur zwischen Fülle und Abwesenheit ausgestaltet wird. Die Bedeutung des Mondes – nicht nur für das Gesamtwerk⁸⁴⁴, sondern zunächst für dieses Jahr – lässt sich an den *Ricordi d'infanzia e di adolescenza* aus dem selben Jahr ablesen, wenn Leopardi von »mie meditazioni dolorose nell'orto o giardino al lume della luna in vista del monistero deserto« (1101) spricht. Der Mond zeigt eine einsame Situation des lyrischen Ichs an, das eine schmerzhaft Situation im Mondschein an ein bestimmtes Objekt haften kann: in diesem Fall an ein »monistero deserto«.

Wie in *La sera del dì di festa* fungiert der Mond hier als unendlich entfernter Gesprächspartner, der zugleich vollkommen vertraut ist, da er immer schon Anlass für intime Selbstgespräche war; nun aber ohne Moratorium, ohne Fest. Es ist der faszinierte und zugleich skeptische Umgang mit einem Ideal, »wie man manchmal in bewegten Windnächten dem klaren Mond nachgeht; ohne Hoffnung ihn zu erreichen«⁸⁴⁵. Wie *La sera del dì di festa* weckt auch *Alla Luna*, das das Simulakrum im Titel trägt, zunächst die Erwartung an eine romantische und

840 Beckett 1984, S. 96.

841 Vgl. »[Q]uel titolo [*La Luna*], legato, alla sua nascita, ai fenomeni di ripetizioni già visti, non poteva essere legittimamente interpretato come un titolo tematico: l'idillio non parla della luna, il protagonista, invece, parla alla luna« (Santagata 1994, S. 161).

842 Vgl. ebd., S. 164.

843 Giordano 1998, S. 324.

844 Einen Überblick über die Erwähnungen und die wechselnde Bedeutung der Figur des Mondes in Leopardis Dichtungen bieten Squarotti 1993 und Gioanola 1999. Vgl. zur Entwicklung des Gedichts und des Titels Giordano 2003, S. 270–271.

845 – Rilke in einem Brief vom 16.7.1908 an Rosa Schobloch, zit. n. Schnack 1990, S. 307.

quasi-religiöse, unmittelbare Aussprache der ›Seele‹ des lyrischen Ichs. Aber romantische Unmittelbarkeit, »ein punktuelles Zünden der Welt im Subjekte«⁸⁴⁶, eine punktuelle Weltpassung, bleibt aus. Stattdessen liefert Leopardis Gedicht an den Mond eine dialektische Denkfigur, die abermals – wie in *La sera del dì di festa* – den Status der ersten Zeilen, wenn man sie vom Ende her liest, aufhebt. Die augenblickhafte und gegenwärtige Gefühlsregung wird anhand zweier Augenblicke in eine Reflexion über das Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit transformiert. Die Sprechsituation in *Alla Luna* erinnert an den Beginn von *L'infinito*: »Questo colle« (V. 2) nimmt die einsame Situation des »quest'ermo colle« (V. 1) auf und »questa siepe« (V. 2) entspricht »questa selve« (V. 4). Darüber hinaus verbindet beide Hügelgedichte eine Epiphaniesituation, eine »ascesi particolare coronata da una rivelazione particolare«.⁸⁴⁷ Zweimal wird der Mond beim Namen genannt, zweimal steht er unbeweglich und kreisrund – visuell erscheint er so auch im Schriftbild – im Text. Die Anrede »O graziosa luna« gleich zu Beginn leitet den ersten Gedankengang ein (V. 1–5). Die zweite Anrede an den Mond – »O mia diletta luna« (V. 10) steht am Ende des zweiten Zusammenhangs (V. 6–12). Das *O* – dieses »eirund[e] Gebilde, das man mit Tinte auf Papier hervorbringt«⁸⁴⁸ – deutet an beiden Stellen einen anderen Mond an. Nur auf den ersten Blick erscheint es, als ob »luna« bzw. »il tuo volto (V. 8) im ersten und sechsten Vers inhaltsgleich den gleichen Mond bezeichnen. Wie in Baudelaires *À une Passante* handelt es sich um eine Liebe »nicht sowohl auf den ersten als auf den letzten Blick. Es ist ein Abschied für ewig, der im Gedicht mit dem Augenblick der ›Berückung‹ zusammenfällt.«⁸⁴⁹ Dieser ›Berückung‹ steht Leopardi skeptisch gegenüber, denn der Augenblick im Gedicht wird destruiert als Unmöglichkeit eines Zusammenfalls von Gedicht und Augenblick.

Leopardis Blick vom Ende her hebt den Schmerz nicht auf. Die schmerzvolle Stimmung angesichts der (notwendig) unbestimmten »passate cose« (V. 15) bleibt, aber die Stimmigkeit, d. h. die ästhetische Fügung, wie Vergangenheit und Gegenwart miteinander korrelieren, wird verschoben. Da die Stimmung melancholisch bleibt und nur die Konstellation sich ändert, kann der Schmerz in und an der Gegenwart in keine poetische und epiphanische Aufhebung der Zeit verwandelt werden.⁸⁵⁰ Innerhalb sich verändernder Koordinaten kann nur eine Verschiebung stattfinden, aber kein qualitativer Sprung, keine »dolcezza del tempo ritrovato nella ricordanza e dunque del trasfigurarsi del tempo perituro in tempo eterno«⁸⁵¹. Der Augenblick (der Erinnerung) kann nicht Ewigkeit sein.

846 Vischer 1922, Bd. 6, S. 208 (§ 886).

847 Valentini 1999, S. 129.

848 Frege 1962, Bd. 1, S. XIV (Vorwort).

849 Benjamin 1974c, S. 623.

850 Vgl. Dolfi 1973, S. 66.

851 – wie Getto meint (hier Getto 1966, S. 71).

Die Einheit des Bewusstseins, das im Erinnern Vergangenheit und Gegenwart zusammenfügt, kann nur solange von (dem Bewusstsein) der Gegenwart zerbrochen werden, wie der Gegenwart eine eigene Realität eingeräumt wird. Gerade deshalb annulliert Leopardi poetologisch die Gegenwart, um sie als defizient aufzuweisen und vorzuführen.

[C]i apre un nuovo campo di speranze; ci persuade di poter godere; ci fa conoscere la possibilità di arrivare a certi desideri; ci mette in migliori circostanze *pel futuro*, sia riguardo al fatto e alla realtà, sia riguardo all'opinione e persuasione nostra, ai successi, alle prosperità che ci promettiamo dietro quella prova, quel saggio fattone. ec. Io provo un piacere: come? ciascuno *individuale istante* dell'atto del piacere, è relativo agl'*istanti successivi*; e non è piacevole se non relativamente agl'*istanti* che seguono, vale a dire al futuro. In *questo istante* il piacere ch'io provo, non mi soddisfa, e siccome non appaga il mio desiderio, così non è ancora piacere. (1601, Zib. 532f.; Kursivierung M. H.)

Poetisch betrachtet ist also Gegenwart entweder nur die Idee einer erwarteten erfüllten Gegenwart (»pel futuro«) oder die archaische bzw. aoristische Gegenwart einer erinnerten Fülle. Beide Ideen lassen sich prinzipiell nicht empirisch sättigen. Der Idee von Totalität bzw. von Lust lässt sich keine direkte Anschauung zuordnen. Leopardis Zeitmesser ist – ausdrücklich in der Lyrik – nicht chronometrisch sondern hedonometrisch: Gegenwart wird daran gemessen, ob sie Lust ermöglicht. Dass jeder Augenblick durch andere bestimmt wird (»ciascuno individuale istante [...] è relativo agl'istanti successivi«), trägt in sich eine moderne, halt-lose Theorie der Sprache. Leopardis dichterischer Ausweg aus der Unmöglichkeit, einen neuen *master-signifier*⁸⁵², oder ein Gegebenes zu identifizieren, um ein »frictionless spinning in a void«⁸⁵³ des philosophischen Idealismus zu vermeiden, ist, was man einen ästhetischen Wahrheitswert (s. o. S. 80) nennen kann. Der Erfolg von Dichtung bemisst sich daran, ob die Sprache im Kleinen erreicht, stimmig die Gegensätze darzustellen und fühlbar zu machen, ohne das Versprechen zu geben, man könne sie außerhalb der Dichtung versöhnen. Sie ist darin mikrologisch und fragmentarisch.

ALLA LUNA

O graziosa luna, io mi rammento
che, or volge l'anno, sopra questo colle
io venia pien d'angoscia a rimirarti: 1

852 Vgl. »Leopardi è dentro la condizione della ricerca moderna, che fa del piacere il luogo della perpetua insoddisfazione, e pone, faustianamente, lo scacco nell'impossibilità di leggere l'istante. La contraddizione tra l'assenza di tempo cui piacere, per essere tale, aspira, e il rapporto necessario col tempo, proprio di ogni piacere particolare, ritornerà in tutte le analisi del »moderno« (Prete 2006, S. 37); vgl. Rennie 2005, S. 198–201 (Kap. *Moment and Piacere*).

853 McDowell 1996, S. 11.

e tu pendevi allor su quella selva
 siccome or fai, che tutta la rischiari. 5
 Ma nebuloso e tremulo dal pianto
 che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci
 il tuo volto apparìa, che travagliosa
 era mia vita: ed è, nè cangia stile,
 o mia diletta luna. E pur mi giova 10
 la ricordanza, e il noverar l'etate
 del mio dolore. Oh come grato occorre
 nel tempo giovanil, quando ancor lungo
 la speme e breve ha la memoria il corso,
 il rimembrar delle passate cose, 15
 ancor che triste, e che l'affanno duri! (124)

Scheinbar ermöglicht die synthetische Kraft der Erinnerung, vergangene Zeitpunkte zusammenzufassen. Das wird bereits durch den eröffnenden Vers nahegelegt: »O graziosa luna, io mi rammento« (V. 1). Diese Hoffnung bzw. dieses Vertrauen auf Identität (des Subjekts und der Zeitebenen) wird durch das romantische *incipit* aufgerufen, im Folgenden aber umso stärker gebrochen. *Alla luna* dramatisiert dadurch den prinzipiellen Bruch der Zeit und die Zerrissenheit der Zeiterfahrung. Der rationale Erinnerungsraum des »io mi rammento« kann zwar noch die beiden Augenblicke des Sich-Erinnerns jetzt und damals zusammenhalten, damit wird aber nur die Trennung vertieft, die die Unterscheidung hervorrief. Das Bild für diese zeitliche Verdopplung ist der Mond.⁸⁵⁴ Es sind zwei Monde, der Mond_{jetzt}, der in der Gegenwart des Gedichts angesprochen wird, und der Mond_{damals}, an den sich das lyrische Ich erinnert. Die Situationen zwischen Trauer und Glück entsprechen sich. Damals wie heute wird das Leben als Mühsal und Leid erlebt: »[Per]ché travagliosa / era mia vita: ed è, nè cangia stile« (V. 8f.). Das adversative »Ma« (V. 6), das die beiden Teile trennt, verändert die Erscheinungsform des Mondes (ii) und der Zeit (i).

(i) In der Kindheit waren Erinnerung und der Schmerz, den sie mit sich führt, noch flüchtige Bewusstseinszustände. Nun, im Erwachsenenalter, sind Augenblicke der Hoffnung ein rares, wenn nicht gar unmögliches Ereignis (V. 13f.). Zwei diametrale Gesetze der Zeiterfahrung stehen sich gegenüber. In der Kindheit überwiegt im Erinnern noch das Angenehme – »Oh come grate occorre [...] / il rimembrar delle passate cose« (V. 12, 15). Im Alter überwiegt der melancholische Einspruch, dass das Erinnerte unwiderbringlich verloren ist (V. 16).

(ii) Der Mond, wie er im Gedicht dargestellt wird, schwebt *und* hängt – in der Doppelbedeutung von *pendere* – über allem am Himmel und erleuchtet den dunklen Wald (»e tu pendevi allor su quella selva / siccome or fai, che tutta la

854 Dolfi 1973, S. 65ff. (Kap. *Il sentimento del tempo e il rifiuto del tempo ritrovato*).

rischiari.«, V. 4f.). Damals wie heute leuchtet der anmutige und gütige Himmelskörper (»O graziosa luna«, V. 1). Der Augen-Blick der nächtlichen Stille und Ruhe stellt sich dem lyrischen Ich als Kind anders dar, da sein Blick noch getrübt ist. In Anlehnung an die Tradition der Liebesdichtung bedeutet das auch, dass die Geliebte bzw. ihr Gesicht (»il tuo volto«, V. 8) verhüllt ist. Erst der Erwachsene sieht bzw. erkennt, dass das geliebte Objekt keineswegs – und auch niemals zuvor – verborgen war. Wo die rationale Weltsicht überwiegt, wird der Schmerz der Erinnerung analysiert, reflektiert und als »affanno« (V. 16) benannt. »[N]el tempo giovanil« (V. 13) bricht ex post die Skepsis ein, und so geht die Weltanschauung des Herzens unter und drückt sich unmittelbar und körperlich in Tränen aus, die den Blick verhängen: »Ma nebuloso e tremulo dal pianto / che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci / il tuo volto apparia [...]« (V. 6–8). Das Licht fällt in die Augen (»alle mie luci«, V. 7) und korrespondiert der Unterscheidung eines klaren und eines vagen, verschwommenen (Erinnerungs-) Bildes. In welcher Schärfe die Gegenwart nicht nur empfunden, sondern auch begrifflich erkannt wird, lässt sich auf die Registratur, die den Augenblick (der Erinnerung) empfängt, zurückführen. Die Differenz des Zeitbewusstseins ist auch etymologisch in den semantischen Valeurs eingefangen, mit denen der Erinnerungsakt bezeichnet wird. Für das Kind ist die Erinnerung ein Akt des Herzens, das erneute Zurückführen in und durch das Herz (»ri-cordanza«, V. 11). Für den Erwachsenen dagegen ist die Erinnerung vor allem ein Eingedenken bzw. ein Zurückdenken (»io mi ram-mento«, V. 1). Darüber hinaus unterstreicht die grammatische Konstruktion den Unterschied einer aktiven Blickführung, die dem passiven Erleiden der Erinnerung – bzw. amorphologisch dem Blick der Geliebten – gegenübersteht. Im *Canto notturno* benennt Leopardi die hier implizite Gleichsetzung von Mond und Geliebte ausdrücklich, wenn er vom Mond, von der »eterna peregrina«, als »giovinetta immortal« (162f., V. 61, 99) spricht (s. Kap. 3.6.2). Das unsterbliche Bild der Geliebten setzt sich im Herzen fest.⁸⁵⁵ Hat sich erst einmal diese Sehnsucht nach dem Unendlichen im Herzen eingestaltet, muss sich auch das Kind bereits in schmerzvollen Augenblicken aufs Neue der Vergangenheit erinnern (»e il noverar l'etate / del mio dolore«, V. 11f.).⁸⁵⁶

855 Vgl. den Funken im Herzen im *momento di inammoreamento* und den Schleier der Trauer in *Il sogno*: »[...] Or se di pianto il ciglio, / soggiunsi, e di pallor velato il viso / per la tua dipartita, e se d'angoscia / porto gravido il cor; dimmi: d'amore / favilla alcuna, o di pietà, giammai / verso il misero amante il cor t'assalse / mentre vivesti? [...]« (TPP, S. 127, V. 58–64).

856 Innerhalb der Logik des erhabenen, dialektischen Augenblicks, der Schmerz und Lust zugleich ist, ist es abwegig, das »noverar« (V. 11) als den Übergang zu »einem (musikalischen, ästhetischen) Gefühl der Dauer« anzusehen, in der das lyrische Ich »zum staunenden Betrachter seiner selbst« wird (Güntert 1992, S. 89).

Das Ende des Gedichts spricht synthetisch ein letztes Mal von der Erinnerung. Nun ist die Erinnerung ein ›ri-membar‹, das die *anima vegetativa* konnotiert. Am Ende des Gedankengangs fährt die Erinnerung ein letztes Mal in die Glieder und entlässt das lyrische Ich mit der einzigen, harten Gewissheit, »che l'affanno *duri!*« (V. 16; Kursivierung M. H.). Der vage Augenblick des Kindes (V. 6–8) steht dem klaren Augenblick des Erwachsenen (V. 3f.) gegenüber, der allein durch die Rückführung auf die Kindheitserinnerung Anteil am Vagen, Angenehmen und Schönen hat (»nebuloso e tremulo«, »diletta«, »graziosa«; V. 1, 6, 10). Nur die Distanz, die das Herz schafft, indem es den Mond unscharf macht und sein Licht dämmt, kann die Augen schützen. Der Schleier entschärft die schlaglichtartige Blendung im Augenblick, der immer damit droht, erneut die Leere und die Sinnlosigkeit zu hoffen, gegenwärtig zu machen. Der geliebte Gegenstand – der Mond und »[l]e passate cose« (V. 15) – ist teilweise verborgen und nicht als solcher bewusst. Ein Hiatus des Gefühls, der Tränenfilm unterhalb der Wimper (V. 7) trennt die intuitive von der rationalen Erkenntnis ab, die *clare et distincte* wäre. Zugleich stellen die Tränen einen direkten, gefühlten Kontakt mit den Dingen dar. Die Wirklichkeit, die das Herz noch mit Tränen und Freude erfüllt (»ricordanza«, V. 11), wird durch die rationale Zurichtung des Erwachsenen entsubstantialisiert. Die Erinnerung ist dem Erwachsenen eine Arbeit des Geistes (»io mi rammento«, V. 1), die die Gegenwart und die Dinge hier und jetzt als leere Dinge erkennt und diese zu einem abstrakten Kontinuum hin öffnet, in dem für Gefühle und Vagheit kein Platz ist. Der analytische Blick der *anima rationalis* zerschneidet den Schleier, der das geliebte Objekt bedeckt, und ersetzt ihn durch abstrakte Begriffe. Das »io mi rammento« des ersten Verses scheint nahezu die Vergangenheit und die ferne Welt des früheren Ichs und Leids selbst abschaffen und verbannen zu wollen. Aber sich des Erinnerens bewusst zu sein, kann nicht den Ansatz einer *mémoire involontaire* wider Willen unterbinden. Da die Ausgangserinnerung (V. 1) eine analoge Erinnerung vor einem Jahr (V. 11) wachruft, steigern sich beide Augenblicke in eine größere Lust. Zwei Gegenwarten – die jetzt und diejenige vor einem Jahr – spiegeln sich in zwei Monden, die in *einem* Bewusstsein gebündelt werden, in dem diese doppelte Einheit nicht vollständig aufgehen kann. Die Erinnerung bzw. die »rimembranza«, die umso größere Lust erzeugt, desto weiter entfernt sie ist und unbestimmt bleibt, bestimmt den ebenfalls vage gehaltenen melancholischen und nostalgischen Ton.⁸⁵⁷ Diese vage, nicht bestimmte und nicht datierte Verlusterfahrung verweist auf eine ideale, gedachte Zeit. Paradoxerweise war es aber vor genau einem Jahr – »volge l'anno« (V. 11) –, dass diese Erfahrung schon einmal und – wie man aus der Logik des Gedichts annehmen kann – zum ersten Mal gemacht wurde. Unter

857 Vgl. »Certo è però che tali lontane rimembranze [...] non ponno ispirare che poesia malinconica, come è naturale, trattandosi di ciò che si è perduto« (TPP, S. 1856; Zib. 1861).

dieser Perspektive wäre *Alla luna* die Erinnerung im Gedicht an jene schmerzvolle Erfahrung, dass ursprüngliche Dichtung, die aus der *immaginazione* entsteht, nicht mehr möglich ist.

Im prosaischen Zeitalter der Philosophie ist nur noch eine Dichtung möglich, die der Reflexion entspringt. Was Leopardi im *Zibaldone* als denjenigen Augenblick stilisiert, in dem schlagartig die geliebte antike Welt nur noch durch einen Tränenfilm verschwommen betrachtet werden kann, findet so im Gedicht ihre reflexive Ausgestaltung. Leopardi wandelt die petrarkistische Urszene um, die *piangere* und *cantare* zusammenführt (s. o. S. 205, 250), insofern die Sehnsucht, die seine *Canti* ausprägen, die Sehnsucht nach einer Kindheit ist, in der das Ich »in parte altr'uom da quel ch'i' sono«⁸⁵⁸ war. Vor der *mutazione totale* hat noch nicht die Reflexion und die Ratio das Ich von der Natur getrennt. In diesem paradiesischen Zustand konnte die Sprache noch »unmittelbar« das Gefühl aussprechen. Nach dem persönlichen Sündenfall, »diesem Ur-Augenblick«⁸⁵⁹, ist die Zeit der Dichtung immer gebunden an jenen Augenblick, »in ch'io piango et ragiono«⁸⁶⁰. Leopardi inszeniert diesen Augenblick des »or volge l'anno« (V.2), um den Verlust der Einfachheit und der Natürlichkeit, der sein Jahrhundert und seine Dichtung bestimmt, symbolisch einzufangen. Durch den erinnerten Zeitpunkt (»volge l'anno«) wird der Augenblick, der auf die prinzipielle Ungegenwärtigkeit der Vergangenheit, auf »[il] non-tempo dell'antico«⁸⁶¹ verweist, zwar bestimmt, aber zugleich in seiner Unbestimmbarkeit gesteigert. Der Augenblick der schmerzvollen Erinnerung an das unbestimmte Jahr gebunden. Diese doppelte Volta zwischen Zeiten- und Bewusstseinswende inszeniert eine Zerrissenheit, die zwischen »io mi rammento« (V. 1) und »la ricordanza« (V. 11) aufgespannt ist und im »rimembrar« (V. 15) ihre Einheit findet.

Leopardi ist auch deshalb ein Nachfolger Petrarcas, da in seiner Dichtung und Dichtungstheorie die »Selbstentzweigung [...] zur Bedingung für die Einheit des Gedichts«⁸⁶² wird. Das lyrische Ich führt sich selbst und in lyrischer Kürze das Drama der Bewusstwerdung auf. Diese »illusion parfaite«, von der Stendhal in Bezug auf das Drama spricht, ist schmerzvoll und zugleich ein »plaisir dramatique«⁸⁶³. Leopardis »spectacle tragique« ist einer dieser »petits moments d'illusion«, in denen der Zuschauer – in diesem Fall das lyrische Ich, das sich erinnert – sich zwar des Schauspiels bewusst ist, aber für einen Augenblick, in einem dieser »instants délicieux d'illusion parfaite« dann doch die Szene ver-

858 – wie es proöminialen Gedicht *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono* heißt (Petrarca 1992, S. 3, V. 4).

859 Hillebrand 1999, S. 6.

860 Petrarca 1992, S. 3, V. 5.

861 Gioanola 1999, S. 53.

862 Stierle 2003b, S. 513.

863 Stendhal 2006, S. 268.

gisst und das Schauspiel – »dans la chaleur d'une scène animée« – als Wirklichkeit wahrnimmt.⁸⁶⁴ Diese theatralische Inszenierung des Augenblicks vor einem Jahr versucht das Unmögliche: Leopardi notiert auf den ersten Seiten des Zibaldone:

Il sentimento che si prova alla vista di una campagna o di qualunque altra cosa v'ispiri idee e pensieri vaghi e indefiniti quantunque dilettoosissimo, è pur come un diletto che non si può afferrare, e può paragonarsi a quello di chi corra dietro a una farfalla bella e dipinta senza poterla cogliere: e perciò lascia sempre nell'anima un gran desiderio: pur questo è il sommo de' nostri dilette, e tutto quello ch'è determinato e certo è molto più lungi dall'appagarci, di questo che per la sua incertezza non ci può mai appagare. (1498, Zib. 75)

Alla luna ist eine solche Suche (»chi corra dietro«), da das Unmögliche – »idee e pensieri vaghi« einzufangen – dargestellt wird. Da es gelingt – bzw. da *Alla luna* ein in sich homogenes Einzelnes bildet –, kann zwar nicht das Eigentliche – der flüchtige Falter der Erinnerung (»una farfalla bella«) – eingefangen werden, aber dessen Flugbahn zeichnet sich im Gedicht ab. Nicht die einzelne Erinnerung ist Gegenstand von *Alla Luna*, sondern die generische Struktur der Erinnerung selbst. Die einzelne Erinnerung wird als entpartikularisierte lyrisch analysiert. Theoretisch hat das Leopardi in einer *teoria del ricordo* zusammengefasst, gemäß der die Suche nach Differenz Schmerz und gesteigerte Lust zugleich bereitet. Diese Erinnerungslust ist eine Lust an der ›reinen‹ Differenz, da sie weiß, dass es keinen Ursprung ›an sich‹ – ohne Setzung – gibt.

Eine lustvolle Erinnerung ist nur Simulakrum für etwas, das fehlt, für eine »cosa che del resto non sarà stata di alcun momento; ma la ricordanza, il poterla ricordare, me la rendeva importante e dolce.« (s. o. S. 219). Leopardi kennt keine lustvollen Augenblicke und keine erfüllte Gegenwart. Die Reflexionslust am Vergangenen bzw. an der Erinnerung hält allein eine minimale Differenz im Augenblick des Erinnerns aufrecht. Leopardis *Alla luna* hat insofern passenderweise zuvor den Titel *La Ricordanza* getragen, als dass es sich nicht um Vergewärtigung einzelner Augenblicke – wie im Gedicht *Le Ricordanze* – handelt, sondern um die Struktur und Logik der Erinnerung selbst. Das »io mi rammento« (V. 1) verweist auf eine »rimembranza«, die selbst nur eine »immagine delle cose« ist, die nicht auf das ›Ding an sich‹ referiert, bzw. die nicht die Erfahrung selbst fassen kann. Jede Erinnerung der Fülle bzw. der Lust hat eine unbestimmte transzendentalpoetische Funktion. Der Ursprung ist eine Illusion bzw. ein unmöglicher Ausgangspunkt, und ihr steht in negativer Entsprechung ein rein virtueller Ursprung zur Seite: »non è un'immagine degli oggetti, ma della immagine fanciullesca« (s. o. S. 167).

864 Ebd., S. 277 (vgl. Fischer 2007, S. 88f.).

Diese Einheit ist eine erhabene, denn die inhaltliche Stimmigkeit des Gedichts ist aufgespannt zwischen zwei Polen. Die nicht denkbare und nicht erfahrbare gelebte Zeit kristallisiert sich in einem Augenblick der Erinnerung. Er ist damit doppelt von der Gegenwart entfernt. Als Erinnerung ist die Idee der Fülle chronologisch vergangen. Als Bild der (Idee der) Fülle ist der Augenblick, als der Verlust das erste Mal präsent war, nur noch hedonometrisch präsent. Die relative Einheit zum Schluss des Gedichts («Il rimembrar«, V. 15) ist nicht mehr aus der lyrischen Gegenwart heraus gesprochen, sondern aus der Logik und dem Begriff des lyrischen Augenblicks selbst. Die nachträgliche Einfügung der Verse 13 und 14 – sechzehn Jahre nach der ersten Version, im Jahre 1835 – trägt eine ironische Aufbrechung ein: Das »Oh come grato / il rimembrar delle passate cose,« wird abgerückt als eine jetzt unmögliche Bewusstseinsleistung: »Oh come grato occorre / nel tempo giovanil [...]«. Dadurch wird die metaleptische Struktur der *idilli* – wie sie die ersten drei Verse versprechen – durch eine Zeitlichkeit ohne Zeit (s. o. S. 253) fragmentiert, die nur die Gegenwart des lyrischen Sprechens selbst kennt.⁸⁶⁵

Die beiden Argumentationsschritte, die entwickelt werden, sind Augenblicke, in denen Vergangenes erinnert wird. *Alla luna* legt, als typisch leopardianisches Erinnerungsgedicht, nicht Gegenwart und Vergangenheit einfach übereinander, sondern überkreuzt⁸⁶⁶ beide Ebenen. Deshalb ist, was erinnert wird, nicht einfach nur vergangen, sondern verweist auf einen unvordenklichen Verlust, denn auch damals verwies schon jeder Augenblick auf ein Verlorenes. Die Überkreuzung der Zeitebenen von Vergangenheit und Gegenwart ist also nicht einfach nur eine Verdopplung der Gegenwart des lyrischen Sprechens, sondern bedeutet, dass Verlusterfahrung prinzipiell vollkommen transitiv ist und damit ohne Halt und Minderung immer schon wiederholt ist. Diese Transitivität, dass jede Einzelinstanz von Verlust immer schon auf eine andere Instanz verweist, entleert den Verlust und die Erinnerung ihres anschaulichen Werts, steigert aber zugleich die begriffliche Ausdehnung des Verlusts. Das punktuelle Zünden der Welt im Subjekte (s. o. S. 284) wird abgelöst von einem Zünden der Erinnerung im Subjekt an eine je schon vergangene Welt. Sie setzt damit lyrisch die frühromantische transzendente Erinnerung ins Bild. Der romantische Mythos des Augenblicks wird in sich gebrochen und als Mythos aufgehoben. Die sinnliche Erfahrung des *hic et nunc* ist nicht nur überlagert von einer Erinnerung an die Vergangenheit bzw. an die Kindheit, sondern ist gegenwärtig als diese Vergangenheit.

865 Brose identifiziert diese Erweiterung, entsprechend der letzten Gedichte, »[which] contain only the present of enunciation itself«, mit Paul de Man als eine »temporality of irony« (Brose 1990, S. 169f.).

866 Vgl. das Diagramm in Dolfi 1973, S. 67.

[L]a massima parte delle immagini e sensazioni indefinite che noi proviamo pure dopo la fanciullezza e nel resto della vita, non sono altro che una rimembranza della fanciullezza, si riferiscono a lei, dipendono e derivano da lei, sono come un influsso e una conseguenza di lei; o in genere, o anche in ispecie; vale a dire, proviamo quella tal sensazione, idea, piacere, ec. perchè ci ricordiamo e ci si rappresenta alla fantasia quella stessa sensazione immagine ec. provata da fanciulli, e come la provammo in quelle stesse circostanze. *Così che la sensazione presente non deriva immediatamente dalle cose, non è un'immagine degli oggetti, ma della immagine fanciullesca*; una ricordanza, una ripetizione, una ripercussione o riflesso della immagine antica. (1587, Zib. 515; Kursivierung M. H.; s. o. S. 167)

Jede gegenwärtige ästhetische Erfahrung (»imagini e sensazioni indefinite«) gründet also auf einer anderen Erfahrung, die wir als Kind gemacht haben. Jedes unbestimmte Gefühl jetzt ist eine Erfahrung zweiter Stufe, eine Erinnerung an eine vorherige (»una rimembranza della fanciullezza«). Die Unbestimmtheit, die wir als schön empfinden, referiert in dieser Erfahrungstheorie nicht auf den wahrgenommenen Gegenstand, sondern zunächst auf eine »ursprüngliche« ähnliche Erfahrung, die sich zuvor, im Kindesalter, eingestellt hat (»si riferiscono a lei«). Damit prägt sich – für uns bzw. für den Erwachsenen – in jeder Erfahrung ein Primat der Erinnerung aus, der die augenblickliche Erfahrung abrückt und entgegenwärtigt. Im prosaischen Alltag bemerken wir diese existenzielle Verwiesenheit nicht. Das Gesetz existenzieller Trägheit⁸⁶⁷ macht aber auch, dass wir keine Lust am Verlust erfahren können, da diese Reflexionsstruktur nicht kultiviert wird. In der Welt, die sich Leopardi trotz aller Wahrscheinlichkeit erbaut, besteht gerade die lyrische Aufgabe darin, den Verlust des Ursprungs lyrisch aufzuwerten und zu reflektieren. Denn, so Leopardis unchristliche, folgenrichtige Schlussfolgerung drei Monate später, lautet: Weder Erlösung noch Paradies sind adäquate Beschreibungen der menschlichen Existenz.⁸⁶⁸ Die augenblickliche Erfahrung (»la sensazione presente«) wird bestimmt als ein Bild, aber nicht als ein Abbild der Sache (»non è un'immagine degli oggetti«), sondern als Bild eines Bildes (»ma della immagine fanciullesca«) und damit als Simulakrum. Jede gegenwärtige Erfahrung weist eine *mise en abyme*-Struktur auf, die unterbindet, eine Grenze zwischen »eigentlicher« Er-

867 Vgl. »Noi vediamo perire tutto giorno senza ripugnanza, o cura d'impedirlo, mille cose di cui non facciamo conto.« (TPP, S. 1598; Zib. 519).

868 Vgl. TPP, S. 1688; Zib. 1004: »Tutte, per tanto, le infinite osservazioni e prove generali o particolari, ch'io adduco per dimostrare come l'uomo fosse fatto primitivamente alla felicità, come il suo *stato perfettamente naturale* (*che non si trova mai nel fatto*) fosse per lui il solo perfetto, come quanto più ci allontaniamo dalla natura, tanto più diveniamo infelici ec. ec.: tutte queste, dico, sono altrettante prove dirette di uno dei dogmi principali del Cristianesimo, e possiamo dire, della verità dello stesso Cristianesimo.« Noch steht aber zurückhaltend die begriffliche Leugnung einer ursprünglichen Glückssituation in Klammern. (s. o. S. 168).

fahrung und Erinnerung zu ziehen. Die (potenziell unendliche) Verdopplung dieses Bildersturms destabilisiert den Kern der Erfahrung und der möglichen Weltpassungserfahrung des Subjekts. Korrespondenz im Schönen bzw. in »*immagini e sensazioni indefinite*« wird durch Fragmentierung ersetzt. Diesen Fragmentierungsprozess lyrisch darzustellen, ist Leopardis Aufgabe als Dichter. Der poetische Mehrwert des Unendlichen bzw. Ewigen entsteht durch eine Reflexion auf diese reflexive Struktur.

Ein abschließender Blick auf die Tradition mag eine weitere Pointe Leopardis aufzeigen: Dante beschreibt die Auswirkungen, die eintreten, wenn das Gesicht der Geliebten verborgen ist. Die Sinne geraten in Verwirrung und verfälschen den Blick auf die Wirklichkeit. Die verhüllte Beatrice, die im 31. Gesang des *Purgatoriums* den Pilger Dante für seine weltlichen Sünden und für seine Untreue rügt, lässt diesen halt-, kopf- und sprachlos werden:

Dopo la tratta d'un sospiro amaro,
a pena ebbi la voce che rispuose,
e le labbra a fatica la formarò.
Piangendo dissi: »*Le presenti cose*
col falso lor piacer volser miei passi,
tosto che 'l vostro *viso si nascose*.«⁸⁶⁹

Bei Leopardi fehlt nicht nur das christliche Motiv der Reue, sondern auch die darauffolgende Epiphanie: Beatrice lüftet über seinem Kopf den Schleier, so dass Dante ihr Gesicht im göttlichen Licht erblicken und das Urbild seiner Jugendliebe in einem epiphanischen Augenblick schauen kann. Bei Leopardi entfällt nicht nur die Möglichkeit der Epiphanie und der intellektuellen Anschauung. Er verkehrt analog auch das Modell der verwirrten Sinne und der Sprachlosigkeit im Antlitz der Gegenwart. Während Dante von Matelda in die Lethe getaucht wird, um seine Vergangenheit zu vergessen, sind »Leopardis« Augen nur von Tränen des Schmerzes wegen der Vergangenheit benetzt. Die Lust an »[l]e presenti cose« ist Leopardis Kind in *Alla luna* bereits entzogen. Sein verschwommener Blick auf den Mond, auf die Hoffnung und auf die Geliebte ist nur als ein erinnerter, vergangener Augenblick präsent, der sich ereignet, als das lyrische Ich vor einem Jahr bereits zum Hügel zurückblickte »a *rimirarti*« (V. 3). Während das verborgene Gesicht bei Dante falsche Lust an den gegenwärtigen Dingen hervorruft, ist bei Leopardi falsche Lust an den vergangenen Dingen die Folge.⁸⁷⁰

* * *

869 Alighieri 2014, S. 417 (II, xxxi, V. 31–36; Kursivierung M. H.).

870 Vgl. Tarani 2011, S. 174.

Der Mond steht in Leopardis Dichtung für das Andere des lyrischen Ichs bzw. als Chiffre für das Ideal der Dichtung, d. h. für eine Welt der Erinnerung, die evoziert wird. Der Simulakrumcharakter des Ideals unterläuft die Möglichkeit eines idyllischen Augenblicks. Leopardi begegnet dieser Auflösungstendenz, indem er die Gegenwart als poetisches Material abschafft. *Alla Luna* inszeniert dies als die subjektive Entfremdung lyrischer Zeiterfahrung, die objektiv im Mond als Bild einer Verdopplung der erinnerten Zeit gespiegelt wird. Die Aussprache an den Mond wird in sich fragmentiert durch den Bewusstseinsakt, eine Wiederholung zu sein – aber unter rationalen Vorzeichen. Dieser gibt als (frühromantischen) poetischen Grund die Sehnsucht nach dem Unendlichen an und partizipiert durch die evozierte Kindheitserinnerung am ersehnten Vagen und Unbestimmten. Dieser paradoxen epistemischen Fügung entspricht eine temporale Zerrissenheit, die das Bewusstsein bzw. das Gedicht als Einheit wieder zusammenfügt. Diese stimmige Syntheseleistung liest sich wie eine lyrische Verarbeitung der *mutazione totale* als analoger Mond-Augenblick vor einem Jahr und als Jahreswechsel. Dieser besondere Moment fängt die Flüchtigkeit und (möglicherweise unendliche) Verdopplung ein vor dem Hintergrund, dass es unmöglich ist, den Eindruck des Vagen (begrifflich) vollständig zu bestimmen. Diese Struktur zu reflektieren, stellt im Scheitern die Logik lyrischen Erinnerns unter melancholischen, gegenwartsfeindlichen Prämissen dar. Die (erhabene) Reflexionslust der Erinnerung verwirft ursprüngliche Augenblicke der Ich-Origo (in der Vergangenheit) als Simulakrum, als Überkreuzung der Zeitebenen, die den Begriff der Gegenwart selbst destabilisiert.

3.6.2 Endspiele

Quand parfois sur ce globe, en sa langueur oisive,
Elle laisse filer une larme furtive,
Un poète pieux, ennemi du sommeil,

Dans le creux de sa main prend cette larme pâle,
Aux reflets irisés comme un fragment d'opale,
Et la met dans son cœur loin des yeux du soleil.

(Baudelaire: *Tristesses de la lune*; OC I, S. 66, V. 9–14)

(I) Der *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (1829–1830), das letzte der Recanati-Gedichte, eröffnet das melancholische, weitungspannende (Landschafts-) Panorama mit einem Monduntergang als Vergleich und nimmt diesen später in Inversion auf; diesmal als Allegorie. Die kosmische Weltpassung steht ein vorletztes Mal im Lichte des Mondes als abstraktes Anderes des lyrischen Sprechens auf dem Spiel, um dann von *Il tramonto della luna* besiegelt zu

werden. *La ginestra* spiegelt eine ähnliche ästhetische Idee nochmals philosophisch und weniger affektiv-poetisch im selben Jahr. Der *Canto notturno* wirft philologische Fragen nach der Anordnung der Strophen – im Vergleich zur früheren Handschrift⁸⁷¹ – auf, die zugleich Anhaltspunkt sein können, den gängigen Schritt der Sekundärliteratur zu kritisieren, Parallelstellen im *Zibaldone* als Interpretationsgrundlage und als Informationsreduzierung zu instrumentalisieren.⁸⁷² Zugleich entwirft das Gedicht eine intrikate Vervielfachung an Perspektiven, die nicht mehr auf ein lyrisches Ich und ein lyrisches Du – wie in *Alla luna* oder *La sera del dì di festa* – aufbaut.⁸⁷³ Der *Canto notturno* eröffnet mit einer Anrede:

Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai,
silenziosa luna? (V. 1–2)⁸⁷⁴

Trotz der Bestimmung als stiller Gesprächspartner wird die Bitte wiederholt:

Dimmi, o luna: a che vale
al pastor la sua vita,
la vostra vita a voi? dimmi: [...] (V. 16–18)

Der Grund dafür liegt in einer Augenblicksgier des lyrischen Ichs, das sein lyrisches Personal so anordnet, dass sich neue lyrische Konstellationen ergeben: Der »pastore« (Titel, V. 10) wird einem »Vecchierel bianco« (V. 21) assoziativ zugeordnet, damit intratextuell auch dem eine Erinnerung auslösenden Alten, der nach Hause kehrt – wie in *La sera del dì di festa* (V. 25 f.: »il solitario canto / dell’artigian«; s. u. S. 342). Damit ist die Gestaltung des lyrischen Ichs erwachsen geworden. Die Augenblickssuche ist gewissermaßen ausgelagert auf ein lyrisches Du, das die vorherige Funktion des lyrischen Ichs einnimmt. Weitere Anspielungen rufen weitere Augenblicke auf, die bereits durchexerziert wurden:

al vento, alla tempesta, e quando avvampa
l’ora, e quand poi gela,
corre via, corre, anela,
varca torrenti e stagni,
cade, risorge, e più e più s’affretta,
senza posa o ristoro,
lacerato, sanguinoso; infin ch’arriva

871 Vgl. Muñoz Muñoz 1992.

872 Vgl. Muñoz Muñoz 2001, S. 701–714.

873 Stattdessen wird eine räumlich weit über Asien – wie der Titel vermuten lässt – ausgreifende Weltsicht geboten, die räumlich mehrere Perspektiven eröffnet – den zu gehenden Weg, den zyklischen Weg der Herde und des Mondes, aber zeitlich invers angeordnet, und die vertikale Sicht nach oben des lyrischen Ichs zum Mond, und dessen Blick von oben auf das Ganze (vgl. Federici 1998, S. 243–250).

874 TPP, S. 160. Die folgenden Versangaben beziehen sich auf TPP, S. 160–164.

colà dove la via
 e dove il tanto affaticar fu volto:
 abisso orrido, immenso,
 ov'ei precipitando, il tutto obblia.
 Vergine luna, tale
 è la vita mortale.

(V. 26–38)

Das »al vento« (V. 26) erinnert an das Ausbleiben eines mystischen Augenblicks in *L'infinito* (s. o. S. 247, »come il vento / odo stormir«; V. 8f.), inszeniert in der Eingabe eines theophanen Windes, »alla tempesta« (V. 26), eine Erinnerung an *La quiete dopo la tempesta* und die Möglichkeit, einen Moment der Ruhe zu erfahren.⁸⁷⁵ Der neue Augenblick (»l'ora«, V. 27), der hier retrospektiv konstruiert wird, kennt keine einheitsstiftende Funktion der Erinnerung oder der Wiederholung (»senza posa o ristoro«, V. 31). Dieser zeitlichen Destabilisierung entsprechen die nicht-arkadische Transposition einer scheinbaren Schäfer-Idylle nach Asien⁸⁷⁶ und die ziellose Flüchtigkeit anzeigende Bestimmung des *pastore* als *errante*.⁸⁷⁷ Der Hirte verkörpert die Flüchtigkeit des menschlichen Lebens⁸⁷⁸: zwischen Geburt⁸⁷⁹, untröstlichem Leben⁸⁸⁰ und Tod⁸⁸¹. Er sieht sich zwei anderen Zeitfiguren gegenüber: Der Mond steht für die Ewigkeit⁸⁸². Seiner Zeit entspricht eine Form des Blicks. Der Mond ist der wortlose (»silenziosa«,

875 *La quiete dopo la tempesta* und *Il sabato del villaggio* sind poetische »Anhänge« des *Canto notturno* und schließen die *grandi idilli* ab, indem sie nach der *vanitas* der Erinnerungen (*Le Ricordanze*) und des Lebens (*Canto notturno*) Momente der Ruhe bzw. Pausen im Leid sprachlich formen (vgl. Scrivano 2003, S. 425). Das Ausbleiben des Schmerzes wird als Möglichkeit offen gelassen: »O natura cortese, / son questi i doni tuoi, / questi i dilette sono / che tu porgi ai mortali. Uscir di pena / è diletto fra noi« (TPP, S. 166, V. 42–46), allerdings in einer denkbaren entsubjektivierten Distanz, denn nur im zweiten Vers wird das lyrische Ich grammatisch benannt: »Passata è la tempesta: / odo augelli far festa [...]« (V. 1–2), die Gegenwart der titelgebenden Ruhe scheint allerdings entzogen. Das »com'or« der zweiten Strophe ist denkbar aporetisch und fragwürdig: »Si rallegra ogni core. / Si dolce, sì gradita / quand'è, com'or, la vita?« (V. 25–27; vgl. Urbancic 1998, S. 528).

876 Vgl. Degner 2008, S. 451–457. Degner verweist hier als Beispiel auf die arkadische Tradition – auf die 4. Ekloge von Sannazaros *Arcadia* (1502/1504) – statt auf die Idyllyendichtungen Gessners (1756) – bzw. Soaves Übersetzung – oder auf Macphersons *Ossian* (1860) bzw. Cesarottis Übersetzung (1762/1772).

877 Vgl. Cori 2012, S. 70f. Cori stützt die thematische Flüchtigkeit weiter durch intertextuelle Bezüge, wobei der Ausgangspunkt der Beginn der letzten Strophe ist – »Forse s'avess'io Pale / da volar su le nubi« (V. 133f.).

878 – »vagar mio breve« (V. 19), »corre via, corre« (V. 28), »senza posto o ristoro« (V. 31).

879 – »Nasce«, »nascimento«, »esser nato«, »stato mortale« (V. 39f., 44, 58).

880 – »consolar«, »consolarlo« (V. 44, 54, 49); »vaggiando«, »girando senza posa« (V. 83, 95).

881 – »abisso«, »mortale« (V. 35, 38f.); »morir«, »perir« (V. 65, 67).

882 – »riandare i sempiterni calli« (V. 6), »il tuo corso immortale« (V. 20), »Intatta la luna« (V. 57), »infinito andar del tempo« (V. 72), »giovinetta immortal« (V. 100), »eterni giri« (V. 101).

»tacito«; V. 2, 72) und (relativ) bewegungslose⁸⁸³ Beobachter (»contemplando«, »mirar«, V. 4, 8; »pensosa«, V. 62), dem eine Allwissenheit (hypothetisch) zugesprochen wird.⁸⁸⁴ Seine Herde lebt zeitlos und »unhistorisch« bzw. gebunden an den »Pflock des Augenblicks« (»non sai«, »subito scordi«, »senza noia«; V. 106, 111, 116), wie es in der (un-) glücklichen Paraphrase in der zweiten *unzeitgemäßen Betrachtung* bei Nietzsche heißt:

Betrachte die Herde, die an dir vorüberweidet: sie weiß nicht, was Gestern, was Heute ist, springt umher, frißt, ruht, verdaut, springt wieder, und so vom Morgen bis zur Nacht und von Tage zu Tage, kurz angebunden mit ihrer Lust und Unlust, nämlich an den *Pflock des Augenblicks*, und deshalb weder schwermütig noch überdrüssig. Dies zu sehen geht dem Menschen hart ein, weil er seines Menschentums sich vor dem Tiere brüstet und doch nach seinem Glücke eifersüchtig hinblickt – denn das will er allein, gleich dem Tiere weder überdrüssig noch unter Schmerzen leben, und will es doch vergebens, weil er es nicht will wie das Tier. Der Mensch fragt wohl einmal das Tier: warum redest du mir nicht von deinem Glücke und siehst mich nur an? Das Tier will auch antworten und sagen: das kommt daher, daß ich immer gleich vergesse, was ich sagen wollte – da vergaß es aber auch schon diese Antwort und schwieg: so daß der Mensch sich darob verwunderte. Er wunderte sich aber auch über sich selbst, das Vergessen nicht lernen zu können und immerfort am Vergangenen zu hängen: mag er noch so weit, noch so schnell laufen, die Kette läuft mit. Es ist ein Wunder: der Augenblick, im Husch da, im Husch vorüber, vorher ein Nichts, nachher ein Nichts, kommt doch noch als Gespenst wieder und stört die Ruhe eines späteren Augenblicks. Fortwährend löst sich ein Blatt aus der Rolle der Zeit, fällt heraus, flattert fort – und flattert plötzlich wieder zurück, dem Menschen in den Schoß. Dann sagt der Mensch »ich erinnere mich« und beneidet das Tier, welches sofort vergißt und jeden Augenblick wirklich sterben, in Nebel und Nacht zurücksinken und auf immer verlöschen sieht. So lebt das Tier *unhistorisch*: denn es geht auf in der Gegenwart, wie eine Zahl, [...].⁸⁸⁵

Nietzsches Prosa-Variation beschreibt drei Augenblickskrankheiten, die auch Leopardis *Canto notturno* strukturieren: den Erinnerungszwangs (»das Vergessen nicht lernen zu können«) – ein Thema, das Baudelaires *J'ai plus de souvenirs* abermals ins Bild setzen wird (s. Kap. 4.4.2) –, die Unmöglichkeit, in

883 – »sorgi«, »posi«, »sorge«, »move«, »riposa« (V. 3, 4, 11f., 14).

884 – »il perchè delle cose«, »Tu sai«, »Mille cose sai tu« (V. 72f., 77); »tu per certo [...] conosci il tutto« (V. 98f.).

885 Nietzsche 1994a, S. 211 (Zweites Stück. *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*; erste Kursivierung M. H.). Auf die Übersetzung Hamerlings, die Nietzsche benutzt haben mag – denn »ogni estremo timor subito scordi« (V. 111) wird wiedergegeben mit »die schlimmste / Beängstigung im Augenblick vergessend« –, weist Bollnow 1972 hin (zit. n. ebd., S. 67). Die Beziehung zwischen Nietzsche und Leopardi arbeitet Rennie 2005, S. 271–289 auf (Kap. *History versus Life I. The Leopardian Moment*) als eine – ausgehend von der zweiten *Unzeitgemäßen Betrachtung* – konvergente »obsessive examination of the present-as-lack« (ebd., S. 284).

der Gegenwart (am »Pflock des Augenblicks« bzw. »*unhistorisch*«) zu leben und dem *anderen* Augenblick ausgeliefert zu sein, »im Husch da, im Husch vorüber«. Das Ende dieses Ausgeliefertseins ist der Tod, das Ende des (Lebens-) Weges: »*abisso orrido, immenso, / ov'ei precipitando, il tutto obblia.*« (V. 35f.). Das psychologische Problem des Erinnern-Müssens kann nur enden, wenn dem Leben ein physisches Ende gesetzt wird. Da der Mensch nicht »in der Gegenwart, wie eine Zahl« aufgeht, ist das einzige Bild eines glücklichen Augenblicks die projizierte Bewusstlosigkeit des Tieres: »*d'affanno / quasi libera vai [...] ogni estremo timor subito scordi*« (V. 108f., 111). Dieser negierenden Plötzlichkeit (»*subito scordi*«) entspricht die fragende, dreifache Nennung des *ennui* – relativ selten⁸⁸⁶ in der Lyrik gemessen am *Zibaldone* –, die damit gleichsam zu einem *cliché* wird:

[...] giammai <i>tedio</i> non provi.	(V. 112)
senza <i>noia</i> consumi in quello stato.	(V. 116)
me, s'io giaccio in riposo, il <i>tedio</i> assale?	(V. 132; Kursivierung M. H.)

In der ebenfalls dreifach wiederholten Fragmentierung der existenziellen (Selbst-) Verortung des Hirten in einem »Spiel von Wiederholung und Differenz«⁸⁸⁷ – statt einer ewigen Wiederkehr – wird die Existenz in einem dreifachen Anlauf in einem Als-Ob *sub specie aeternitatis*⁸⁸⁸ betrachtet. Der *canto* des Hirten nimmt in der letzten Strophe eine kosmische Perspektive ein, die zuvor dem ewigen Anderen, dem Mond, zukommt, und erlaubt, das Leben so zu betrachten, als ob es ein Produkt der Natur wäre (s. o. S. 96). Im Irrealis wird nochmals die Distanz zur Ursprünglichkeit reflektiert:

886 – »*noia*« wird anstosfen fünfmal benannt (*Il primo amore*, V. 15; *Al conte Carlo Pepoli*, V. 72; *Il sabato del villaggio*, V. 40; *Il pensiero dominante*, V. 24; *A se stesso*, V. 9), »*tedio*« wird ansonsten viermal benannt (*Ad Angelo Mai*, V. 5, 72; *Al conte Carlo Pepoli*, V. 47; *Aspasia*, V. 104).

887 Degner 2008, S. 463.

888 – bzw. *sub specie vitae*, die auf eine Negation der Prämissen zur Erreichbarkeit des *summum bonum*, wie sie Kant in der *Metaphysik der Sitten* noch einmal zu retten versucht. Vgl. »*Ecco spiegate le famose controversie intorno al sommo bene. Il sommo bene è voluto, desiderato, cercato di necessità, e ciò sempre e sommamente anzi unicamente, dall'uomo; ma egli nel volerlo, cercarlo, desiderarlo, non ha mai saputo nè mai saprà che cosa esso sia (le dette controversie medesime ne sono prova); e ciò perchè il suo sommo bene non esiste in niun modo. Il fine della natura dell'uomo esisterà forse in natura. Ma bisogna ben distinguerlo dal fine cercato dalla natura dell'uomo. Questo fine non esiste in natura, e non può esistere per natura. E questo discorso debbe estendersi al sommo bene di tutti gli animali e viventi.*« (TPP, S. 2306; Zib. 4168f.).

Forse s'avess'io l'ale [...] (V. 133)
 O forse erra dal vero [...] (V. 139)
 forse in qual forma, in quale
 stato che sia, dentro covile o cuna,
 è funesto a chi nasce il dì natale. (V. 141–143)

Die alte Theodizee-Frage nach einer prästabilierten Harmonie wird abermals aufgeworfen, nicht um ästhetisch in einer Harmonie-Lösung beantwortet zu werden, sondern um als Frage und als Vielleicht den Raum der Dichtung zu ermöglichen. Das dreifache »forse« des Endes dieses *canto notturno* durchbricht die Verdunklung der Szene und spricht nicht die Unmöglichkeit eines Augenblicks des Glücks bzw. des *piacere* aus, sondern dessen prekäre Struktur. So wird der »abisso orrido, immenso« (s. o. S. 298) zu einem Abgrund der Sprache. Das biblische Motiv eines ›*profundus profundum clamat*‹⁸⁸⁹ bzw. die Sprechaktkorrespondenz zwischen zwei Subjekten, die einen poetischen Nachhall der aufklärerischen Weltpassung im Schönen ausbildet, wird weiter destabilisiert, da die Austauschbarkeit auf das *clamat* ausgreift. In diesem Sinne kann Baudelaire die Formen des Abgrunds austauschbar werden lassen:

LE GOUFFRE

Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant. 1
 – Hélas! tout est abîme, – action, désir, rêve,
 Parole! et sur mon poil qui tout droit se relève
 Mainte fois de la Peur je sens passer le vent.

En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève, 5
 Le silence, l'espace affreux et captivant ...
 Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant
 Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve.

J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trout,
 Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où; 10
 Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres,

Et mon esprit, toujours du vertige hanté,
 Jalouse du néant l'insensibilité,
 – Ah! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres! (OC I, S. 142f.)

Der Schritt, den *Canto notturno* geht, die Struktur der transzendentalpoetischen Erinnerung auf die Existenz ausgreifen zu lassen – wodurch diese ihren Ursprung und ihr Zentrum verliert –, lässt v. a. gegenüber *Le Ricordanze*⁸⁹⁰ die

889 Vgl. Doppler 1968; zur frühromantischen Abgrundsthematik, ebd., S. 9f.

890 Vgl. Cori 2012, S. 90.

Gegenwart der Gegenwart weiter fragwürdig werden. Baudelaires *gouffre* lässt diese Fragwürdigkeit, das »forse« des lyrischen Sprechens, weiter obskur werden, indem die lyrische Form austauschbar wird. Auf dem Weg zu einer solchen lyrischen Verallgemeinerung (»tout est abîme«) der Austauschbarkeit (»En haut, en bas, partout«) geht *Il tramonto della luna* einen weiteren Schritt.

(II) Leopardis Mond ist die lyrische Figur einer reflexiven Sehnsucht,⁸⁹¹ die den Mangel der Begierdestruktur, den Wunsch nach einer (biblischen) »Fülle der Zeit« (Gal. 4,4) bzw. nach einer erfüllten Gegenwart, ausprägt. Leopardi verbietet sich aber die utopische Aussicht, dass sich eine andere, »offenbarte« Gegenwart der Zukunft einstelle.⁸⁹² Leopardis reflexive Theorie der Begierde und deren Darstellung in der Dichtung verdeutlichen, dass die Erfüllung der Sehnsucht, wie Odysseus nach Hause zurückzukehren, nicht mehr möglich ist. In der reflexiv gebrochenen Begierdestruktur Leopardis gilt,

[that there is] no continuous identity between [...] objects and their referents. Only the act of memory constitutes their resemblance. And it is in this gap between resemblance and identity that nostalgic desire arises. *The nostalgic is enamored of distance, not of the referent itself.* Nostalgia cannot be sustained without loss. For the nostalgic to reach his or her goal of closing the gap between resemblance and identity, *lived* experience would have to take place, an erasure of the gap between sign and signified, an experience which would cancel out the desire that is nostalgia's reason for existence.⁸⁹³

Die lange erste syntaktische Einheit, mit der *Il tramonto della luna* einsetzt, erstreckt sich über die erste Strophe hinaus (V. 1–22) und veranschaulicht bereits in der syntaktischen Sperrung des Einsatzes des einleitenden »Endlossatzes« und in dessen inhaltlicher Aufteilung, dass Leopardis Sehnsucht in Distanz zum Objekt der Begierde stattfindet. Es handelt sich nicht um eine »eigentliche« Referenz der Begierde: »[L]a sensazione presente non deriva immediatamente dalle cose« (s. o. S. 167, Zib. 515). Der Anlass bzw. die bestimmende Denkfigur des Gedichts ist der Untergang des Objekts der Begierde, des Mondes. Zwischen dem ersten Vers – »Quale in notte solinga«⁸⁹⁴ – und dem ersten Abschluss, der – wie es scheint, fast kontingenterweise – die *accumulatio* von idyllischen Elementen (V. 2–22) aufführt,⁸⁹⁵ stehen 21 Verse. Die quantitative Fülle bleibt an-

891 Vgl. Boyms Begriff der *reflective nostalgia* gegenüber einer *restorative nostalgia*, »[which] manifests itself in total reconstructions of monuments of the past, while reflective nostalgia lingers on ruins, the patina of time and history, in the dreams of another place and another time« (Boym 2001, S. 41).

892 – und prägt darin eine (frühromantische) Subjektkritik aus (vgl. Iber 1997, S. 121–123).

893 Stewart 1993, S. 145 (erste Kursivierung M. H.). Leopardi gehört demgemäß zu den modernen Denkern, die reflektieren und darstellen, »[that] the souvenir is by definition always incomplete« und damit eine »narrative of origins« kritisch desavouiert (ebd., S. 136).

894 Die Versangaben zu *Il tramonto della luna* beziehen sich auf TPP, S. 198f.

895 – »notte«, »campagne«, »acqua«, »zefiro«, »ombre lontane«, »onde tranquille«, »rami e siepi e collinette e ville«, »ombre«, »valle«, »notte«, »albor della fuggente luce« (V. 1–17).

einandergereihtes Stückwerk – was man mit Kant eine »pulchritudo adhaerens« (KU B48) nennen kann –, so dass sich kein Eindruck von Fülle (der Gegenwart) einstellt.⁸⁹⁶ Der erste Abbruch des Begehrens – das die Idylle antreibt, aber in der Leere enden lässt – fragmentiert den Blick auch räumlich und findet jenseits des trennenden, erhabenen Gebirges statt:

giunta al confin del cielo,
dietro Apennino od Alpe, o del Tirreno
nell'infinto seno (V. 9–11)

Das Trennende ist variabel und austauschbar: »od [...] o del«. Die poetischen Bilder des Trennenden, das die Bergwand aufbaut, die den Augenblick des Monduntergangs hinter dem Gipfel verbirgt, enden in der wirklichen Trennung, dass der Mond, das Bild der ursprünglichen Weltpassung, untergeht.

scende la luna; e si scolora il mondo;
spariscon l'ombre [...] (V. 12f.)

Dem gebirgsverhinderten Augenblick des Monduntergangs entspricht indirekt die Wirkung des Monduntergangs. Die (potentiell poetische) Welt wird auf einen Schlag unpoetisch: »e si scolora il mondo« (V. 12). Das Grau-in-Grau der Gegenwart ist abgeschirmt von der berausenden Hoffnung auf den Ausblick auf das (räumliche) Unendliche (»nell'infinto seno«, V. 11) und sieht jenseits der anderen Alpen des subjektiven Empfindens nur die kalte, nicht- Augenblickliche Dauererfahrung, dass nur der Gesang auf die Nacht bleibt. Es ist eine traurige Stimmigkeit bzw. Harmonie, die sich einstellt:

e cantando, con mesta melodia,
l'estremo albor della fuggente luce,
[...]
e tale
lascia l'età mortale
la govinezza. [...] (V. 16f., 20–22)

Der erste Augenblick des Gedichts – die Verdüsterung und Entfärbung der phänomenalen Welt, die die Idylle poetisch abschafft – wird für spätere italienische Dichter ein kardinaler Überwindungspunkt der eigenen lyrischen Produktion; so ausdrücklich Giuseppe Ungaretti in seinen *Lezioni su Giacomo Leopardi*:

Eine strukturanaloge plötzliche Abfolge von Naturbeschreibung und pessimistisch-philosophischer Brechung findet sich im *Canto notturno* in der dritten Strophe (TPP, S. 161 f., V. 39–60), die in dieser Fragmentierung der zweiten Strophe von *Il tramonto* (V. 20–33) entspricht (vgl. Bandini 2003, S. 614 f.).

⁸⁹⁶ Vgl. zur Logik der Begierde, die durch Sammlung und durch museale Anhäufung nicht erfüllt werden kann, und zum Drang zum Anfüllen (einer Leerstelle) aufgrund des schmerzvollen Verlusts der kosmischen Harmonie Stewart 1993, S. 153, 157.

Il mito del perire lo vediamo nel singolo che si fa vecchio e muore [...]. C'è nella poesia [*Tramonto della Luna*] una grande pausa cosmica: quel momento nel quale, già tramontata la luna, non è ancora sorto il sole: è un momento di sospensione spaventosa, eppoi tutto, naturalmente, poeticamente, si rinnova: al singolo che ha un piede nella tomba, succede il figlio, alle vecchie generazioni, seguono le nuove; [...] e infine, dopo la luna tramontata, era sorta quella notte, un'alba d'un furore inaudito.⁸⁹⁷

Während der betagte Augenblicks-Suchende Faust nach der fortschreitenden Verdunklung der Szene, die in der Mitternacht und seiner Erblindung gipfelt, dem persönlichen Untergang trotzig mit einer Vision und einer imaginierten Weltschöpfung begegnet, entspricht der Augenblick des *tramonto della luna* einer kategorialen, kosmischen Nicht-Weltpassung; »È un mondo completamente oscuro, vuoto«, wie Ungaretti resümiert. Gerade aus diesem Nullpunkt der Weltverdunklung versucht dieser die Möglichkeit wiederzuerlangen, den Augenblick an die Ewigkeit zurückzubinden: »potrà avere in un barlume sentimento e idea dell'eterno«.⁸⁹⁸

Bei Leopardi ist nicht nur der Untergang sprachlich einmalig – »tramonto« ist ein Hapax in den *Canti* –,⁸⁹⁹ sondern auch andere Untergänge von Sonnen, Sternen, Licht und Träumen sind als punktuelle Ereignisse markiert.⁹⁰⁰ Gemäß Leopardis Poetik des *indefinito* (s.o. S. 162) müsste das als Ferne markierte letzte Aufblitzen des Lichts – »l'estremo albor della fuggente luce« (V. 17) – einen Eindruck des Unendlichen hervorrufen. Unendlich ist aber nur die Tiefe des Herzens oder des Tals jenseits der Berge – »nell'infinito seno« (V. 11) –, so dass Eindrücke poetischer Ferne – »l'ombre lontane« (V. 6) – verschwinden: »e vengon meno / le lontane speranze« (V. 24f.). Der lange Vergleich von einsamer Nacht (V. 1) und unwiderruflichem Verschwinden der Jugend (V. 20–23) fasst

897 Ungaretti 1974, S. 351 (*Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi* [1937]).

898 Zu einem analogen Ergebnis kommt Daniela Bini, indem die Mond-Apostrophe als Liebesapostrophe an die *donna che non si trova* (vgl. Herold 2015c) in *Alla sua donna* und in *Il primo amore* gelesen wird, die darüber hinaus – auch wenn der Bezug zu Benjamin nicht explizit hergestellt wird – als »Liebe auf den letzten Blick« (s.o. S. 284) interpretiert wird (Bini 1998, S. 44, 48). Janowski spricht explizit das Ende der faustischen Augenblicksgier an: »Al poeta, irresistibilmente attratto dal dileguarsi delle cose nel nulla è estraneo il desiderio faustiano di arrestare l'attimo« (Janowski 2001, S. 529).

899 Vgl. Dolfi 1973, S. 108 (Kap. *Il tramonto della luna. Negazione ed ironia nell'ultima poesia leopardiana*).

900 – »Ecco svaniro a un punto« (TPP, S. 83; *Ad Angelo Mai*, V. 97), »ed ecco all'improvviso / distaccasi la luna« (TPP, S. 211; *Frammenti XXXVII*, V. 5f.); vgl. Muñoz Muñoz 1990, S. 129 Fn. 135 (Kap. *Verità come Morte nell'ultimo Leopardi*). Es gibt aber auch stärker als Prozess von relativer Dauer betonte Untergänge, so zu Beginn von *Ultimo canto di Saffo*: »raggio / della cadente luna« (TPP, S. 109, V. 1f.) oder in der vorletzten Strophe von *Il passero solitario*: »il Sol che [...] cadendo si dilegua« (TPP, S. 119, V. 40, 43). Mit dem letztgenannten Gedicht ist *Il tramonto della luna* strukturverwandt, die Denkfigur der Ausgeschlossenheit wird allerdings von einer individuellen zu einer kosmischen gesteigert (vgl. Bandini 2003, S. 607–609 und Dolfi 1986, S. 36f.).

abstrakt die *conditio humana* und bricht zugleich den Vergleichscharakter auf, denn der Identifikation des Augenblicks des Verschwindens von Mond und Welt (V. 12) bzw. Jugend und Leben (V. 19, 22) steht der Gegensatz einer Wiederkehr des Mondes und der Nicht-Wiederkehr der Jugend entgegen:⁹⁰¹

[...] che dall'altra parte
tosto vedrete il cielo
imbiancar novamente, e sorgere l'alba
[...]
Ma la vita mortal, poi che la bella
giovinezza sparì, non si colora
d'altra luce giammai, né d'altra aurora. (V. 55–57, 63–65)

Für den Menschen gibt es keine Rückkehr des Lichts, keine Möglichkeit (wirklicher) Wiederholung. Insofern steht auch *Il tramonto della luna* im Licht des Widmungszitats von *La Ginestra* – das ebenfalls 1836 entstanden ist:

Καὶ ἡγάπησαν οἱ ἄνθρωποι μᾶλλον τὸ σκότος ἢ τὸ φῶς.
E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce.
GIOVANNI, III,19. (200)

Statt *ex oriente lux* bleiben nur *ex occidente obscuritas* und ein Abschied an den Versuch, Idyllen zu dichten:

Voi, collinette e piagge,
caduto lo splendor che all'occidente
inargentava della notte il velo,
orfane ancor gran tempo
non resterete; [...] (V. 51–55)⁹⁰²

Die danteske Lebensentscheidung *nel mezzo del cammin* bzw. »del cammin lungo« (V. 30) ist dem Subjekt abgenommen, denn »s'anco mezza la via« (V. 41) entscheidet ein entfremdender Augenblick (»estrano« V. 33), der das Leben in die *obscuritas* überführt:

901 Vgl. Dolfi 1973, S. 109. Dolfi betont den Verlust des idyllischen Augenblicks: »Se idillio è particolare situazione soggettiva nei confronti della natura, se il momento idillico è quello in cui una felice contemplazione pare momentaneamente possibile, nel *Tramonto della luna* l'idillio non esiste ormai più« (ebd., S. 112) wegen eines ironischen Gegeneinanderaus-spielens – »procedimento ironico« (ebd., S. 118) – einer glücklich-idyllischen Erwartung und einer bewussten Zerstörung derselben. Damit erfüllt auch *Il tramonto della luna* die ironische Werkstruktur nach Schlegel, die zwischen Selbstschöpfung und Selbstvernichtung oszilliert.

902 Die Ausnahmebedeutung von »velo« – normalerweise von Leopardi metaphorisch verwendet im Sinne Petrarkas als »Körper« – an dieser Stelle in der Bedeutung von »Dunkelheit« führt Bandini auf Leopardis Gessner-Lektüre zurück (vgl. Bandini 2003, S. 617–619).

abbondonata, oscura
resta la vita. [...] (V. 27f.)

Der Augenblick des »si scolora« (V. 12) wird in eine negative Dauer (»resta«, V. 15, 28) überführt, der nicht zu entrinnen ist. Das geschieht in einem erhabenen Szenario, das – wie schon *L'infinito* – die Selbstermächtigung des Subjekts tilgt.⁹⁰³ Mit der dritten Strophe wird die universale Haltung besiegelt, die die Ich-Perspektive früherer *Canti* überwindet:⁹⁰⁴

Troppo felice e lieta
nostra misera sorte
parve lassù, se il giovanile stato,
durasse tutto della vita il corso. (V. 34–38; Kursivierung M. H.)

Die abschließende vierte Strophe scheint den *tramonto* als Inversion zu wiederholen, aber der Mond ist nicht mehr Teil der Bewegung. Die versuchsweise abermals idyllische Ansprache »Voi, collinette e piagge« (V. 51) ist zum *cliché* erstarrt, denn »inargentava« (V. 53) wiederholt nur noch Vorheriges (»inargentate«, V. 2), ebenso »si scolora« (V. 12) und »non si colora« (V. 64). Der Gegenwart des poetischen Sprechens steht die übergreifende, zyklische Zeit des Mythischen gegenüber, die Schlegel durch das Bewegungsgesetz der (gesamten) Kunst erreichen wollte (s. o. S. 157), die Leopardi aber in der nicht-zyklischen Natur des Menschen aufhebt. Die natürliche Bildung (s. o. S. 108) als utopischer Ausblick, der noch Teil haben könnte an der Entwicklung des Menschen, ist abgerückt als eine Verfremdungsfigur, die sich im Untergehen als punktueller Einschnitt darstellt.

Ma la vita mortal [...]

Vedova è insino al fine; ed alla notte

che l'altre etadi oscura,

segno poser gli Dei la sepoltura. (V. 63, 66–68)

Die letzten zwölf Verse spiegeln die ersten zwölf: Wenn die Lichtstrahlen des Mondes ein zweites Mal untergehen, geht mit ihnen auch das Menschenleben (»la vita mortal«) unter, bis zu diesem Ende (»insino al fine«) bleibt es verwitwet (»Vedova«), und in dieser Nacht, die weitere Zeiten im Dunkeln aufhebt (V. 66f.), halten sich nur eine Grenze und ein Endpunkt (»segno«), die nicht mehr überschritten werden können: das Grab (»la sepoltura«). Damit ver-

903 Gegenüber *La ginestra* hat *Il tramonto* allerdings den ›Vorteil‹, weniger philosophisch vorzugehen und dadurch einer ästhetischen Ethik zuzuarbeiten, die in einem ersten Schritt das Erhabene vermenschlicht. Vgl. »Il tramonto della luna‹ manifests the ›humanization of the sublime‹, by which Leopardi represents alienation as an intimate process in which the distinction between first-person and third-person points of view is transcended« (Alcorn/Del Puppo 1994, S. 139).

904 Vgl. ebd., S. 143.

schwindet auch die poetische Stimme, und insofern sie erst dem Mond Präsenz verleiht – »e cantando, con mesta melodia, [...] saluta il carrettier dalla sua via« (V. 16, 19) –, verstummt auch die Natur.⁹⁰⁵

(III) *La ginestra, o il fiore del deserto* ist Leopardis zuletzt geschriebenes Gedicht (1836) und das 34. der *Canti*.⁹⁰⁶ Hier und jetzt, »[q]ui su l'arida schiena« (V. 1), blüht nur der Ginster, »[c]ontenta dei deserti« (V. 7). Die Wüste ist das Trümmerfeld der Geschichte, und wer hier die Gleichung des Daseins zu einem Rühmen hin auflösen möchte – »Gesang ist Dasein« (s. S. 603), wie Rilke orphisch fordern wird –, hat nicht die zerstörerische Gewalt der Natur bedacht. Für das lyrische Ich des späten Leopardis gibt es kein messianisches Versprechen einer »günstige[n] Katastrophe der Zukunft« (KA I, S. 256; s. o. S. 125), sondern nur deren Gegenteil, den apokalyptischen Augenblick erneuter Zerstörung:

[...] A queste piagge
 venga colui che d'esaltar con lode
 il nostro stato ha in uso, e vegga quanto
 è il gener nostro in cura
 all'amante natura. E la possanza
 qui con giusta misura
 anco estimar potrà dell'uman seme,
 cui la dura nutrice, ov'ei men teme,
 con lieve moto in un momento annulla
 in parte, e può con moti
 poco men lievi ancor subitamente
 annichilare in tutto. (V. 37–48)

Die »*erme contrade*« (V. 8) eröffnen eine apokalyptische Perspektive auf das Dasein in einer pittoresken Landschaft⁹⁰⁷, die jede dies- oder jenseitige Hoffnung verabschiedet. Mit dieser Verzweiflung geht der Skeptiker Leopardi aber eben nicht nur als Dichter der *noia* um, sondern auch als lachender Philosoph – darin ein Vorläufer von Baudelaires *De l'essence du rire* (s. u. S. 422) –, wie sein Alter Ego Eleandro in den *Operette morali*:

Se questa infelicità non è vera, tutto è falso, e lasciamo pur questo e qualunque altro discorso. Se è vera, perché non mi ha da essere né pur lecito di dolermene apertamente e liberamente, e dire, io patisco? Ma se mi dolessi piangendo (e questa sì è la terza causa che mi muove), darei noia non piccola agli altri, e a me stesso, senza alcun frutto. Ridendo dei nostri mali, trovo qualche conforto; e procuro di recarne altrui nello stesso modo. Se questo non mi vien fatto, tengo pure per fermo che il ridere dei nostri

905 Vgl. Bini 1998, S. 51.

906 Die folgenden Versangaben beziehen sich auf die jeweiligen Seiten in TPP, S. 200–208.

907 Mit der pittoresken Landschaftsdarstellung in *La ginestra* verlegt Leopardi das Motiv des Grand Tour in die Wüste, in der ein Endpunkt im »abisso orrido« – wie im *Canto notturno* (s. o. S. 298) – fehlt (vgl. Wodianka 2011, S. 481f.).

mali sia l'unico profitto che se ne possa cavare, e l'unico rimedio che vi si trovi. Dicono i poeti che la disperazione ha sempre nella bocca un sorriso. Non dovete pensare che io non compatisca all'infelicità umana. Ma non potendovi riparare con nessuna forza, nessuna arte, nessuna industria, nessun patto; stimo assai più degno dell'uomo, e di una disperazione magnanima, il ridere dei mali comuni; che il mettermene a sospirare, lagrimare e stridere insieme cogli altri, o incitandoli a fare altrettanto. (583f.)

Im Lachen erreicht der Mensch für einen Augenblick Distanz zu sich und seiner Existenz. Ein lachendes Selbstverhältnis zum einzelnen Subjekt, zur traurigen Lächerlichkeit der Gesellschaft und zur menschlichen Komödie kultivieren die *Operette morali*. Auch hier geht zuweilen die Welt unter – so im *Cantico del Gallo silvestre* und im *Frammento apocrifico di Stratone da Lampsaco* – und die Menschheit; so im *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*. Die Perspektive auf den Menschen nähert sich hier der der Vögel an; jener ausgezeichneten Spezies unter den Tieren, der die Natur beides, »il canto e il volo«, zusteht. Ihnen steht das Privileg zu »che ha l'uomo di ridere« (572). Die Vögel kennen – in ausgezeichneter Weise unter allen Tieren, die an den »Pflock des Augenblicks« (s. o. S. 297) gebunden sind – keine Langeweile und keine *noia*. Sie sind natürliche Meister des *colpo d'occhio* und deshalb Verkörperungen einer erhabenen Erkenntnis. Denn sie kennen keinen Augenblick der Ruhe – »[c]angiano luogo a ogni tratto« (573) – und sie entdecken »dall'alto [...] a un tempo solo, tanto spazio di terra, e distintamente scorgono tanti paesie coll'occhio, quanti, pur colla mente, appena si possono comprendere dall'uomo in un tratto« (573). Der Mensch kann im Verfassen und im Lesen von solchen satirischen Stücken »per un poco di tempo, essere convertito in uccello, per provare quella contentezza e letizia della loro vita.« (574) Bei aller Ernsthaftigkeit ist die versteckte fröhliche Wissenschaft der *Operette morali* wesensverwandt mit den Prosagedichten Baudelaires.⁹⁰⁸ Hier kann der Mensch, das unglücklichste, da denkende, Tier, das aber auch ein »animale risibile« (572) ist, zuweilen »Ablenkung von sich selbst« finden und im Lachen für einen Augenblick des Stillstands der Zeit einen »punktuellen Ausstieg aus der Not und der Langeweile«⁹⁰⁹ finden.

In einem ähnlichen *colpo d'occhio* geht *La ginestra* vor: Das Gedicht bildet einen jener »momenti ›tragici‹«⁹¹⁰ aus, in denen die eigene Gegenwart negativ dargestellt wird (s. Kap. 3.8.1).

Dipinte in queste rive
son dell'umana gente
le magnifiche sorti e progressive.

908 Neumeister führt ebenfalls als nächsten »lachenden Philosophen« in der Traditionslinie Leopardis Charles Baudelaire an und nimmt die *Perte de l'auréole* zum Ausgangspunkt (Neumeister 2004a, S. 249f.).

909 Ebd., S. 243.

910 Sorella 2001, S. 59.

Qui mira e qui ti specchia,
 secol superbo e sciocco,
 che il calle insino allora
 dal risorto pensier segnato innanti
 abbandonasti, e volti addietro i passi,
 del ritornar ti vanti,
 e procedere il chiami. (V. 49–58)

Dem Fortschritt steht die Gloria eines non-verbalen Einstands gegenüber. Denn *La ginestra* entwirft – wie *L'infinito* – genau in der Mitte des Gedichts eine Erwartung, die noch aussteht, indem das *passato remoto* des »strinse« (V. 159) verbirgt, dass hier die Möglichkeit einer »Aussicht auf eine günstige Katastrophe der Zukunft« (s.o. S. 125) aufscheint: Eine soziale Einheit würde die ästhetischen Modelle einer Weltpassung im Schönen oder im Erhabenen ersetzen. Zum ersten und letzten Mal entwirft Leopardi einen utopischen Augenblick, und dieser würde die Dichtung abschaffen, wenn er sich erfüllte:

contra l'empia natura
 strinse i mortali in social catena,
 fia ricondotto in parte
 da verace saper, l'onesto e il retto
 conversar cittadino,
 e giustizia e pietade, altra radice
 avranno allor che non superbe fole,
 ove fondata probità del volgo
 così star suole in piede
 quale star può quel ch'ha in error la sede. (V. 158–167)

Eingeleitet wird dieser Gedanke in einer »zarten und zerbrechlichen Logik«⁹¹¹ (s.o. S. 177) durch einen in den *Canti* selten eingesetzten Sinn, durch einen Geruch:

[...] al cielo
 di dolcissimo odor mandi un profumo,
 che il deserto consola. (V. 35–37)

Im letzten Gedicht nähert sich Leopardi der baudelairschen Poetik, eine *correspondance* zu gestalten. Das geschieht weniger durch eine synästhetische Fügung⁹¹² von Disparatem als vielmehr durch eine wechselseitige Inbezugnahme

911 Adorno 2003b, S. 174.

912 Allerdings ist die Reihung der verschiedenen Sinne in der ersten Strophe (V. 1–51) durchaus auffällig. Im ersten räumlichen Blick (»Qui«, V. 1) auf die Wüste (V. 1–14) werden Geruch (»odorata«, V. 6) und Glück (»allegra«, »contenta«, V. 4, 7) verknüpft. Die Flüchtigkeit der Zivilisation am Fuße des Vesuvs spiegelt sich im Wanderer (»passeggero«, »peregrin«, V. 13, 20), wird in den Ruinen sichtbar (»vidi«, »riveggo«, V. 7, 14) und in den Schritten hörbar (»risona«, »risonaro«, V. 20, 25). Dieser ersten zeitlichen (»Or«, V. 14)

von Sinnlichem auf Unsinnliches. Wer hier das Lob auf die Menschheit singen möchte, entdeckt das prekäre Abhängigkeitsverhältnis von der Natur: »è il gener nostro in cura / all'amante natura« (V. 40f.) Dem abschließenden Verse der ersten Strophe korrelieren zwei Augenblicke:

con lieve moto in un momento annulla
 in parte, e può con moti
 poco men lievi ancor subitamente
 annichilare in tutto.
 Dipinte in queste rive
 son dell'umana gente
le magnifiche sorti e progressive. (V. 45–51)

Dem natürlich-apokalyptischen Augenblick der Zerstörung, der unerwartet (»ov'ei men teme«, V. 44) und plötzlich (»in un momento«, »subitamente«) kommt, entspricht der versteinerte Augenblick, der zeitlos die Katastrophe darstellt in der »impietrata lava« (V. 19) und »una ruina« (V. 33), in den antiken Fragmenten Pompejis. Wie ein Epigramm steht kursiv als erster Abschluss der ironisch-negative Ausblick auf die Menschheit, gleichsam als ein natürlicher *tableau mort*, der an einem räumlichen Rand gemalt ist (»Dipinte«, V. 49). Dieser Charakter eines erstarrten Augenblicks kommt damit auch dem Gedicht selbst zu. Es unternimmt den Versuch eines »mirare intrepidamente il deserto della vita« (603), wie es im *Dialogo di Tristano e di un amico* heißt, eine Entmystifizierung des modernen Mythos der »magnifiche sorti e progressive« (V. 51) und eine Kritik des Glaubens an die »perfettibilità indefinita dell'uomo« (603) in dieser »età superba / che di vote speranze si nutrica«⁹¹³.

La ginestra fügt zwei neue Elemente zu Leopardis Dichtung hinzu: einen expliziten Bezug zum Trost, den der anthropomorphisierte aber nicht anthropozentrische Geruch des Ginsters spende, und eine soziale Perspektive auf den Menschen (s. o. »social catena, V. 159). Die menschliche Solidarität gegen die Natur entwickelt die längste, dritte Strophe (V. 87–157). Das alles geschieht vor einer infernaln Landschaft⁹¹⁴, einem *locus terribilis*. Trotz der Tatsache, dass – oder gerade da – auch nach Leopardi eine natürliche Tendenz im Menschen angelegt sei, von der Natur anzunehmen, sie sei für uns eingerichtet,⁹¹⁵ entsteht hier die Vorstellung einer nachaufklärerischen Ethik, die nicht aus einer Pflicht

Bestimmung (V. 14–32) folgt eine zweite (»Or«, V. 32), die die Statik des Ginsters (»tuoi steli«, »dove tu siedi«, V. 8, 34) mit Trost und Güte assoziiert (»fior gentile«, »commiserando«, »consola«, V. 34f., 37).

913 *Il Pensiero dominante*, V. 59f. (TPP, S. 172); vgl. Tartaro 2003, S. 630f.

914 Die prominenten intertextuellen Bezüge zu Dantes *Inferno* arbeitet Ferrucci 1992 auf.

915 Vgl. »L'immaginarsi di essere il primo ente della natura e che il mondo sia fatto per noi, è una conseguenza naturale dell'amor proprio necessariamente coesistente con noi, e necessariamente illimitato.« (TPP, S. 1574, Zib. 390).

entsteht (s. o. S. 57).⁹¹⁶ Vor allem die vierte Strophe ist der Hybris und der Blindheit des (aufgeklärten) Menschen gewidmet (V. 158–201), dessen Fragilität und Ausgeliefertsein gegenüber dem Zufall bzw. dem zerstörerischen Determinismus der Natur die fünfte Strophe (V. 202–236) durch den Vergleich mit einem fallenden Apfels unterstreicht, der einen Ameisenhügel zerstört. Während die sechste Strophe (V. 237–296) den »villanello« (V. 240) einführt, dessen Hoffnung auf Essen, das ihn vor dem Verhungern retten würde, vom Vesuv unterlaufen wird, kehrt die kürzeste und letzte Strophe (V. 297–317) zurück zur Perspektive der ersten.⁹¹⁷

Der Flüchtigkeit des menschlichen Einzellebens oder der Menschheit selbst steht die Langsamkeit des Ginsters, der neuen kosmischen poetischen Stimme, gegenüber. Der Duft, der ›odore« (V. 6. 36, 298) bzw. der »profumo« (V. 36), der gleichsam als non-verbale Ersatzform eines dantesken ›ospiro« zum Himmel aufsteigt, ist eine Ersatzfigur des Poetischen und des Schönen, nur noch ein Beiwerk bzw. eine *pulchritudo adhaerens* (s. o. S. 83) oder ein idyllisches Residuum wie in *Il tramonto della luna* (s. o. S. 301). So entspricht dem vergangenen, realen, schlechten Schicksal (›afflitte fortune«, V. 16) die erneute Wiederkehr der *fortuna* als schlechte Flüchtigkeit: »e la sede e i natali / non per voler ma per fortuna avesti« (V. 312f.). Die letzte Ausrichtung auf eine erneute negative Zukunft (vgl. V. 306–308) ist eine Figur der Abschaffung des Menschlichen, die einen Schritt weiter geht als *Il tramonto*: Nach der Menschheit wird auch die menschliche Denkart zu hoffen, abgeschafft. Leopardis *Canti* schließen mit einer Weisheit (vgl. V. 314), die die Weltverdunklung des faustischen Subjekts wiederholt. Die Abwesenheit einer Figur des Rettenden reduziert das Menschliche nach dem Untergang der Menschheit weiter, denn nun steht die Denkfigur der Hoffnung auf dem Spiel.

non per voler ma per fortuna avesti;
 ma più saggia, ma tanto
 meno inferma dell'uom, quanto le frali
 tue stirpi non credesti
 o dal fato o da te fatte immortali. (V. 313–317)

Der Ginster verkörpert eine vegetative, gelebte Weisheit (›più saggia«), die der Mensch nicht erreichen kann. Was im *Zibaldone* als ein Widerspruch von Zweckmäßigkeiten beschrieben wird,⁹¹⁸ kommt im Gedicht in der Metapher der

916 Vgl. zu diesem sozialen Aspekt ausführlich Alcorn 1994 und Williams 1998, die in ihrer Replik den utopischen Moment zurücknimmt (ebd., S. 994–996).

917 Vgl. zur Struktur von *La ginestra* Alcorn 1994, S. 868–870.

918 Vgl. »Bisogna distinguere tra il *fine della natura* generale e quello della umana, il *fine dell'esistenza universale*, e quello della *esistenza umana*, o per meglio dire, il *fine naturale dell'uomo*, e quello della sua *esistenza*. Il *fine naturale dell'uomo* e di ogni vivente, in ogni momento della sua *esistenza sentita*, non è nè può essere altro che la felicità [...]. Ma il *fine*

»madre [...] matrigna«⁹¹⁹ zum Ausdruck. Der Mensch mag der bösen Natur die Schuld für sein Leiden geben, das Ende des Gedichts legt einen anderen Grund nahe. Denn der Ginster unterliegt nicht der *teoria del piacere* und deshalb nicht dem Widerspruch, der sich zwischen dem Leben und der Natur ergibt.⁹²⁰ Diese nicht-menschliche Form des Menschlichen ist ein Endpunkt der Dichtung, an der Baudelaire einsetzen wird durch den Versuch eines Neuanfangs, der das Menschliche nach unten, zum Satanischen hin erweitert. Damit spiegelt sich die nicht-zweckmäßige Ordnung der Natur, mit der die *Canti* enden, in der Negation des schönen Augenblicks, im satanischen Augenblick.

* * *

Der *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* bricht die Augenblickssuche des lyrischen Ichs perspektivisch auf, indem der *pastore errante* einerseits den ephemeren Wert der menschlichen Existenz als Chiffre setzt, andererseits diesem die unerreichbaren Ideale der Ewigkeit – im Mond als lyrisches Du – und der Zeitlosigkeit – im Tier – entgegenstellt. Insofern der Tod der Telos der Erinnerung ist, figuriert der Ennui gleichsam als *idée reçue* unter der Perspektive der Ewigkeit. Einen Schritt weiter zur sprachlichen Indifferenz gegenüber dem Leben geht *Il tramonto della luna*. Im Zeichen einer faustischen Weltverdunklung (s. *Einleitung*) wird die *teoria del piacere* radikalisiert, da der Mond als transzendentes Bild jeder möglichen Lusterfüllung untergeht. Der Begierde ohne Weltbezug entspricht die im Augenblick des Untergangs besiegelte unpoetische und farblose Gegenwart. Die lyrische Gestaltung erinnert negativ an Bilder des Unendlichen, ohne allerdings nochmals poetische Unbestimmtheit erreichen zu können. Diese (frühromantische) Selbstannihilation des Subjekts (oder der Natur oder der Kunst) wiederholt sich in einem mythischen Verstummen. *La ginestra* steigert diesen Verlust zuletzt apokalyptisch. Die Umkehr des glücklichen Augenblicks und der dauerhaften *noia* erfüllt sich in einer ironischen Struktur, deren Metapher der Ginster ist, der für eine Nicht-Weltpassung steht. Sie steht der instrumentellen Vernunft gegenüber in einer Landschaft, in der die menschliche Denkfigur der Hoffnung abgeschafft, das

della sua esistenza, o vogliamo dire il fine della natura nel dargliela e nel modificargliela, come anche nel modificare l'esistenza degli altri enti, e in somma *il fine dell'esistenza generale*, e di quell'ordine e modo di essere che hanno le cose e per se, e nel loro rapporto alle altre, *non è certamente in niun modo la felicità nè il piacere dei viventi* [...]« (TPP, S. 2293; Zib. 4128; Kursivierung M. H.).

919 Vgl. »l'uomo incolpando / del suo dolor, ma dà la colpa a quella / che veramente è rea, che de' mortali / madre è di parto e di voler matrigna.« (V. 122–125).

920 Vgl. Bonadeo 1998, S. 86–92; vgl. »Il desiderio del piacere, non la natura matrigna, rende l'esistenza un male. ›La ginestra‹ rivela l'opposta correlazione tra piacere e male: la libertà dal piacere che garantisce la libertà dal male.« (ebd., S. 94).

Ende einer glücklichen Gegenwart in der Zukunft und der Beginn einer neuen, satanischen Dichtung symbolisiert werden.

3.7 Mythos der Kindheit

– Negar – disse – non posso che l'affanno
che va inanzi al morir non doglia forte,
e più la tema de l'eterno danno:
ma pur che l'alma in Dio si riconforte,
e 'l cor che 'n sé medesimo forse è lasso,
che altro ch'un sospir breve è la morte?⁹²¹

(Petrarca: *Trionfo della morte*, II, V. 46–51)

Natura. Va, figliuola mia prediletta, che tale sarai tenuta e chiamata per lungo ordine di secoli. Vivi, e sii grande e infelice.

Anima. Che male ho io commesso prima di vivere, che tu mi condanni a cotesta pena?
(Leopardi: *Dialogo della Natura e di un'Anima*; 513)

[L]o schema di un fatto avvenuto una volta per tutte [...] trae il suo valore da questa unicità assoluta che lo solleva fuori del tempo e lo consacra rivelazione. Per questo esso avviene sempre alle origini, come nell'infanzia: è fuori del tempo.⁹²²

(Pavese: *Del mito, del simbolo e dell'altro*)

Mythos und Kindheit sind bei Leopardi aufs Engste verbunden. Im *Zibaldone* wird immer wieder und in verschiedenen Konstellationen der *fanciullo*, zuweilen auch der *bambino* als Denkfigur behandelt. Das Kind kann Anlass bieten zu einer (fragmentarischen) Theorie des Lachens,⁹²³ des natürlichen Blicks,⁹²⁴ eines (rousseauischen) glücklichen Naturzustands oder aber auch der Möglichkeit, im mythischen Gewand für einen Augenblick – wie in *Alla Primavera* (V. 90) – die »favilla antica« (s. u. S. 320) in poetischer Rede als Mythos zu verwandeln.⁹²⁵ Solchermaßen werden eine ontologische und menscheitsge-

921 Petrarca 1984, S. 85.

922 Pavese 1968, S. 272.

923 – diese rekonstruiert Antonio Prete ausgehend von einem späten *Zibaldone*-Eintrag: »Quanto più l'uomo cresce (massime di esperienza e di senno, perchè molti sono sempre bambini), e crescendo si fa più incapace di felicità, tanto egli si fa più proclive e domestico al riso, e più straniero al pianto.« (TPP, S. 2296; Zib. 4138; vgl. Prete 1998, S. 13–24).

924 Seit den frühesten Einträgen sind diese Überlegungen an Leopardis Poetik der Illusionen gebunden, die die Welt des Kindes ohne Transzendenzbewusstsein – seinem mythischen Bewusstsein geschuldet – bestimmt, beginnend mit dem tonangebenden Eintrag »Il più solido piacere di questa vità è il piacer vano delle illusioni« (TPP, S. 1489; Zib. 51).

925 Vgl. »La sola invocazione possibile è che la »vaga natura« renda per un istante la »favilla antica«. *Favilla*, cioè *favola*, vichianamente, e *favella*. L'accordo col vivente, che la poesia promette, e scrive [...] nasce dalla connessione originaria die *physis* e *poiesis*. Il mito dell'orgine – il fuoco, la favilla – si fa racconto, favola.« (Prete 1998, S. 133).

schichtliche Perspektive mit einer persönlichen und psychischen verbunden, wie in der *mutazione totale in me* oder im folgenden Eintrag vom 11. Februar 1821:

Non c'è forse persona tanto indifferente per te, la quale salutandoti nel partire per qualunque luogo, o lasciarti in qualsivoglia maniera, e dicendoti, *Non ci rivedremo mai più*, per poco d'anima che tu abbia, non ti commuova, non ti produca una sensazione più o meno trista. L'orrore e il timore che l'uomo ha, per una parte, del nulla, per l'altra, *dell'eterno*, si manifesta da per tutto, e quel *mai più* non si può udire senza un certo senso. Gli effetti naturali bisogna cercarli nelle persone naturali [...] Tali sono i fanciulli: quasi l'unico soggetto dove si possano esplorare [...] le inclinazioni, gli affetti veramente naturali. Io dunque da fanciullo aveva questo costume. Vedendo partire una persona, quantunque a me indifferentissima, considerava se era possibile o probabile ch'io la rivedessi mai. Se io giudicava di no, me le poneva intorno a riguardarla, ascoltarla, e simili cose, e la seguiva o cogli occhi o cogli orecchi quanto più poteva, [...] e sviluppandomi alla mente questo pensiero: *ecco l'ultima volta, non lo vedrò mai più, o, forse mai più*. E così la morte di qualcuno ch'io conoscessi, e non mi avesse mai interessato in vita, mi dava una certa pena, non tanto per lui, o perch'egli mi interessasse allora dopo morte, ma per questa considerazione ch'io ruminava profondamente: *è partito per sempre – per sempre? sì: tutto è finito rispetto a lui: non lo vedrò mai più: e nessuna cosa sua avrà più niente di comune colla mia vita*. (1620, Zib. 644f.)

In einer erstaunlichen Inversion der sonstigen Zuschreibung von Endlichkeit und Abschied kommt hier dem Kind die (ironische) Bewusstseinsleistung zu, einen Abschied zu fingieren. Die Zeitlichkeitserfahrung des »*mai più*«, des »*per sempre*«, die ansonsten dem Erwachsenen und dem lyrischen Ich zukommt,⁹²⁶ verkehrt durch die Kraft der Einbildungskraft einen indifferenten, unbedeutenden Abschied. So entsteht eine Illusion, der soviel (subjektive) Realität zukommt, dass sich aus ihr eine genuine Todeserfahrung ergibt. Diese Kindheitserinnerung – »Io dunque da fanciullo aveva questo costume« –, deren damaliger Wortlaut am Endes des Zitats kursiviert abgesetzt ist, gilt gleichsam als übliche Redeweise und als *cliché*. Die Erfahrung selbst nichts zu sein, keinen Halt zu haben, der nicht auf die eigene Leere und auf den unmöglichen Widerstand gegen die Zerstörung aller Hoffnungen verwies,⁹²⁷ entspringt zugleich einem objektiven Nichts und einer subjektiven Erfahrung und Bestimmung des Ichs. Beide sind voneinander untrennbar. Die Unmöglichkeit, angesichts dieses Triumphes des Todes bzw. der Zeit dem Schmerz (>dolere<) mit Selbstmitleid

926 Vgl. Prete 1998, S. 25.

927 Vgl. »Tutto è nulla al mondo, anche la mia disperazione [...]. Misero me, è vano, è un nulla anche questo mio dolore, che in un certo tempo passerà e s'annullerà, lasciandomi in un voto universale, e in un'indolenza terribile che mi farà incapace anche di dolermi.« (TPP, S. 1497; Zib. 72).

(dolersi) zu begegnen,⁹²⁸ führt von den ersten Seiten des *Zibaldone* an auf die Ausweglosigkeit des Subjekts aus der objektiven Verzweiflung.

Der Mythos des Kindes setzt sich in der modernen italienischen Literatur trotz oder wegen des pessimistischen Erbes fort. Das Versprechen, die Welt des Kindes eröffne eine poetische Außerzeitlichkeit und Ursprünglichkeit – wie die eingangs zitierte Passage aus Cesare Pavese's *Del mito, del simbolo e dell'altro* belegt –, fasziniert weiterhin. Der Kern dieser weitreichenden literaturgeschichtlichen Einordnung Leopardis findet sich in immer neuen Anläufen in der letzten zu Lebzeiten publizierten Schrift Giovanni Pascolis, die den Bezug zum Kind im Titel trägt: *Il fanciullino* (1903). Pascoli versteht unter dem »l'eterno fanciullo«⁹²⁹, den wir in uns trügen, eine Fähigkeit poetischen, adamitischen Sprechens.

[E]gli è l'Adamo che mette il nome a tutto ciò che vede e sente. Egli scopre nelle cose le somiglianze e relazioni più ingegnose. Egli adatta il nome della cosa più grande alla più piccola, ed al contrario. [...] E a ogni modo dà un segno, un suono, un colore, a cui riconoscere sempre ciò che vide una volta. [...] Tu non pretendi tanto, o fanciullo. Tu dici in un tuo modo schietto e semplice cose che vedi e senti in un tuo modo limpido e immediato [...]. Tu sei il fanciullo eterno, che vede tutto con meraviglia, tutto come per la prima volta. [...] Or dunque intenso il sentimento poetico è di chi trova la poesia in ciò che lo circonda [...].⁹³⁰

Poetologisch revidiert Pascoli damit die transzendentalpoetische Skepsis gegenüber Formen der Unmittelbarkeit und der Ursprünglichkeit, die sprachlich und erinnernd erreicht werden können.⁹³¹ Dennoch verbindet beide »la coscienza di operare in una lingua morta«⁹³². Diesen Gedanken nimmt auch Giuseppe Ungaretti in seiner Auseinandersetzung mit Leopardi auf, beispielsweise wenn er *A Silvia* bespricht:

Ma l'arte e la meditazione del Leopardi toccherano l'apice della pietà nel ridare corpo alle ombre di persone morte che per qualche circostanza gli restarono impresse da vive.⁹³³

928 Vgl. »Anche il dolore che nasce dalla noia e dal sentimento della vanità delle cose è più tollerabile assai che la stessa noia.« (TPP, S. 1497; Zib. 72).

929 Pascoli 2012, S. 39.

930 Pascoli 2012, S. 38f., 43, 45, 53.

931 Giustiniani geht auf intertextuelle Bezüge zwischen Pascoli und Leopardi ein und betont ebenfalls die entgegengesetzten poetologischen Prämissen beider Dichter (vgl. Giustiniani 1992).

932 Agamben 2012, S. 24. Explizit verweist Pascoli erst im 17. Abschnitt auf Leopardi, allerdings mit einem Verweis auf die *Pensieri*, wenn er die »gloriola« bespricht, die das Kind nicht anstrebe (vgl. Pascoli 2012, S. 84).

933 Ungaretti 1974, S. 443 (*Immagini del Leopardi e nostre* [1943]). Ungaretti stellt den Bezug zwischen Leopardi und dem »impressionismo del Pascoli« selbst her (ebd., S. 461). Hinterhäuser verortet die Bedeutung Leopardis für moderne italienische Lyrik ausgehend

Ungaretti fügt mindestens zwei repräsentative Elemente für die Persistenz des *fanciullismo* hinzu. Einerseits bietet sich die Welt des Kindes an – wie es in den *Lezioni su Giacomo Leopardi* in deutlich leopardianischem Duktus heißt – als ein *focus imaginarius* (s. o. S. 80), der das persönlich-universelle Leiden auf den Punkt bringt:

Ma, riflettendo, s'era accorto che da cose finite, da cose del passato, da cose morte, dal nulla, da cose scomparse [...]. Fu così che da un rapporto del sentimento d'infinito – e cioè dell'illusione d'infinito – col sentimento dell'universale dolore, gli avvenne di risalire, non alle cause religiose offerte dalla Rivelazione, [...].⁹³⁴

Andererseits wird dieser Dichtung – und *Alla Primavera* gilt ihm hier als paradigmatisches Beispiel – eine dezidiert moderne Poetik zugesprochen, »che nella poesia europea, in quegli anni, sembra ancora prematura«⁹³⁵.

[...] una poesia nella quale, senza niuna, nemmeno minima, discontinuità mai, contemporaneamente la memoria s'abolisca nel sogno, e il ricordo dall'oblio si riscuota, dolcemente vago in un'infinita malinconia di pensieri. Era l'inconsapevole desiderio [...] di ridare alla parola la sua qualità sacra. È in questa direzione che opera, dall'inizio della Decadenza, ogni poesia. E che cosa è stato l'Impressionismo, [...] se non lo sforzo di fermare l'emozione nella sua autenticità misteriosa? E che cosa è il Surrealismo [...], se non l'ansietà di sorprendere [...] la vera qualità spirituale d'un essere?⁹³⁶

Für seine Dichtung im Ganzen bedeutet diese Einschätzung, dass eine Einteilung des Werks in verschiedene *pessimismi* falsch sei: »Non esiste un primo e un secondo periodo nel pensiero di Leopardi.«⁹³⁷ Ungaretti geht soweit, nicht Edgar A. Poe oder Baudelaire, sondern Leopardi die Idee von »canti satanici« zuzusprechen.⁹³⁸

Leopardis Mythos des Kindes läuft ironischerweise auf den Begriff des Todes hinaus und ist damit als eine ästhetische Idee – im Sinne Kants – ausgezeichnet:

von der Interpretation der Rondisti, Mallarmé und Valéry seien seine französische Erben, wobei der Einfluss in abnehmendem Maß in den Jugendgedichten Sabas, in Ungarettis *Sentimento del tempo*, in den poetologischen Überlegungen Montales und Quasimodos nachweisbar ist (vgl. Hinterhäuser 1985).

934 Ungaretti 1974, S. 469 (*Secondo discorso su Leopardi* [1950]).

935 Ebd., S. 486. Ungaretti verortet diese Vorwegnahme in »quello stato incerto tra sogno e ricordo, proprio come più tardi anche Mallarmé vorra fare nell'*Après-midi d'un Faune*.« (ebd., S. 487).

936 Ebd., S. 488.

937 Ebd., S. 326 (*Il pensiero di Leopardi* [1933/1934]).

938 Vgl. »Forse, ahimè! bisogna portare in sé la morte vicina, essere minacciato come Baudelaire di paralisi, per avere la lucidità nella sofferenza vera, quegli accenti religiosi, che hanno i suoi canti satanici. Non certo l'idea d'un Poe, né quella d'un Baudelaire, né quella d'un Dostoevski, era l'idea di Leopardi. Egli vede ogni singola parte del creato, egli vede che ha in sé corruzione, ch'è mortale, che supporta le conseguenze della sua origine peccaminosa.« (ebd., S. 329).

Die schöne Kunst zeigt darin ihre Vortrefflichkeit, daß sie Dinge, die in der Natur häßlich oder mißfällig sein würden, schön beschreibt. [...] z.B. den Tod (in einem schönen Genius), den Kriegsmut (am Mars) durch eine Allegorie oder Attribute, die sich gefällig ausnehmen, mithin nur indirekt vermittelt einer Auslegung der Vernunft, und nicht für bloß ästhetische Urteilskraft, vorzustellen erlaubt. (KU B 189f.)

Kant denkt hier bei allen (klassizistischen) Einschränkungen, die später in der Kunst fallen werden – vor allem die Grenze des ästhetisch Möglichen in einer Darstellung, »welche *Ekel* erweckt« (KU B 189) –, im Ansatz eine moderne Ästhetik, die auch den Tod als Darstellungsgegenstand und als Beispiel für eine ästhetische Idee erlaubt. Leopardi geht diesen Weg, der letztlich zu Baudelaires *Une charogne* führen wird, einen Schritt weiter, indem der Tod in einer subjektivierten Form lyrisch verarbeitet wird. Der Unsagbarkeit des Augenblicks des Todes wird gegenüber dem *Ultimo canto di Saffo* nicht mehr eine Undarstellbarkeit zugeschrieben, sondern eine symbolisierbare Augenblicksfigur, die im lyrischen Sprechen notwendig uneigentlich wird, da sie sprachlich auf- bzw. verschoben wird.

Aber selbst dann, wenn in den folgenden lyrischen Beispielen der Primat nicht auf der Erinnerung liegt – die bei Leopardi dazu neigt, eine nicht-ursprüngliche transzendente Erinnerung zu produzieren –, werden Augenblicke dargestellt, die keinen Aufbruch versprechen, sondern einen Abbruch versuchen (*Alla Primavera*, *Le Ricordanze*).

* * *

Die poetologische Funktion der Kindheit als Mythos – als Zeichen für Ursprung – steht für Leopardi unter skeptischen Vorzeichen. Sie ist als Topos ein bedeutendes Erbe Leopardis an die italienische Literatur, die sich auch bei Pavese findet. Die Austauschbarkeit der Präganz des Kindes mag sich verschieben hin zu einem adamitischen Versprechen der Sprache (Pascoli), des Lebens und der modernen Dichtung (Ungaretti), sie ist immer auch eine (kantische) ästhetische Idee.

3.7.1 Mythische Konstellationen

5. *Stelle*. La luna non è la sola che adorna e rende bello spettacolo della notte. Quelle innumerabili faci, che per ogni dove disperse diffondono i loro tremuli raggi, e rischiarano non men le celesti che le terrestri regioni, ne accrescon la bellezza, e lo rendono del tutto meraviglioso o sorprendente. *L'uomo divien come estatico nel contemplare*

l'ordine ammirabile in cui schierate sono e disposte quelle sfolgoranti lumiere che brillan sospese alla ricca volta che cuopre la sua abitazione.

(Leopardi: *Storia dell'astronomia*; 850f.)

My trouble, doctor, is: I see a tree,
 And that damn scrupulous tree won't practice wiles
 To beguile sight:
 E. g., by cant of light
 Concoct a Daphne;
 My tree stays tree. [...] ⁹³⁹

(Sylvia Plath: *On The Difficulty Of Conjuring Up A Dryad*)

(I) *Alla Primavera o delle favole antiche* wurde 1822 in Recanati geschrieben.⁹⁴⁰ Das Gedicht trägt schon im Titel das mythogene Thema. Fünf Strophen entwickeln eine Anrede an die reine Natur, wie sie bereits der *Discorso di un italiano* für die Dichtung verteidigt. Liest man das Gedicht im Vergleich zu Schlegels *Rede über die Mythologie*, wird deutlich, dass Leopardi in seinem Umgang mit Mythischem bzw. mit *favole antiche* weder als Klassizist noch als Romantiker schreibt.⁹⁴¹ Schlegel versteht unter einer neuen Mythologie vor allem die Funktion, poetische oder natürliche Unmittelbarkeit künstlich herzustellen. Da diese Idee einer mythischen Weltpassung, die darin bestünde, dass *die mythischen Dinge zeigen, dass ich in die Welt passe*, sowohl paradox als auch augenblicklich wäre, kann sie Schlegel mit seiner Denkfigur des Witzes vergleichen, der die Fähigkeit zukäme, eine (quasi prä-) stabilisierte Harmonie mit poetischen Mitteln herzustellen:

Und ist nicht dieser milde Widerschein der Gottheit im Menschen die eigentliche Seele, der zündende Funken aller Poesie? [...] Wenn aber jener Funken des Enthusiasmus in Werke ausbricht, so steht eine neue Erscheinung vor uns, lebendig und in schöner Glorie von Licht und Liebe. [...] Einen großen Vorzug hat die Mythologie. Was sonst das Bewußtsein ewig flieht, ist hier dennoch sinnlich geistig zu schauen, und festgehalten [...] Die Mythologie ist ein solches Kunstwerk der Natur. In ihrem Gewebe ist das Höchste wirklich gebildet; alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigentümliches Verfahren, ihr innres Leben, ihre Methode, wenn ich so sagen darf. Da finde ich nun eine große Ähnlichkeit mit jenem großen Witz der romantischen Poesie, der nicht in einzelnen Einfällen, sondern in der Konstruktion des Ganzen sich zeigt [...]. Ja diese künstlich

939 Plath 1981, S. 66.

940 TPP, S. 99–103. Alle weiteren Versangaben beziehen sich hierauf.

941 Zu dieser Einschätzung kommt Rainer Stillers in seinem Aufsatz *Leopardi und die Mythologie*, da Leopardi »die funktionale Bedeutung des Mythos klar erkannt« habe und ihn »auf der Basis einer radikalen Subjektivierung« legitimiert habe, wobei er weder allegorisch – wie die Klassizisten – noch im Zeichen des Fortschritts – wie die Romantiker – vorgehe (Stillers 1989, S. 136; dort findet sich ein Ausschnitt aus der oben zitierten *Rede über die Mythologie*).

geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt, scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein. [...] Weder dieser Witz noch eine Mythologie können bestehen ohne ein erstes Ursprüngliches und Unnachahmliches, was schlechthin unauflöslich ist, was nach allen Umbildungen noch die alte Natur und Kraft durchschimmern läßt, wo der naive Tiefsinn den Schein des Verkehrten und Verrückten, oder des Einfältigen und Dummen durchschimmern läßt. Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen, für das ich kein schöneres Symbol bis jetzt kenne, als das bunte Gewimmel der alten Götter. Warum wollt Ihr Euch nicht erheben, diese herrlichen Gestalten des großen Altertums neu zu beleben? (KA II, S. 318f.)

Leopardi unternimmt einen solchen mythischen Belebungsversuch. Poetologisch steht auf dem Spiel, ob »noch die alte Natur und Kraft durchschimmern« kann; es ist ein Ideal bzw. eine ästhetische Idee, die ihn seit dem frühen *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815) beschäftigt. Wenn dies gelänge, würde das Gedicht gleichsam als *échappée de vue* ins Unendliche bezeichnet werden können, es entstünde ein »Kunstwerk der Natur« bzw. das, was Kant hypothetisch als »ein Produkt der bloßen Natur« (KU B 179) bezeichnet. Schlegel beschreibt die mögliche Struktur eines modernen Kunstwerks, das eine starke Form der Zweckmäßigkeit ohne Zweck aufweisen soll: »alles ist Beziehung und Verwandlung« (Kursivierung M. H.). Bezieht man diesen Gedanken zurück auf die kantische Beschreibung einer Weltpassung im Schönen, würde ein solches Gedicht ein (archetypisches) Bild für die Zweckmäßigkeit der Natur liefern (s. o. S. 54) und wäre gleichsam ein transzendentalpoetisches Bild einer Zeitlichkeit ohne Zeit (s. o. S. 253). Quantitativ erfüllt *Alla Primavera* Schlegels Umschreibung, denn es wird durchaus ein »bunte[s] Gewimmel der alten Götter« geboten. Darüber hinaus motiviert ein Brief Leopardis an Pietro Giordani, vom 6. März 1820, einen konkreten Zusammenhang zwischen Frühling (»Primavera«) und Mythos (»favole antiche«). Der Frühling ist nicht nur Metapher für eine Erneuerung, sondern durchaus subjektiver Auslöser einer erneuten Weltpassung; so zumindest die Hoffnung, die in einem Brief vom 6. März 1820 zum Ausdruck kommt:

Sto anch'io *sospirando* caldamente la *bella primavera* come l'*unica speranza* di medicina che rimanga allo sfinimento dell'animo mio; e poche sere addietro, prima di coricarmi, aperta la finestra della mia stanza, e vedendo un cielo puro e un bel raggio di luna, e sentendo un'aria tepida [...] mi si svegliarono alcune *immagini antiche* [...] E in *quel momento* dando uno sguardo alla mia condizione passata [...] m'agghiacciai dallo spavento, non arrivando a comprendere come si possa tollerare la vita senza illusioni e affetti vivi [...]. (1195; Kursivierung M. H.)

Insofern die letzten beiden Strophen von *Alla Primavera* keine mythische Sprechhaltung des lyrischen Ichs benennen, sondern deren Gegenteil einer Vereinzelung und Entfremdung,⁹⁴² ist der lyrische Umgang mit dem Mythos nur eine indirekte bzw. eine erhabene Darstellung, nicht aber die Erfüllung eines frühlingshaften Augenblicks (»in quel momento«), wie er im Brief erhofft wird.⁹⁴³ Die Szene des geöffneten Fensters wird lyrisch als orphische Zweckmäßigkeit (s. u. S. 329) später in *Le Ricordanze* – in der dreifachen Insistenz auf den Sprechakt (»dico«, s. u. S. 325) – aufgenommen. Diese wird in einer Weise entwickelt, die einen poetologischen Wendepunkt von Leopardis Überlegungen zur Natur, zur Illusion und zum Mythos poetisch entwickelt. Das Gedicht inszeniert eine Bewusstseinswerdung, die einer lyrischen Neuschreibung der entsprechenden Überlegungen zu denselben Themen im *Zibaldone*, in den *Pensieri* und den *Operette morali* gleichkommt. Der Versuch einer Mythologisierung kommt nicht weiter, als eine »indirekte Mythologie« zu schaffen. Das Problematische des Mythischen scheint – beim ersten Lesen – angesprochen zu werden, wenn das Gedicht mit einem »Perché« öffnet (V. 1). Semantisch folgt aber keine Fragestellung. Stattdessen finden sich Angaben von Gründen, die für Natürliches (»gli augelli«, V. 6) eine Lebendigkeit ansprechen (»novo d'amor desio«, V. 7), die eine – so wäre zu erwarten – epiphanische Tageshelle (»la diurna luce«, V. 6) auslöst. Die rekurrente Figur des Anderen des lyrischen Ichs – wie die *Elogio degli uccelli* neben dem *Passero solitario* belegen –, der Vogel, zeigt sich bereits eingangs als Spiegel des lyrischen Ichs, da er (ebenso) ungeschützt – »il petto inerme« (V. 5) – sich dem Zephyr ausliefert (»credano«, V. 5) und anvertraut.⁹⁴⁴ Damit ist eines der mythischen Momente angesprochen, die *Alla Primavera* aufzählt, denn neben »Zefiro« (V. 3), »bella età« (V. 12), »santa / natura« (V. 20f.), »candide ninfe« (V. 23), »Pani« (V. 32), Diana (»la faretrata Diva«, V. 35), Venus (»ciprigna luce«, V. 44), »Dafne, [...] Filli, o [...] Climene« (V. 55), »Eco« (V. 61), die mehr oder minder stringent aufgezählt werden, scheint es, als ob (diese) Mythen nur noch die Restfunktion erfüllen, die Erfahrung der Leere des lyrischen Ichs zu reflektieren: »vote / son le stanze d'Olimpo« (V. 81f.).

Die ersten drei Fragen, die abschließend in der ersten Strophe formuliert werden, sind allesamt ironisch und werden indirekt negativ beantwortet: Wird die »bella età« (V. 12) bzw. die Zeit der Kindheit und des Mythos vielleicht zurückkehren (V. 10–14)? Sind diese Sonnenstrahlen ursprünglicher Inspirati-

942 Vgl. Stillers 1989, S. 148.

943 Vgl. Blasucci 2010, S. 142.

944 Auf diese lateinische Bedeutung, die aktiviert wird – »credano« als »fidare« oder »dar fede« –, weist Leopardi neben einzelnen literarische Bezüge und Anverwandlungen in den »Annotazioni« zu den *Canzoni* hin (TPP, S. 230f.). Vgl. zu den Antike-Bezügen ausführlich Blasucci 2010, S. 149–159.

on nicht für immer bzw. »in sempiterno« (V. 16) erloschen (V. 14–16)? Wird der Frühling nochmals das kalte Herz (»gelido cor«, V. 17) erwärmen (V. 16–19)?⁹⁴⁵ Die zuletzt angesprochene »vecchiezza« (V. 19) infiziert die bisherigen Formulierungen, eine Rückkehr zu einer »bella età« (V. 12) scheint indirekt von Beginn an ausgeschlossen. Es hat den Anschein, als ob der Beginn der zweiten Strophe mit zwei erneuten Fragen nun aber gerade diese Möglichkeit eines »ursprüngliche[n] Chaos der menschlichen Natur« (s. o. S. 317) überraschenderweise wieder einzuführt:

Vivi tu, vivi, o santa
natura? [...] (V. 21f.)

Vom Ende des Gedichts her lässt sich die Frage als eine Zweckmäßigkeit zweiter Stufe bzw. als eine ironisch-fragmentarische Struktur verstehen, die bejaht werden kann, denn auf indirekte Weise wird ein eigener, allerdings moderner Mythos aufgeführt. Leopardi ist ein Liebhaber der adversativen Gliederung (»Ma«). In *Alla Primavera* kommt der Einschnitt des argumentativen Bruchs (erst) in der letzten Strophe. An dieser Bruchstelle scheint der Urheber des Gedichts bzw. des Gesangs ein »musico augel« (V. 71) zu sein, aber die Wiedergeburt, die als Topos zu erwarten wäre, wenn es um *favole antiche* geht, wird implizit ausgezeichnet als allein im Gesang gegründet: »il rinascente anno cantando« (V. 72). Die Leere des Olympos (V. 81–82), die denkmöglichst weit entfernt ist von einem Gedicht an den Frühling oder an die alten Mythen, bedeutet in Leopardis System einen Verlust der unmittelbaren, ursprünglichen Lust und Begierde. Gesteigert wird dieser Verlust durch eine literarische Inszenierung, die eine mythische Begierdenstruktur als Vergleich einfügt, die gleichermaßen uminterpretiert wird als eine transzendentalpoetische. Die aus literarischen Bezügen heraus evozierte, erotische Intensität der badenden, tanzenden Nymphen (V. 23–57), die sich als erotische Ekstase präsentiert, wird reflexiv durch drei fragmentierende Perspektiven gebrochen – durch die des »pastorel« (V. 28), der versteckt im Wald die Szene hört (V. 23–38), die des »viator seguendo« (V. 45), der sich im Mondlicht die Gegenwart einer verliebten Venus vorstellt (V. 39–47), und jemandes, der die Zivilisation flieht und in den Bäumen mythische Präsenz entdeckt, die die mythenlose Moderne beweint (V. 47–57). Die Ferne der Mythologie wird auch grammatisch hervorgehoben – durch das betonte *passato remoto* (»vissero«, V. 39f.) und die adverbialen Bestimmungen (»Già«, »oggi«, »un dì«, V. 23, 27, 40). Die letzte Strophe wird adversativ zum Ganzen eingeleitet und verspricht, die eingangs gestellte Frage »Vivi tu, vivi, o santa / natura?« (V. 20f.) zu beantworten:

945 Vgl. Possiedi 1996c, S. 33.

Ma non cognato al nostro
 il gener tuo; quelle tue varie note
 dolor non forma, [...] (V. 77–79)
 tu le cure infelici e i fati indegni
 tu de' mortali ascolta,
 vaga natura, e la favilla antica
 rendi allo spirto mio; se tu pur vivi,
 e se de' nostri affanni
 cosa veruna in ciel, se nell'aprica
 terra s'alberga o nell'equoreo seno,
 pietosa no, ma spettatrice almeno. (V. 88–95)

Jene Menschen (»il gener tuo«) teilen nicht unsere Leiden, da für uns der Olymp entleert ist (V. 81 f.), und die mythische Natur und die alte Inspiration (V. 90) in eine reine Denkmöglichkeit abgerückt sind. Das dreifache »se« (V. 91–93) entsubstantialisiert *la Primavera* und *le favole antiche*, die – wenn überhaupt – noch Betrachter sind (»spettatrice almeno«, V. 95). Diese »indirekte Mythologie« (s. o. S. 317) wird abgeschlossen als ontologische Differenz (V. 77 f.) und auf die subjektive Position des lyrischen Ichs gespiegelt (»spirto mio«, V. 91); eine Bewegung, die schon in der ersten Strophe stattfindet, die sich von »umane mente« (V. 11) über das unbestimmte »al misero« (V. 15) auf »questo gelido cor« (V. 18) konzentriert. Durch diese Inszenierung – »la specifica qualità teatrale di questa epifania«⁹⁴⁶ – wird eine ästhetische Idee fragmentiert und im letzten Vers zu einer »schönen Selbstbespiegelung« (s. o. S. 139), da sie im Verlust Leopardis modernen Mythos einer *mutazione totale* in einer negativen Darstellung lyrisch als augenblickliche Erkenntnis inszeniert.⁹⁴⁷ In ihr ist die ursprüngliche Funktion des Mythos – wie Cassirers Augenblicksgötter (s. o. S. 27) und Kants Zweckmäßigkeit der Natur, die in einer *comprehensio aesthetica* entdeckt wird (s. o. S. 54) – aufbewahrt, »Dichtung als sprachlich-imaginative Bannung einer inhumanen Realität zu meinen.«⁹⁴⁸

(II) *Le Ricordanze* wurde 1829 als erstes Gedicht des letzten Recanati-Aufenthalts geschrieben.⁹⁴⁹ Die Erinnerungen beginnen mit einem Sternbild (»Vaghe stelle dell'Orsa«, V. 1), das – nur – andeutungsweise ein Ende der Konstellation anspricht (»delle gioie mie vidi la fine«, V. 6). Dieses Ende (»fine«) wird schon anfangs projiziert auf eine Gegenwart, die kein Ende darstellt, son-

946 Possiedi 1996c, S. 32.

947 Vgl. ebd., S. 41.

948 Stillers 1989, S. 150. Diese Funktion wird in der vorletzten Strophe dadurch verstärkt, dass eine mythische Figur in eine moderne – nämlich einsame – Situation gestellt ist. Echo (»Eco«) ist nur noch ein »vano erro de' venti« bzw. ein »misero spirto« (V. 61–63), der eine Maske für das lyrische Ich und dessen Spiegel ist (»spirto mio«, V. 91); vgl. Stillers 1989, S. 148f.

949 TPP, S. 154–159. Alle weiteren Versangaben beziehen sich hierauf.

dern ein Ende ist, wie sich durch den Gang der Reflexionsstufen einstellt. *Le Ricordanze* ist so ein letzter Arbeitsaufwand, um eine lyrische Gleichung herzustellen, wie sie *L'infinito* gelingt. Das lyrische Ich verlangt nach einer Welt, die Totalität beherbergt. In dieser Aufgabe, die Bruchstücke des lyrischen Umgangs mit der Erinnerung denkend und lyrisch nochmals zusammenzufügen, sind *Le Ricordanze* Fragmente eines Ganzen, die in der korrodierten Epiphanie der letzten Strophe kulminieren: Die eine Änderung verheißende letzte Strophe beginnt mit einer Apostrophe »O Nerina!« (V. 136), die Lebendigkeit⁹⁵⁰ verspricht. Die Gleichsetzung von Tagen (»giorni«, V. 131) oder von Jahreszeiten (»quella vaga stagion«, V. 134) führt hinaus auf eine *invocatio*, deren Augenblickswert nicht lange hält. Die Apostrophe »O Nerina« ist eingebettet in eine traditionelle Anrede: Poetisch ist, was lyrische Anrufung erreicht. Das Gedicht *Le Ricordanze* führt etwas aus, das als eine poetische, andere Zeit (»Altro tempo«, V. 148), als die Zeit der Vergangenheit, die nur noch erinnert werden kann, markiert ist. Der Gedichtsbeginn führt eine zweite andere Zeit, eine mythisch-zyklische und stellare Zeit, ein. Der Beginn setzt die Lesererwartung frei, im Zuge des Gedichts werde eine ekstatische Erinnerung beschrieben, Leopardis Eintrag zu den Sternen in der *Storia dell'Astronomia* entsprechend: »L'uomo divien come estatico nel contemplare l'ordine ammirabile« (851, s. o.).

Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea
tornare ancor per uso a contemplarvi
sul paterno giardino scintillanti,
e ragionar con voi dalle finestre
di questo albergo ove abitai fanciullo,
e delle gioie mie vidi la fine.

(V. 1–6)

Und in der Tat rufen die ersten Verse auf verschiedenen Ebenen ekstatische Züge auf – zunächst durch eine idyllische Konstellation, die die ästhetische Idee der Kindheit evoziert.⁹⁵¹ Der große Bär steht – wie Leopardi in seiner *Storia* anführt – für die Nymphe Kallisto (»Callisto«, 853), die Geliebte Zeus', zugleich für die »Caliza« bei den Phöniziern, was Befreiung (»liberazione«, 852) bedeute. In einer epiphanischen Schlussfigur wird die letzte Strophe auf die Nymphe Nerina zu sprechen kommen. Die mythische Zeit wird bereits zu Beginn hergestellt. Das

950 – So sieht es zumindest Baudelaire anlässlich seines Kommentars zu Théodore de Banville: »[T]out d'abord constatons que l'hyperbole et l'apostrophe sont des formes de langage qui lui sont non seulement des plus agréables, mais aussi des plus nécessaires, puisque ces formes dérivent naturellement d'un état exagéré de la vitalité [...]« (OC II, S. 164f.; *Sur mes contemporains*). Wie bei Baudelaire sind solche Apostrophen Teil eines poetischen Kalküls (s. u. S. 488).

951 Vgl. Wanning 1998, S. 67. Wanning versteht den »markante[n] Tempuswechsel« vom Perfekt der ersten und dem Präsens der zweiten Strophe entsprechend als eine »sarkastisch[e] Brechung« der Idylle, die den Pessimismus inszeniert (ebd., S. 69).

erste Beispiel für Schönes und Unbestimmtes ist die mythische Schönste (Καλλιστώ) in den »Vaghe stelle d'Orsa« (V. 1). Sie kommentiert zugleich den Grundton von *Le Ricordanze* als Versuch eines philosophischen Schauens, einer Kontemplation (»contemparvi«, V. 2). Diese Schau *ist* erstaunlicherweise immer noch möglich, denn – wie in der zeitlichen Fügung des ersten Verses des *L'infinito* (1819), des »*Sempre caro mi fu*«, – der Kontemplation, die sich in den kosmischen Konstellationen und mythischen Entsprechungen der Sterne zu einer Ekstase steigern kann, kommt eine Gewohnheit zu (»per uso«, V. 2).

Zehn Jahre nach dem Gedicht über das Unendliche stellt sich gegen die eigene Lesererwartung des lyrischen Ichs ein Moment des Erstaunens ein, der das Gedicht eröffnet: »io non credea / tornare ancor« (V. 1–2). Das »ancor« spiegelt die mythische Zeit der Sterne im Subjekt als die Erfahrung eines Doch-Noch, das im Laufe des Gedichts in mehreren (Gegen-) Bewegungen unterlaufen wird. In einer ironischen Anspielung auf die platonische Tradition ist das »io non credea« der inspiratische Augenblick eines *stupore*.⁹⁵² Das ekstatische Versprechen des Beginns, der in der Grundbedeutung eines aus dem Alltag Herausstehens bereits in den ersten beiden Versen eingelöst wird, wird auf die Probe gestellt und erfüllt sich dann doch noch in der letzten Strophe, auf unerwartete Weise für den Leser.

Je nach dem, wie man das lange Gedicht unterteilt, ergeben sich verschiedene semantische Blöcke, die die Stropheneinteilung überschreiten, aber in den insgesamt 173 Versen eine gewisse Symmetrie entdecken lassen.⁹⁵³ In *Alla Luna*, das durch den früheren Titel *La Ricordanza* eine strukturelle Nähe zum Langgedicht *Le Ricordanze* nahelegt, findet sich eine strukturbildende Parallele, die schon die ersten sechs Verse abbildet. In *Alla luna* wurden die Verse 13 und 14 – »nel tempo giovanil, quando ancor lungo / la speme e breve ha la memoria il corso« (124) – sechszehn Jahre nach der Entstehung (um 1819) eingefügt. Sie schaffen eine ironische Perspektive auf das ganze Gedicht, da das Erinnern des Vergangenen jetzt nur lustvoll (»grato«, V. 12) ist als Erinnerung des Kindes. Die eingefügten Verse verdoppeln die Wertigkeit des Blicks des lyrischen Ichs auf seine eigene erinnernde Instanz. Was der gegenwärtige (erwachsene) Beobachter erinnert, ist nur Lust als Erinnerung eines früheren Erinnerns (des Kindes), und diese Verdopplung fragmentarisiert tendenziell die Bedeutung der Erinnerung zu einer substanzlosen Form des Denkens und Dichtens.⁹⁵⁴ Durch

952 Vgl. Folin 2003, S. 410–413, Camiletti 2010, S. 45.

953 Teilt man ebenfalls die ersten sechs Verse als strukturbildende Einleitungseinheit ab, ergibt sich eine fast symmetrische Bipartitität von zwei Blöcken à je 70 Versen, die die *mise en abyme*-Strophe IV als Wendepunkt ausbilden (Vgl. Güntert 1997, S. 93): Verse: 6+70+27+70. Betont man hingegen die semantische Unterscheidung von euphorischen und dysphorischen Elementen ergibt sich eine Zweiteilung (»4+2 // 88+79«, ebd.), die verdeutlicht, dass die Zahl der positiven Verse überwiegt.

954 Vgl. ebd., S. 83. Mit dem früheren Titel *La Ricordanza* teilt das Gedicht die ereignishaft

diese Konstellation entwickeln sich auch die *Le Ricordanze* als eine sich vor dem Kosmischen verantwortende Dichtung, die zwei Perspektiven auseinanderhält: die eines lyrischen Ichs (I) und die eines reflexiven Ichs (II), die beide bereits im Eingangsaugenblick der *invocatio* angelegt sind.⁹⁵⁵ Beide Perspektiven zusammengenommen kann man einer höheren Einheit eines ironischen Ichs zusprechen, das die Perspektiven von *Selbstschöpfung* (I) und *Selbstvernichtung* (II) – mit Schlegel gesprochen (s. o. S. 152) – gegeneinander ausspielt.

Die selbstschöpfende Seite umfasst in einer makrotextuellen Einteilung die Verse 7–94, die selbstvernichtende die Verse 95–173.⁹⁵⁶ In einem poetisch selbstschöpferischen Akt wird der freudianisch belegte »paterno giardino« (V. 3) – Ort von Befehlen, Erniedrigungen und versuchten Fluchten – ein Fensterblick, wie in *La sera del dì di festa*, und eine Blickwerdung, die den folgenden Bruch ermöglicht.⁹⁵⁷ Die Sterne verheißen keine kosmische Weltpassung – auch in der Tieferlegung durch einen mythischen Blick (»lo sguardo mitico«⁹⁵⁸) lässt sich kein In-die-Welt-Passen ausfindig machen –, sondern ein ständiges Verhandeln zwischen einer vergangenen Gegenwart (I) und dem Erinnern einer verlorenen Gegenwart (II). Diese Verknüpfung ist bereits anfangs gegeben, wenn die ersten vier Verse eine a-zeitliche Sternkonstellation aufrufen, die auch das Licht der Erleuchtung mit sich bringt (»scintillanti«, V. 3). Die Verse »di questo albergo ove abitai fanciullo, / e delle gioie mie vidi la fine.« (V. 5–6) haben eine ironische, die Einheit fragmentierende Funktion.⁹⁵⁹ Der Grund für das Scheitern wird benannt: Dem poetischen lyrischen Ich (I) wird ein reflexives lyrisches Ich beiseite gestellt, das den beobachteten Ort und die

Punktualität *einer* Erinnerung, »quella del momento in cui l'io si scopre bloccato nella staticità di un eterno deludente presente« (Del Gatto 2012, S. 277).

955 Vgl. » Il tempo dell'io, nell'invocazione, è questo assoluto presente, che trascende le due opposte percezioni del tempo, delle quali l'io si vede simultaneamente partecipe. È, dunque, il presente del soprassalto, in sospensione, o, appunto, in tensione, fra una temporalità estatica, appena dissolta, e una temporalità vigile, appena *tornata*. Questa doppiezza coincide perfettamente col tempo dell'invocazione, si colloca in esso, come in un momento incipitario o esplosivo del discorso.« (Colaiacomo 1998, S. 317).

956 Diesen Gegensatz zwischen einer Gegenwart des Sprechens (V. 7–94) und einer Gegenwart des Leidens (95–173) führt Güntert 1997 aus. Er unterscheidet zwischen einem *Io lirico* und einem *Io riflessivo*, das einer poetischen Seite entspricht, die auf das Verfließen der Zeit fokussiert ist, und einem philosophischen Bewusstsein der Grenze. Die Wende, die beide Bewusstseinsseiten zusammenführt, bietet die vierte Strophe (vgl. ebd., S. 89–94).

957 Die Vorform der Denkfigur des Flaneurs, der Fenster-Gucker, transformiert Materie in Erinnerung (vgl. »il luogo fisico [...] si fa *locus memoriae*«, Camiletti 2010, S. 48).

958 Folin 2003, S. 413.

959 Deutlich wird diese ironische bzw. transzendentalpoetische Struktur auf der Makrostruktur, denn versteckterweise wird der Erinnerungsraum durch den Tod unterminiert, der bereits durch »la fine« (V. 6) angelegt ist. Diesen Aspekt betont Cori in ihrem Artikel »Augenblick. A Reading of Leopardi's *Le Ricordanze*« (Cori 2013, S. 27–30), vor allem insofern der Leser bei der ersten Lektüre durch die unerwartete letzte Strophe am Schock des lyrischen Ichs teilhat.

Beobachtung desselben als Ursprung benennt, zugleich aber die Grenze bemerkt (II).

Indem reflexiv die Erinnerung – bestimmend für den weiteren Gang des Gedichts – als derjenige Ort benannt wird, an dem auch die Erinnerungen damals erfunden wurden (»questo albergo«), geht das erinnernde Ich seinen Weg, und *Le Ricordanze* scheinen in beiden Bestandteilen des Titels auf: im bestimmten Artikel und im substantiellen Gehalt einer Sache, die erinnert wird (I). Indem dieses (»questo«) Ich zugleich auch räumlich ein Heim (»albergo«) bewohnt, das zugleich das Ende der Lust (II) von diesem (»fanciullo«) und jenem Ich – und dessen *teoria del piacere* (»delle gioie mie vidi la fine«; I) – ist, wird auch die Lust des Erwachsenen bestimmt. Diese punktuelle und kontradiktorische Konstellation wird an (mindestens) zwei Stellen – zwar negativ, aber nicht weniger als Ereignis – gespiegelt. Der Perspektive II steht eine schwer erklärliche Präsenz des Mythischen gegenüber, denn eine Rückkehr oder eine Wiederholung ohne Differenz scheint doch noch möglich:

O speranze, speranze; ameni inganni
della mia prima età! sempre, parlando,
ritorno a voi; [...]

(V. 77–79; vgl. V. 87–94, V. 99–101)

Diese merkwürdige Beständigkeit und diese Rückkehr (»ritorno«) werden untergraben durch ein negatives »già nel primo giovanil tumulto« (V. 104), das zusammengefasst wird als ein irreales Leben im Rückblick (»vita in forse«, V. 110). Dennoch aber stellt sich eine Permanenz des Flüchtigen im mythischen Bild ein (»Un passare che permane«⁹⁶⁰), eine Abkunft von Ewigkeit, die negativ in der als einbrechender Augenblick (einer Erinnerung) inszenierten letzten Strophe an die romantische Hoffnung von Augenblick und Ewigkeit zurückgebunden wird. Tatsächlich – d.h. in der poetischen Fügung – aber ist das Fingieren eines Unendlichen (»io mi fingo«, V. 7, s.o. S. 241) – wie in *L'infinito* – auch hier blockiert durch die Landschaft, nicht nur da sich in der vorletzten Versposition »mondi« auf »monti« reimen:

E che pensieri immensi,
che dolci sogni mi spirò la vista
di quel lontano mar, quei *monti* azzurri,
che di qua scopro, e che varcare un giorno
io mi pensava, arcani *mondi*, arcana
felicità fingendo al viver mio!

(V. 19–24; Kursivierung M. H.)

960 Folin 2003, S. 417. Ohne expliziten Bezug zu Leopardis und Schlegels transzendentaler Erinnerungsthese (s.o. S. 167) schreibt Folin entsprechend in Rückblick auf den Beginn des Gedichts: »il tempo del ricordo [...] non coincide con il tempo della scrittura« (ebd., S. 417f.).

Die als *mise en abyme* gestaltete und intratextuelle Erinnerung an *L'infinito* – »pensieri immensi« (vgl. V. 4–6, s. o. S. 241) und »mare« (vgl. V. 15, ebd.) – ist in die Vergangenheit gerückt: statt »io mi fingo« (V. 7, ebd.) »io mi pensava« (V. 23) und »fingendo« (V. 24, 76). Diese erste dezidierte Negation des Unendlichen wird in der letzten Strophe durch die markierte Flüchtigkeit deutlich markiert als ein vierfaches »passasti« (V. 149, 152, 169, 170) auf engstem Raum,⁹⁶¹ weiter verstärkt durch »il passare« (V. 150) und den Gegensatz von »io movo« (V. 159) und »tu più non movi« (V. 161). Mit dem Auftreten der Nymphe Nerina in der letzten Strophe kommt der ›wahre‹ Charakter der Moderne zum Ausdruck.⁹⁶²

O Nerina! e di te forse non odo
 questi luoghi parlar? caduta forse
 dal mio pensier sei tu? [...] (V. 136–138)
 Più non ti vede
 questa Terra natal: quella finestra,
 ond'eri usata favellarmi, [...] (V. 140–142)
 Altro tempo. I giorni tuoi 148
 furo, mio dolce amor. Passasti. Ad altri
 il passar per la terra oggi è sortito, 150
 e l'abitar questi odorati colli.
 Ma rapida passasti; e come un sogno
 fu la tua vita. Ivi danzando; in fronte
 la gioia ti splendea, splendea negli occhi
 quel confidente immaginar, quel lume 155
 di gioventù, quando spegneali il fato,
 e giacevi. Ahi Nerina! In cor mi regna
 l'antico amor. Se a feste anco talvolta,
 se a radunanze io movo, infra me stesso
 dico: o Nerina, a radunanze, a feste 160
 tu non ti acconci più, tu più non movi.
 se torna maggio, e ramoscelli e suoni
 van gli amanti recando alle fanciulle,
 dico: Nerina mia, per te non torna
 Primavera giammai, non torna amore. 165
 Ogni giorno sereno, ogni fiorita
 spiaggia ch'io miro, ogni goder ch'io sento,
 dico: Nerina or più non gode; i campi,
 l'aria non mira. Ahi tu passasti, eterno

961 Vgl. Bonadeo 1976, S. 375–377.

962 Vgl. in Auseinandersetzung mit Warburgs Überlegungen zu den tanzenden Nymphen Agamben: »E poiché, nel moderno, non il movimento, ma il tempo è il vero paradigma della vita« (Agamben 2007, S. 10). Solchermaßen von der Zeit abgeschnitten erlangt die Nymphe Nerina auch bei Leopardi ihre Wertigkeit als eine »Pathosformel del ›fantasma‹« bzw. als Pharmakon (vgl. Herold 2015c, S. 138–140), allerdings als bewegtes Bild bzw. als Bild des (Ver-) Falls.

sospiro mio: passasti: e fia compagna 170
 d'ogni mio vago immaginar, di tutti
 i miei teneri sensi, i tristi e cari
 moti del cor, la rimembranza acerba. (V. 148–173)

Nerina kehrt wieder als Bild (der Erinnerung), aber zugleich als ein abwesendes Bild. Die belebende Apostrophe an die Sterne und an die Nymphe spiegelt einen Akt der Anerkennung einer Abwesenden. Nerina ist Bild eines Falls (»caduta forse«, V. 137), aber aus der Wirklichkeit, nicht der Erinnerung des Ichs, und das Gedicht führt diesen (falschen) Übergang ironisch auf als Schwel-lenerfahrung, als einen Augenblick »della luce istantanea di questo passaggio.«⁹⁶³ Die neunfache Negation in der letzten Strophe mag an eine andere mythische Schwel-lenerfahrung – *Ultimo canto di Saffo* – erinnern. In *Le Ricordanze* steht aber nicht der Tod einer mythischen Spiegelung des modernen Ichs bevor, sondern das Ende der Erinnerungsdichtungen, besiegelt durch ein antikes mythisches Du, dessen Leben wie ein Traum gewesen sei – »come un sogno / fu la tua vita« (V. 152f.). Die letzte Strophe ist so gleichsam der Wiederbelebungsversuch in der Form eines »sogno di un'ombra« (507), der durch einen poetischen Tag-traum, ein »sognare a occhi aperti«⁹⁶⁴ erreicht wird. Das helle Leuchten der Sterne der ersten Strophe – »Vaghe stelle«, »delle luci« (V. 1, 9) – spiegelt sich traurig in der letzten: »mesto riluce delle stelle il raggio« (V. 137). Das erahnte Ende zu Beginn »delle gioie mie vidi la fine« (V. 6) wird am Schluss in der Transposition von »questo albergo« (V. 5) zu »quella finestra« (V. 141) in die Vision einer Traumfigur überführt.⁹⁶⁵ Sie erfüllt Bachelards Bestimmung des »l'instinct poétique«:

963 Forlin 2003, S. 418–420 (vgl. Dolfi 1986, S. 91).

964 Die Formulierung stammt aus einem Brief Leopardis, den er am 25. Februar 1828 an seine Schwester Paolina schreibt. Im folgenden Jahr mag er sich bei der Entstehung von *Le Ricordanze* an diesen Brief erinnern haben: »Io sogno sempre di voi altri, dormendo e vegliando: ho qui in Pisa una certa strada deliziosa, che io chiamo *Via delle rimembranze*: là vo a passeggiare quando voglio sognare a occhi aperti.« (TPP, S. 1360).

965 Es ist schwer nachvollziehbar, wieso Cori zunächst (richtigerweise) festhält, dass Bergsons *durée* nicht- Augenblicklich ist – »The philosophy of the moment is somehow opposed to Bergson's *durée*« –, um dann aber doch an Bergson festzuhalten, und Leopardis Erinnerungstheorie diametral zu Bachelards *l'instinct poétique* anzusetzen: »Leopardi, unlike Bachelard, for instance, does not possess and is not in search of a philosophical system capable of reconciling two different conceptions of the essence of time, either as duration (and *durée*) or as *solitude* of the moment.« (Cori 2013, S. 38, vgl. ebd., S. 33). Selbst wenn die systematische These zuträfe, würde sie nicht ausschließen, dass man Bachelards Begriffe auf Leopardi anwenden kann. Darüber hinaus versucht Bachelard in *L'intuition de l'instinct* keine Versöhnung zweier Positionen, sondern gerade eine Kritik an Bergsons *durée*. Der Vorwurf an Bergson lautet gerade, nicht dialektisch vorzugehen, bzw. an einer metaphysischen Substanzvorstellung festzuhalten. Vgl. aus *La dialectique de la durée*: »Il [= le bergsonisme] a réservé une solidarité entre le passé et l'avenir, une viscosité de la durée, qui fait que le passé reste la substance du présent, ou, autrement dit, que l'instinct

[I] En tout vrai poème, on peut alors trouver les éléments d'un temps arrêté, d'un temps qui ne suit pas la mesure, d'un temps que nous appellerons *vertical* pour le distinguer du temps commun qui fuit horizontalement avec l'eau du fleuve, avec le vent qui passe.

[...]

[II] Essentiellement, l'instant poétique est une relation harmonique de deux contraires. [...] Mais pour le ravissement, pour l'extase, il faut que les antithèses se contractent en ambivalence. Alors l'instant poétique surgit...⁹⁶⁶

Le Ricordanze erfüllt die Vertikalität (I) und die Ambivalenz (II) auf makro- und mikro-struktureller Ebene. Die Sternen-*invocatio* der ersten Strophe erfüllt und spiegelt sich in der Nerina-Vision der letzten Strophe. Dieser vertikale Aufbruch der Zeit ist zugleich ein Echo der letzten Strophe von *A Silvia*; desjenigen Gedichts, auf das *Le Ricordanze* folgen:

[...] Ahi come,
 come passata sei,
 cara compagna dell'età mia nova,
 mia lacrimata speme!
 [...]
 All'apparir del vero
 tu, misera, cadesti: e con la mano
 la fredda morte ed una tomba ignuda
 mostravi di lontano.

(V. 52–55, 60–63)

Silvia ist bereits gestorben (»passata sei«, V. 53). Ihren Tod zu sagen, gleicht einem Stammeln (»come, / come«, V. 52f.). Ihr Tod versinnbildlicht das Ende der Hoffnung, des belebenden Prinzips (»lacrimata speme«, V. 55). Das ist als Erscheinung benannt (»apparir del vero«, V. 60), das *passato remoto* ist eine Vorvergangenheit (»cadesti«, V. 61), die Tod und Grab in räumlicher und zeitlicher Ferne zeigt (»di lontano«, V. 63). Mit dieser ambivalenten Distanz des *Silvia*-Bildes beginnen und enden auch *Le Ricordanze*, zunächst in der ersten Strophe als stellarer Mythos (V. 1–6), der sich in einem persönlichen Mythos spiegelt (siebte Strophe) und das abstrakte Ende (»vidi la fine«, V. 6) aufnimmt als Ende von »Nerina« (V. 136, 156, 160, 169), das in der wiederholten Nennung um die Präsenz des Bildes ringt. Diese Entsprechung der rahmenden Strophen findet sich auch in der paradoxen Spiegelung der weiteren Strophen. Die leidvolle, schlechte Vergangenheit der zweiten Strophe (V. 28–48) steht dem Wunder (»maraviglia!«, V. 126) der Jugend, das aufblitzt (»a somigliar d'un lampo«, V. 131), der vorletzten Strophe gegenüber. Die inneren Strophen geben gleichsam den Ermöglichungsgrund an: Die dritte Strophe wird eröffnet mit einem

présent n'est jamais que le phénomène du passé. Et c'est ainsi que, dans la psychologie bergsonienne, la durée pleine, profonde, continue, riche, fait office de la substance spirituelle.« (Bachelard 2006, S. 2).

966 Bachelard 1992, S. 104 (Einteilung in eckigen Klammern M. H.).

Wind, der Erinnerungen auslöst – wie in *L'infinito*: »Viene il vento recando il suon dell'ora« (V. 50) –, aber noch tritt keine Vision ein, kein Erinnerungsbild steigt auf:

[...] un'immagin dentro
 non torni, e un dolce rimembrar non sorga.
 [...] ma con dolor sottentra
 il pensier del presente, un van desio
 del passato, ancor tristo, e il dire: io fui. (V. 56–60)

Das Bewusstwerden der Gegenwart (»pensier del presente«, V. 59) stellt sich als Epiphanie des Ohrs dar. Es scheint der Wind zu sein, der sich einschleicht (»sottentra«, V. 58) und die augenblickliche Gewissheit ausspricht »io fui« (V. 60). Entsprechend stellt die fünfte Strophe das Bewusstsein (»conscio«, V. 114) des Kindes dar im »primo giovanil tumulto« (V. 104) und im frühen Dichten: »poetando«, »cantai funereo canto« (V. 115, 118). Die Mitte des Gedichts kombiniert diese Ambivalenzen und bringt in harter Fügung Hoffnung (»speranze«, »ritorno«, V. 77, 89) und Tod im Hoffen zusammen: »la morte è quello / che die contana speme oggi m'avanza;« (V. 91f.). Das »il dire: io fui« führt eine Distanz in den Diskurs ein, den die letzte Strophe als mythische Vorzeitigkeit inszeniert, und als eine innere, psychische Erkenntnis darstellt.⁹⁶⁷

Diese Elemente kommen in der letzten Strophe zusammen im Wunder einer plötzlichen Erscheinung, eines Bildes, das aufsteigt. Das horizontale »sottentra« (V. 58) wird ersetzt durch das vertikale »sorga« (V. 57), das sich nun erfüllt und die zeitliche Flüchtigkeit arretiert. Silvia und Nerina folgen nicht nur in den *Canti* aufeinander, sie sind darüber hinaus durch Tassos *Aminta* intertextuell miteinander verwandt:

Dafne: Odo una mesta voce.
Aminta: Io odo 'l nome
 di Silvia, che gli orecchi e 'l cor mi fere;
 ma chi è che la noma?
Dafne: Ella è Nerina,
 ninfa gentil che tanto a Cinzia è cara,
 c'ha sì begli occhi e così belle mani
 e modi sì avvenenti e graziosi.⁹⁶⁸ (V. 1360–1365)

967 Vgl. »Tale rappresentazione porta necessariamente con sé quella dello sfondo mitico, evocato da questo accadere, in quanto rappresentato come assoluto. Con essa, viene, cioè, rappresentata la forza mitopoietica inerente als *post factum* assoluto, alla voce narrante, in quanto *rappresentata come raddoppiamento* di un proprio *ante factum* mitico.« (Colaiacono 1998, S. 306f.).

968 Tasso 1976, S. 87.

Verglichen mit Tassos *Nerina* ist zunächst auffällig, dass die »mesta voce« (V. 1360) einem »mesto [...] raggio« (V. 137) gewichen ist, und entsprechend spricht Nerina nicht mehr, sondern von ihr wird gesprochen, das lyrische Ich nimmt gleichsam die Rolle Amintas ein:

O Nerina! e di te forse non odo
questi luoghi parlar? [...] (V. 136f.)

Silvias Transformation in ein Erinnerungsbild des Todes wird eingeführt als ein Hörereignis (»odo [...] parlar«), dann ausgeführt als Todesbild einer Erinnerung, als Bild einer Absenz:

[...] Più non ti vede
questa Terra natal: [...] (V. 140f.)

Nach der ersten Anrufung »O Nerina!« (V. 136) folgen zwei rhetorische Fragen, die zweite Nennung »Ahi Nerina!« (V. 157) ist bereits eine Klage, die den Vers und die Strophe in zwei (fast) gleich lange Abschnitte aufteilt. Diese wird sprachlich eingeleitet durch die auffallenden Wiederholungen – neben »passasti« vor allem »splendea, splendea« (V. 154), dann »feste« (V. 158, 160), »radunanze« (V. 159f.). Die sprachliche Wiederholung unterstreicht den Versuch, durch die Sprache Nerina in der Gegenwart zu halten. Diese – auf Rilke hinausweisende (s. u. S. 573) – orphische Zweckmäßigkeit der Sprache wird in den letzten drei Nennungen noch deutlicher markiert. Sie ist eine Variation des »il dire: io fui.« (V. 60). Sprachliche Präsenz wird als eine psychische angesprochen – »In cor« (V. 157), »infra me stesso« (V. 159) –, als ein bewegungsloses Bild – »non movi« (V. 161), »non torna« (V. 164f.), Gegenbild zum a-zeitlichen »Ivi danzando« (V. 153) in der Erinnerung – und deutlich als Sprechakt markiert:

dico: o Nerina [...]

dico: Nerina mia [...]

dico: Nerina [...] (V. 160, 164, 168)

Im Rhythmus von jeweils vier Versen⁹⁶⁹ verliert die Sprachmagie der Evokation langsam, schrittweise ihre Kraft. Im »e fia compagna« (V. 170) ist Nerina wieder nur die Erinnerung an *Silvia* (»cara compagna«, V. 154). Das Herzwerk, das die Zeit anhalten konnte, wird in Bewegung gesetzt, und die letzten beiden Worte benennen, was die letzte Strophe und das Gedicht im Ganzen sind:

i miei teneri sensi, i tristi e cari
moti del cor, la rimembranza acerba. (V. 172f.; Kursivierung M. H.)

969 – V. 160–163, V. 164–167, V. 168–171. Sie trennen zudem die letzten beiden Verse ab (V. 172f.) und lassen sie ohne Nerina und ohne grammatisches Subjekt zurück.

Damit ist die letzte Strophe Epiphanie und ein ›il dire: ella fu.‹ zugleich.

* * *

Leopardis ›neue Mythologie‹ bedeutet – vor dem Hintergrund von Schlegels *Gespräch über die Dichtung* – einen Umgang mit der Gegenwart als Aufgabe einer (mythischen) Belebung. Das gesamte Gedicht *Alla Primavera o delle favole antiche* inszeniert eine Bewusstwerdung – über die ästhetischen Ideen von *natura* und *illusioni* – als Augenblick, der in einer indirekten Darstellung (ver-)endet. Augenblicke mythischer Fülle werden anzitiert und fragmentarisch in eine transzendente Struktur gefügt, die den mythischen Gehalt entsubstantialisiert, so dass er nur noch blickgeprägt gegenüber einer unzumutbaren, unpoetischen Wirklichkeit ist. Diesen Inszenierungswert steigert *Le Ricordanze* deutlicher zu einer lyrischen Darstellung einer Epiphanie im Gewand einer persönlichen Erinnerung (an Nerina bzw. *Silvia*). Diese Epiphanie wird im Zeichen einer kosmischen Präsenz eingeleitet, die eine (Seins-) Ekstase zu versprechen scheint. Der Mythos wird reduziert auf eine Nymphe, der kontemplative Akt wird auf den evokatorischen Wert fokussiert und auf den transzendentalpoetischen Charakter des Erinnerns und des Dichtens als dialektisch voneinander abhängigen Bewusstseinsakte eines Subjekts festgelegt. Anhand der aufgeführten Erinnerungsarbeit, die auch eine selbstreflexive Arbeit am (eigenen) Mythos der Erinnerung ist, wird die transgressive Logik der Grenze lyrisch dargestellt. Das Hinauswachsen aus der naiven Erinnerungsgebundenheit des Kindes erlebt Flüchtigkeit im metaphorischen Modus des Mythos, der zwar relative Dauer verleiht, aber auch deren fiktionale Grundierung hervorkehrt. Diese Doppelseitigkeit wird in Nerina als Simulakrum der (Erinnerungs-) Lust zwischen Jenseitigkeit und Präsenz (im Sprechakt), zwischen Schwellenerfahrung und Wachtraum gebündelt. Im Ganzen – und ex post bestimmt durch die letzte Strophe – ist *Le Ricordanze* ein ›instant poétique‹ (nach Bachelard) und eine Dekonstruktion des synthetischen Bedeutungsversprechens einer *mémoire involontaire*. Erinnern und Bewusstsein sind immer sprachlich und damit tödlich bzw. nicht-vergegenwärtigend.

3.7.2 *La sera del dì di festa*

Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.⁹⁷⁰

(Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*)

Sallustius, der geistvolle Freund des Kaisers Julian, sagt einmal, nach Erzählung eines Mythos: »Dies ist nie geschehen, ist aber immer!« Der echte Mythos versetzt sich zwar in die Vergangenheit wie ein einmaliges Geschehen, aber diese Vergangenheit ist die eigentlich zeitlose Urzeit.⁹⁷¹

(Otto: *Mythos und Welt*)

Sein Leben leben: das ist beim Menschen sein Alltag. Auf Distanz gehen zu seinem Leben: das ist beim Menschen das Fest.⁹⁷²

(Marquard: *Moratorium des Alltags*)

Leopardis *La sera del dì di festa* ist das Gedicht, das den modernen Erfahrungsverlust ins poetische Bild setzt und in der Denkfigur des unendlichen Aufschubs des Augenblicks (des Heiligen) auf die Frage nach der Identität des modernen Subjekts zuspitzt. Es unterläuft schnurstracks die ›mythische‹ Formulierung Paveses in seinem Aufsatz *Del mito, del simbolo e d'altro*: »[L]a festa ricebra il mito e insieme lo instaura come se ogni volta fosse la prima«.⁹⁷³

Den Erfahrungsverlust unter Bedingungen stetig steigender Beschleunigung und Verwissenschaftlichung der Lebensvollzüge hat Benjamin auf den Begriff der »Erfahrungsarmut« gebracht:

Denn nicht echte Wiederbelebung findet hier statt, sondern eine Galvanisierung. Man muß an die großartigen Gemälde von Ensor denken, auf denen ein Spuk die Straßen großer Städte erfüllt: karnevalistisch verummte Spießbürger, mehlbestäubte verzerrte Masken, Flitterkronen über der Stirne, wälzen sich unabsehbar die Gassen entlang. Diese Gemälde sind vielleicht nichts so sehr als Abbild der schauerlichen und chaotischen Renaissance, auf die so viele ihre Hoffnungen stellen. Aber hier zeigt sich am deutlichsten: unsere Erfahrungsarmut ist nur ein Teil der großen Armut, die wieder ein Gesicht – von solcher Schärfe und Genauigkeit wie das der Bettler im Mittelalter – bekommen hat. Denn was ist das ganze Bildungsgut wert, wenn uns nicht eben Erfahrung mit ihm verbindet?⁹⁷⁴

Leopardi hat diesen Verlust ausgezeichneter Zeit- und Selbsterfahrung an einem besonderen Tag im Jahr für den (gläubigen) Menschen, an einem Festtag, ins Gedicht übersetzt und damit eine individuelle Reflexion auf ein allgemeines

970 Benjamin 1974d, S. 695.

971 Otto 1963, S. 257 (Kap. *Der ursprüngliche Mythos*).

972 Marquard 1989, S. 685.

973 Pavese 1968, S. 274.

974 Benjamin 1991a, S. 215.

Ergebnis der Moderne durchgeführt. Sein lyrisches Inventar ist zwar weniger städtisch und karnevalesk. Es wird aber transzendentalpoetisch der Verlust einer gewissen Qualität der Erfahrung analysiert. Die sinnliche Registratur kennt keine Tiefe mehr: Sinnesdaten werden nur auf der Oberfläche verarbeitet, ohne dass sie eine sinnstiftende Kohärenz ausbilden. Das Ideal einer erfüllten Erfahrung wäre »die unendliche Fülle des Lebens der schöpferischen Natur, in der anwachsenden Schöne [sic!] ihrer unermeßlich herrlichen Entfaltung«⁹⁷⁵. Fügen sich die einzelnen Eindrücke nicht mehr zu einer Geschichte, da sie in momentane Einzelbilder zerfasern, verlieren sie ihre Einmaligkeit. Einzeleindrücke werden austauschbar und sind reduziert zu reiner Folge ohne Prägnanz. Das lyrische Ich von *La sera del dì di festa* erlebt, wie es ist, wenn die Erfahrungsmöglichkeit besonderer Augenblicke verloren ist. Die Erwartung, dass (zumindest) der Festtag (noch) eine besondere Erfahrung von Gegenwart ermöglicht, wird enttäuscht, und dieser individuelle Verlust steht für »la giornata dell'uomo contemporaneo [che] non contiene quasi più nulla che sia ancora traducibile in esperienza«⁹⁷⁶. Im Strom des Alltags lassen sich nur allgemeine Abfolgen angeben. Der Blick für prägnante und einprägsame Augenblicke, in denen das Geschehen sich nicht einfach ohne individuellen Index vollzieht – wie ein maschineller Prozess –, stört den alltäglichen Rhythmus und bricht ihn an exemplarischen Nahtstellen auf.

La sera del dì di festa wurde 1820, vier Jahre vor dem *Ultimo canto di Saffo*, geschrieben. Dennoch beherbergt es einen letzten Gesang *sui generi*. Der Gesang des Handwerkers steht wie der letzte Gesang der Sappho auf der Schwelle. In *La sera* hat dieser *mise en abyme*-Gesang deutlicher metapoetische Züge. Zugleich ist hier der letzte Augenblick schon eingetreten, denn das Ereignis des Festes ist schon vergangen. Die in die Einsamkeit führende Allgegenwart der Erinnerung ist aufgebrochen in mehrere Perspektiven und Fremdprojektionen des Ichs. Da die Fluchtlinien multipliziert werden, wird das poetische Modell deutlich: Die Gegenwart kann nur über den Rekurs auf die Vergangenheit und auf die Erinnerung semantisch strukturiert werden. Was jetzt ist, lässt sich nicht rein und unmittelbar sagen, sondern immer nur vermittelt.

Die indirekte Darstellung der Subjektivität wird schon intertextuell darin anschaulich, dass Leopardi ironisch auf die Idyllentradition zurückgreift. Die historische Distanz zu Einheitsvorstellungen harmonischer Weltpassung wird im Eingangsbild von *La sera* sichtbar. Unvermittelt werden die Eingangsverse durch eine schmerzvolle Erinnerung unterbrochen. Leopardi schreibt diejeni-

975 KA I, S. 34 (Anmerkung Schlegels zur Abhandlung *Über die Grenzen des Schönen*).

976 – wie Agamben in Auseinandersetzung mit Benjamins Begriff der Erfahrungsarmut schreibt (Agamben 1978, S. 5). Im Folgenden wird der Titel von Leopardis Gedicht z. T. abgekürzt als *La sera*.

gen Verse aus der *Ilias* um, die er im *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* als das Ideal eines »lampo rarissimo« angeführt hatte, der die mythische »natura primitiva« zugänglich machen könnte (s. o. S. 200). Die Verse lauten in Leopardis Übersetzung:

Si come quando graziosi in cielo	1
rifulgon gli astri intorno della luna	
e l'aere è senza vento, e si discopre	
ogni cima de'monti ed ogni selva	
ed ogni torre; allor che su nell'alto	5
tutto quanto l'immenso etra si schiude,	
e vedesi ogni stella, e ne gioisce	
il pastor dentro all'alma.	(984f., V. 1–8.) ⁹⁷⁷

Das Alte verliert gerade in den Idyllen – und das unterscheidet sie von den Kanzonen – seine Schwere und seine Antiquiertheit.⁹⁷⁸ Leopardi übernimmt von Homers Versen nur die Blickweite und die erhabene Blickhöhe. Das abschließende »e vedesi ogni stella, e ne gioisce / il pastor dentro all'alma« hallt in der Idee des gesamten Gedichts nach, dass die Perspektiven in einem Fluchtpunkt zusammenlaufen könnten.⁹⁷⁹ Im *Discorso* zitiert er dieses »spettacolo sentimentale« (984f.), dieses Bild einer anderen Natur, die den Modernen fremd geworden ist, als »un'altra natura« (985; Kursivierung M. H.).⁹⁸⁰ Das harmo-

977 Leopardi hat im Fragment *Ricordi d'infanzia e di adolescenza* auf diese homerische Mondsicht hingewiesen: »veduta notturna colla luna a ciel sereno dall'alto della mia casa tal quale alla similitudine di Omero« (TPP, S. 1102).

978 Vgl. zu diesem Unterschied in der Sprache Nencioni 1988, S. 378f. und speziell zum homerischen Beginn von *La sera* und dem *posa* (V. 3) als Bild, wenn alles vergeht, mit Verweis auf Petrarca's *Trionfi* und Dantes *Inferno* Cecchetti 1998, S. 190–194. Maurer spricht einerseits von einer »Lockerheit des Genus«, die sich aus der räumlichen nahen und »idyllisch-gegenständliche[n]« Dichtung ergebe, andererseits von der »ruhige[n] Haltung des Dichters«, die die Idyllen durch das »Vorwiegen des Darstellerischen vor dem Lyrischen, [durch] den Vorrang des ›Bildes‹ als eines Natur- und Seelengemäldes« von der Elegie unterscheidet (Maurer 1957, S. 128f.). Die Sterne im Himmel, die im Licht des Mondes erstrahlen (V. 1f.) werden in *La sera* auf den Mond reduziert. Vom entdeckenden Blick, der die Gipfel der Berge und den Wipfel jeden Waldes und die Spitze jeden Turms erblickt in der windlosen Luft, bleibt nur der Berg und die windlose Stille (V. 3–5). Unterhalb der erhöhten Position des Betrachters öffnet sich eine unermeßliche, ätherische Weite des Blicks (»l'immenso etra si schiude«, V. 6).

979 Das lyrische Ich ist in *La sera* nicht der wandernde Hirte – diese Position wird im zweiten Gedicht, das den Gesang im Titel trägt (*Canto notturno*), eingenommen –, sondern ein außenstehendes, unbewegliches Beobachter-Ich, das den *pastore* erst in der Figur des anderen Gesangs des *artigiano*, einführt. Leopardi bindet den Gedichtsanfang von *La sera* also an die Tradition an, indem er die elegisch-idyllische Stimmung übernimmt und einzelne Worte wieder verwendet (*luna, senza vento, monti*).

980 Das Ganze ist aber gänzlich verändert, um sein Gegenteil gebrochen; was anhand des Befunds einleuchtet, dass Leopardi die Bedeutung der Ruhe und Stille der ersten Verse später rückwirkend umkehrt, wenn »Tutto è pace e silenzio, e tutto posa / Il mondo«

nische Eingangsbild der zeitlos-zyklischen Natur steht zwar im Gedicht am Beginn, es ist aber zugleich von Anfang an ein zum Scheitern verurteilter Versuch, eine Idylle zu schreiben. Am Anfang von *La sera* steht eine idyllische⁹⁸¹ Situation der Fülle, der Einheit in der Natur.⁹⁸² *La sera* ist mit insgesamt 46 Versen das erste der drei langen sogenannten *piccoli idilli*⁹⁸³. Es entwickelt kurz ein solches Bild der Harmonie (»mare«), um dann in Langform die Brüchigkeit solcher Lusterfahrten (»dolce«) durchzuspielen und in sich zu spiegeln.⁹⁸⁴ Das »O donna mia« (V. 4) im zweiten Satz kündigt den Einbruch der Reflexion und der Erinnerung an. Das als zeitlose Fülle empfundene Jetzt wird wie durch einen Steinwurf in das idyllische heilignüchterne Wasser in Bewegung gesetzt.⁹⁸⁵

Dolce e chiara è la notte e senza vento,
e queta sopra i tetti e in mezzo agli orti
posa la luna, e di lontan rivela
serena ogni montagna. [...] ⁹⁸⁶ (V. 1–4)

Die erleuchtete, stille Landschaft steht umrahmt von »Dolce e chiara« und »senza vento«. Dass sie ohne Wind ist, bedeutet – mit Leopardis *L'infinito* gesprochen –, dass sie idyllisch-ereignislos und insofern ein Versprechen von

(V. 38f.) die schmerzvoll empfundene Indifferenz der erhabenen Natur bedeutet (vgl. Perella 1970, S. 61 ff.).

- 981 Die Moderne – verstanden als Abwesenheit des Festtags und des Heiligen – und die Gegenwart stehen der Antike und der Vergangenheit gegenüber. Das wird in der Textgenese deutlich, die – wie immer wieder angemerkt wird – mit der Aneignung der Idyllen Gessners ansetzt. Die *aemulatio* der antiken Gattung greift vermittels einer modernen Wiederbelebung in der Figur des *artigiano* auf diese ironisch zurück. Ursprüngliche Bilder von Einheit in der Natur – für Leopardi paradigmatisch die bukolische Dichtung Moschos' – werden anzitiert als die klassisch-gewordene Idee von harmonischer Weltpassung des Menschen in der Schäferidylle (vgl. Blasucci 1985, S. 153–164).
- 982 Dieser Eindruck entsteht aus dem vorangegangenen Festtagsgeschehen. Es war laut, wechselhaft, ausgelassen. Jetzt ist Ruhe eingetreten. Der Augenblick der Ruhe erscheint durchaus positiv. Das erste Wort des Gedichts – »Dolce« – zeigt in Leopardis Dichtung meist einen Bezug zu der Idee des Unendlichen an. Die letzte Zeile aus dem *L'infinito* – »e il naufragar m'è dolce in questo mare« (V. 15) – spricht diesen lustvollen Verlust des Ideals am prägnantesten aus.
- 983 Die anderen beiden sind die nachfolgenden Gedichte *Il sogno* und *La vita solitaria*. Leopardi spricht nur von »idilli«, das Epitheton »piccoli« ist ein Zusatz der Kritik.
- 984 – »[...] la notte e [...], e [...] la luna, e [...]« (V. 1–4). Folgt man dem Vergleich weiter wird die Beinahe-Windepiphanie in der Mitte von *L'infinito* in *La sera* auf den abschließenden Augenblick der Erinnerung verschoben, in dem die Kindheit keinen Ursprung und keinen Halt bietet. Diese paradoxe, zerrissene Zeitlichkeit kündigt sich gegen den idyllischen Ton schon im Anfang an: im retardierenden Hyperbaton und in der invertierten Anordnung der Syntagmen der ersten vier Verse.
- 985 Vollständig bewusst und deutlich im Gang der sich zuspitzenden Reflexion des Gedichts wird diese Einsicht erst 20 Verse später im Gesang des Handwerkers, der inkorporiert wird in den eigenen *canto* (V. 24–30).
- 986 TPP, S. 122. Alle Versangaben beziehen sich auf TPP, S. 122 f.

Zeitlosigkeit ist.⁹⁸⁷ Das einsame lyrische Ich betrachtet die Nacht, die mondhell den Blick erleuchtet. Es betrachtet von oben die Landschaft und sieht die Dächer, Gärten und Berge in der Ferne (V. 2, 4). Der Höhe des leuchtenden Monds stehen die Gärten entgegen (»gli orti«, V. 2). Das Dichter-Ich beleuchtet den Mond, indem es ihn ins Bild setzt. So wie das Höhergestelltsein des erhabenen Monds der Grund für die Ruhe der klaren Nacht ist, genauso entsprechen der Höhe der Dächer die tieferen Gärten. Der Mond ruht (»posa la luna«, V. 2) wie der Wind. Der nächtliche Gesang hebt an mit der Aufhebung der Zeit und steht der hektischen Zeit des (All-) Tags gegenüber. Die kalte, unmenschliche Zeit des Mondes wird implizit mit der Flüchtigkeit des Tages konfrontiert. Das lyrische Ich empfindet einen Augenblick der absoluten Ruhe – »e queta / [...] posa la luna« – und dann bricht ein anderer Augenblick ein. Plötzlich steigt die Erinnerung an die geliebte Frau auf.

[...] O donna mia,
 già tace ogni sentiero, e pei balconi
 rara traluce la notturna lampa:
 tu dormi, che t'accolse agevol sonno
 nelle tue chete stanze; e non ti morde
 cura nessuna; e già non sai né pensi
 quanta piaga m'apristi in mezzo al petto. (V. 4–10)

Der Reinheit des Mondes wird unvermittelt das Ich, das sich an seine Geliebte erinnert, mit einem elegischen Einschub (V. 7–10) entgegengestellt. Das verlorene Allgemeine wechselt mit einer individuellen Szene. Einem Augenblick der Einheit steht einer der Zerrissenheit gegenüber. Das Ideal einer erfüllenden Natur weicht dem Subjekt und seiner Trauer. Die Jetztzeit wird auf die Vergangenheit bezogen bzw. durch die Erinnerung aufgebrochen und verliert damit seine Fülle und Singularität. Diese Zäsur verändert auch die Qualität des Erlebnisses selbst.

Der Schmerzensschrei oder Seufzer »O donna mia« (V. 4), der die Ruhe zerstört, führt in eine rückblickende Feststellung. Das Ich will das Ganze, die Ruhe, es sieht sich aber inmitten von Fragmenten: »in mezzo al petto«, mitten in der Brust, hat das zweite Du, die geliebte Dame, eine tiefe Wunde geschlagen (V. 10). Die Bruchstücke des Lebens sind Erinnerungsfetzen und werden zu Chiffren der Gegenwartserfahrung. Der sinnlich-meditierende Blick auf den Mond eröffnet das Gedicht und die Erfahrung von Ewigem. Aber dieses Bild des Zeitlosen blitzt nur kurz auf, da sich der Blick nicht im Unbestimmten und

987 Das »senza vento« bestimmt die Nacht als absolute Ruhe, als den besonderen Augenblick, der – wie das Hyperbaton »queta / [...] posa la luna« (V. 2–3) – das Subjekt, das die nächtliche Natur betrachtet, entrückt. Das Ende des Festtags beginnt mit einer idyllischen Ekstase der Zeiterfahrung.

Vagen aufhalten kann. Das konkrete Jetzt des poetischen Sprechens (V. 1–4) ist zunächst so klar wie die weite Mondlandschaft mit ihren unbestimmten Dächern, Gärten und Bergen, wird aber sofort unterbrochen durch die Katastrophe der Blickverkürzung auf ihre Zimmer, die das Ich auf sich selbst zurückwirft.

Das zeithobene Mondbild wird fragmentarisiert durch den Musenanruf an die »donna mia«. Der Horizontblick (V. 1–4) wird durch den einbrechenden, vertikalen Blick auf das räumlich Nahe verkürzt. So sind auch die späteren Präsenzmarker diagonal aufgebrochen.⁹⁸⁸ Die anfängliche Zeitlosigkeit des Mondes zieht sich zusammen in der Beobachtung, wie alles vergeht, wodurch zugleich die Gegenwart als augenblickliche Gewahrwerdung der eigenen Subjektivität entwertet wird.

Die Uneinholbarkeit eines Wesenskerns wird aufgeführt als der unmögliche Blick auf etwas als solches: Dem Ausblick auf den Horizont und die weite Landschaft, in dem der Blick von den nahen und fernen Dächern und Gärten zu den Bergen im Hintergrund wandert (V. 2–4), folgt der Einblick durch die Fenster in ihre Zimmer (V. 8). Aber »den Fensterblick, den Blick in andere Fenster als Blick in die Anderen, den Einblick in Häuser und Menschen« kann das lyrische Ich nicht erreichen. Das mag daran liegen, dass bei Leopardi noch nicht die »Vorherrschaft des Sehens«, noch nicht das »unermesslich[e] Übergewicht des Sehens« der Großstadt des 19. Jahrhunderts gilt.⁹⁸⁹ Leopardis Dichtung ist von einem gewissen idyllischen Primat des Hörens bestimmt. Das wird direkt nach der *donna*-Szene, in der zweiten Gedichtshälfte, bedeutsam.

Der anfängliche Beobachter wird zum Selbstbeobachter. Die Perspektive auf den Festtag ist nicht einfach, sondern gebrochen: Die teleskopartige Mondszene weicht der *circumspectio* auf die Zimmer der Geliebten. Die räumliche Einkreisung von der Ferne des Mondes zur Nahperspektive (»tue chete stanze«, V. 8) entspricht einer Entfernung von der eigenen Gegenwart. Die Festtagserfahrung führt unweigerlich auf, was zu vermeiden war. Das Ich wird auf sich zurückgeworfen. Mit dem Ende des Festtags gibt es für das Subjekt nichts als »reine« Gegenwart – Gegenwart ohne *divertimento*⁹⁹⁰ –, die zum Leiden an der eigenen Präsenz wird.

Das Ich bleibt abgetrennt vom Objekt seiner Begierde. Es malt sich als Ersatz

988 Das »*orma non lascia*« (V. 30) bedeutet die Erfahrung des Gegenwartsentzugs, ebenso der Gegensatz des »*odo non lunge*« (V. 25) eines sich entfernenden Gesangs (»*lontanando morire a poco a poco*«, V. 45) und der Erinnerung an die Antike »*che n'andò*« (V. 37). Das wiederholen die gegenwärtigen Fragen nach dem Vergangenen (»*Or dov'è il suono*« und »*or dov'è il grido*«, V. 33f., alle Kursivierungen M. H.). Die Antike bzw. die Vergangenheit sind Halluzinationen, Scheinbilder und unerfüllbare Glücksversprechen. Das gilt auch für den Augenblick als außerordentliche Erfahrung der Gegenwart.

989 Brüggemann 1989, S. 8–9.

990 Wie in Baudelaire's *Recueillement* folgt auf das *divertissement*, das dort allerdings in die *fête servile* der Anderen exteriorisiert ist, die Konzentration (s. u. S. 547).

eine kleine Welt aus. Der Transparenz der Nacht weicht das opake Fenster.⁹⁹¹ Der Tiefenblick im Mondlicht verfängt sich unvermittelt im Fensterblick. Die Kontrastposition der beiden Augenblicke mit unterschiedlicher Lichtintensität – »dolce e chiara« gegenüber »rara traluce« (V. 1, 6) – problematisiert die beiden Erfahrungen von Horizont und Fenster. Die traditionelle Horizonsferfahrung, in der die Blickgrenze auch Raumgrenze ist, verweist immer auch auf das Jenseits der Grenze, das Unendliche des gedachten Blickpunkts des Subjekts. Der Kontrast zum Fensterblick entspricht semantisch, auch wenn Leopardis Gedichte in der (dörflichen) Natur angesiedelt sind, der Blickerfahrung des Großstadttheoretikers Walter Benjamin. Auch Leopardis zweiter Augenblick auf die erleuchteten Zimmer geht auf »Fenster, die in schadhaften Mauern stecken und hinter denen eine Lampe brennt«⁹⁹². Die schadhaften Mauern sind bei Leopardi nicht die Bausubstanz der Großstadt, sondern die Erinnerungssubstanz der Sehnsucht. Auf die sehnsuchtslose Gegenwärtigkeit des Mondes folgt die schmerzvolle Gegenwart unerfüllbarer Sehnsucht. Kann in den ersten Versen der Blick wandern, ist er nun fixiert. Ruhe weicht Zerrissenheit.⁹⁹³

Der Schein der Lampe zieht den Blick an, da er verspricht, was er nicht halten kann. Das Mondlicht stand für die Gegenwart ein. Ist die Gegenwart nicht mehr im möglichen Blickfeld, wird man nachdenklich. Das Gefühl des Monderlebnisses wird zu »gefühlte[m] Wissen«⁹⁹⁴. In dem Augenblick, in dem die idyllische Nacht- und Mond-Szene und die Trauer über die unerwiderte Liebe sich gegenüberstehen, befindet sich das lyrische Ich auf der Schwelle. Leopardi inszeniert ein Aufbrechen der idyllischen Situation, das der Zeiterfahrung der Passage entspricht. Dass beide Augenblicke in ihrer unvermittelten Abfolge den Beginn *La sera* rhythmisch einstimmen, bestimmt den Abend als Übergang, als das »noch Seiende und gerade Vergangene«⁹⁹⁵.

Die Stasis und Stille eingangs hallen noch nach in der Anrede an die *donna mia*: Die Wege sind ruhig (»già tace ogni sentiero«, V. 5), und das rege Treiben des (Fest-) Tages ist nicht mehr. Die menschliche, kurze Nachtruhe verstärkt ein

991 Den Zusammenhang von Fenster und Welt, vermittelt über das moderne Perspektivenbewusstsein, hat Leon Battista Alberti (für die Malerei) hergestellt. Sind traditionell die Augen das Fenster zur Seele, wird hier das Fenster zum gebrochenen Blick auf die Seele (des Beobachters und des Beobachteten); vgl. Belting 2008, S. 257–263 und Belting 2014. Deshalb sind auch die kontrastiven Selbstbeschreibungen (V. 11–14, 20–23) Teil dieses Gemäldes.

992 Benjamin 1991e, S. 246 (*Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*).

993 Eine weitere Stelle aus Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* beleuchtet die psychologische Lage: »[D]ies Licht verriet von den erleuchteten Zimmern wenig. Es hatte [...] nur mit sich selbst zu tun. Es zog mich an und machte mich nachdenklich« (ebd., S. 288).

994 Brüggemann 1989, S. 239.

995 Die Paraphrase des benjaminschen Begriffs der Passage folgt Borsò 2005, S. 108.

letztes Mal die zeitlose Ruhe der Nacht. Die Balkone (»pei balconi«, V. 5), die der einschränkende zweite Blick freigibt, verweisen auf die Geliebte. Anders als die nicht-personifizierten Dächer (»tetti«, V. 2) stehen die Balkone – wie die schwach schimmernde Lampe in ihrem Zimmer – für eine Unterbrechung in der menschenleeren Landschaft des Betrachters. »[L]a [...] lampa« (V. 6) ist auch ein kaum wahrnehmbarer *lampo*⁹⁹⁶, ein Blitz, der im Kleinen den Gegensatz ausleuchtet. Der Blick auf »tue chete stanze« (V. 8) eröffnet eine kleine Ruhe der Anderen des Ichs, der Geliebten, und verschließt die große Ruhe des Anderen, des Mondes als Sinnbild der unverfügbaren Natur. Zwei Blicken und zwei Öffnungen stehen verschiedene Formen des Verschließens gegenüber. Die Geliebte ist abwesend, insofern keine Antwort zu erwarten ist. Sie ist präsent, insofern der Blick auf ihre Zimmer die unerwiderte Liebe unerwartet in Erinnerung ruft. So wie sie den Tag als Alltag ohne Spur verlebt, so erlebt der Dichter die Nacht als Reflexion des Tages und der Liebe. Die abgerückte Flüchtigkeit, die das lyrische Ich inszeniert, entspricht hier der Vers 136 in Pindars achter pythischer Ode, die Leopardi mehrfach zitiert und in seine Poetik *della nullità* integriert:

La vie, disoit Pindare, n'est que le rêve d'une ombre [...]; image sublime, et qui d'un seul trait peint tout le néant de l'homme. (1988, Zib. 2672)⁹⁹⁷

La vita umana [...] non essendo cosa di più sostanza che un sogno di un'ombra. (507, *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi*)

Für die Flüchtigkeit des Lebens steht in *La sera* der flüchtige Augenblick der vom Ende her gedachten Liebe ein.⁹⁹⁸ Die Gegenwart im Augenblick des Blicks auf die Fenster der *donna* ist erhellt und zugleich breiten sich »Todesschatten und Zukunftsdunkel [...] gleichermaßen über beide Seiten des Ephemeren aus«⁹⁹⁹. Die Erfahrung des Glücklichen ist doppelt begrenzt. Vergangenheit und Zukunft sind die Grenzen des unerfahrbaren Bereichs der Gegenwart. Die Tagwesen leben flüchtig dahin und sind zugleich Eintagsfliegen, »efimeri«¹⁰⁰⁰, und der Mensch ist eines »Schatten Traum«¹⁰⁰¹. Ein solcher Schatten ist die in kosmischer

996 Vgl. zur etymologischen Verwandtschaft von *lampa* und *lampo* TPP, S. 1702; Zib. 1066.

997 Das Pindar-Zitat führt scheinbar in seinem universellen Geltungsanspruch in den a-historischen *pessimismo cosmico*, den Leopardis Lektüre von Jacques Barthélemy's *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* herbeigeführt habe. Vgl. zu diesem Mythos der Leopardi-Forschung zwischen zwei *pessimismi* (*storico e cosmico*) in Bezug auf Pindars ephemere Kürzung des Menschen auf eine Eintagsfliege Polato 2007, S. 65–67.

998 Vgl. zu dieser Auslassung des ersten Moments der Tradition der Amorthologie Herold/Bernsen 2015a und Herold 2015b.

999 Theunissen 2008, S. 52f.

1000 – »La sorte dei libri oggi, è come quella degl'insetti chiamati efimeri (éphémères): alcune specie vivono poche ore, alcune una notte, altre 3 o 4 giorni; ma sempre si tratta di giorni« (TPP, S. 2340, Zib. 4270).

1001 Theunissen 2008, S. 46ff.

Stille eingebettete Schmerzerfahrung über eine vergangene Hoffnung, die immer nur ein unerfüllbarer Traum war. Das Hintergrundsetting der Mondlandschaft verstärkt *und* relativiert den Schmerz: Die Nichtigkeit des momentanen Gefühls zeigt sich vor dem zeitlosen Blick auf den Mond, dessen Leuchten (»lampare«) metonymisch auf die Lampe und damit auf die Wohnung der Frau verweist. Der kleine Blitz (»lampo«) des Blicks auf ihre Fenster und Balkone partizipiert damit an der Eingangsszene und wird zu einem augenblicklichen Ausblick auf das Schicksal jedes Menschen, nur Schatten eines Traums zu sein.¹⁰⁰² Der Schlaf und der Traum der Frau schließen das Gefühl des Ichs und es selbst aus:

Tu dormi: io questo ciel, che sì benigno
 appare in vista, a salutar m'affaccio,
 e l'antica natura onnipossente,
 che mi fece all'affanno. A te la speme
 nego, mi disse, anche la speme; e d'altro
 non brillin gli occhi tuoi se non di pianto. (V. 11–16)

Die Frau als Nachfolgefigur des Himmels zeigt dessen Wahrheit: »l'antica natura onnipossente / che mi fece l'affano.« (V. 13f.) Die alte, universelles Leid erzeugende Natur ist ironisch in Distanz gebracht (»sì benigno / appare in vista«, V. 11f.). Die Sprache der Natur bringt nicht mehr Ruhe und Sanftes (V. 1), sondern sagt (»mi disse«, V. 15) im Spiegel der erleuchteten Fenster, dass dem einsamen Dichter selbst die Hoffnung entzogen ist. Das Gefühl und die Einsicht der unerfüllten Zeit werden zur prinzipiell unerfüllbaren Zeit (»A te la speme / nego [...], anche la speme«, V. 14f.).

Der lyrisch-idyllische Anfang wird über den Schock der Erinnerung zur philosophischen Position. Die Verzweiflung (»affano«, V. 14) zerstört jedes Glück und wird als Schock, als plötzlicher Wechsel des Gefühls erfahren (V. 4), der Ruhe und Klage engführt (V. 1–16). Die disparaten Eindrücke des Gedichts sind insofern wirklich »frammenti divini«¹⁰⁰³, als dass in einer konkreten Si-

1002 Eine interessante Parallele in der modernen Sprachphilosophie findet sich bei Crispin Wright: »The irresistible metaphor is that pure abstract objects [...] are no more than shadows cast by the syntax of our discourse. And the aptness of the metaphor is enhanced by the reflection that shadows are, after their own fashion, real« (Wright 1992, S. 181f.). Auch der zweite Satz findet sich sinngemäß bei Leopardi und ist ein Hauptsatz seiner Dialektik der Aufklärung bzw. seiner Aufwertung der *illusioni* und *inganni* zum eigentlich Wirklichen: »Io considero le illusioni come cosa in certo modo reale stante ch'elle sono ingredienti essenziali del sistema della natura umana« (TPP, S. 1498; Zib. 51). So ist auch Leopardis Mond ein Schatten seiner Syntax, ein abstraktes Objekt ohne Referenz, und bewahrt doch seine Wahrheit als Notwendigkeit des lyrischen Sprechens.

1003 So lautet Giuseppe De Robertis Anmerkung zu *La sera* (De Robertis 1978, S. 169). Maurer kann in der fragmentierten Struktur nichts Göttliches erkennen und spricht stattdessen von »Ungleichheit und Unabgerundetheit des Idylls«, dessen »zerfahren[e] Weise« gar

tuation die verschiedenen Augenblicke, die das lyrische Ich lose zusammenfügt, über sich selbst hinausweisen und eine allgemeine, göttliche Perspektive auf das Wesen der menschlichen Existenz eröffnen. Verschiedene Perspektiven kann der schnelle Stil zusammenhalten, den Leopardi an Horaz¹⁰⁰⁴ bewundert, oder die Fähigkeit des *colpo d'occhio* (s. o. S. 228). Die Perspektive des Dichters geht im Strudel der schmerzvollen Flüchtigkeit und Vergänglichkeit nicht unter, da sie in einem gewissen Sinne göttlich ist. Man könnte sie für eine poetische Variante jenes Punktes erkennen, von dem es in der *Divina Commedia* heißt:

così vedi le cose contingenti
anzi che sieno in sé, mirando il punto
a cui tutti li tempi son presenti;¹⁰⁰⁵

Das kann auch als eine rhizomische Struktur von Kunstwerken beschrieben werden, in der »alles, was geschieht, gleich nah ist zum Mittelpunkt; wo alles Akzidentelle den Verdacht des überflüssig Ornamentalen erregt«¹⁰⁰⁶. Genau diesen Verdacht des überflüssig Ornamentalen hat de Robertis gegen die fragmentierte Struktur von *La sera* erhoben, wenn er von »divini frammenti« spricht. Der ständige räumliche und zeitliche Wechsel, die scheinbar assoziative Aneinanderreihung der Bilder und die auch syntaktisch abrupte Brechung des Gedankengangs lösen das Konkrete und Sinnliche, von dem die Reflexion ausgeht, in einem gewissen Sinne auf.¹⁰⁰⁷ Während die ersten vier Verse retardierende Stilmittel einsetzen, die den Eindruck der Ruhe auch im Lesefluss vermitteln, unterstreichen die folgende Verse in ihrer syntaktischen Kürze und

»das Zerfallen des Gedichts in einzelne *sensazioni* und *immaginazioni*« bedeute (Maurer 1957, S. 128).

1004 Vgl. »[L]a bellezza dello stile di Orazio (rapidissimo, e pieno d'immagini per ciascuna parola, o costruzione, o inversione, o traslazione di significato ec.)« (TPP, S. 1885; Zib. 2043) und auf den Seiten 2049f. wird der Zusammenhang mit seiner *teoria del piacere*, der unersättlichen und ruhelosen Begierde des Menschen, hergestellt (TPP, S. 1886).

1005 Alighieri 2014, S. 538 (III, xvii, V. 16–18). Es ist die perfekte Geometrie, in der alles geordnet ist: »Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes«, sagt Beatrice zu Dante im Traum (*Vita nuova*, Kap. 16; Alighieri 2009, S. 16; »Ich bin die Mitte des Kreises, zu dem sich in ähnlicher Weise die umgebenden Teile verhalten«, Übersetzung M. H.). Das traditionelle Bild des Rads der Zeit als Metapher für die Ewigkeit entspricht der Zeitmetapher, dass Gott der *punto* bzw. der Augenblick ist, dem zeitenthalten alle Zeitpunkte präsent sind.

1006 Adorno 2003a, S. 228.

1007 Das hat bei einigen Kritikern den Eindruck hinterlassen, das Fragmentarische des Gedichts liege darin begründet, dass es schlecht gemacht sei. Dann verwechselt man aber den ersten Leseindruck, dass sich keine klare Linie einstellt, wie alles zusammenhängt, mit der komplexen, selbstreflexiven Struktur des Ganzen; vgl. zu diesem Aspekt der Kritik Blasucci 1985, S. 153–163 (Kap. *Linea della Sera del dì di festa*). Auch Mengaldo kommt in seiner sprachlichen Analyse des Gedichts zu dieser Einschätzung: »questo Canto [...] è in realtà uno dei più sapientemente costruiti di Leopardi« (Mengaldo 2012a, S. 155; Kap. *Strutture fini e costruzione nella Sera del dì di festa*).

kontrastiven Stellung den Wechsel zum Gefühl der Zerrissenheit. Das Schreiben von »divini frammenti« ist allerdings Kalkül.¹⁰⁰⁸

Das Ich spricht nach dem Festtag poetisch aus, was zerstreut gefühlt ist und bildlich auseinanderliegt. Damit wird der idyllische Einsatz rückwirkend zum pittoresken Fragment. Der *locus amoenus* des Beginns führt in die schreckliche Rede über das menschliche Dasein, und diese transformiert den idyllischen Anfang selbst zu einer Erinnerung. Innerhalb der *Canti* ist das »appare in vista« (V. 12) immer auch schon ein »riappar(isc)e in mente« und das »a salutar m'affaccio« (V. 12) ereignet sich plötzlich und – passend zur deutschen Etymologie von Ereignis – als Eräugnis¹⁰⁰⁹. Vor dem erinnerten Bild leuchten die Augen (»brillin gli occhi«, V. 16) nur noch im Leid, in den Tränen über das Leid der Existenz. Das individuell Gefühlte veranschaulicht das Menschlich-Allzumenschliche unserer Existenz (»affanno«, V. 14). Dann folgt mit dem Bisherigen brechend ein narrativer Einschub, der die beiden vorherigen Augenblicke kontextualisiert und auf das Titelthema des Gedichts zurückführt:

Questo dì fu solenne: or da' trastulli
prendi riposo; e forse ti rimembra
in sogno a quanti oggi piacesti, e quanti
piacquero a te: non io, non già ch'io spero,
al pensier ti ricorro. [...] (V. 17–21)

Der Festtag, wie ihn die Geliebte erlebt hat, wird nun aus Sicht des lyrischen Ichs thematisch. Der Festtag ist noch präsent (»Questo dì«, V. 17), aber schon vergangen (»fu«, V. 17), vom Amusement ist nichts mehr übrig, und aus seiner Sicht nimmt sie davon Abschied und ruht sich aus (V. 17f.). Vielleicht träumt sie von denjenigen, denen sie gefiel und die ihr gefielen (V. 18–20). Aber er ist sicher nicht einer von ihnen, und hat sich darüber auch nie Illusionen gemacht (V. 20f.). Chiastisch stehen sich Ich und Du gegenüber (»a te: non io«, V. 20); ebenso Unterhaltung (»da' trastulli«, V. 17) und Leid (»affanno«, V. 14), wie zuvor die Ruhe des Mondes und die Stille der Frau. Ihr ist auch der Festtag nur eine Ansammlung von »trastulli« – weder ganz erfüllte Lust noch wirkliches Vergnügen.¹⁰¹⁰ Dem Dichter-Ich, das nicht an den »trastulli« teilgenommen hat, war der Festtag noch weniger: zwar bewusst erlebt, aber weder als echte Freude noch als Zeitvertreib. Wenn dem Festtag der Alltag, die vulgäre, normale, nicht-herausgehobene Gegenwart folgt (»al festivo il giorno / volgar succede«, V. 31f.), so gilt das nur für die *donna mia*. Für das lyrische Ich ist auch der Festtag sinnentleert und zu einem nicht-besonderen Augenblick verkommen, der nur über die Erinnerung an die Geliebte, die den Festtag immerhin aktiv erlebt hat,

1008 Vgl. Dolfi 1973, S. 60–64.

1009 Vgl. Grimm/Grimm 1999, Bd. 3, Sp. 785.

1010 Vgl. Squarotti 2003, S. 252.

zugänglich ist. Das Nicht-Mehr des Festtags spiegelt sich im Noch-Nie einer gegenseitigen Liebe zur Frau.

In die narrative Einbettung bricht dann eine neue Perspektive ein. Nach der begrifflichen Erklärung (»natura onnipossente«, »l'affanno«, V. 13f.) wird ein Gefühlsausbruch eingefügt, der den Bruch zwischen Ich und Welt wiederholt und anders zeigt:

[...] Intanto io chieggo
 quanto a viver mi resti, e qui per terra
 mi getto, e grido, e fremo. Oh giorni orrendi
 in così verde etate! [...] (V. 21–24)

Als persönlicher Schmerz wird das allgemeine Schicksal ausgesprochen. Wieviel vom Leben bleibe (»io chieggo / quanto a viver mi resti«, V. 21f.), fragt nicht nach der Kürze des Lebens, sondern nach dessen unerträglicher Länge. Deshalb wirft sich das lyrische Ich zu Boden, schreit unter Krämpfen (V. 22f.) in Anbetracht der schrecklichen Tage, denen die schöne Jahreszeit Hohn spricht. Das Trikolon »mi getto, e grido, e fremo« (V. 23) drückt in der Kürze der Verbal-konstruktion und in der harten Trennung der Kommata, die keinen Verweis über sich hinaus zulassen, die Tragik der Existenz aus, die sich für einen Augenblick der Reflexions- und Distanzierungsunfähigkeit ganz im körperlichen Reagieren – in unmittelbarer Mimesis¹⁰¹¹ an das Leid – ausdrückt.

Es tritt ein neuer Wendepunkt ein, vermittelt durch das zweite Ereignis – nach der augenblicklichen Erinnerung an die »donna mia« (V. 4) –, durch einen zweiten Gesang; denjenigen des – ebenfalls einsamen – Handwerkers, der nach den Vergnügungen nach Hause zurückkehrt (»riede a tarda notte«, V. 26). Selbst sein (wahrscheinlich fröhlicher) Gesang wird dem lyrischen Ich zum Spiegel seiner eigenen Melancholie und zum Sinnbild eines Untergehens. Die Reflexion auf die Flüchtigkeit der Zeit wird fortgesetzt. Der Blick wird wieder beherrschter, begrifflicher und beobachtender. Der Gesang des »artigian« (V. 26) fungiert kurzzeitig als Resistenzfigur gegen den (schon) definitiven Abschied vom Festtag, gegen die Differenzen auflösende Ansicht des friedvollen Mondes. Die Möglichkeit, »authentisch« in der Gegenwart zu sein, wird für einen Moment durchgespielt bzw. zitiert als die Welt des Nicht-Dichters, des Handwerkers:

[...] Ahi, per la via
 odo non lunge il solitario canto 25
 dell'artigian, che riede a tarda notte,
 dopo i sollazzi, al suo povero ostello;

1011 Zugleich ist der Ausdruck literarisch nur mittelbar, da es sich um ein ein Alfieri-Zitat handelt (vgl. Squarotti 2003, S. 254). Sechzehn Verse später kann dieses Ende (der sinnstiftenden Kraft) der Reflexion als solches ausgesprochen werden: »e più di lor non si ragiona.« (V. 39).

e fieramente mi si stringe il core,
 a pensar come tutto al mondo passa,
 e quasi orma non lascia. Ecco è fuggito 30
 il dì festivo, ed al festivo il giorno
 volgar succede, e se ne porta il tempo
 ogni umano accidente. Or dov'è il suono
 di que' popoli antichi? or dov'è il grido
 de' nostri avi famosi, e il grande impero 35
 di quella Roma, e l'armi, e il fragorio
 che n'andò per la terra e l'oceano?
 Tutto è pace e silenzio, e tutto posa
 il mondo, e più di lor non si ragiona. 39

Der Gesang des nach dem Festtag Heimkehrenden ist sich wie der Schlaf der *donna* weder des Leids des einsamen Dichter-Ichs noch des Untergangs des antiken Ideals bewusst. Beide – »artigian« und »donna« – verbindet, dass ihnen die stille Nacht eine wirkliche Ruhe und einen unbewussten Einklang mit ihrer Welt bedeutet. Diese Ruhe ist aber in einem bitteren Ton eingebettet. Nach all den bisherigen reflexiven Einbrüchen und Zusammenbrüchen haben »pace«, »silenzio« und vor allem »posa« (V. 38) nicht mehr die idyllisch-harmonische Bedeutung des Beginns (V. 1–4), sondern wiederholen in scheinbar idyllischem Gewand die antik-erhabene Einfalt und Ruhe, nun aber mit der Differenz, dass sie das Gefühl eines kosmischen Ausgeschlossenenseins zum Ausdruck bringen. Diese wird gestaltet gemäß des *Ubi sunt?*-Topos (V. 33–39), den auch der Beginn von *La ginestra* (V. 1–13) nochmals – freilich aus einer entpersönlichten Perspektive – aufnimmt (s. o. S. 307).¹⁰¹²

Der allgemeinen Flüchtigkeit der Existenz, die spurlos vorbeigeht (V. 29f.) wie die Antike, wie der Festtag und der Gesang des Heimkehrenden, der an sie erinnert, steht eine minimale Differenz gegenüber. Wie der zarte, sich entfernende Gesang etwas Neues und eine Spur des Vergangenen darstellt, steht dem scheinbar rein negativen Augenblick der Einspruch des »quasi« (V.30) gegenüber. Diese minimale Differenz restituiert die Möglichkeit der Dichtung im eigenen Gesang. Ohne das eingeschobene »quasi« hätte das Gesicht keine autonome selbstlegitimierende Geste. So wie die (reine) Gegenwart aber nicht poetisierbar ist, so kann auch reine Negativität nicht Gegenstand der Dichtung sein. Größte existenzielle Verzweiflung und tiefste Erfahrung von Sinnlosigkeit produzieren notwendigerweise, insofern sie ausgesprochen werden, Sinn und Hoffnung. Das im Gedicht zu reflektieren, ist ein Grundzeichen moderner Dichtung.

1012 Vgl. Sirri 1997, S. 262f. Sirri entwickelt im Folgenden die programmatische Differenz von Leopardis »l'immobilità del tempo« (ebd., S. 264) zu Foscolos Begriff der historischen Zeit anhand der *Sepolcri* (ebd., S. 264–272).

Für einen kurzen Augenblick steht das lyrische Ich außerhalb seines entflichteten Alltags und ›erlebt‹ für eine kurze Zeitspanne, wie Andere den Festtag erleben, auch nachdem er zu Ende gegangen ist. Die negative Erfahrung steigert paradoxerweise die Erfahrung des Augenblicks.¹⁰¹³ Die Moderne als Entzauberung der Welt und seit der Aufklärung als Profanisierung des Heiligen wird in prägnanter Kürze benannt: »al festivo il giorno / volgar succede« (V. 31f.). Das Fest ist nicht mehr der

tatsächlich abgesteckt[e] Spielrau[m] [...] von Fröhlichkeit und Freiheit. Mit dem Ende des Spiels ist aber seine Wirkung nicht abgelaufen; es wirft vielmehr auf die gewöhnliche Welt da draußen seinen Glanz und bewirkt für die Gruppe, die das Fest gefeiert hat, Sicherheit, Ordnung und Wohlstand, bis die heilige Spielzeit wieder da ist.¹⁰¹⁴

Bei Leopardi, wie bei Baudelaire, bleibt von dieser Spur des Heiligen noch das Ideal von Ordnung und Schönheit, von Einklang und Stille übrig: »Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté.«¹⁰¹⁵ Der Festtag steht als Lebensmetapher für die moderne Erfahrung der Flüchtigkeit (V. 30f.). In der Moderne gibt es kein reines Ruhezentrum mehr, in dem das Disparate der Erfahrungswelt uns einheitlich erscheint. Dem ironisch nochmals eingefügten Bild von Harmonie und Ruhe (V. 1f., V. 38f.) steht das Kontingenzbewusstsein entgegen, dass der große Fluss der Zeit alles indifferent mitzieht (V. 32f.).

In die Beobachtung und in die Stille der Zimmer und des Mondes bricht die Möglichkeit wirklichen Gesangs ein. Bisher hat das lyrische Ich nur unwirkliche, kritische, den Augenblick aufbrechende Fragmente aneinandergefügt. Das »odo non lunge il solitario canto« (V. 25) eröffnet kurz die Möglichkeit und die Hoffnung, dass es wirklichen, d.h. reflexiv ungebrochenen, Gesang geben könnte. Wie am Anfang des Gedichts verbindet die Einsamkeit des Heimkehrenden das Ich mit der Szene. Aber der andere Sänger und das (groteske) Alter Ego des Dichters ist jemand, der wirklich heimkehrt. Deshalb kann sein Gesang nicht die Erwartung erfüllen. Er kann keine adäquate Korrespondenz sein, da die ersten idyllischen Verse des Gedichts schon das Bild von Zu-Hause-Sein und das Ideal der Weltpassung negieren.

Der Handwerker scheint dem lyrischen Ich ein Rilkesches »Hiersein ist herrlich«¹⁰¹⁶ entgegenzutrollern. Nur das Dichter-Ich markiert dessen symbolische Wiederholung. Dessen Heimkehr (V. 26f.) beschreibt den Schmerz des Dichters treffender, da er als Brechung des eigenen Gesangs anzeigt, dass diesem glückliche Heimkehr verwehrt ist. Der Gesang ist keine reine Negation des

1013 Vgl. Ley 1982, S. 139.

1014 Huizinga 2009, S. 23.

1015 OC I, S. 54 (*L'invitation au voyage*, V. 41f.).

1016 W II, S. 221, V. 39 (*7. Duineser Elegie*, s. u. S. 568).

Festtags, kein rein negativer Augenblick. Für die Dauer des anderen Gesangs, den das lyrische Ich hört (V. 25), macht es eine Erfahrung von Nähe (»non lunge«) und Gegenwart (»odo«, V. 25). Das Glück des zweiten Gesangs verstärkt und relativiert den eigenen wie zuvor die Indifferenz des Mondes. Insofern das im Gedicht ausgesprochen ist, ist es aber zugleich mortifiziert zu einem Vergangenen, zu einem argumentativen Augenblick, zu einem Reflexionsmoment im Gang des Gedichts.

Nach den ersten »divini frammenti« schreitet die Bewegung des Gedichts fort. Die Verzweiflung greift aus auf den Untergang der großen Völker der Antike (V. 33–37) und verstärkt das Unbehagen, die eigene Gegenwart zu ertragen, die kurz und voller Tränen (»pianto«, V. 16) ist, keine Lust bereithält und im teilnahmslosen Licht der Mondnacht makaber erstrahlt. Nach dem Untergang der Antike sind die Gegenwart (des lyrischen Ichs) und die Moderne eine Figur des Endes, die die Klage der Nachgeborenen zersetzt. Die poetische Reflexion auf die berühmten Ahnen (»nostri avi famosi«, V. 35), das untergegangene Rom (»il grande impero / di quella Roma«, V. 35f.) und alles Antike im Allgemeinen (»dov'è il suono / di que' popoli antichi?«, V. 33f.) entspricht hier einer *colpo d'occhio*-Zusammenschau eines nun auch historisch tiefergelegten, unglücklichen Bewusstseins, das nicht nur mond- sondern auch transzendenzsüchtig ist.

In schneller Abfolge binden die anaphorischen Fragen (»Or dov'è [...] ?«, »or dov'è [...] ?«, V. 33f.) assoziativ und enumerativ räumlich und zeitlich weit Entferntes ein und verstärken die gegenwärtige Differenz von heilig-besonderem Festtag und profanem Alltag. In der Logik des Gedichts wird aber mit der Differenz zur Antike und zur Vergangenheit auch die Differenz von Alltag und Festtag als sinnlose impliziert. Diese Generalperspektive auf die Vergänglichkeit der Völker, des einzelnen Lebens, des Festtags und des eigenen Gesangs greift auf das Ganze aus (»come tutto al mondo passa«, V. 29) und hebt in einem Augenblick des Schmerzes an: »Ahi, per la via« (V. 24).

Erst das zufällige Moment kann Ideal und Spleen bündeln. Wegen dieser Rekomposition von rein Subjektivem (»donna«, V. 4) und rein Objektivem (»luna«, V. 3) ist der Gesang (des Handwerkers) die Vermittlungsfigur des ganzen Gedichts und der begriffslogische Ursprung des Anfangs. Die unbestimmte »[i]nfinità del passato« ist die schmerzvolle Variante der idyllischen Eingangsszene und das gebrochene Echo des fröhlichen Sängers.¹⁰¹⁷ Die aufbewahrende Funktion der Dichtung erfüllt sich im Kontrast von Flüchtigkeit (»ogni umano accidente«, V. 33) und der relativen Dauer des »giorno / volgar«

1017 Vgl. »Dolor mio nel sentire a tarda notte seguente al giorno di qualche festa il canto notturno de' villani passeggeri. Infinità del passato che mi veniva in mente [...]« (TPP, S. 1489; Zib. 50f.; vgl. Zib. 1928). Vgl. zu den Unterschieden zwischen dem Eintrag im *Zibaldone* und der poetischen Gestaltung Stillers 1998, S. 52f.

(V. 31f.). Der Verlust von Zeit ist doppelt unbestimmbar: Historisch lässt sich nicht (mehr) exakt sagen, wann der Augenblick verlorenging. Auch im Gedicht, das diesen Verlust veranschaulicht, ist der Augenblick, in dem das Bild vom Verlust als gegenwärtiges beschrieben wird, in den letzten Versen eingefügt in eine ironische Perspektive, in der jeder Augenblick nur differenzlose Wiederholung ist.

Nella mia prima età, quando s'aspetta
bramosamente il dì festivo, or poscia
ch'egli era spento, io doloroso, in veglia,
premea le piume; ed alla tarda notte
un canto che s'udia per li sentieri
lontanando morire a poco a poco, 45
già similmente mi stringeva il core.

Was dem normalen, alltäglichen Blick verborgen bleibt, ist, dass jede Gegenwartsevokation nur Übersetzung eines idealen, verlorenen Bilds ist. Der Analyse (V. 4–39) steht das analyse-resistente Urbild (V. 40–46) eines Unfassbaren gegenüber. Das Vergehen des Augenblicks und die Möglichkeit, ungebrochene Augenblicke zu dichten, sind nicht nur vergangen, sondern selbst diese Negativerfahrung ist nicht Teil der Gegenwart des Sprechens. Deshalb ist der Gesang_{jetzt} auch nicht identisch mit – oder die bestimmte Negation von – einer früheren Festtagserfahrung, sondern diese entspricht jener nur »similmente« (V. 46). Beide sind aufeinander bezogen, aber nicht identisch.¹⁰¹⁸ Die fragmentarische Erfahrung von Leere verweist noch negativ auf die Vorstellung heiliger Fülle.¹⁰¹⁹ Die Erinnerung, auf die das Ganze aufbaut, ist wie der letzte Epitaphsatz von *A se stesso*, der alles in Nichts auflösen möchte – »e l'infinita vanità del tutto.« (179, V. 16) –, denkbar radikal.

Der erinnerte Gesang wird nicht nur im damaligen Jetzt gehört, sondern prinzipiell immer wieder, wie das Imperfekt »s'udi[v]a« anzeigt (V. 44). Er ist zugleich vager, da er räumlich unbestimmt ist (»per li sentieri«, »lontanando«, V. 44f.). Dagegen ist der gegenwärtig vernommene Gesang einer bestimmten Person zugeordnet (V. 25f.) in einem bestimmten, nahen Raum (V. 24f.). Diese

1018 Ebensowenig ist die oft als Prosavariante des Gedichts hinzugezogene Stelle im *Zibaldone* (TPP 1489; Zib. 50) mit dem Gedicht oder Teilen von ihm identisch (vgl. Stillers 1998, S. 52f.). Maurer beispielsweise stellt *Canti* und *Zibaldone* unkritisch in ein Entsprechungsverhältnis: »Die inhaltlichen Elemente dieses Eintrags sind fast unverändert ins Idyll übernommen worden. Auch ihre Beziehungen untereinander [...] bleiben weiterhin fühlbar. Nur die Verbindungslinien zur *sensazione dell'infinito* werden nicht mehr gezogen [...], sondern sie werden eher verschleiert.« (Maurer 1957, S. 127).

1019 Vgl. »[T]he infinite in Leopardi has forfeited everything of the Christian sense of eternity as plenary time. The infinite is instead the void over which past and future time hover; always tending toward it, they inevitably founder upon it« (Baker 2006, S. 1203).

Variante des Gesangs, die erinnert wird und nur ein Zwölftel des Gedichts ausmacht, entspricht Leopardis ›eigentlicher‹ Poetik des Vagen und Unbestimmten (s. o. S. 162). Damals war er zu Hause und steht nicht wie sein älteres Alter Ego vor den Zimmern der Geliebten (»in veglia, / premea le piume«, V. 42f.), aber ganz ähnlich war auch damals der Festtag bereits zu Ende: »or poscia / ch'egli [il dì festivo] era spento« (V. 41f.). Die Kindheitserfahrungen stehen ein für eine ›authentische‹ Erfahrung des Unendlichen, verstanden – in Leopardis Bestimmung – als das Unbestimmte und Vage.

Da fanciulli, se una veduta, una campagna, una pittura, un suono ec. un racconto, una descrizione, una favola, un'immagine poetica, un sogno, ci piace e diletta, quel piacere e quel diletto è *sempre vago e indefinito*: l'idea che ci si desta è *sempre indeterminata e senza limiti*: ogni consolazione, ogni piacere, ogni aspettativa, ogni disegno, illusione ec. (quasi anche ogni concezione) di quell'età tien *sempre all'infinito*: e ci pasce e ci riempie l'anima indicibilmente, anche mediante i minimi oggetti. (1598, Zib. 514; Kursivierung M. H.)

Die Gegenwart ist sinnentleert und ausgehöhlt, und doch kann nur der Augenblick die letzte Figur der Rettung sein. Aber auf seinen rettenden Gehalt hin befragt, bleibt vom Augenblick nicht mehr das gegenwärtige *hic et nunc*, sondern nur der Augenblick des Gesangs, der poetisch gestaltete Augenblick, der die Leere und Sinnlosigkeit der Zeit benennt. Die ironische Brechung besteht am Ende gerade im erinnerten Bild, da die ästhetische Idee des Festtags und die nachhallende Erwartung einer Erfahrung des Heiligen und des Ewigen im Festtag »non sono altro che una rimembranza della fanciullezza« und »immagini e sensazioni indefinite« (1598, Zib. 515).

Im Rahmen von 46 Versen folgen rapide »Augenblicke mit abnehmender Repräsentanz«¹⁰²⁰ aufeinander. Die ontologische Fundierung der Bilder nimmt ab. Der Eindruck von objektiver Fülle (Mond) wird jäh durch die Erinnerung an die unerfüllbare persönliche Hoffnung (Dame) unterbrochen. Diesem Bild der Trauer widerspricht die Freude der dritten Figur des Anderen (Handwerker). Es verstärkt aber zugleich die Trauer, da sie mit einer weiteren Figur des Anderen (Antike/Rom) assoziiert wird, die unendlich weiter entfernt ist. Damit schließt sich einerseits der Kreis, denn für Leopardi sind Natur und Antike Beinahe-Synonyme. Andererseits ist der Kreis damit aufgebrochen, da der poetisch-logische Primat jeweils auf dem zweiten Augenblick liegt: Erst die Erinnerung an die Dame lässt den Mond so hell erscheinen. Die Mondlandschaft, mit dem *La sera* anhebt, evokiert ein Versprechen reinster Gegenwart. Der Einschub der Größe der Antike ist ein erster Abschluss. Das *déjà-écouté*-Erlebnis offenbart sich als Denkfigur unvordenklicher Wiederholung. Der Mythos des Ursprungs

1020 – in der Formulierung nach dem Titel des Aufsatzes Bohrer 2003.

wird dekonstruiert und das Ende (des Gedichts: »mi stringeva il core«, V. 46) ist kein Ende. Denn der Augenblick, in dem sich das Herz zusammenschloss, verweist auf einen anderen Augenblick (»mi si stringe il core«, V. 28), den dieser wiederholt. Es ist eine entzogene Zeit, die durch die *erleuchtete* Zeit, die die transzendentalpoetische Erinnerung verschüttet, schwach reflektiert wird, ohne aber selbst – wie Francesca in Dantes Hölle – die Gegenwart verschuldet zu haben: »Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella misera«¹⁰²¹.

* * *

La sera del dì di festa dekonstruiert den Mythos der Kindheit und des Erinnerns im Zeichen der *différance* und ist damit eine poetologische Aussage über den relativen Erfahrungsverlust der Gegenwart in der Moderne. Das vergangene Fest symbolisiert die blockierte Registratur besonderer Augenblicke. Korrelativ erodiert das Vertrauen in die Einheit des Subjekts. Dieser Zusammenhang wird auf zwei Ebenen gestaltet. Einerseits wird idyllisches Material so zusammengefügt, dass sich keine Einheit in der Natur ergibt, andererseits infiltriert eine Kette von Bildern der Flüchtigkeit die erhabene Eingangsszene im Mondschein. Der Schmerz wird individualisiert im Anderen, in der Geliebten, und das lyrische Ich wird zum Selbstbeobachter, der sich in einer unerträglichen Gegenwart ohne Zerstreung vor- und wiederfindet. Diesen beiden Augen-Blicken folgt ein kommentierendes Hörereignis im anderen Gesang des Handwerkers, der das vorherige Verhältnis von Öffnung und Verschluss, von Stasis und Dynamik bricht und steigert. Fragmentierte Eindrücke konstellativ in eine lyrische Stimmigkeit zu fügen, entspricht der Poetik des *colpo d'occhio*. Vermittelt durch die beiden Gegenfiguren steigt das Bewusstsein auf, dass der Festtag keine ausgezeichnete, sondern eine ebenso sinnentleerte Zeit im Jahr ist. Die Verdopplung steigert die zeitliche Extension und die gefühlte Intensität des Ausgeschlossenenseins. Das entheiligte, profanierte Fest wird zum Bild einer transzendentalen Erinnerung und der Flüchtigkeit – zunächst für die Geschichte, dann für alle Dinge, schließlich für die eigene Individualität. Die nicht-identische Erfahrung des Verlusts in der Kindheit anlässlich eines vergleichbaren damaligen Gesangs mündet in eine abschließende Unbestimmtheit, in der sich ein poetischer Mehrwert im gegenwärtigen Gesang des Gedichts ereignet.

1021 Alighieri 2014, S. 62 (I, v, V. 121–123); vgl. Jauß 1989a, S. 83f.

3.8 Überlegungen zur modernen Welt

Maraviglioso potere è quel della moda: la quale, laddove le nazioni e gli uomini sono tenacissimi delle usanze in ogni altra cosa, e ostinatissimi a giudicare, operare e procedere secondo la consuetudine, eziandio contro ragione e con loro danno; essa sempre che vuole, in un tratto li fa deporre, variare, assumere usi, modi e giudizi, quando pur quello che abbandonano sia ragionevole, utile, bello e conveniente, e quello che abbracciano, il contrario.

(Leopardi: *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*; 564)

Del fortunato secolo in cui siamo, come dice un poeta illustre; ha tolto a considerare diligentemente le qualità e l'indole del nostro tempo, e dopo lungo e maturo esame si è risoluta di poterlo chiamare l'età delle macchine

(Leopardi: *Proposta di premi fatta dall'Accademia die Sillografi*; 506)

Ma viva la statistica! vivano le scienze economiche, morali e politiche, le enciclopedie portatili, i manuali, e le tante belle creazioni del nostro secolo!

(Leopardi: *Dialogo di Tristano e di un Amico*; 605)

Leopardi hat ein Gedicht geschrieben, das eine ganz eigene Lust, einen neuen *goût du néant* an der Einsicht in die Nichtigkeit der Gegenwart und der (eigenen) Zeit entwickelt. Die lange *Palinodia al Marchese Gino Capponi* – der 32. Canto und mit 299 Versen das zweitlängste Gedicht der gesamten Sammlung – versammelt mit einer Energie in der Sprache, die die Lust am Text, am zynischen Katalog der Gebrechen und Teufeleien der Moderne deutlich werden lässt, eine Generalabrechnung mit der Gegenwart. Auch sprachlich¹⁰²² und grammatisch ist das Gedicht eine Ausnahme, da es Leopardis programmatischem Satz widerspricht *Il presente non può esser poetico* (s. o. S. 162). Hier brechen die *Canti* kraftvoll aus ihrer dominanten Ich-bezogenheit aus und gewinnen eine neue poetische Perspektive auf das Problem der Zeitlichkeit. Dass, an der Zeitlichkeit und der Erfahrung der Vergänglichkeit und Endlichkeit zu leiden, immer auch zurückgebunden ist an die Gesellschaft und ihren Umgang mit Zeit, wird hier prägnant zur Sprache gebracht. Leopardis *Palinodia* ist ein Kampf mit seinem

1022 Galimberti 1959 resümiert »L'analisi linguistica della *Palinodia* conferma dunque che [...] il giudizio è negativo« (ebd., S. 138), da das Gedicht sprachliche Dissonanzen produziert: durch die Gegenüberstellung von Mythen evozierenden Namen und modernen Metropolen (V. 29f.: »Da Marroco al Catai, dall'Orse al Nilo, / E da Boston a Goa«), durch collagenhaftes Einfügen »fremder« Worte (V. 28, 44, 206: »walsler«, »choléra«, »pamphlets«), durch die Verwendung technischer oder journalistischer Ausdrücke (vgl. V. 38–48), durch parodistische Anspielungen (vgl. V. 24f., 271 f.), durch isolierte *termini* »[che] non riescono, nella *Palinoda*, a fondere col resto« (S. 137; V. 20, 50, 59, 117: »gazzette«, »macchine«, »polizze di cambio«, »canapè«). Die Versangaben in diesem Kapitel beziehen sich auf TPP, S. 190–197.

Jahrhundert, das Zeugnis eines Herzens, das noch »amoureux de la lutte«¹⁰²³ ist und dem der »Stachel des Reizenden« (KA I, S. 222) der Hoffnung noch Ansporn zum Widerstand ist.

Hier bricht Leopardi aus der nihilistischen Nabelschau aus. Der einmalige Ton der *Palinodia*, deren zynisch-satirische Perspektive in Leopardis Werk nur mit den *Operette morali* vergleichbar ist, wird schon im einleitenden Petrarcazitat gesetzt: »Il sempre sospirar nulla rileva.«¹⁰²⁴ Leopardi lässt den Text eine Ironie entwickeln, die einen wahren Katalog moderner Mythen und Mythen der Moderne entspinnt. Dies geschieht in der Form einer Versepistel mit freien Reimen, in denen die Argumente des lyrischen Ichs den (ebenso) einseitigen Positionen anderer Figuren¹⁰²⁵ in verschiedenen Umständen gegenüber stehen.

Der zweite paradigmatische Ort der Moderne – neben der Großstadt des Flaneurs, Paris oder London –, das Kaffeehaus, habe das lyrische Ich von seinem Schwermut geheilt. Gemeint ist aber auch die aufklärerische, den allgemeinen Fortschritt in Kultur, Wissenschaft und Gesellschaft verkündende Mailänder Zeitschrift *Il Caffè*. Zwischen Törtchen, Pasteten und Zigarrenqualm lichtet sich die »Jetzzeit«¹⁰²⁶ dank der Verkünder des Fortschritts in Wissenschaft und Gesellschaft:

[...] Alfin per entro il fumo
de' sigari onorato, al romorio
de' crepitanti pasticcini, al grido 15
militar, di gelati e di bevande
ordinator, fra le percosse tazze
e i branditi cucchiai, viva rifulse
agli occhi miei la giornaliera luce
delle gazzette. [...] 20 (V. 13–20)

Keine Rede mehr von einem »[s]ecol superbo e sciocco« (201). Stattdessen rücken »le magnifiche sorti e progressive« (ebd.) des Menschengeschlechts, die in *La ginestra* benannt werden, das Paradies in greifbare Nähe durch die tägliche Erleuchtung (»giornaliera luce«, V. 19) der Zeitungen. Das moderne Medium der »gazzette« (V. 20) ist aber auch nur ein kleines Licht, das täglich wechselt, aber dennoch immer das Gleiche verspricht:

1023 OC I, S. 76 (*Le goût du néant*, V.1f.). Im Folgenden beziehen sich Angaben der Form »Band, Seitenzahl« im Fließtext auf Baudelaires *Œuvres complètes*; hier: I, 76.

1024 Petrarca 1992, S. 138 (Rvf 105; *Mai non vo' piú cantar com'io soleva*, V. 4).

1025 Vgl. »l'alta progenie« (V. 9), »eccelsi / Spirti del secol mio« (V. 198f.), »Un già de' tuoi, lodato Gino; un franco / Di poetar maestro, anzi di tutte / Scienze ed arti e facoltadi umane« (V. 227–229).

1026 – so die Übersetzung von »La stagion ch'or si volge« (V.4) von Engelhard (Leopardi 1990, S. 231).

Aureo secolo omai volgono, o Gino,
 i fusi delle Parche. Ogni giornale,
 gener vario di lingue e di colonne, 40
 da tutti i lidi lo promette al mondo
 concordemente. Universale amore,
 ferrate vie, molteplici commerci,
 vapor, tipi e *cholèra* i più divisi
 popoli e climi stringeranno insieme: 45
 né meraviglia fia se pino o quercia
 suderà latte e mele, o s'anco al suono
 d'un *walser* danzerà. [...] (V. 38–48)

Leopardis Langgedicht ist die böseste Blume seiner Dichtung. Wo im Lichte der modernen Fortschrittsideologie alles blühende Landschaften zu sein scheint – »tutto fiori il corso umano« (V. 24) –, ist die Wüste des Realen erreicht. Die Menschen »[che] vollero piuttosto le tenebre che la luce« (200) haben die Erkenntnisse des Melancholikers gegen das Irrlicht falscher Hoffnung eingetauscht. Urheber der Fortschrittsideologie ist gerade das (neue) Massenmedium, und die einsame Position, sich dem Gerede zu verschließen, macht Tristan in der letzten der *Operette morali* (in der zweiten Ausgabe von 1834) explizit:

[P]erché in confidenza, mio caro amico, io credo felice voi e felici tutti gli altri; ma io quanto a me, con licenza vostra e del secolo, sono infelicissimo; e tale mi credo; e tutti i giornali de' due mondi non mi persuaderanno il contrario. (605)¹⁰²⁷

Es handelt sich um ein »Jahrhundert-Gedicht«, denn schon auf der Oberfläche ist die elfmalige Verwendung des Wortes »secolo« auffällig, die oft als eigene Gegenwart – »secol mio« (V. 28, 199) »secol nostro« (V. 106, 238, vgl. V. 213) – bezeichnet wird und sich »zum Begriff des ›Zeitalters‹« ausweitet.¹⁰²⁸ Die Geistesgegenwart ist ironisch, wenn sie die mythische Vorstellung, die Vergil in der vierten Ekloge¹⁰²⁹ ausmalt, aufruft, dieses »secol novo« (V. 85) sei ein »[a]ureo secolo« (V. 38). Diese glorreiche Zeit befinde sich gerade im Beginn – »quella che sorge età dell'oro (V. 99) – und sei eine gesamteuropäische Erleuchtung:

O salve, o segno salutare, o prima 260
 luce della famosa età che sorge. [...]
 Cresci, cresci alla patria, o maschia certo
 moderna prole. All'ombra de' tuoi velli
 italia crescerà, crescerà tutta
 dalle foci del Tago all'Ellesponto

1027 Vgl. Possiedi 1996b, S. 181.

1028 Schulze-Buschhaus 1998, S. 33.

1029 Vgl. zum Spruch der Parzen bei Vergil, zu Leopardis parodistischer Umwandlung, zur parodistischen Anverwandlung zweier Satiren Boileaus und Giuseppe Parinis *Il Giorno* vgl. Schulze-Buschhaus 1998, S. 33, S. 37–43.

Europa, e il mondo poserà sicuro. 270
 E tu comincia a salutar col riso
 gl'ispidi genitori, o prole infante,
 eletta agli aurei di: nè ti spauri
 l'innocuo nereggiar de' cari aspetti.
 Ridi, o tenera prole: a te serbato 275
 è di cotanto favellare il frutto; (V. 260f., 266–276)

Der Mythos ist hier zum Geschwätz (»favellare«, V. 276) geworden, der moderne Mensch (»moderna prole«, V. 267) sieht Wachstum und Sicherheit. Das Lächeln gegenüber der Vergangenheit geht einher mit Ökonomisierung der Lebenswelt:

questa virile età, volta ai severi
 economici studi, e intenta il ciglio
 nelle pubbliche cose. Il proprio petto 235
 esplorar che ti val? Materia al canto
 non cercar dentro te. Canta i bisogni
 del secol nostro, e la matura speme. (V. 233–238)

Ein Materialismus wird kommen, der Lyrik obsolet werden lässt. Quantitatives, ökonomisches und instrumentelles Denken widmen sich dem Tagesgeschäft (»pubbliche cose«, V. 235), lässt die Innerlichkeit hinter sich (»non cercar dentro te«, V. 237). Das Gedichtsmotiv (»Materia al canto«, V. 236) ist auf Materielles eingeschränkt. Das eine Mal, da Leopardi ein Gedicht auf die Gegenwart schreibt, und seiner zeitskeptischen, poetologischen Grundüberzeugung zu widersprechen scheint, »[che] il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico« (2384, Zib. 4426), gerät zur Farce. Leopardis Ausflug in Rilkes Welt orphischen Rühmens (s. Kap. 5) kommt nicht weiter als bis zur Satire. In Leopardis Wirklichkeit des Spleens trägt Rilkes Gleichung »Gesang ist Dasein« (s. S. 162, 603)¹⁰³⁰ keine wirklichen Früchte. Wo die Erfahrung von Dauer und Stillstand vollständig annulliert und alles zu flüchtiger Augenblickslust pervertiert ist – das ist der Abgrund des modernen Lebens: »e vidi / come nulla quaggiù dispiace e dura« (V. 24f.) –, dort ist die Moderne wirklich am Ende ihrer Reise angekommen und hat ihr wahres Bild gefunden: »Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui« (I, 133, *Le Voyage*, V. 112). Gleichzeitig gilt Rilkes orphische Gleichung auch für Leopardi. Allerdings kennt sie keine Unbekannte. Denn Leben ist und bleibt gleichgesetzt mit *noia*. Daran kann kein Fortschritt und keine Zerstreung etwas ändern: »Or che cosa è la noia? Niun male nè dolore particolare, [...] ma la semplice vita pienamente sentita, provata, conosciuta, pienamente presente all'individuo« (2268, Zib. 4043).

1030 Rilke W, S. 242 (*Sonette an Orpheus. Erster Teil*, 3, V. 7).

* * *

Die *Palinodia al Marchese Gino Capponi* widerspricht als Ausnahme innerhalb der *Canti* dem poetologischen Paradigma Leopardis, die Gegenwart könne nicht poetisch sein. Die Mythen des technischen Zeitalters werden perspektivisch und sprachlich im Säurebad der Ironie zersetzt. Selbst das (neue) Medium der Zeitung und der Zeitschriften als Sinnbild des Ephemeren rückt in dieser Satire in den Rang einer europäischen Erleuchtung. Fortschritt, ökonomischer Materialismus und Technisierung der Lebenswelt werden auf eine Weise gefeiert, die die Wüste des Realen aufscheinen lässt.

3.8.1 Trionfo della Moda

Die Mode ist die ewige Wiederkehr des Neuen. – Gibt es trotzdem gerade in der Mode Motive der Rettung?¹⁰³¹

(Benjamin: *Zentralpark*)

Plätze, o Platz in Paris, unendlicher Schauplatz,
 wo die Modistin, *Madame Lamort*,
 die ruhlosen Wege der Erde, endlose Bänder,
 schlingt und windet und neue aus ihnen
 Schleifen erfindet, Rüschen, Blumen, Kokarden, künstliche Früchte –, alle
 unwahr gefärbt, – für die billigen
 Winterhüte des Schicksals.

(Rilke: *Die fünfte Elegie*; W II, S. 217, V. 87–94)¹⁰³²

Leopardis *Dialogo della Moda e della Morte* weist auf die baudelairesche Denkfigur der Mode vorweg und ist ein Intertext von Rilkes von (Paris-) Dichtung. An dieser Konstellation lassen sich moderne Aspekte der *Operette morali* ablesen, vor allem die (fragmentarische) Nähe zu Baudelaires Prosagedichten, allgemein zur poetologischen Flüchtigkeit, die in *Le Peintre de la vie moderne* kanonisch behandelt wird.

In Rilkes fünfter *Duineser Elegie*, die 1922 entstanden ist, taucht eine Modistin auf, die *Madame Lamort* heißt. Überraschend ist weniger, dass der Tod eine Frau ist. Ein europäischer Autor wie Rilke wird leicht mit dem Tod eine Frau assoziieren – wie in den Gedichten der französischen Romantiker oder etwa in Baudelaires *Danse macabre*. Erstaunlich dagegen ist, wie man auf die Idee

1031 Benjamin 1974c, S. 677.

1032 Die folgenden deutschen Versangaben zur fünften *Elegie* beziehen sich auf die Seiten 214–217.

kommt, den Tod als Hutmacherin darzustellen. Die »endlose[n] Bänder«, die sie »schlingt und windet«, zusammen mit den die Strophe abschließenden »Winterhüte[n] des Schicksal« legen zunächst nahe, dass die Modistin eine Moira ist, die die Schicksalsfäden webt. Innerhalb der Elegie fügt die Modistin die beiden vorherigen Daseinsmetaphern zusammen: einerseits die fahrenden Künstler und Akrobaten, »die Fahrenden, diese ein wenig / Flüchtigern noch als wir selbst« (V. 1f.), die angetrieben werden von einem »niemals zufriedene[n] Wille[n]« (V. 4) und in ständigem Aufstieg und Abstieg Figuren und Menschenpyramiden errichten und aufbrechen, andererseits das Ideal der gemeisterten Bewegung der »Liebenden, die's hier / bis zum Können nie bringen« (V. 96f.), die auf einem unbekanntem Platz und Teppich – wie zuvor die Akrobaten – »ihre kühnen / hohen Figuren des Herzschwungs, / ihre Türme aus Lust« (V. 97–99) zeigen würden. Diese Meisterschaft wäre nicht hier, sondern »dorten«, »[e]s wäre ein Platz, den wir nicht wissen« (V. 95).

Die Akrobaten werden als Fahrende vorgestellt, als Figuren der modernen Flüchtigkeit, die zugleich in ihrer steigenden und fallenden Bewegung ein Ideal der Zeitenthobenheit sind, das sich im Zeitraum einer Figur erfüllt. Beide Räume – Teppich und Platz – verbinden die Akrobaten und die (irrealen) Liebenden mit der Modistin. *Madame Lamort* hat ihren Stand auf einem Platz in Paris. Ihre Webarbeit ähnelt dem Knüpfen eines Teppichs und auch dem Willen, der die Schicksalsfäden der »Fahrenden, diese ein wenig / Flüchtigern noch als wir selbst« (V. 1f.) bestimmt: »er wringt sie, / biegt sie, schlingt sie und schwingt sie, / wirft sie und fängt sie zurück« (V. 4–6). Die vorletzte Strophe, in der *Madame Lamort* auftritt, wird erst möglich, nachdem sich plötzlich etwas ereignet, »unbestimmt was es sein solle« (KU B 45f.). Es ist ein merkwürdiger Augenblick, der hier eintritt und der die Fülle der einfachen, reibungslosen Bewegung umkehrt in eine Leere, in der immer ein Überschuss bleibt. Wenn man sich der (Un-) Möglichkeit¹⁰³³ dichterisch annähern kann, ein Ereignis zu sagen, d. h. sprachlich auszudrücken, dann vielleicht in der harten Fügung dieser Strophe:

Und plötzlich in diesem mühsamen Nirgends, plötzlich
die unsägliche Stelle, wo sich das reine Zuwenig
unbegreiflich verwandelt –, umspringt

1033 In seinem Vortrag *Une certaine possibilité impossible de dire l'événement* aus dem Jahr 1997 geht Derrida davon aus, dass man auf eine unvordenkliche Weise die Möglichkeit des Ereignisses immer schon bejaht. Diese sprachlich zu realisieren, werde aber durch die Sprache negiert: »[À] cause du fait qu'en tant que dire et donc structure de langage, il [le dire] est voué à une certaine généralité, une certaine itérabilité, une certaine répétabilité, il manque toujours la singularité de l'événement« (Derrida 2001, S. 89). Vgl. genauer zum plötzlichen Umschlag in der fünften *Elegie* Sieß 1989.

in jenes leere Zuviel.

Wo die vielstellige Rechnung

zahlenlos aufgeht.

(V. 81–86)

Es ereignet sich ein Wunder, der Mensch wird »*unhistorisch*: denn e[r] geht auf in der Gegenwart, wie eine Zahl«; eine Fähigkeit, die Nietzsche nur dem Tier zuspricht (s. o. S. 297). Nach diesem Umschlag folgt die enigmatische Hutmacherin *Lamort*. Eine naheliegende Quelle für die Modistin ist der *Dialogo della Moda e della Morte* Leopardis, den Rilke gelesen und geschätzt und dessen *L’infinito* und *La sera del dì di festa* er übersetzt hat.¹⁰³⁴ Beide Texte, die fünfte *Duineser Elegie* und Leopardis *Dialog*, erhellen sich wechselseitig. In Leopardis *Dialog* zwischen den allegorischen Figuren der Mode und des Todes sind es Arbeitsweise und Effizienz, die die Mode zur Verkörperung der Moderne werden lassen in ihrer Dekadenz, sich immer weiter von der Antike zu entfernen. Der makabre Diskurs, das Hin- und Herlaufen des Todes, beginnt mit den Worten:

Moda. Madama Morte, madama Morte.

Morte. Aspetta che sia l’ora, e verrò senza che tu mi chiami.

Moda. Madama Morte.

Morte. Vattene col diavolo. Verrò quando tu non vorrai.

Moda. Come se io non fossi immortale.

Morte. Immortale?

(503)

Der Tod, *Madama Morte*, wird zum Namen der Modistin, zu *Madame Lamort*. Bei Rilke scheinen also Tod und Mode zusammenzufallen. Die Mode lässt nicht locker, stört weiterhin den abwehrenden Tod, und bringt ihn dazu anzuhalten:

Moda. Via, per l’amore che tu porti ai sette vizi capitali, fermati tanto o quanto, e guardami.

Morte. Ti guardo.

Moda. Non mi conosci?

Morte. Dovresti sapere che ho mala vista, e che non posso usare occhiali, perché gl’Inglese non ne fanno che mi valgano, e quando ne facessero, io non avrei dove me gl’incavalcassi.

Moda. Io sono la Moda, tua sorella.

Morte. Mía sorella?

Moda. Sì: non ti ricordi che tutte e due siamo nate dalla Caducità?

Morte. Che m’ho a ricordare io che sono nemica capitale della memoria.

Moda. Ma io me ne ricordo bene; e so che l’una e l’altra tiriamo parimente a disfare e a rimutare di continuo le cose di quaggiù, benché tu vadi a questo effetto per una strada e a io per un’altra.

(503)

Der Tod scheint weder gesprächsbereit oder treffsicher zu sein, noch hat er ein offenes Ohr. Auch sein Gedächtnis existiert kaum, er ist »*nemica capitale della*

1034 Vgl. Browning 1953.

memoria«. Der Tod schickt nicht nur den Dichter ohne *fama* aus dem Leben, auch hat er selbst seine Herkunft vergessen. *La Morte* und *la Moda* sind Schwestern, beide sind Kinder »della Caducità«, des (Sünden-) Falls.¹⁰³⁵ Die Mode dagegen ist sich der Vergangenheit bewusst und klärt auf, sie stellt vor allem klar, worin ihrer beider Aufgabe liegt: »tiriamo parimente a disfare e a rimutare di continuo le cose di quaggiù«. Beide ähneln in diesem unentwegten Verändern und Zerstören der Modistin *Lamort* in Paris (V. 89–91). Die Schwestern vereinen ihre Geburt aus dem Fall, ihr ständiges Verändern aller Dinge auf Erden (»quaggiù«), und sie erfinden ständig neue »Wege der Erde« (V. 89). Die Mode spinnt ein feineres Netz als die Mode. Das zeigt schon ihre Rede an, die eine ironische Variante des letzten Gedichts der *Vita nuova* zu sein scheint, in der Dante, den hier *la Morte* vertritt, nicht die Rede des *spirito* aus dem Himmel versteht: »quando 'l mi ridice, / io no lo intendo, sì parla sottile«¹⁰³⁶. Die abschätzige Antwort »io t'intenderò domani« würde dann auf Dantes Paradies verweisen bzw. hier im Vergleich auf Paris, wo *Madame Lamort* ihre Boutique hat.

[S]e mi vai borbottando tra' denti con quella vocina da ragnatelo, io t'intenderò domani, perché l'udito, se non sai, non mi serve meglio che la vista. (503)

Die Mode scheint auch bei Leopardi aus Frankreich zu kommen. Sie fängt an, sich verständlich zu machen, was in Frankreich unüblich ist:

Moda. Benché sia contrario alla costumatezza, e in Francia non si usi di parlare per essere uditi, pure perché siamo sorelle, e tra noi possiamo fare senza troppi rispetti, parlerò come tu vuoi. Dico che la nostra natura e usanza comune è di rinnovare continuamente il mondo. (503; Kursivierung M. H.)

Das französische Vorgehen, ständig die Welt zu erneuern, geht subtiler als der Tod vor, der die »endlose[n] Bänder« (V. 89) durchschneidet. Die Mode hingegen formt erneuernd die Welt, etwa mit schmerzenden Schuhen, Säuglingen den Kopf abbindenden Bandagen und engen Korsetten. Damit ist der Tod überzeugt: »[I]o ti credo che mi sii sorella« (504). Aber das Gespräch dauert bereits zu lange, und der rastlose Tod verharret auf der Stelle: »Ma stando così ferma, io svengo; e però, se ti dà l'animo di correrme allato, fa di non vi crepare, perch'io fuggo

1035 Brusotti Artikel *Figure della Caducità* hilft zu Leopardis Überlegungen des Sündenfalls kaum weiter, da es sich größtenteils um philologische Beobachtungen zu Nietzsches Lektüre und Anverwandlung von Passagen aus Leopardis *Canto notturno* und *A se stesso* handelt, wobei die (angebliche) »Fehlübersetzung« von »subito scordi« mit »im Augenblick vergessend« gerade von Interesse wäre, hier aber nur als Fehler, die auf Robert Hamerlings Übersetzung von 1866 zurückgeht, attestiert wird (vgl. Brusotti 1997, S. 324f.). Auf die Wandlung des Naturbegriffs hin zur *natura matrigna* in *La ginestra* (V. 125; s. o. S. 310) wird nicht eingegangen.

1036 Alighieri 2009, S. 74 (*Vita nuova, Oltre la spera che più larga gira*, V. 9f.).

assai«. Der Tod ist flüchtig (»io fuggo«, ebd.), aber in seinem Handeln permanent (»nemica capitale della memoria«, 503). Jene Seite erfüllen Rilkes Akrobaten, die flüchtiger sind als wir, diese Seite erfüllen die Liebenden im Irrealis, eingeleitet in der chiffenhaften Anrede an die »Engel« (V. 95).

Eine lyrische Anschauung für Leopardis offensichtlich der Flüchtigkeit gegenüber kritische Sicht ist seine *Palinodia al marchese Gino Capponi*, in der die Moderne in ihrem Erneuerungs- und Technikwahn Richtung Tod im Rhythmus der Mode stürmt. Es werden neue Waren und Dinge aufgezählt – »tappeti e coltri / seggiole, canapè, sgabelli e mense« (V. 116f.) –, dann folgt eine Aufzählung des Warenverkehrs:

Da Parigi a Calais, di quivi a Londra,
da Londra a Liverpool, rapido tanto
sarà, quant'altri immaginar non osa,
il cammino, anzi il volo [...] (122–125)

La morte scheint blind zu töten aber auch blind zu vertrauen:

e correndo mi potrai dire il tuo bisogno; se no, a contemplazione della parentela, ti prometto, quando io muoia, di lasciarti tutta la mia roba, e rimanti col buon anno. (504)

Der Tod denkt bereits an seinen eigenen Tod, der in der Synthese bei Rilke dann in der Modistin *Madame Lamort* nominell eingetreten ist. Die Mode dagegen ist bereits ein selbstreflexives Prinzip, das durch den eigenen Tod nicht ausgelöscht werden kann. Sie hat die Dinge (»la roba«) der Schwester und produziert als Hutmacher neue Kleider. Nach diesem Versprechen des Todes »di lasciarti la mia roba« fängt ihr eigentlicher Dis-kurs an. Sie beginnen, Seite an Seite zu laufen.

Moda. Se noi avessimo a correre insieme il palio, non so chi delle due si vincesse la prova, perché se tu corri, io vo meglio che di galoppo; e a stare in un luogo, se tu ne svieni, io me ne struggo. Sicché ripigliamo a correre, e correndo, come tu dici, parleremo dei casi nostri.

Morte. Sia con buon'ora. Dunque poiché tu sei nata dal corpo di mia madre, saria conveniente che tu mi giovassi in qualche modo a fare le mie faccende.

Moda. Io l'ho fatto già per l'addietro più che non pensi. Primieramente io che annullo o stravolgo per lo continuo tutte le altre usanze, non ho mai lasciato smettere in nessun luogo la pratica di morire, e per questo vedi che ella dura universalmente insino a oggi dal principio del mondo.

Morte. Gran miracolo, che tu non abbi fatto quello che non hai potuto !

Moda. Come non ho potuto? Tu mostri di non conoscere la potenza della moda.

Morte. Ben bene: di cotesto saremo a tempo a discorrere quando sarà venuta l'usanza che non si muoia. Ma in questo mezzo io vorrei che tu da buona sorella, m'aiutassi a ottenere il contrario più facilmente e più presto che non ho fatto finora. (504)

Die Mode hätte selbst das Sterben abschaffen können, stattdessen hat sie diese Gewohnheit als einzige bestehen lassen. Sie übertrifft den Tod im »fare le mie

faccende«, und es gibt nichts, was die Mode nicht auch zu tun vermag. »[L]a potenza della moda« absorbiert gleichsam die Funktion des Todes, nimmt seine Gestalt an. Der *Dialogo della Moda e della Morte* veranschaulicht einige Aspekte der *Operette morali*, die eine entscheidende Umbruchstelle in Leopardis Werk darstellen. In einem Eintrag vom 29. Juli 1821 benennt Leopardi Unterschiede in Inhalt und Form zwischen *Canti*, *Operette morali* und *Zibaldone*:

E credo che le armi del ridicolo, massime in questo ridicolissimo e freddissimo tempo, e anche per la loro natural forza, potranno giovare più di quelle della passione, dell'affetto, dell'immaginazione dell'eloquenza; e anche più di quelle del ragionamento, benchè oggi assai forti. Così a scuotere la mia povera patria, e secolo, io mi troverò avere impiegato le armi dell'affetto e dell'entusiasmo e dell'eloquenza e dell'immaginazione nella lirica, e in quelle prose letterarie ch'io potrò scrivere; le armi della ragione, della logica, della filosofia, ne' Trattati filosofici ch'io dispongo; e le armi del ridicolo ne' dialoghi e novelle Lucianee ch'io vo preparando. (1774, Zib. 1393f.)

Den *Canti* ordnet Leopardi Eloquenz und Einbildungskraft zu, den *Operette morali* die Waffen der Komik, der Vernunft, der Logik und der Philosophie. Implizit werden »le armi della ragione« dem *Zibaldone* zugesprochen. Dessen Fundierung einer pessimistischen und tragischen Weltsicht, in der auch die lyrischen Texte gegründet sind, wird in den *Operette morali* auf eine relative, ironische Distanz gehalten. Hinter den Masken der mehrheitlich als Dialoge verfassten *Operette* lässt sich anders als im *Zibaldone* eine »eigentliche« Meinung des Autors Leopardi selbst kaum identifizieren.¹⁰³⁷ Dabei werden durch die Maske des Komischen die Überzeugungen gegenüber den *Zibaldone*-Einträgen bis zum Jahr 1823, in dem er seine lyrische Produktion aussetzt, um Prosa zu schreiben, durchaus verschärft: Die in der Anordnung erste *operetta*, die einen neuen Mythos, die *Storia del genere umano*, eine ironische Neuschreibung der biblischen Genesis, erzählt, oder die zuerst verfasste *Operetta La scomessa di Prometeo*, die sich auf das lukianische Vorbild der Satiren und auf Voltaire stützt, verabschieden das Modell Vicos, individuelles Glück wäre in einer vagen Vorzeit möglich gewesen. Wenn in dem 1824 geschriebenen *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*, den später Beckett in seinem Stück *Fin de partie* verarbeiten wird,¹⁰³⁸ die Menschheit selbst untergeht, geht es der Natur besser, denn:

Ma ora che ei sono tutti spariti, la terra non sente che le mali nulla, e i fiumi non sono stanchi di correre, e il mare, ancorché non abbia più da servire alla navigazione e al traffico, non si vede che si rasciughi. (509f.)

1037 Ein besonders gutes Beispiel für eine solche ideologische Offenheit ist der *Dialogo di Plotino e di Porfirio*; vgl. dazu und zum ironischen Ton der *Operette morali* Benevenuti 2001, S. 127–151.

1038 Vgl. Herold 2016.

Die *Operette* sind also keineswegs moralische Erbauungsliteratur, vielmehr ironisch-satirische Reden und Fiktionen von den *mores* und dem (zukünftigen) Schicksal der Menschheit. Spätestens in den Jahren 1823/1824, in denen Leopardi an den *Operette* arbeitet, verschiebt sich Leopardis Bild von der Krise der Freiheit des modernen Subjekts. Das Unglück des modernen Menschen sei weniger Folge des *incivilimento*, sondern strukturell immer schon im Menschen und in der Natur angelegt. Diese Verschiebung ergibt sich nicht mehr aus der poetischen, sondern aus der philosophischen Perspektive, bzw. aus dem kalten Verstandes »in questo ridicolissimo e freddissimo tempo« (1774), dessen Tragik die *Operette* aufbrechen. Im *Dialogo della Moda e della Morte* ist diese falsche Ratio der *conditio humana* der *Caducità* geschuldet, deren beiden Kinder bzw. deren beide Aspekte der Tod und die Mode sind.

Jeder einzelne Prosatext ist darauf bedacht, Inhalt und Stil miteinander zu verweben. So ist im *Dialogo della Moda e della Morte* die Geschwindigkeit, in der die Moden aufeinander folgen und Traditionen absterben, selbst auf der Ebene des Stils thematisch. Zunächst in den knappen Antworten des Todes »Aspetta che sia l'ora, e verrò senza che tu mi chiami.« und »Verrò quando tu non vorrai.« (503). Beide Antworten scheinen fast gnomisch und ewige Gesetze des Todes zu sein. Verstärkt wird die Wirkung durch das sprichwörtliche Material – »Vattene col diavolo.« – und durch die Anspielung auf Petrarca, den *la Morte* schätzt: »Ho care le rime del Petrarca, perché vi trovo il mio Trionfo« (ebd.). Die Allusion auf den *triumphus mortis* wird verstärkt durch das Zitat aus der Kanzone *Spirto gentil, che quelle membra reggi*, wenn *la Morte* Petrarca zitiert mit »Passato à già più che 'l millesim' anno« (s. o. S. 187).¹⁰³⁹ Dieser schnelle Schlagabtausch hält sich noch bis zur Erklärung der Mode, dass sie Schwestern sind.

Dann folgt ihre erste, zwar lange Ausführung, die aber umso schneller ist – und damit den Eigenschaften der Mode und des Todes entspricht –, als es sich um eine reine Auflistung ihrer Erfolge handelt: Das Verhalten des modernen Menschen wird als lächerliches dargestellt, nicht nur in den einzelnen Moden, denen er blind folgt, sondern auch im Glauben des fortschrittsbegeisterten Jahrhunderts, das sich an der Spitze der Zivilisation und der Menschwerdung wähnt. Der Technik zu folgen, führt in Torheiten, die *la Moda* ihren Gläubigern diktiert. Die erste Ausführung der Mode über ihr Handeln bleibt vor allem äußerlich und scheint nicht durchgehend auf die modernen europäischen Gesellschaften zuzutreffen:

[I]o mi contento per lo più delle barbe, dei capelli, degli abiti, delle masserizie, dei palazzi e di cose tali. Ben è vero che io non sono però mancata e non manco di fare parecchi giuochi da paragonare ai tuoi, come verbigratia sforacchiare quando orecchi, quando labbra e nasi, e stracciarli colle bazzecole che io v'appicco per li fori; abbru-

1039 Das Petrarca-Zitat bezieht sich auf Petrarca 1992, S. 74 (Rvf 53, V. 77).

ciacchiare le carni degli uomini con istampe roventi che io fo che essi v'improntino per bellezza; sformare le teste dei bambini con fasciature e altri ingegni, mettendo per costume che tutti gli uomini del paese abbiano a portare il capo di una figura, come ho fatto in America e in Asia (503)

Die Mode hat ihre eigene maliziöse Freude an ihren Taten, die Haare, Gesicht, Mund, Ohren und den Körper von Erwachsenen und Kindern künstlich verändern. Jeden Tag ertragen »uomini gentili [...] mille fatiche e mille disagi, e spesso dolori«. Die Liebe ist erfindungsreich, zwingt Einzelne und Gesellschaften. Am Ende ist jeder bereit »a morire gloriosamente, per l'amore che mi portano.« (504) Ihre Anekdoten folgen so schnell aufeinander, dass sie nur noch durch Semikola abgetrennt werden.

Damit hat sich die Mode schon im ersten Anlauf als listenreicher, versatiler und subtiler als der Tod herausgestellt. Deshalb muss sie auch nicht den Ort wechseln, es reicht wenn sie an einem der Plätze von Paris ihre Arbeit verrichtet. Was die Mode an Moden erfindet, ist nicht räumlich gebunden, sondern breitet sich viral aus. Während der Tod Menschen einfach nur räumlich auslöscht, ist die die Mode eine subversive Kraft, die die zweite Natur, die Gesellschaft imitiert und verstärkt. Was sie an Verschönerungen verspricht, führt zeitlich kürzer und räumlich ausgreifender in den Tod und zugleich unbewusster. Während der Tod Teil des natürlichen Gangs der Natur ist, ist die Mode die Verdopplung des Todes, der im Antlitz des Tödlichen und des Erneuerns das gleiche Schicksal verspricht. Beide, Tod und Mode, sind Allegorien, unsterbliche Figuren der Zeit, die eine natürlich, die andere künstlich, zugleich miteinander seit jeher verwoben als Kinder der *Caducità*.

Der Fall des Menschen erscheint unter zwei Aspekten. Der erste Aspekt der *Caducità* ist der Tod, der den Körper und die Eigenschaften Einzelner bestimmt. Ihr zweiter Charakter ist die Mode, die die *costumi*, die *mores* und die *praxis* der Menschen formt.¹⁰⁴⁰ Schnell wird klar, dass die Mode den Wettlauf bereits gewonnen hat. Damit ist nicht nur eine Beziehung zwischen Mode, Tod und Geschwindigkeit gezogen, sondern auch die Tradition der *Amore-Morte*-Dialoge umgefügt in einen Dialog zwischen Tod und Mode, die am Ende auch noch zu konvergieren scheinen.¹⁰⁴¹ Diese Offenheit charakterisiert die *Operette morali* im Ganzen. Sie verbinden verschiedene Modelle, Vorbilder und Stile¹⁰⁴² auf eine

1040 Vgl. Aloisi 2012, S. 25.

1041 Vgl. Bruni 2011, S. 27 mit Rekurs auf Prete 2008, S. 100. *En détails* sind die Quellen meist aus dem 18. Jahrhundert, im Fall von *la Moda e la Morte* beispielsweise Bondi und Bettinelli für die Kombination Moda-Amore (vgl. Bruni 2011, S. 26) bzw. Morte-Amore (vgl. Benucci 2013, S. 409f.).

1042 Bei den Antiken sind es neben Lukian Platons sokratische Dialoge, Plautus, Terenz, Marc Aurel beispielsweise, dann Ariost, Macchiavelli, Alfieri, Tasso, Parini, aber auch Cervantes, Fontenelle, Buffon, Voltaire (vgl. Benevenuti 2001, S. 148). Für Schlegels *andere* Ironie sind

polyzentrische, diverse Art und Weise. Die Sammlung an Prosatexten eröffnet dabei nicht eine kohärente Wahrheit oder *message*, vielmehr wird der Wahrheitsanspruch als solcher multiperspektivisch dekonstruiert und in offenen Versuchsanordnungen desavouiert. Deshalb sieht es Leopardi auch als unnötig – sogar unmöglich – an, ein Vorwort zu verfassen, wie er in einem Brief 1826 an Antonio Fortunato Stella schreibt, den ersten Herausgeber der *Operette* (1827):

Avrei voluto fare una prefazione alle *Operette morali*, ma mi è paruto che *quel tuono ironico* che regna in esse, e tutto lo spirito delle medesime escluda assolutamente un preambolo; e forse Ella [Antonio Stella], pensandovi, converrà con me che se mai opera dovette essere senza prefazione, questa lo debba in particolar modo. (1321, Brief vom 16. Juni 1826; Kursivierung M. H.)

Der bereits publizierte *Dialogo di Timandro ed Eleandro* steht an letzter Stelle – in der ersten Ausgabe von 1827¹⁰⁴³ –, um, einem Vorwort gleich, die ganze Sammlung vor der Zensur zu schützen. Die Unmöglichkeit eines Vorworts erinnert an Baudelaires *lettre-préface* an Houssaye, in dem sich der ironische Ton der Sammlung als fragmentarische Form niederschlägt, in einem »petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire [...], qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y en est à la fois tête et queue« (OC I, 275). Darüber hinaus gibt es noch weitere Parallelen. In einem Brief von 1821 skizziert Leopardi ein Buchprojekt über die europäischen Sprache. Diese linguistische Studie – *Parallelo delle cinque lingue*¹⁰⁴⁴ – hätte die Gestalt einer komparativen Grammatik angenommen mit dem Ziel, eine historisch-anthropologische Studie über die europäischen Völker zu begründen. Dafür wäre es, so Leopardis Gedanke, notwendig, eine neue Philosophie der Sprache aufzustellen, die den Grundstein der Analyse der Einzelsprachen ermöglichte. Damit würde zugleich die Möglichkeit eröffnet, eine Schwäche der italienischen Nation, die Abwesenheit einer (eigenen) Philosophie zu revidieren:

Tornando al proposito, è vano l'edificare se non cominciamo dalle fondamenta. Chiunque vorrà far bene all'Italia, prima di tutto dovrà mostrarle una *lingua filosofica*, senza la quale io credo ch'ella non avrà mai *letteratura moderna* sua propria, e non avendo *letteratura moderna* propria, non sarà mai più nazione. (1217, Brief vom 13. Juli 1821 an seinen Freund Pietro Giordani; Kursivierung M. H.)

Die Idee einer philosophischen, klaren und konzisen Sprache erfüllt sich erst drei Jahre später in den *Operette morali*. Diese sind von einer solchen »lingua

die Vorbilder vor allem Platon, Fontenelle und Buffon. Leopardi folgt in Sprache und Stil stärker dem 18. Jahrhundert als die deutsche Frühromantik in ihren Programmfragmenten. Eine ausführliche, philologische Darstellung der Beziehung zu Lukian in den *Operette* bieten Lentzen 1997 und Mattioli 1982.

1043 Im ersten Manuskript von 1824 steht der apokalyptische *Cantico dello Gallo silvestre* am Ende, in der Ausgabe von 1834 und allen späteren der *Dialogo di Timandro e di Eleandro*.

1044 Vgl. zu diesem linguistischen Projekt Lo Piparo 1982.

filosofica« geprägt, und insofern sie in ihrer Sprache den Anspruch erfüllen möchten, »letteratura moderna« zu sein, scheinen sie Mallarmés *Crise de vers* und Baudelaires Prosagedichte anzudeuten.¹⁰⁴⁵ Der größte Unterschied zu Baudelaires *Spleen de Paris* besteht allerdings in ihrem anderen, älteren Begriff der Ironie. Während man Baudelaires Poetik einer ironischen Verdopplung und Fragmentarisierung als eine literarische Umsetzung der frühromantischen Ironie-Konzeption verstehen kann, die auch theoretisch im »comique absolu« (s. u. S. 431) beispielsweise behandelt wird, bevorzugt Leopardi tendenziell eine ältere, nicht-romantische Ironie.¹⁰⁴⁶ Der »tuono ironico«, von dem Leopardi in seinem Brief an Stella spricht, schlägt sich nieder in den verschiedenen Rollen und Masken, die er einnimmt, die sich gegenseitig ausspielen wie im *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico* oder eine ironisch-erhabene Sicht auf den Menschen einnehmen wie im *Dialogo outre-tombe* zwischen *Federico Ruysch e delle sue mummie*. Die heiter-sarkastische Lust, die Ausweglosigkeit des Menschen aufzuzeigen, vereint die Prosatexte. Dass das Schicksal besiegelt und fremdbestimmt ist, führt auch der *Dialogo della Moda e della Morte* auf, indem ein neuer mythischer Ursprung erfunden wird – Mode und Tod entstammen der *Caducità* –, der an die scheinbar post-mythische Zeit der Moderne angepasst wird, indem die Mode obsiegt.

[H]o messo nel mondo tali ordini [...], che la vita stessa [...] è più morta che viva; tanto che questo secolo [...] sia proprio il secolo della morte. [...] Oggi per opera mia le cose sono ridotte in termine che chiunque ha intelletto ti pregia e loda [...]. Finalmente perch'io vedeva che molti si erano vantati di volersi fare immortali [...] nella memoria degli uomini [...] Ho levata via quest'usanza di cercare l'immortalità [...]. Di modo che al presente, chiunque si muoia, sta sicura che non ne resta un briciolo che non sia morto [...]. (504f.)

Die beiden zeitlosen Prinzipien, Tod und Mode, veranschaulichen die moderne Zeitkrankheit, dass alles vergeht ohne Spur. Die Mode ersetzt als Simulakrum der Moderne¹⁰⁴⁷ den zyklischen Lauf der Natur und die Arbeit des Todes, indem sie den Geist des modernen Menschen bestimmt. Genau diesen Aspekt der Mode hat Baudelaire als Figur ironischer Verdopplung in sein Verständnis der Schönheit und moderner Dichtung integriert. Baudelaire führt gleichsam Leo-

1045 Den Vergleich zu Baudelaires *Spleen de Paris* zieht Paolo Giovanetti 2008, S. 41.

1046 Vgl. zu Leopardis nicht-romantischer Ironie in den *Operette morali* im Vergleich zu Schlegel Benevenuti 2001, S. 154–157 (Kap. *Ironia e parodia. La letteratura al secondo grado*).

1047 Vgl. »Come il velocissimo avvicendamento delle mode e dei costumi moderni costituisce una simulazione nella cultura, o nella storia, del ciclo naturale di creazione e distruzione degli esseri, così ciò che rende possibile tale avvicendamento, il languore e l'indebolimento degli individui costituisce una condizione di sofferenza che, riproducendola, simula nella cultura, o nella storia, la sofferenza della vita naturale« (Colaiacomo 2005, S. 512).

paradis Gedanken zur Mode, zum Verlust der *fama* und zur Flüchtigkeit fort, wenn er in seiner kanonischen Schrift zur Moderne, dem *Peintre de la vie moderne*, ironisch mit einem flüchtigen Besuch eines *bonhomme* im Louvre beginnt, der sich einen alten Meister ansieht, der gerade *à la mode* ist, »un Titien ou un Raphaël, un de ceux que la gravure a le plus popularisés«, und dann meint, er sei Kunstkenner; »puis sortant satisfaits, plus d'un se disant: ›Je connais mon musée.« (II, 683). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit wird im Eingang von *Le Beau, la mode et le bonheur* eingeführt als ein Kulturobjekt, das als Einzelnes im Museum ausgestellt ist, aber betrachtet und verstanden wird durch die modernen Medien. Die Museumsbesucher kennen bereits ihren Tizian oder Raffael, bevor sie ins Museum gehen, durch Abbildungen, Radierungen, Gravuren. Der Museumsgänger geht mit einer voreingenommenen Haltung ins Museum. Der Besuch dient der sozialen Interaktion und der bürgerlichen Selbstbestätigung. Ein interesseloses Wohlgefallen ist ausgeschlossen, und eine ästhetische Erfahrung scheint unmöglich.

*Die Dinge sich räumlich und menschlich ›näherzubringen‹ ist ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion ist.*¹⁰⁴⁸

Mit der Mode (der Reproduktion) erfolgt der Tod (der Einmaligkeit). Gegen diese Modernität, die die Mode emblematisch vertritt, stärkt Baudelaire in einem ersten Schritt die nicht-kanonische Schönheit, die außerhalb eines »Bossuet et Racine« liegt, wie die »*poetae minores*«, die eine »*beauté particulière*« vertreten. Damit ist ein erster Schritt weg von den modischen Autoren, die zumeist (damit) auch Klassiker sind, getan. Bis hierhin reicht der Geschmack der modernen und modischen Kritiker nicht, »[qui] croient de *posséder* l'histoire de la littérature.« (OC II, 683; Kursivierung M. H.). Es gebe eine Rückzugsmöglichkeit für die Schönheit vor der kapitalistischen Objektivierung. Diesen Zug der modernen, bedrohten Schönheit versucht Baudelaire in einem zweiten Schritt zu retten, wenn er ein eigenes Museum an Reproduktionen beschreibt, die die Geschichte der Moden – »une série de gravures de modes commençant avec la Révolution et finissant à peu près au Consulat« – exemplarisch darstellt. Von den ersten Schritten der Museumsbesucher, »[qui] passent rapidement« (OC II, 683), geht die Untersuchung über in eine ruhige Betrachtung am Schreibtisch, ohne dort akademisch zu werden. Die Vergangenheit liegt auf dem Tisch, und am Wechsel der Moden sucht der Künstler einen Begriff des Schönen zu entwickeln. Damit sind zwei Unterschiede gegenüber Leopardi eingeführt. Es wird eine Schönheit des Vergangenen gesucht, die außerhalb des Primats der Erinnerung liegt:

1048 Benjamin 1963, S. 15.

Le passé est intéressant non seulement par la beauté qu'ont su en *extraire* les artistes pour qu'il était le présent, mais aussi même du présent. (II, 684; Kursivierung M. H.)

Die Moden können auch in der Gegenwart Geltung haben und bergen eine Schönheit, die man extrahieren kann. Darüber hinaus kann aber auch die (historische) Gegenwart des (vergangenen) Schönen einen eigenen Wert haben, nur oder gerade als Gegenwart, »pour sa valeur historique.« (II, 684). Gegenüber Leopardi gibt es bei Baudelaire nicht nur eine attributive Schönheit (s. o. S. 83) – etwas kann als Vergangenheit schön sein, da es damals ›schön‹ war –, sondern auch eine daraus extrahierte Schönheit zweiten Grades. Das wäre die Schönheit einer Sache – beispielsweise der »gravures de modes« –, insofern sie die »qualité essentielle du présent« besitzt. Die Extraktionsleistung des Künstlers, der Interessantes schafft, indem er Schönheit findet, wird gleichgesetzt mit »Darstellung«:

Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent. (OCI, 684; Kursivierung M. H.)

Die Schönheit ist ein mögliches Lustattribut der Darstellung der Gegenwart, die selbst einen modischen Charakter hat (»revêtu«). Baudelaire entdeckt gleichsam einen zweiten Quell ästhetischer Lust, der unabhängig von der schönen Verkleidung ist: den Gegenwartscharakter selbst. Gerade da Baudelaire die Moderne und die Gegenwart zweifach gegenüber der Mortifizierung der Mode rettet, kann eine Parallele zu Leopardi entstehen. »Ces gravures« bzw. »Aufnahme[n] von deren Reproduktion« können eine eigene ästhetische Lust an der Gegenwart des (als vergangenen) Gegenwärtigen im Blick des Betrachters generieren. Während Leopardis *Operette morali* die Gegenwart bzw. die *mores* als von der Mode(rne) infizierte darstellen, postuliert Baudelaire die Doppelperspektive des *Dialogo della Moda e della Morte* auf das Paradigma, das dieser entwirft: Der Tod verwandelt jeden Körper zu nichts, und die Mode führt die »usanze« zur Schnellebigkeit. Aber gerade in dieser Modernität des Todes sucht Baudelaire eine Resistenzform, die weder nur tot noch nur modisch ist. Das geschieht theoretisch und gelingt praktisch durch die kurzfristige Aufspaltung der modernen Schönheit in ein »en laid« – »en laid, elles [ces gravures] deviennent des caricatures«, worin sie dann der philosophischen Perspektive Leopardis (*la Moda*) gehorchen – und in ein »en beau«, worin sie »des statues antiques« sind und poetisch (*la Mort*) betrachtet werden. Baudelaires romantisch-ironischer Ausweg besteht darin, ein neues Schönes zu (er)finden, das beide Seiten in sich aufnimmt und auf dieser Ebene von seinem Gegenteil, dem Hässlichen, ununterscheidbar wird. Diese Poetik der Zeitlichkeit der Dichtung führt zur direkten Aufhebung des leopardianischen *il presente non può esser*

poetico (s. o. S. 162): »Le présent que nous retirons de la représentation du présent tient [...] à sa qualité essentielle du présent.« (I, 684).

Zugleich führt Baudelaires Poetik der Gegenwart der Dichtung zur indirekten Aufhebung des Augenblicks. Der Augenblick der Erinnerung ist nicht mehr paradigmatisch, sondern der Augenblick des Schocks, der eine Veränderung der (erwarteten) Wahrnehmung anzeigt. Baudelaire sieht also nicht nur die Gefahr der Verflachung der Gegenwart, in der jedes Neue nur das neue Alte und der Tod der Dichtung, des Geschmacks und letztlich der Antike wäre, sondern das mögliche Ende des Schocks. Die Mode scheint das Neue vollends abgeschafft zu haben. Schaut man interesselos und distanziert auf vergangene Moden, kann man *ex post* eine *Objektivität der Kunst* erkennen:

Si un homme impartial feuilletait une à une toutes les *modes* françaises depuis l'origine de la France jusqu'au jour présent, il n'y trouverait rien de choquant ni même de surprenant. Les transitions y seraient aussi abondamment ménagées que dans l'échelle du monde animal. *Point de lacune, donc point de surprise.* (OC I, 685; Kursivierung M. H.)

Bei Baudelaire scheint nicht mehr nur das Tier (»l'échelle du monde animal«) wie im *Canto notturno* am Pflock des Augenblicks (s. o. S. 297) gebunden zu sein, sondern auch die Dichtung selbst, die nicht mehr zur Auswegsfigur der negativen Epiphanie, zum Augenblick des Schocks durchgreifen kann. Ein zweiter Unterschied zu Leopardi liegt demnach darin, poetisch eine Schönheit der Gegenwart zu suchen, ein *il presente può esser poetico*. Eine Reihe von Darstellungen vergangener Gegenwarten stellt sich dem Theoretiker der Mode scheinbar wie eine bruchlose logische Deduktion dar, in der eventuell ein Schritt zuviel gemacht, in der sich aber das Ergebnis ohne Rest ergibt. Das beschreibt eine ästhetische Möglichkeit, die schon Schlegel befürchtet, dass nämlich die unendliche Perfektibilität linear und determiniert, nicht aber zyklisch ablaufe, dass die Technik, das Gesetz und die Regel das gesamte System der Kunst, nicht aber nur einzelne Kunstwerke bestimmten. Wenn das einträte, würde aus einer anderen Perspektive Schlegels Bewegungsgesetz der Kunst gelten: »Das Neue wird alt, das Seltene gemein, und die Stachel des Reizenden werden stumpf« (KA I, S. 222).

In einer solchen »vielstellige[n] Rechnung / [die] zahlenlos aufgeht« (s. o. S. 355), »[l]'homme finit par ressembler à ce qu'il voudrait être.« (I, 684). In der Kunst spiegelt sich der Mensch auch historisch, und beide enden in einer informationslosen, da differenzlosen, Selbstidentität. Baudelaire vertritt allerdings keinen historisch-modischen Positivismus: Durch die Ersatzkategorie des Interessanten und des Pikanten kann auch die Vergangenheit erneut Gegenwart werden: »Le passé, tout en gardant le piquant du fantôme, reprendra la lumière et le mouvement de la vie, et se fera présent.« (I, 684). Die Vergangenheit hat die

potentielle Qualität eines Wiederkehrers als *fantôme*.¹⁰⁴⁹ Die gesichtslose Reihe der je jetzigen Mode kann in einem phantomischen Augenblick, in dem eine alte Mode aufersteht, die Objektivität des sich je überbietenden Neuen in ihrer scheinbaren Linearität aufbrechen.

* * *

Rilkes Modistin *Madame Lamort* mag nicht nur von Leopardis *operetta morale* – dem *Dialogo della Moda e della Morte* – inspiriert worden sein. Die dialogische Beziehung von Mode und Tod bestimmt auch das Verständnis des modernen Schönen nach Baudelaire. Sie sind Geschwister, wobei die Mode einen reflexiven Vorsprung hat. Mode und Tod sind der negative Ewigkeitswert des Flüchtigen. Der Mode kommt eine größere Sensibilität zu und dem Tod eine indifferente Flüchtigkeit. Leopardis *Palinodia* fügt dem lyrisch eine satirische Einheit der beiden Prinzipien bei. Hier wird eine philosophische Sicht auf die Dialektik der Aufklärung ausgestaltet: Die Mode überbietet den Tod durch ihre infektuöse Kraft, deren Selbstverdopplung Baudelaire im Theorem des *rire absolu* typologisch weiterführt. Baudelaire steigert im Szenario eines Museumsbesuchs – in *Le Peintre de la vie moderne* – die kantische Interesselosigkeit und Schlegels fragmentarische oder Leopardis skeptische Moderne-Kritik, indem er gegenüber Leopardi einen (relativen) Vorrang und eine Repoetisierbarkeit der Gegenwart einführt. Diese als Extraktion benannte poetische Leistung zeigt sich wie *Madame Lamort* als eine Vermittlung qua Verdopplung, als ein *il presente può esser poetico*, zuweilen im Zeichen einer Schock-Ästhetik. Die Mode als Sinnbild der Moderne vereint im Wechsel Flüchtigkeit und Ewigkeit und kann auch der Vergangenheit so einen poetischen Wert zukommen lassen als phantomhafte Erscheinungsform der Gegenwart.

1049 Vgl. »[T]he past present moment necessarily becomes a phantom for every current present, which itself can occur only through its emergence and therefore separation from the past.« (Newmark 2001, S. 75). Zugleich kann die Vergangenheit »im Akt der Betrachtung zu einem Gegenwärtigen«, sogar zu einer »profane[n] Erleuchtung« werden (Doetsch 2007, S. 141).

3.8.2 Flaneure denken

[M]algré le titre magnifique d'*opere* que mon librairie a cru devoir donner à son recueil, je n'ai jamais fait d'ouvrage, j'ai fait seulement des essais en comptant toujours pré-luder, mais ma carrière n'est pas allée plus loin.

(Leopardi in einem Brief von 1836 an Charles Lebreton; 1439)

Auf, Vetter! ich will sehen, ob ich dir nicht wenigstens die Primizien der Kunst zu schauen beibringen kann.¹⁰⁵⁰

(Hoffmann: *Des Vettters Eckfenster*)

Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude: jouir de la foule est un art; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage. [...] Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.

(Baudelaire: *Spleen XII*, Les Foules; OC I, S. 291)

Leopardi hat 1832 einen kurzen Text geschrieben, der als Ankündigung einer neuen Zeitung gedacht war. Aber zur Gründung des *Spettatore fiorentino* kam es wegen des Widerstands der toskanischen Autoritäten nie. Leopardi stellt das erstaunliche Projekt, das so ganz aus dem herauszufallen scheint, was man dem zurückgezogenen *marchigiano* zutrauen würde, als etwas Neues vor, das ge-läufige Klassifizierungen unterläuft:

Alcuni amici si hanno posto in capo di voler fare un Giornale. Bisogna sapere che questi amici non sono letterati [...]. Non sono filosofi; non conoscono, propriamente parlando, nessuna scienza; non amano la politica, né la statistica, né l'economia pubblica o privata. Come essi non sono nulla, così è difficile a definire che cosa debba essere il loro Giornale. [...] Non si trova altro che idee negative: Giornale non letterario, non filosofico, non politico, non storico, non di mode, non di arti e mestieri, non d'invenzioni e scoperte, e via discorrendo. Ma un'idea positiva, e una parola che dica tutto, non viene. E di qui un gran farneticare e un sudar freddo per dare un titolo a questo bellissimo Giornale. (1032)

Das Projekt scheint nicht besonders vielversprechend zu sein, denn der Redaktion verschlägt es bereits bei der Beschreibung des eigenen Profils die Sprache, so als ob sie sich an eine positive Bestimmung Gottes machen wolle und sich mit einem negativen Eigenschaftenkatalog notgedrungen zufrieden geben müsste. Doch dann folgt die Offenbarung:

Se in italiano si avesse una parola che significasse quello che in francese si direbbe *le flâneur*, quella parola appunto sarebbe stata il titolo sospirato [...]. Ma nella lingua italiana, benché ricchissima, non si trova mai una parola di questo genere. Per dispe-

1050 Hoffmann 1963, S. 745.

razione, abbiamo lasciato di aspirare alla novità del titolo; e cominciando da un atto di umiltà, che non è la nostra virtù principale, ci siamo appigliati al nome di *Spettatore*, che fu nuovo un secolo e mezzo addietro, e ch'è stato usato da tanti, a proposito e fuor di proposito, insino a oggi. (1032)

Ironischerweise ist, was diese Zeitung sein soll, nicht angebar. Auch der richtige Name fehlt leider im Italienischen. So scheidet »*le flâneur*«, kaum genannt, als Titel wieder aus. Auf unerklärliche Weise ist aber der Begriffsskopos klar definiert, so scheint es, auch wenn ein Begriff des Projekts eigentlich fehlt. Schon in der Präambel geht es nicht mit rechten Dingen zu.

Se la natura del nostro Giornale è difficile a definire, non così lo scopo. [...] Confessiamo schiettamente che il nostro Giornale non avrà nessuna utilità. E crediamo ragionevole che in un secolo in cui tutti i libri, tutti i pezzi di carta stampata, tutti i fogli di visita sono utili, venga fuori finalmente un Giornale che faccia professione d'essere inutile: perché l'uomo tende a farsi singolare dagli altri, e perché quando tutto è utile, resta che uno prometta l'inutile per ispeculare. (1032)

Seit seinem frühen *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* hat Leopardi immer die klassische Horaz-Sentenz um das *prodesse* gekürzt (»professione d'essere inutile«). Hier, in der Vorstellung des *Spettatore*, scheint Leopardi aber direkt auf Palazzeschi *E lasciatemi divertire*¹⁰⁵¹ zuzusteuern.

Il nostro scopo dunque non è giovare al mondo, ma dilettere quei pochi che leggeranno. Lasciamo stare che lo scopo finale d'ogni cosa utile essendo il piacere, il quale poi all'ultimo si ottiene rarissime volte, la nostra privata opinione è che il dilettevole sia più utile che l'utile. Noi abbiamo torto certamente, poiché il secolo crede il contrario. Ma in fine se nel gravissimo secolo decimono, che fin qui non è il più felice di cui s'abbia memoria, v'è ancora di quelli che vogliono leggere per diletto, e per avere dalla lettura qualche piccola consolazione a grandi calamità, questi tali sottoscrivano alla nostra impresa. (1032)

Ist erst einmal die pessimistische *teoria del piacere* um ihren unlustigen Ausgang gebracht, scheint auch die Möglichkeit näherzurücken, dass Einzelne, die ausgesuchten *happy few* wirklicher Leser, ein Abonnement der Zeitung bestellen. Der *Spettatore* richtet sich – so die ironische Ausführung¹⁰⁵² – vor allem an Frauen.

1051 Dieser anachronistische Bezug zu Palazzeschi wird relativiert durch das historische Vorbild von Addisons und Steeles *The Spectator*, den Leopardi aufmerksam liest, und durch das Ideal des *gentleman*, das hier – zusammen mit dem des *flâneur* – die Verwendung von »inutile« bestimmt (vgl. Monserrati 2005, S. 279–382).

1052 Im Kontext ist die Wiederaufnahme der Frau als Romanleser, die durch die Alphabetisierung zuerst im 18. Jahrhundert in England topisch geworden ist, ironisch als *cliché* eingesetzt (vgl. Zwicker 2006, S. 310f.).

Sottoscrivano massimamente le donne; alle quali soprattutto cercheremo di soddisfare, [...] perché è verisimile che le donne, come meno severe, usino più degnazione alla nostra inutilità. Benché proponghiamo di ridere molto, ci serbiamo però intera la facoltà di parlar sul serio: il che faremo forse altrettanto spesso, ma sempre ad oggetto e in maniera di dover dilettere, anco se si desse il caso di far piangere. (1032)

Die Dialektik des Lachens, das in diesem Jahrhundert immer auch ins Gegenteil umschlägt, scheint wie der gesamte Ankündigungstext ebenfalls nicht ganz ernst gemeint. »[S]ul serio« scheinen nur die Rechnung, wieviele Seiten monatlich erscheinen sollen, und der *Call for papers* am Schluss.

[P]er confessare il vero, l'inclinazione nostra sarebbe piuttosto di piangere che di ridere. Ma per non annoiare gli altri, ci attenghiamo a questo più che a quello, considerando che se il riso par che sia poco fortunato in questo secolo, il pianto fu e sarà sfortunatissimo in tutti i secoli. A ogni modo, forse si è riso già troppo in questo preambolo, quand'anche a qualche lettore il nostro riso paresse una sorta di pianto. (1032)¹⁰⁵³

Zum satanischen Lachen des Dichter-Flaneurs kommt es nicht mehr. Leopardi bleibt vor der »unzeitgemäße[n] Figur des Dandys stehen], der auftritt in Zwischenzeiten, vor allem dann, wenn die Aristokratie abdankt und die Demokratie anhebt«¹⁰⁵⁴. Innerhalb der literarischen Figuren der Moderne ist der Flaneur einer der vielen »Leser der Großstadt«¹⁰⁵⁵ und eine prominente Denkfigur.¹⁰⁵⁶ Stierle charakterisiert ihn einleitend in *Der Mythos von Paris*:

Er erfaßt das Wahrgenommene vor dem Hintergrund des abwesenden Ganzen. Der Flaneur ist par excellence die Gestalt des Stadtphilosophen, der zugleich als Stadtsemiotiker entziffert, was noch keine Theorie der Lesbarkeit ausdrücklich gemacht hat. [...] Und so wie Lesen bedeutet, das Feste, Bewegungslose der Schriftspur in Bewegung, Übergänglichkeit, in die Flüchtigkeit des Gedankens zu übersetzen, setzt der Stadtsemiotiker die Zeichen und Spuren in Bewegung, um aus ihnen zum Bewußtsein der Stadt zu kommen.¹⁰⁵⁷

Man kann begründet hinterfragen, in welchem Sinne der historische Flaneur von Paris oder sein literarisches Alter Ego wirklich als Semiotiker vorgeht,¹⁰⁵⁸ denn, »die Flüchtigkeit des Gedankens zu übersetzen«, ist kein Alleinstellungsmerkmal der modernen Stadtbewohner, sondern allgemeiner Zug eines

1053 Vgl. zum Zeitungsprojekt im Kontext von Leopardis letzten und von Geldnöten bestimmten Jahren Tellini 2001, S. 221 ff.

1054 Fuest 2008, S. 104.

1055 Neumeyer 1999, S. 53.

1056 Sie gibt Baudelaires zuweilen abstrakter – aber nachvollziehbarer – lyrischer Sprache, deren Hang zur Allegorisierung als »Vehikel der Entpersönlichung« fungiert, gewissermaßen ein persönliches, lebensweltliches Fundament (Jauß 1989c, S. 167).

1057 Stierle 1993, S. 39.

1058 Vgl. Neumeyer 1999, S. 52–54.

modernen Denkens in Bewegung, das sich im Stil und im Spiegel der unbeständigen Wirklichkeit mitreflektiert. In diesem Sinne ist es ganz allgemein Ausdruck des Skeptizismus, dieses »klare[n] Bewußtsein[s] der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos« (KA II, S. 263, Fr. 69). Sie wird paradigmatisch ausgeprägt in Montaignes essayistischem Denken und Schreiben. Der Flaneur ist eine spezielle Ausprägung dieses fragmentarischen Bewusstseins, dem Modernität primär wegen seines Biotops, der modernen Großstadt, zugeschrieben wird. In der Großstadt und in der Erfahrung der Menge prägt sich eine spezifische Differenz des modernen Bewusstseins aus: Der (literarische) Flaneur prägt eine eigene Schreibform *en mouvement*¹⁰⁵⁹ mit der Intention aus, seine Autonomie im *hic et nunc* und damit auch im eigenen Lesen einzuholen. Während bei Montaigne noch der Glaube an eine zeitinvariante und zeittranszendente Ich-Identität steht, hat Baudelaires Flaneur die Idee einer »identité persévérante«¹⁰⁶⁰, die sich durch das Flüchtige und die Schnelllebigkeit der Gedanken und der Erscheinungen hindurch halte, aufgeben.

Baudelaires Flaneur teilt mit Montaignes Essayismus das versuchende Schreiben einer Selbstaneignung unter skeptischen Vorzeichen: Die Chaotisierung der Lebensverhältnisse spiegelt sich in einem kritischen Sprachbewusstsein. Als einschneidendes Ereignis wird dieses gestaltet, wenn Montaigne seinen Reitunfall in *De l'Exercitation* darstellt. Rousseau, der literarische Vorlauf des Flaneurs für Baudelaire, wird diesen Sturz in der zweiten der *Rêveries du promeneur solitaire* wiederholen und zu einer Frage nach den Grenzen des (Selbst-)Bewusstseins weiterentwickeln:

J'étais sur les six heures à la descente de Ménilmontant presque vis-à-vis du Galant Jardinier, quand des personnes qui marchaient devant moi s'étant tout à coup brusquement écartées je vis fondre sur moi un gros chien danois qui, s'élançant à toutes jambes devant un carosse, n'eut pas même le temps de retenir sa course ou de se détourner quand il m'aperçut. Je jugeai que le seul moyen que j'avais d'éviter d'être jeté par terre était de faire un grand saut si juste que le chien passât sous moi tandis que je serais en l'air. Cette idée plus prompte que l'éclair et que je n'eus le temps ni de raisonner ni d'exécuter fut la dernière avant mon accident. Je sentis ni le coup ni la chute, ni rien de ce qui s'ensuivit jusqu'au moment où je revins à moi. L'état auquel je me trouvai dans cet instant est trop singulier pour n'en pas faire ici la description. La nuit s'avançait. J'aperçus le ciel, quelques étoiles, et un peu de verdure. Cette première sensation fut un moment délicieux. Je ne me sentais encore que par-là. Je naissais dans cet instant à la vie, et il me semblait que je remplissais de ma légère existence tous les objets que j'apercevais. Tout entier au moment présent je ne me souvenais de rien; je n'avais nulle

1059 Starobinski spricht von dieser Schreibkultur, die immer verschränkt mit einer Selbstkultur ist, von der »décision volontaire qui affirme l'ici et le maintenant« (Starobinski 1982, S. 23).

1060 Ebd., S. 24.

notion distincte de mon individu, pas la moindre idée de ce qui venait de m'arriver; je ne savais ni qui j'étais ni où j'étais; je ne sentais ni mal, ni crainte, ni inquiétude. Je voyais couler mon sang comme j'aurais vu couler un ruisseau, sans songer seulement que ce sang m'appartint en aucune sorte. Je sentais dans tout mon être un calme ravissant, auquel chaque fois que je me le rappelle, je ne trouve rien de comparable dans toute l'activité des plaisirs connus.¹⁰⁶¹

Baudelaire übernimmt aus dieser *rêverie* mehrere Passagen in seinem Großstadt-Gedicht *À une passante*¹⁰⁶² und verdichtet die Erfahrung eines Unfalls zu einem Schock des modernen Blicks in der Tradition der europäischen Liebesdichtung. Die Leerstelle, die der neunte Vers in drei Auslassungszeichen typographisch ausdrückt – »Un éclair... Puis la nuit!« (s. o. S. 393) –, öffnet sich vor diesem Hintergrund dem Bewusstseinsverlust, den Rousseau schildert. Es ergeben sich weitere Parallelen: Auch bei Rousseau ereignet sich der Augenblick (»tout à coup«, »instant [...] singulier«, »un moment délicieux«, »mon accident«) in der einbrechenden Nacht (»La nuit s'avançait«) und verschließt sich der Beschreibung. Der neunte Vers scheint ferner eine Verdichtung der längeren ballistischen Berechnung bei Rousseau zu sein (»plus prompte que l'éclair«), wobei der erste »moment délicieux«, nachdem der *promeneur* wieder zu Bewusstsein gekommen ist (»moment où je revins à moi«), in *À une passante* auf die Verse 6–8 vorgelagert ist. Die Reduktion auf ein Körper-Ich, das ganz den Sinnen erlegen ist (»première sensation«), sieht ebenfalls zuerst den Himmel (»J'aperçus le ciel«) und füllt sich panpsychisch (»je remplissais«, vgl. V. 7) mit der Umgebung auf. Die süße, lustvolle Nahtoderfahrung (V. 8) korreliert einem Ich-Verlust (»je ne savais ni [...] ni«), der bei Baudelaire verdoppelt wird in ein eigenes Begehren (V. 12) und die Perspektiven von lyrischem Ich und Du (V. 13). Während in beiden Texten die Folge der Begegnung eine Neugeburt ist (»Je naissais dans cet instant à la vie«, vgl. V. 10), böte Rousseaus *rêverie* die Vorgeschichte, wie es zum Treffen kommt: Die Menge, über die sich Baudelaire ausschweigt, bricht auf (»des personnes [...]'étant tout à coup brusquement écartées«), plötzlich wird der Hund bzw. die Passantin gesehen (»je vis fondre sur moi«), die nicht mehr genug Zeit haben, sich abzuwenden (»n'eut pas même le temps [...] de se détourner«).

Man kann in Rousseaus Darstellung des Pferdesturzes und der literarischen Gestaltung der Folgen dieses Unfalls die Inszenierung einer »Epiphanie einer Daseinsweise [...], die an Rousseaus Theorie über den ursprünglichen, naturhaften Zustand des Menschen erinnert«, sehen. Die Fragwürdigkeit der »Authentizität seiner Zustandsbeschreibung«¹⁰⁶³ in Anbetracht der Schwere des

1061 Rousseau 2012, S. 49f. (Kursivierung M. H.).

1062 Die aufgelisteten Parallelen folgen Witt 2013, S. 33–36.

1063 Zaiser 1995, S. 129. Das erste und vierte Kriterium, um diese Passage als literarische

Sturzes würde indes als Frage nicht aufkommen, wenn die Passage mit der Beschreibung des Pferdesturzes bei Montaigne verglichen wird. Dadurch ist der fiktionale Rahmen von Beginn eindeutig, zugleich wird auch die Verschiebung deutlich, denn bei Montaigne sind der Sturz vom Pferd und die Nahtoderfahrung vor allem ein Exemplum, aus dem sich die eigene Schreibform rechtfertigen lässt. Neben den Parallelen zu Rousseau¹⁰⁶⁴ fällt die Tendenz zu Selbstbeobachtung und Skepsis auf:

Ce conte d'un événement si legier est assez vain, n'estoit l'instruction que j'en ay tirée pour moy: car, à la verité, pour s'apriivoiser à la mort, je trouve qu'il n'y a que de s'en avoisiner. Or, comme dict Pline, chacun est à soy-mesmes une très-bonne discipline, pourveu qu'il ait la suffisance de s'espier de près. Ce n'est pas ici ma doctrine, c'est mon estude; et n'est pas la leçon d'autruy, c'est la mienne.¹⁰⁶⁵

Dieser Subjektivität ist jeder Satz und jeder Bewusstseinsakt prinzipiell zur dezentrierenden, unendlichen Interpretierbarkeit freigegeben: »La parole est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui l'escoute.«¹⁰⁶⁶ Insofern das sich selbst versuchende Bewusstsein auch Leser seiner eigenen Worte ist, kommt – im Sinne von Stierles Rede vom »Stadtphilosophen« – in der Literatur des Flaneurs auch die Stadt zu ihrem eigenen Bewusstsein. Dass diese Lesbarkeit an kein Ende kommen kann, steht mit dem liminalen *Au Lecteur* der *Fleurs du mal* im Raum. Der Pakt mit dem »[h]ypocrite lecteur« (I, 6) verdoppelt die Krise des Subjekts¹⁰⁶⁷ im »Zeichen radikaler Fremdheit«¹⁰⁶⁸. Der »Entmythifizierung des Künstlers«¹⁰⁶⁹ entspricht ein Gründungsmythos von Literatur, die den Bezug zum Leser ruiniert. Der unterdrückte und bearbeitete Geist (»occupent«, »travaillent«, OC I, 5, V. 2) sucht Widerstandsformen gegen Satans Macht über den

Epiphanie auszuzeichnen, treffen auch auf Baudelaires *À une passante* zu: »Für diese These sprechen der Hinweis auf *eine Art Wiedergeburt*, die harmonische Beziehung zwischen dem Subjekt und den wahrgenommenen Gegenständen, das Fehlen jeglicher sozialer Kontakte, *die völlige Gegenwartsbezogenheit* und das psychische Wohlbefinden des Ichs.« (ebd., Kursivierung M. H.).

1064 – die Unwissenheit (»Je ne sçavooy pourtant ny [...] ny [...] ny«), der markierte Augenblick (»l'instant«, »un éclair«, »un événement«), die Abwesenheit von Schmerz unmittelbar nach dem Sturz (»tres-douce et paisible«, »sans aucune douleur«, »je sentis une infinie douceur«; Montaigne 2004, S. 376f.; Essai II, 6).

1065 Ebd., S. 377.

1066 Ebd., S. 1088 (Essai III, 13; *De l'expérience*).

1067 Vgl. Fuest 2008, S. 106 und Garland 2009, S. 638.

1068 Westerwelle 1993a, S. 290. Vgl. zur ästhetisierten Nervenpathologie als einer Ästhetik von unten, v. a. auch gegen die neoklassizistische Kunst des Parnass anhand der Prosagedichte, Westerwelle 2006.

1069 Wuthenow 1993, S. 118. Vgl. zu dieser Destabilisierung zwischen lyrischem Ich und Leser bzw. lyrischem Du, v. a. in Bezug auf die *tableaux parisiens*, Chambers 1980. Zugleich betont Chambers die einheitsstiftende Funktion des lyrischen Ichs in den *tableaux parisiens*, »the unity of the poems is more likely to reside in the problematics of the omnipresent subject« denn in der Stadt Paris als Ort der Gedichte (ebd., S. 148).

Willen, den er auflöst.¹⁰⁷⁰ Satan nimmt dem Subjekt die Hoffnung auf eine erfüllte Zukunft und kontaminiert seine Erfahrung von Gegenwart mit Indifferenz oder Willenlosigkeit.¹⁰⁷¹

Le Peintre de la vie moderne ist in gewisser Hinsicht die Summa und das Konzentrat der theoretischen Überlegungen Baudelaires zum Flaneur und zum Dandy. Der Text ist erstmals am 26., 29. November und 3. Dezember 1863 in *Le Figaro* erschienen; zu einem Zeitpunkt also, da die *Fleurs du mal*, die Prosa-gedichte, *Les paradis artificiels* und die *Journaux intimes* bereits geschrieben waren. »*Le peintre de la vie moderne* ist das unaufgeregte Gründungsmanifest der ästhetischen Moderne.«¹⁰⁷² Während die *Fusées* noch zwischen Muße und Disziplin schwanken, zwischen »der Arbeitsethik des Schriftstellers und dem Gebot des Müßiggangs«, scheint der »Beruf« des Dandys unzweideutig definiert¹⁰⁷³ als Lieberhaberei der »élégance«¹⁰⁷⁴. Es wird eine Schnelligkeit des Künstlers in seiner Wahrnehmung und in der Umsetzung im Stil gefordert, der sich der »hingeworfenen« Skizze und der Momentaufnahme des Eindrucks annähern soll. Was in Goethes und Benjamins Begriff der »Geistesgegenwart«¹⁰⁷⁵ angelegt ist, wird bei Baudelaire zu einer seismographisch sensiblen Wahrnehmungsleistung weitergedacht, die ständig zwischen analytischer Klarheit und der Dunkelheit des Alltagslebens (in) der Großstadt schwebt und eine erste¹⁰⁷⁶ Hinwendung zur Gegenwart als poetisches Gebiet versucht.

Der Flaneur wird als bewusst widersprüchliche Figur eingeführt. Er ist ein Künstlerideal und ein idealer Künstler zugleich, der als Einsamer ein Bad in der Menschenmenge nimmt. Er distanziert sich vom Leben und versetzt sich zugleich in die Interieurs der Stadt. Er ist wie der Dandy eine der zum Mythos gewordenen »Sozialfiguren der Gegenwart«¹⁰⁷⁷ des 19. Jahrhunderts, der das Alte und Neue in Personalunion verbindet. Der Flaneur ist eine unheimliche Nachfolgefigur des Promeneurs, der sich von Rousseaus Natur entfremdet hat und seine Wohnung verlässt, um sich der gesteigerten Zerrissenheit auszusetzen und um das Ideal aristokratischer Andersartigkeit mit dem narzistischen Selbstbild des Künstlers zu vereinbaren.¹⁰⁷⁸

1070 Vgl. Catani 2013, S. 43–45.

1071 Vgl. Trouvé 1999, S. 86, 88.

1072 Hülk 2012, S. 16.

1073 Fuest 2008, S. 104.

1074 Der Dandy wird eingeführt als »l'homme élevé [...] qui n'a d'autre profession que l'élégance« (OC II, S. 709; *Le Peintre de la vie moderne, Le Dandy*).

1075 Vgl. Weidmann 1992.

1076 Vgl. »C'est sans doute la première fois qu'un artiste, conscient de l'Art – donc intimidé et préparé pour y jouer sa partie –, bute sur le présent et, de cet infranchissable, décide de faire le but« (Guérin 2003, S. 43).

1077 Vgl. Hörner 2010.

1078 Vgl. zum Rousseau-Verhältnis Leroy 1995.

Der Flaneur unterscheidet sich vom Dandy darin, dass er in den Passagen von Paris symbolisch auf der Schwelle zur Unterwelt steht, auch wenn er ebenfalls Teil des Warenaustauschs ist. Während der Dandy einen dekadenten Lebensstil vorführt und durch Sprache die Anderen ironisch auf Distanz hält, sich selbst feiert und dennoch Anerkennung für seine überspitzte Verkörperung des Warenfetischismus sucht,¹⁰⁷⁹ geht der Blick des Flaneurs auf die Suche nach dem Wesen des modernen Lebens und der objektiven Fragmentierung des Subjekts in dem urbanen Überangebot an Reizen. Der Dandy dagegen ist ein Experte des subjektiven Ausdrucks, reine Verkörperung des schnelllebigen schönen Scheins¹⁰⁸⁰, Modefigur und Figur der Mode zugleich.¹⁰⁸¹

Während im Flaneur das homöostatische Element eines offenen Systems, das eine beobachtende Einverleibung der *multitude* anstrebt, überwiegt, ist der Dandy eine in sich geschlossene Monade, eine extravagante Randfigur der Großstadt, die sich »immer nur am Rande des Wahrnehmungsfeldes bewegt.«¹⁰⁸² Die paradigmatische Metapher des Dandys ist *Le coucher du soleil romantique* (OC I, 149): eine untergehende kalte Sonne, die in ihrem Verschwinden Sinnbild des im Konsumimperativ der modernen Gesellschaft aufbewahrten Ist-Zustands des *ennui* bleibt. Das *self-fashioning* des Dandys trägt die Dialektik des Modischen nach außen. Seine inszenierte Einzigartigkeit ist immer an die Moden, die er setzt, ablehnt oder konzentriert, rückgebunden und damit nie nur modisch gekleidet, sondern zugleich das sichtbare Zeichen des Modischen selbst. Seine Selbstinszenierung schafft eine neue Aura, gerade als Reaktion des Zeitalters der technischen Reproduzierbarkeit (s. o. S. 363). Der Dandy ist – in den Worten Barbey d’Aurevillys – ein »un *oseur*, mais un *oseur* qui a du tact, qui s’arrête à temps et qui trouve, entre l’originalité et l’excentricité, le fameux point d’intersection de Pascal.«¹⁰⁸³ Der Dandy stellt – so Baudelaire – eine »institution en dehors des lois« (OC II, 709) dar und erkennt als seinen handlungsanleitenden Zweck nur das »faire céder l’ennui«¹⁰⁸⁴. Der Flaneur hingegen hinterfragt den

1079 Sebastian Neumeister betont in seiner Studie *Der Dichter als Dandy* (Neumeister 1973) neben der politischen Position des lyrischen Ichs diese neuartige Distanz, denn der Dandy »blickt von außen, mit den Augen des Fürsten und der Menge auf den Künstler« (ebd., S. 58).

1080 Zima 2001, S. 36f.

1081 Vgl. Barthes 1993.

1082 Hörner 2010, S. 66.

1083 Barbey d’Aurevilly 1845, S. 49.

1084 Coblence 1993, S. 171. Dandy und lyrisches Ich halten das poetische Gefallen und »le plaisir aristocratique de déplaire« (OC I, S. 661; *Fusées*) ununterschieden nebeneinander: »[Car] tout est affaire de circonstances, de *kairos*« (ebd.). Das Problem der neuen Regel, das Kant als Paradox andenkt, wird bei Baudelaire in der *vagen*, unbestimmten bzw. unbestimmbaren Institution des Dandys aufgenommen (vgl. ebd., S. 173f.).

Konsum der Romantik¹⁰⁸⁵ auf andere Weise. Er forscht mit einem mimetischen Blick für das Einzigartige innerhalb des Gewimmels der anonymen Großstadt.

Der Dandy geht dementsprechend keineswegs in der Figur des Flaneurs auf.¹⁰⁸⁶ Vielmehr ist der Flaneur die modernere Denkfigur, die das Bewusstsein der Flüchtigkeit und den künstlerischen Umgang mit ihr verkörpert. Der Flaneur als Maler des modernen Lebens ist zentral für den Begriff der Moderne, da er in seiner vagen Bezeichnung fasziniert, denn er verkörpert eine rhetorische Operation. Der Flaneur transformiert die innere Erfahrung der Zeitlichkeit in eine sichtbare Form, die für den Leser als zeitliche Bewegung nachvollziehbar ist. Er steht ein für eine logische Unterscheidung zwischen sinnloser, rein flüchtiger Zeit und dem Genuss des reinen Vergehens. Aber in diesem Genuss am Flüchtigen ist die Zeit schon rhetorisiert. Der Flaneur führt vor – vornehmlich in den *Tableaux parisiens* der *Fleurs du mal* und in der Mehrzahl der Prosagedichte –, wie diese poetische Transformationsleistung aussieht (s. u. S. 437). Der Flaneur, der in der generischen Vorläuferform der *Tableaux de Paris* bereits zum »Literaten [...] par excellence«¹⁰⁸⁷ aufgestiegen war, verleiht dem Flüchtigen ein eigenes Leben, indem er dem unbestimmten Vergehen eine Form gibt. Er gibt der Zeitlichkeit ein Gesicht und thematisiert in diesem *prosopon poiein*, dass ein ursprünglicher, substantieller Ausdruck der Zeit nicht (zugänglich) ist.¹⁰⁸⁸ Nur

1085 – im Sinne von Eva Illouz' soziologischer Untersuchung sedimentierter Restbestände des Romantischen im Wechselbezug von Innerlichkeit und Warenlogik (vgl. Illouz 2011).

1086 Vgl. »Es ist der Dandy, der in dieser neuen Gestalt [des Flaneurs] wiederkehrt, doch er tritt der Menge nun nicht mehr ostentativ als der ›ganz Andere‹ gegenüber, vielmehr bewegt er sich ›inkognito‹ in ihr.« (Biermann 1978, S. 310).

1087 Stierle 1974, S. 295. Baudelaires lyrische Übertragung der *tableau*-Tradition übernimmt die Anonymität der Großstadterfahrung, die »Fragmentarisierung« und die Ästhetik des »Kontrasts« in der Tradition von Merciers *Tableau de Paris* (1782f.) bei gleichzeitiger »lyrische[r] Reduktion« (ebd., S. 286, 288). Uwe Petry weist darüber hinaus auf das *tableau* Merciers mit dem Titel *Aveuglement* hin, in dem die Menge als Hintergrunderfahrung der modernen Großstadt ebenso behandelt wird wie die »Anonymität der Passanten« (Petry 1999, S. 294). In Abweichung zu Mercier stellt Baudelaire allerdings »ein Ereignis« dar, das ein »Gelingen der erotischen Kommunikation« suggeriere im »flüchtigen ›Augenblick‹« (ebd., S. 295). Mit Blick auf die deutsche Rezeption betont Corbineau-Hoffmann 1992 den fragmentarisch-wuchernden Charakter von Merciers *Tableau*, das dem »Moloch Paris« in der Form entspreche (ebd., S. 141).

1088 Paul de Man erinnert an die etymologische Bedeutung von *Prosopopöie* im Rahmen seiner These von der prinzipiellen Undeterminiertheit der Sprache, der eine prinzipielle Unverfügbarkeit eines authentischen Ausdrucks der Subjektivität entspricht: »*Prosopon-poiein* means to *give* a face and therefore implies that the original face can be missing or nonexistent. The trope which coins a name for a still unnamed entity, which gives face to the faceless is, of course, catachresis« (De Man 1986, S. 44). Insofern *Prosopopöie* eine Form gibt, ermöglicht sie, dass man ein formlos Gegebenes als ein sprachförmiges Bewusstsein wahrnimmt. Sie ermöglicht Anerkennungsfiguren gegenüber Abwesendem bzw. dem radikal Anderen.

was *at face value* sichtbar ist, kann zu einer *persona*, zu einer Maske der Zeit umgearbeitet werden.

»Spannender als das Spannende ist das Langweilige.«¹⁰⁸⁹ Dieser Satz trifft auf einen Strang der modernen Literatur zu, die das Poetische der unerfüllten Zeit herauskehrt. Wenn die Langeweile eine Bewusstseinsform ist, in der sich der »Ausdruck einer leeren, nicht ausgefüllten Zeit«¹⁰⁹⁰ einnistet, dann prägt sie sich als Kontingenzbewusstsein und damit als Paradoxie-affine Dichtung aus. Diesem Umstand trägt Baudelaire durch eine Aufwertung der Einbildungskraft Rechnung, die gerade in ihrer theoretischen Inkommensurabilität Zeichen des reflexiven modernen Bewusstseins ist,¹⁰⁹¹ das die Unzeitlichkeit des romantischen Gefühls¹⁰⁹² reflektiert. Baudelaires kanonische Reaktion auf diesen Umstand ist »eine andere, zeitgebundene Schönheit«, die in reflexiver Potenzierung den okkasionalen Augenblick in eine »Zufälligkeit des schönen Augenblicks«¹⁰⁹³ überführt.

Baudelaire führt ein *beau relatif* mit einem *beau idéal* (s. o. S. 119) Auch das Moderne sei zweigeteilt wie das Schöne: das *moderne relatif* ist die eine Seite, »c'est le transitoire, le fugitif, le contingent«, und die andere ist das *moderne absolu*, »l'éternel et l'immuable«¹⁰⁹⁴. *À une passante* verkörpert dieses doppelte Schöne: So wie die »Flüchtigkeit« nun zum Merkmal des Schönen überhaupt¹⁰⁹⁵ geworden ist, wird nicht nur das Kontingente poetisch verewigt, indem eine innere Stimmigkeit des augenblicklich Erlebten konstruiert wird, sondern auch das (vormals) Ewige wird in seiner Gültigkeit auf die Stimmigkeit einer augenblicklichen Erfahrung herabgesetzt. Diese Reduktion entspricht einer Transformation des Begriffs der ästhetischen Vollkommenheit (s. o. S. 82) hin zu einer »unhintergehbaren ›bizarren Individualität«¹⁰⁹⁶, für die die Bestimmung einsteht: »*Le beau est toujours bizarre.*«¹⁰⁹⁷ Singuläre, bizarre Dichtung rechnet mit einem für das Unvermittelte und Unbekannte verständigen Leser, den Schlegel als sympoetischen Leser anspricht¹⁰⁹⁸; Baudelaire nennt ihn sogar »mon frère« (OC I, 6, V. 40; *Au Lecteur*, s. o. S. 129). Eine solche Offenheit

1089 Liessmann 2009, S. 145.

1090 Ebd., S. 151.

1091 Die Einbildungskraft ist immer doppelt gebrochen und die theoretische Reflexion spiegelt diesen »doppelseitige[n] Umstand« (Kamper 1990, S. 87).

1092 Vgl. zur Romantik als *cliché* Dayan 1990. Edgar A. Poe ist – neben Flaubert – Baudelaires ironische Wahlverwandschaft und versteckt im *No more* seines Gedichts *Raven* »its power as cliché« (ebd., S. 424).

1093 Jacob 2007, S. 383f.

1094 OC II, S. 695 (*Le Peintre de la vie moderne, La Modernité*); vgl. OC II, S. 685.

1095 Jacob 2007, S. 385.

1096 Ebd., S. 387.

1097 OC II, S. 578 (*Exposition universelle [1855], Méthode de critique*).

1098 Vgl. Jacob 2007, S. 388.

entspricht auf der Produktionsseite einer besonderen (und romantischen) Aufwertung der Einbildungskraft, die »nicht ruhend und tot [ist], sondern lebendig und entgegenwirkend« und jederzeitig fähig wäre, (sich) »selbst zu erfinden.« (KA II, S. 161, Fr. 112).¹⁰⁹⁹ Man kann diese lebendige Imagination mit Breton die Fähigkeit zu einem Blitzen der Sprache nennen: »C'est la plus belle des nuits, *la nuit des éclairs*: le jour, auprès d'elle, est la nuit.«¹¹⁰⁰ Das Tagwerk des Dichters besteht in der Schöpfung von solchen kühnen Metaphern.

In dieser Nacht der Blitze ist Dauer bzw. die »Zeit an sich nicht zu haben«. Sie hat eine differentielle Qualität, die sie zu einer ausgezeichneten Grenzfigur macht. Als solche ist sie verfangen mit ihrer hauptsächlichen Gegenqualität, dem Raum, und insofern »immer auch räumlich zu denken.«¹¹⁰¹ Die Kunst als die reflexive Instanz, die aufzeigen kann, was es heißt, dass unser Dasein primär im Vollzug, im Verstehen und damit zeitlich ist, wird im Prozess der Moderne immer mehr auf den Augenblick zugeschnitten. So ist »im Verhältnis von Kunst und *kairos* eine genaue *Umkehrung der temporalen Struktur*«¹¹⁰² und in diesem »paradoxe[n] Zeitgefüge« kann man versuchen, ein qualitatives Maximum aus einem Minimum an quantitativer Zeit herauszuschlagen. Diese »temporale Zerstreuung«¹¹⁰³ ist eine Zeitkrankheit und in dem Sinne ist »böse«, dass sie eine nicht-harmonische, nicht-rationale Struktur meint. Man kann die Frage stellen, wie diese Zeitkrankheit – wie das Böse – in die Welt kam.¹¹⁰⁴ Baudelaires poetische Antwort zielt nicht auf eine leibnizsche »Entübelung der Übel« ab, sondern auf ein Verständnis des Bösen als Preis unserer Freiheit, letztlich als »Anthropodizee«¹¹⁰⁵. Diese Dyschronie hat Schlegel in seiner Rezension zu Lamartine als die böse Gegen-Apokalypse zur ersten Romantik und ebenfalls als Zeitbruch wahrgenommen, dabei aber – bereits nach seiner katholisch-religiösen Wende (1820) – Lamartine zunächst gegenüber Byron aufgewertet (s. o. S. 117).¹¹⁰⁶ Dass die Disharmonie einer Weltstruktur in eine Zeitstruktur (des Bewusstseins) einwandert, reflektiert Baudelaire, indem Augenblicke als Ausblicke auf eine andere Zeit, *échappées de vue* ins Unendliche, wieder möglich werden durch einen »regard plus profond et plus singulier, [qui] donne à l'œil une apparence plus décidée de *fenêtre ouverte sur l'infini*« (OC II, S. 717).

1099 Bohrer führt diese Erwartungen brechende moderne Ästhetik – allerdings unter dem Telos einer »Erfüllung« des Projekts der Moderne – am Beispiel des Surrealismus aus (vgl. Bohrer 2002b).

1100 Breton 1962, S. 53.

1101 Öhlschläger 2013b, S. 7.

1102 Mersch 2003, S. 151.

1103 Öhlschläger 2013b, S. 8.

1104 Vgl. Hogrebe 2006, S. 240–261 (Kap. *Wie kommt das Böse in die Welt?*).

1105 Marquard 1981b, S. 118. Hogrebe 2006, S. 245.

1106 Vgl. Oesterle 1991, S. 116f.

* * *

Lo spettatore fiorentino, Leopardis geplante Zeitschrift aus dem Jahr 1823, führt in der Ankündigung – und das erstaunt den klassischen Leopardi-Leser – den *flâneur* als Paradigma einer Schreib- und Denkweise an. Nicht nur der erwünschte Titel erinnert anachronistisch an Baudelaires Schriften, sondern ebenso die selbstironische Aufhebung der Ankündigung, die eine negative Selbstdarstellung und eine Dialektik des Lachens andeutet. Baudelaire greift hingegen auf den Flaneur als satanische Figur zurück, der Stadtsemiotiker des Flüchtigen und Bewegungsdenker ist. Dessen Abstammungslinie lässt sich auf den rinascimentalen Skeptiker zurückführen – z. B. anhand von Montaignes Essay *De l'Exercitation* – und frühromantische Nachfolger – wie etwa der Promeneur in Rousseaus zweiter *rêverie*. Baudelaires *À une passante* kann so als eine literarische Aufarbeitung bestimmter Bewegungs- und Denkformen gelten, die um das emblematische Schock-Erlebnis eines Pferdesturzes bzw. einer Nahtoderfahrung gruppiert sind. Diese Tendenz zur schreibenden Dezentrierung und Selbstverdopplung wird bereits im liminalen *Au Lecteur* der *Fleurs du mal* auf das Verhältnis zum Leser übertragen. Auch wenn eine trennscharfe begriffliche Abgrenzung von Dandy und Flaneur schwerfallen mag, kann für beide gelten, dass sie als Denkfigur eine Augenblickssuche meinen, die einerseits auf einen adäquaten Umgang mit Beschleunigung und Schnellebigkeit und andererseits auf eine doppelbödige Inszenierung des Modischen abzielt. Die literarische Arbeit am Mythos der Beschleunigung wird so (für den Leser) erfahrbar als eine Transformationsaufgabe. Die Zeitlichkeit ohne Zeit (s. o. S.) des Flaneurs rechnet mit einem Schönen, dem allererst ein Gesicht gegeben und dessen Kontingenz in eine innere, ästhetische Notwendigkeit überführt werden soll. Der Aufwertung des Zufalls entspricht diejenige der Einbildungskraft, die der Erfahrung von Zerrissenheit als Dyschronie einen poetischen Mehrwert abringt. Baudelaires Variante einer *teoria del piacere* versteht das Bösen als eine asymmetrische Struktur, in der die Gegenwart aufwertbar wird in der Form von lyrischen Augenblicken.

4. Baudelaire: eine andere Moderne

Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses

(Baudelaire: *Le Balcon*; I, 36, V. 21, 25)

Assurément, Baudelaire, qui de nature a un penchant vers l'ironie que sa physionomie devait révéler tout enfant à sa mère, aurait dans son intimité avec Poe appris, quand il n'en eût pas eu le germe en lui, l'art amer et hypocrite de cette mystification implacable que Swift eut un jour, mais que, par l'outrance et l'effet qu'ils veulent produire, Poe et Baudelaire ont, tous les deux, bien dépassé. [...] C'est cette ironie naturelle et très cultivée qui fut la Muse du poète des *Fleurs du mal*.¹¹⁰⁷

(Barbey d'Aurevilly: *Baudelaire*)

Die Korrespondenz zwischen Antike und Moderne ist die einzige konstruktive Geschichtskonzeption bei Baudelaire. Sie schloß eine dialektische mehr aus als sie sie beinhaltet.¹¹⁰⁸

(Benjamin: *Zentralpark*)

Je mehr aber deren Übergewicht [das der Gesellschaft] übers Subjekt anwächst, um so prekärer die Situation der Lyrik. Das Werk Baudelaires hat das als erstes registriert, indem es, höchste Konsequenz des europäischen Welterschmerzes, nicht bei den Leiden des Einzelnen sich beschied, sondern die Moderne selbst als *das Antilyrische schlechthin* zum Vorwurf wählte und kraft der heroisch stilisierten Sprache daraus den dichterischen Funken schlug.¹¹⁰⁹

(Adorno: *Rede über Lyrik und Gesellschaft*)

Die *Fleurs du mal* vereinen kanonische Gedichte für das, was Adorno »das Antilyrische« nennt, allen voran das paradigmatische 29. Gedicht *Une charogne*, das zur Ikone einer modernen Lyrik des Hässlichen geworden ist.¹¹¹⁰ Das Ge-

1107 Barbey d'Aurevilly 1986, S. 117.

1108 Benjamin 1974c, S. 678.

1109 Adorno 1974, S. 57 (Kursivierung M. H.).

1110 Schon anhand der kanonischen Bedeutung von *Une charogne* ergibt sich implizit, dass »Baudelaires Affinitäten zur deutschen Kunst und Ästhetik« nicht auf Hegel fußen (vgl. Drost 2005, S. 144 ff.). Eine allgemeine Herleitung mittels Cousins Hauptwerk *Du Vrai, du Beau et du Bien* aus dem Jahr 1853 ist naheliegender, da beispielsweise die kantische Rede

dicht, dessen Titel an ein Dinggedicht Rilkes ›erinnert‹, und dessen erster Vers eine Art pervertiertes Grußgedicht¹¹¹¹ ankündigt –

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme (I, 31)

–, führt Baudelaires poetisches Verfahren der De- und Rekomposition vor und benennt dies im letzten Vers. Die letzte Strophe reflektiert die Technik des Dandys als Dichter, ein *imprévu* zu inszenieren, und ist Ausgangspunkt, den Ekel, der den Bourgeois schockiert, zu legitimieren, »car le plus beau des étonnements, c'est l'épouvante.«¹¹¹²

Alors, ô ma beauté! Dites à la vermine
 Qui vous mangera de baisers,
 Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
 De mes amours décomposés! (I, 32, V. 45–48)

Gerade diese Strophe ist Rilkes *Malte* zufolge ›fehlerhaft‹:

Erinnerst Du dich an Baudelaires unglaubliches Gedicht ›Une Charogne? Es kann sein, daß ich es jetzt verstehe. Abgesehen von der letzten Strophe war er im Recht. Was sollte er tun, da ihm das widerfuhr? Es war seine Aufgabe, in diesem Schrecklichen, scheinbar nur Widerwärtigen das Seiende zu sehen, das unter allem Seienden gilt. Auswahl und Ablehnung gibt es nicht. (W III, S. 505)

Versteht man diesen Auszug als wirklichen Kommentar, wäre ihm entgegenzuhalten, dass *Une charogne* deutlich ironisch endet. Die Anrede an den Gesprächspartner, an die Dame, die in Begleitung des lyrischen Ichs Arm in Arm einen Spaziergang unternimmt, wird gebrochen in der sarkastischen Aufforderung, das Aas anzusprechen. In der poetologischen Aussage über »ô ma beauté« ist die ironische Aufforderung eingebunden, die Identifizierung mit ihm nachzuvollziehen, sich selbst als einen der »amours décomposés« zu verstehen. Der angemahnte Vergleich »à la vermine« geht einem »nicht zu tilgenden Rest des Schönen«¹¹¹³ nach.

Zugleich sind »la forme«, »l'essence divine« und die »amours décomposées« das »strukturelle Funktionsgesetz des ganzen Gedichts«¹¹¹⁴, insofern die

von der Zweckmäßigkeit ohne Zweck der baudelaireschen Rede von der *indissolubilité* des Schönen entspricht (in seiner Schrift *Théophile Gautier* 1859) und den Weg zum *l'art pour l'art* im Préface der *Mademoiselle de Maupin* vorbereitet. Die – die schlegelsche Autonomieästhetik wiederholende – Einflussnahme von deutscher Ästhetik mittels Cousin auf Baudelaire macht Hartung (1997, S. 174, Fn 5; S. 190) plausibel.

1111 Es handelt sich um einen romantischen Augenblicksbeginn, der an Lamartines *Le lac* erinnert (vgl. Weinberg 1980, S. 103).

1112 Barbey d'Aurevilly 1845, S. 62; vgl. zur Technik des *imprévu* bei Baudelaire und Barbey d'Aurevilly v. a. anhand des gleichnamigen Gedichts Baudelaires Humphreys 1999; zu *Une charogne* ebd., S. 71.

1113 Münchberg 2008, S. 110.

1114 Theile 1985, S. 312. Vgl. »Der zweigleisige Gedichtsablauf beinhaltet also ein materielles

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
 Une ébauche lente à venir, 30
 Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
 Seulement par le souvenir. (I, 31 f., V. 25–32)

»Et ce monde« nimmt eine resümierende Unterbrechung vor, die die Szene des Aasstückes als eine Atmosphäre synthetisiert, die die Perspektive von »[I]e soleil« und »le ciel« (I, S. 31, V. 6, 13) aufhebt und eine Korrespondenz entdeckt: »une étrange musique« (V. 25). Im Zersetzungsprozess der Sonne scheint die Augenblicksbeschreibung des Aas-Fundes noch einleuchtend, gewinnt aber spätestens beim »mouvement rythmique« (V. 25) eine Doppelbedeutung, die einen Geschlechtsakt konnotiert, und im »ébauche lente à venir« (V. 30) den Höhepunkt und Orgasmus erreicht (»achève«, V. 31).¹¹¹⁷ Mittels der Obszönität – aber auch der Zweiteilung des Gedichts mit seinem stark metapoetischen Ende – erreicht Baudelaire »quelque chose d'unique [...] : une extinction provisoire du lyrisme«¹¹¹⁸, allerdings unter Einbehaltung einer Lyrizität, die durch die Musikalität und das Aufgehobensein im Rahmen der tradierten Liebeslyrik unterstützt wird.

Diese Musik entsteht durch die barocke Sprache einerseits, die der *memento mori*-Bildlichkeit des Aases gegenüber in Vorleistung tritt, durch die bewahrende und präservierende Kraft der Erinnerung andererseits, durch die erhalten wird, was sich auflöst.¹¹¹⁹ Im Ganzen gilt das auch für den Dandy selbst, für den die *mémoire* entscheidend ist, da er selbst eine lebende Erinnerung der Vergangenheit ist.¹¹²⁰ Der Beginn des Sonetts spricht bereits einen Augen-Blick an (»nous vîmes«, V. 1), der nun reflektiert wird als eine Auflösung: »Les formes s'effaçaient et n'étaient qu'un rêve« (V. 29), als eine Dekomposition, die alchemistisch umgewandelt wird bzw. rekomponiert wird in eine Harmonie, die sich hier in der Erinnerung einstellt: »par le souvenir« (V. 32). So ironisch es ist, das Verwesene in ein neues Wesen (»essence divine«) zu bringen, so auch,¹¹²¹ hier eine transzendentalpoetische Erinnerung von einem Ereignis, das es so erst durch die Erinnerung gibt, zu gestalten; eine Schöpfung, die aus dem Toten und Vergangenen entsteht. »Seulement par le souvenir« (V. 32) entsteht eine »tem-

1117 Vgl. »En fait, le poème ne nous invite pas à comparer une charogne en putréfaction à une femme s'accouplant de façon obscène, mais, à l'inverse, à voir dans l'acte de copulation le travail de la mort et du pourrissement« (Vaillant 2003, S. 267).

1118 Ebd., S. 268.

1119 Vgl. Drosts Ausführungen zum barocken Emblem, zur Bildlichkeit des Aases im Barock anhand der *Emblemata christiana* der Georgette de Montenay und zum Überbietungsanspruch von *Une charogne* gegenüber Ronsard (Drost 2000, S. 265 ff.).

1120 Vgl. Humphreys 1999, S. 71.

1121 Auch Spleen II bzw. *J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans* ist auf einer solchen inexistenten Leinwand der Erinnerung geschrieben; vgl. »Oublié sur la carte« (V. 23, s. u. Kap. 4.4.2).

poralité localisée« und ein »miroir prophétique«, denn die Erinnerung an das Aas ist ein Spiegel der eigentlichen Begegnung.¹¹²² Aber auch diese wird allegorisch entleert:

Derrière les rochers une chienne inquiète
 Nous regardait d'un œil fâché,
 Épiant le moment de reprendre au squelette 35
 Le morceau qu'elle avait lâché. (I, 32, V. 33–36)

Der »chienne« verwandt, die wartet »[é]piant le moment« (V. 33f.), um sich der Beute wieder zu widmen, und in deutlich obszöner Begierde ergötzt sich das lyrische Ich am mythischen Totenreich, das verkörpert in der Hündin aufscheint. Sie ist in ihrer morbiden Begierde im Geschlecht der Begleiterin des Dandys verwandt und entspricht zugleich diesem, denn »[d]er Kyniker gleich Flaneur braucht [...] die Masse als notwendige Bedingung, um den Bewusstseinsakt zu vollziehen«¹¹²³, indem er sich von ihr trennt.¹¹²⁴ Der Zyniker erkennt sich in der »chienne« (V. 33) auch sprachlich wieder, denn beide verbindet ein κυνισμός (kynismos) bzw. eine gewisse Hündigkeit. Denn nicht nur die »charogne infâme« öffnet ihren verwesenden Bauch »d'une façon nonchalante et cynique« (I, 31, V. 3, 7), sondern die lyrische Szene selbst ist zynisch. Die Geliebte ist keine Muse, sie wird weder amorthologisch in den Himmel gehoben noch betrauert, sondern ausgeschlossen aus dem Gang des Gedichts. Im Prosa Gedicht *Le Galant Tireur* (s. u. S. 441) macht Baudelaire diesen Aspekt deutlich, indem der Augenblick der Inspiration mit ihrer Hinrichtung zusammenfällt. *Une charogne* ist damit ein »umgekehrte[s] Preislied«¹¹²⁵, ein implizites Grußonett, das die Rettung verabschiedet.

Man kann die Kraft der Erinnerung betonen, die Revolution eines solchen Gedichtes im Rahmen der tradierten Liebeslyrik oder die geistige Überbietung fragmentierter Eindrücke (in der letzten Strophe). Dessen ungeachtet führt im Nukleus *Une charogne* Baudelaires moderne Poetik der De- und Rekomposition auf, »die Befähigung des Dichters, den Zerfall [und den Zufall] zu überwinden und ihn sogar schöpferisch fruchtbar zu machen«¹¹²⁶ und in ein »Tilgen der spirituellen Formen«¹¹²⁷ umzuwandeln. Wenn Adorno von der »heroisch stilisierten Sprache« spricht, die »den dichterischen Funken« schlägt, ist Baudelaires *À une passante* – spätestens seit Walter Benjamins kanonisierender Analyse –

1122 Starobinski 1990, S. 70.

1123 Groh 1987, S. 52.

1124 Pott 2008 interpretiert *Une charogne* als alchemistische Prozedur, die eine Inversion des »transformer la boue en or« (s. u. S. 508) darstellt (ebd., S. 117–119).

1125 Maurer 1968, S. 322.

1126 Theile 1985, S. 311.

1127 Full 2006, S. 156.

das paradigmatische Beispiel für moderne, ›heroische‹ Dichtung, da hier eine Poetik der Moderne verortet wird in *der* Großstadt der Moderne, in Paris, die in den *Fleurs du mal* als Sammlung von lyrischen Augenblicken bzw. von *Tableaux* auftritt. Dabei ist das Gedicht an die Passantin kein *tableau vivant*, sondern ein *tableau mort*.

Wenn Leopardi die Gegenwart als unpoetisch bezeichnet – »il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico« (TPP, S. 2384; Zib. 4426; s. o. S. 162) –, stellt er auf einen geschichtsphilosophischen *decadentismo* einerseits und auf eine phänomenologische Beobachtung zur Flüchtigkeit unseres Gefühls andererseits ab. Damit hat er den Bereich des Poetisierbaren zwar quantitativ stark begrenzt, allerdings so auch einen melancholischen Innenraum des poetisch Möglichen für sich und die Moderne begründet. Baudelaire teilt ähnliche Grundüberzeugungen, geht aber weiter, indem die unpoetische Gegenwart in ihrer Modernität gerade zur Aufgabe der Dichtung wird. Damit zieht Baudelaire die Grenze wieder ein, die Leopardi gesetzt hat, ohne aber an der negativen Einschätzung gegenüber der Gegenwart etwas zu ändern. Condorcet und Saint-Simon sind Inkarnationen der prosaischen Einbahnstraße der Fortschrittsgläubigkeit, gegen die Baudelaire als »Kampfbegriff« das »Dogma von der Erbsünde« setzt.¹¹²⁸ Die Anwälte des Materialismus und Positivismus reduzieren die Möglichkeiten der menschlichen Existenz und richten sich in einer eindimensionalen Welt ein. Der dichterische Ausweg aus dieser Sackgasse ist eine Arbeit am Mythos der Moderne. Die Dichtung soll sich von den traditionellen Maßstäben dessen, was poetisch ist, trennen und bisher nicht poetisiertes Material transformieren. Dann ist Dichtung ursprüngliche Schöpfung und beweist im Schaffen von Neuem ihre Freiheit. Allerdings gehorcht sie damit auch dem Gesetz des Neuen und des Fortschritts in der Gesellschaft und den Wissenschaften. Baudelaire kann die Gegenwart poetisieren und mehr als nur nostalgische Gegenstände und Gefühle zum Material haben, indem er die Formgebung des Vorgangs des Dichtens darstellt. Damit lässt sich vereinbaren, dass seine Gedichte in ihrer Form genauso klassisch wie Leopardis sind. Strukturell leistet Baudelaire einen poetologisch entscheidenden Schritt, indem er Leopardis Variation des erhabenen Scheiterns – die Gleichsetzung seiner *teoria del piacere* mit einem *piacere del dolore* – mit einer Dichtung kombiniert, die die Gegenwart als poetisches Material nicht ausblendet. Das Scheitern in der erhabenen Natur ist hier noch einmal weiter gedacht. Dass die Natur nicht gut, sondern böse und damit negativ

1128 Mettler 2000, S. 266. Schlegel hat in diesem Sinne schon früh, 1795, den positivistischen Perfektibilitätsgedanken der französischen Aufklärung in seiner Antwort auf die *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* Condorcets kritisiert und hinterfragt, »ob die unendliche Perfektibilität [...] allein ein hinreichendes Prinzip der Geschichte der Menschheit sei?« (KA VII, S. 3–10, hier S. 7). Vgl. Arndt/Jaeschke 2012, S. 222–229 und zur Kritik der Perfektibilität bei Schlegel und Leopardi oben S. 144, 308.

erhaben gegenüber uns ist, ist Leopardis späte Einsicht und bestimmt Baudelaires Poetik. In der Architektonik der *Fleurs du mal* von 1861 werden nach dem Mikrozyklus, den *La Beauté* und die *Hymne à la Beauté* begrenzen (s. Kap. 4.4.1), Gedichte möglich, die kaum dichotomisch erfahren. Dazu gehören auch Ekstase-Gedichte wie *Parfum exotique* und *La Chevelure*, die auf wirkungsmächtige Weise für die moderne Dichtung im *poème du haschisch* theoretisch beschrieben werden.¹¹²⁹ Während Ekstase zunächst eine ausgezeichnete Zeiterfahrung meint, in der die Zeit still zu stehen scheint – einen Augenblick so außerordentlicher Erfahrung, dass die Zeit von der normalen Ordnungsfunktion quantitativer Extensität in qualitative Intensität umschlägt –, wird sie bei Baudelaire zusätzlich oft als Synästhesie gestaltet. Das sinnliche Zugleichwahrnehmen begrifflich getrennter Sinnebenen wird in der kühnen Zusammenstellung von alltagssprachlich getrennten Begriffen dichterisch angezeigt. Der vorletzte Vers der *Hymne à la Beauté* – »Rythme, parfum, lueur« (I, 25, V. 27) – strukturiert gleichsam *La Chevelure*¹¹³⁰ im Ausdruck einer »ténébreuse et profonde unité« (I, 11, V. 6), die das »univers« und die »instants« für einen kurzen Augenblick weniger schwer werden lässt (I, 25, V. 26, 28). Dem Exotismus, den das Vorgängergedicht im Titel trägt (V. 6), ist die Bedeutung des Parfüms Ausdruck einer handlungsentlasteten¹¹³¹ Duftatmosphäre (»Ô parfum chargé de nonchaloir«, I, 26, V. 2), die synästhetisch eine Erinnerungsleistung inszeniert als ganz in der Gegenwart aufgehende »Extase« (V. 3). Hier wird die Strategie als *correspondance* mitangesprochen, die sich dahinter versteckt, in der mittleren Strophe die weiteren Sinne anzusprechen und am Ende die

1129 Als Kritiker hat Baudelaire das Thema der Ekstase unter dem Gesichtspunkt einer ausgezeichneten synästhetischen Erfahrung bereits in seiner ersten wichtigen publizierten Kritik, dem Aufsatz *De la couleur* – der dritte Abschnitt des *Salon de 1846* –, behandelt. Zum frühen Aufsatz *De la couleur* in der Entwicklung des *Correspondance*-Begriffs und der Idee eines synästhetischen und ekstatischen Zustands: Shattuck 1984, S. 142–147. Shattuck entwickelt den Gedanken, dass hier die Idee eines Schreibens jenseits von traditioneller Lyrik und darstellender Prosa mitreflektiert wird. Insofern entspräche die synästhetische Farbwahrnehmung, die als persönliche Erfahrung des Autors Baudelaire gelesen wird, der Erfahrung einer exzeptionellen Entsprechung zwischen Ich und Welt, deren Produkt oder objektives Korrelat das bzw. ein Prosagedicht ist: »In the vibration of color he sees a supreme *correspondance*, linking external reality and the mind« (ebd., S. 142).

1130 Vgl. Zimmermann 1989, S. 241.

1131 Vgl. neben »nonchaloir« (V. 2), »Extase« (V. 3), »ivresse« (V. 21) und »paresse« (V. 24) die weiteren Betonungen der Geruchsqualitäten der (Traum-) Haare – »forêt aromatique« (V. 8), »ton parfum« (V. 10), »mer d'ébène« (V. 14), »le parfum, le son et la couleur« (V. 17), »De l'huile de coco, du musc et du goudron« (V. 30), »je hume« (V. 35). Die Ausdrücke der *profondeur* – »obscur« (V. 3), »lointain« (V. 7), »tes profondeurs« (V. 8), »infinis« (V. 25), »ténébres« (V. 26), »immense« (V. 27), »confondues« (V. 29) – sind paradoxerweise Ziel (»Des souvenirs dormants«, V. 4) und Ergebnis (»le vin du souvenir«, V. 35) der Ekstase-Suche zugleich (Die Angaben beziehen sich auf OC I, 26f.).

Trunkenheit (V. 21, 29) als Ziel der ganzen Einbildung auszugeben (»le vin du souvenir«, V. 35).¹¹³² Die metapoetisch mitreflektierte Variante solcher Ekstase-Gedichte leistet *Une charogne*.

* * *

Une charogne ist deutlicher noch als *À une passante* ein Bruch mit der Tradition des Grußgedichts und zugleich Gründungsmythos einer modernen Ästhetik des Hässlichen und der Rekomposition von Fragmenten, die Korrespondenzen als lyrische Synthesen herstellt. Die Erinnerung vermag, einen alchemistischen Prozess anzustoßen, der den Zufall in eine poetologische Aussage über das Dichten transformiert. Die Verschmelzung von Obszönität und Allegorisierung führt zu einem spielerischen Umgang mit Material und Form, zu einer neuen Arbeit am Mythos, die ekstatisch-synästhetisch vorgeht.

4.1 Welt in Bewegung – Liebe auf den letzten Augenblick

Die drei Dimensionen der Zeit schienen auseinandergebrochen. Die Gegenwart sei zu schnell und provisorisch.¹¹³³

(Kosellek: *Vergangene Zukunft*)

»Wenn ich nur zeichnen könnte, Herr. Ein Bild sagt mehr –«

»Ich weiß, als tausend Worte.« »Diesen Augenblick:

Wer hält ihn fest?« »Den Raum frißt Zeit, und dann verzehrt

Der Raum die Zeit. Nichts bringt den Duft des Tages zurück.«¹¹³⁴

(Grünbein: *Landschaft mit Zeichner*)

Baudelaires *À une passante* greift innerhalb der europäischen Tradition der Liebesdichtung, insbesondere des Grußsonetts, auf das Motiv der Passantin, Vorüberschreitenden und Vorbeigehenden zurück. Das zuerst 1860 in *L'Artiste* erschienene Gedicht, das in der zweiten Auflage der *Fleurs du mal* das 93. Gedicht der Sammlung in der Abteilung der *Tableaux parisiens* ist, wurde zu einem Mythos der modernen Lyrik und Literatur. Der Bekanntheitsgrad dürfte mit dem von *Correspondances* und *Les Chats* vergleichbar sein. Seine kanonische Position in der Sekundärliteratur hat das Gedicht spätestens durch Walter Benjamins Interpretation erhalten; in der französischen Lyrik hat es eine breite Auseinandersetzung, Rezeption und Anverwandlung erhalten, die beispielhaft

1132 Vgl. Zimmermann 1989, S. 243.

1133 Kosellek 1995, S. 199.

1134 Grünbein 2003, S. 42.

Claude Leroy in *Le mythe de la passante. De Baudelaire à Mandiargues*¹¹³⁵ versammelt. Dennoch gibt es Vorläufer: so die Augenblicke der Begegnung, wenn Dante Beatrice trifft. Vor allem gibt es Nachahmungen. So Rilkes *Begegnung in der Kastanien-Allee*. Der Mythos der baudelaireschen Passantin hat europäische und außereuropäische Wirkung gehabt, wie Walter Whitmans *To a Stranger* (1900) oder Aleksandr Bloks *Незнакомка* (*Neznakomka*, »Die Unbekannte«; 1906) etwa veranschaulichen, und findet ebenso Eingang in die Musik des 20. Jahrhunderts, so etwa durch Georges Brassens Vertonung (1972) von Antoine Pola *Les passantes*, die wiederum von Fabrizio de André interpretiert wurde (1974, *Le passanti*). *À une Passante* ist ein echter Mythos der Moderne und *das* kanonische Gedicht des flüchtigen Augenblicks. Das Gedicht stellt die *impassabilité* des Künstlers ins Bild und zugleich in Frage, es kontrastiert den *ennui* mit dem »Auflösen der Gegenwart in eine Folge von transitorisch-impressionistischen Momenten«¹¹³⁶ und verkörpert wie kein anderes Gedicht die Zeitstruktur des modernen Bewusstseins: So schreibt Habermas ausgehend von *Le Peintre de la vie moderne*, aber in klarer Anlehnung an *À une passante*:

Die Aktualität kann sich allein als Schnittpunkt von Zeit und Ewigkeit konstituieren. Mit dieser unmittelbaren Berührung von Aktualität und Ewigkeit entreißt sich die Moderne zwar nicht ihrer Hinfälligkeit, aber der Trivialität: in Baudelaires Verständnis ist sie darauf angelegt, daß der transitorische Augenblick als die authentische Vergangenheit einer künftigen Gegenwart Bestätigung finden wird. Sie bewährt sich als das, was einmal *klassisch* sein wird; »klassisch« ist nunmehr der »Blitz« des Aufgangs einer neuen Welt [...]. Dieses im Surrealismus noch einmal radikalisierte Zeitverständnis begründet die *Verwandtschaft der Moderne* mit der *Mode*.¹¹³⁷

* * *

À une passante ist zu einem Mythos der europäischen Literatur und Lyrik geworden und arbeitet sich zugleich am Mythos des *momento di innamoramento* ab.

1135 Vgl. Leroy 1999.

1136 Wuthenow 1993, S. 114.

1137 Habermas 1985b, S. 18. Dass für Baudelaire »die *ästhetische* mit der *geschichtlichen* Erfahrung der Modernität« (ebd.) verschmelze, gilt als Struktur der modernen Erfahrung bereits für Friedrich Schlegel, wie man vor allem anhand des *Studium*-Aufsatzes nachvollziehen kann (s. o. S. 110ff.).

4.1.1 Rückblick: Rilkes Begegnung in der Kastanienallee

Die Ekstase ist immer zu viel,
die Dauer dagegen das Richtige.¹¹³⁸

(Peter Handke: *Gedicht an die Dauer*)

Rilke verlegt schon im Titel das Gruß-Sonett außerhalb der lärmenden Straße, stellt aber klarer die Begegnung heraus. Darüber hinaus kann man Rilkes Gedicht als synästhetischen Kommentar zu Baudelaire lesen, der à la *Correspondances* hinzufügt, was in Baudelaires Sonett angelegt ist.

BEGEGNUNG IN DER KASTANIEN-ALLEE

Ihm ward des Eingangs grüne Dunkelheit kühl wie ein Seidenmantel umgeben, den er noch nahm und ordnete: als eben am andern transparenten Ende, weit,	1
aus grüner Sonne, wie aus grünen Scheiben, weiß eine einzelne Gestalt aufleuchtete, um lange fern zu bleiben und schließlich, von dem Lichterniedertreiben bei jedem Schritte überwallt,	5
ein helles Wechseln auf sich herzutragen, das scheu im Blond nach hinten lief. Aber auf einmal war der Schatten tief, und nahe Augen lagen aufgeschlagen	10
in einem neuen deutlichen Gesicht, das wie in einem Bildnis verweilte in dem Moment, da man sich wieder teilte: erst war es immer, und dann war es nicht.	15

(W I, S. 566)

Die Schwellenerfahrung, die *À une passante* im Ganzen strukturiert, wird im ersten Vers bereits genannt, wobei »Eingangs« aufgespannt ist zwischen der Dunkelheit des Augenlichts des lyrischen Ichs – »grüne Dunkelheit / kühl« (V. 1f.) – und der warmen Helle der blickzerschnittenen Dame: »am anderen transparenten Ende, weit, / aus grüner Sonne, wie aus grünen Scheiben« (V. 4f.). Gegenüber Baudelaires *À une passante* legt Rilke eine Blickführung hin auf die Begegnung an. Die Kastanienallee ist darin phänomenologisch vom lyrischen Ich eingefangen, dass die Dame aus der Ferne zwar deutlich (»transparenten«, V. 4), aber im wechselnden Lichtgrün der Blätter erscheint. Diese Beschreibung ersetzt die romantische Anleihe bei Baudelaire (I, 92, V. 6–8)¹¹³⁹. Der Sturm im

1138 Handke 1986, S. 21.

1139 Im Folgenden beziehen sich Versangaben aus *À une passante* auf OC I, 92f.

Auge wird von Rilke ersetzt durch die Kontrastverstärkung (»Dunkelheit«, »Sonne«, V. 1, 5) und durch die – durch kein Hyperbaton versperrte (»Une femme passa«, V. 3) – direkte Anrede der Singularität: »weiß eine einzelne Gestalt« (V. 6). Der Blick-Wert des Augenblicks der Begegnung wird mehrfach eindeutig und einleuchtend benannt: »weiß«, »aufleuchtet«, »Lichterniederreiben«, »helles Wechseln« (V. 6–8, 10). Der Wechsel des erhabenen Gefühls von Lust zu Unlust ist hier in eine Lichtbeschreibung gesetzt und führt Baudelaires ultimative Verkürzung von »Un éclair... plus la nuit« (V. 9) aus, aber nicht als Beschreibung des Blickwechsels oder als dessen Reflexion, sondern als Präludium des Augenblicks der Begegnung. Zwischen Dunkel und Grün (V. 1, 5) erfährt der Leser auch die Haarfarbe der neuen Passantin. Dass das »Licht-Wechseln« (V. 10) »scheu im Blond« (V. 11) ist, bindet die Trägerin zurück an die ephemere Trauerfigur der baudelaireschen Passantin. Die rilkesche *donna* scheint stärker die engelhafte Beatrice zu verkörpern. Das Treffen findet dennoch nicht im Himmel, sondern *in der Kastanienallee* statt. Rilkes *Begegnung* ist ein verlängertes Sonett, da es aus einem Quintett und drei Quartetten besteht, und so hat auch die Blickvorführung, die bei Baudelaire nur in den ersten drei Versen und der impliziten Menge als Hintergrund eingeleitet wird, mehr Raum. Erst in Vers 11 wird der vorbereitete Augenblick der Begegnung ausgestaltet, aber diese Verspätung – im Vergleich zum Blickwechsel ab Vers 3 bei Baudelaire – ist poetisch bewusst gestaltet, da der Augenblick des Treffens an der Stelle nachgeholt wird, an der bei Baudelaire die Reflexion auf den Verlust steht. Die verschobene, fragmentierte Reflexion bei Baudelaire (V. 10–14) findet bei Rilke nicht statt und die Begegnung wird verspätet gestaltet. Diese Verspätung suspendiert die potenzielle Auferstehung. Diese transzendenzversprechende Tilgung gegenüber Baudelaire (»Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître«, V. 9f.) wird durch eine ausführlichere Beschreibung des Blickwechsels ersetzt. Statt zweier punktueller Andeutungen – erst das Betrachten der »femme [qui] passa« (V. 3), dann im Nachhinein »le regard m'a fait« (V. 10) – baut Rilkes *Begegnung* im ersten langen Satz, der sich über drei Strophen erstreckt (V. 1–11), mit »jedem Schritte« (V. 9) die sich annähernde Bewegung auf, die im abschließenden zweiten Satz in der Begegnung kulminiert (V. 12–17). Der fünfte Vers der zweiten Strophe und des einzigen Quintetts, der wie hinzugefügt wirkt, da er heraussteht, entspricht inhaltlich dem letzten Vers des Gedichts, der als Abschluss durch den Doppelpunkt in Vers 16 vom Ganzen abgesetzt wird. Die fortlaufende Bewegung (»bei jedem Schritte überwallt«, V. 9) wird überführt in eine resümierende Analyse, die auch formal durch eine Zäsur bestimmt ist: »erst war es immer, dann war es nicht« (V. 17). Der unpersönlich und gnomisch klingende Endvers variiert das Blitzmotiv »Un éclair... Puis la nuit!« (V. 9), verkehrt allerdings den Bezug zur Ewigkeit. Während *À une passante* den Bezug zur Ewigkeit als theoretische Zukunft offenhält (»Ne te verrai-je

plus que dans l'éternité?«, V. 11), wird er in *Begegnung* auf die relative Dauer des sich Näherkommens reduziert (»erst war es immer«, V. 17). Für einen Augenblick, der nun vergangen ist (»erst war es immer«), stellt sich ein zeitenthobener Eindruck (»verweilte«, V. 15) plötzlich (»auf einmal«, V. 12) ein:

Aber auf einmal war der Schatten tief,	12	
und nahe Augen lagen aufgeschlagen		
in einem neuen deutlichen Gesicht,		
das wie in einem Bildnis verweilte	15	
in dem Moment, da man sich wieder teilte:		(W I, S. 566)

Die Begegnung erhält Bedeutung durch das aneinander Vorbeigehen (V. 16). Der Moment behält hier seine Nebenbedeutung, Momentum und Bewegung zu haben. Zwei Passanten begegnen sich und in einem Streifen Schatten in der Allee leuchten im flüchtigen Blick ihre Augen, die nun nicht mehr »lange fern« (V. 7), sondern »nahe« und deutlich sind (V. 13f.). Auch wenn der Augenblick der Begegnung zugleich die sofortige Trennung bedeutet, »da man sich [schon] wieder teilte« (V. 16), wird im Vergleich eine Zeitenthobenheit evoziert, da das Gesicht der »einzelne[n] Gestalt [...] wie in einem Bildnis verweilte« (V. 6, 15). Wie ein Gemälde einen besonderen Augenblick, einen flüchtigen Eindruck bewegungslos verewigt und still stellt (s.o. S. 28), genauso präsent bleibt der Eindruck ihrer Augen. Der Augen-Blick als Wechsel der Blicke wird verstärkt, da der Ausdruck »in einem neuen deutlichen Gesicht« (V. 14) hier auch die alte Bedeutung von (innerem) »Schauen« und »Anblick« hat.¹¹⁴⁰ Die »eine einzelne Gestalt«, die »weiß [...] aufleuchtete« (V. 6f.), entwickelt sich im Durchgang der wechselnden Farbeindrücke, die sich immer näher und deutlicher an der Gestalt spiegeln, um dann »auf einmal« im tiefen Schatten in der Begegnung mit ihren Augen wirkliche »Gestalt« (V. 6, 12f.) anzunehmen. Dreimal wird auf diese Vision bzw. auf dieses »Gesicht« (V. 14) Bezug genommen (»das«, »es«, »es«, V. 15, 17), und das Gedicht, das die Begegnung ins Bild setzt, in dem das Gesicht »wie in einem Bildnis verweil[t]« (V. 15), endet mit der gereimten Negation dieser Vision (»Gesicht« – »nicht«, V. 14, 17), die dennoch nicht verhindert, dass in der Begegnung Dauer aufbewahrt ist (»verweilte« – »teilte«, V. 15f.). Die lyrische Tradition des amorphologischen aufgeladenen Grußsonetts scheint in Rilkes Gedicht vollständig getilgt. Sie klingt in der *Begegnung* nur noch in ihrer weißen Gestalt (V. 6) an, die an Dantes zweite Begegnung mit Beatrice erinnert: »questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo«¹¹⁴¹. So könnte man die angezeigte Wiederholung der Begegnung und der Trennung – der »Moment, da man sich wieder trennte« (V. 16) – auch als Bezug auf die lyrische Tradition

1140 Grimm/Grimm 1999, Bd. 3, S. 884f., 890.

1141 Alighieri 2002, S. 3 (*Vita nuova*, Kap. III).

des Grußsonetts verstehen, die Dante begründet und Baudelaire gewissermaßen abschließt.

* * *

Rilkes *Begegnung in der Kastanienallee* lässt sich als eine Aufnahme des baudelaireischen Passantinnen-Mythos verstehen unter Verstärkung des Augenblickswerts der sich ereignenden Liebe bzw. Faszination. Die auch sprachlich blitzartige Fügung des Treffens wird in Rilkes Gedicht vorgelagert, wodurch sie zugleich allem Abschied voran (vgl. Kap. 5 zu *Sei allem Abschied voran*) und eine Reduktion der Zukunft auf die (orphische) Gegenwart ist. Diese wird entsprechend um ihren visionären Blick gekürzt.

4.1.2 Augen-Blick: *À une passante*

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.

(Baudelaire: *La Modernité*; II, 695)

Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous *en passer*. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme *avant le premier péché*.

(Baudelaire: *La Modernité*; II, 695; Kursivierung M. H.)

À une passante ist eines der berühmtesten Großstadtdenkmäler der europäischen Literatur, ein paradigmatisches Beispiel für Baudelaire's Poetik der Flüchtigkeit und das zentrale Stück der *Tableaux parisiens*, die das Gedicht *Le Paysage* – ebenfalls im Zeichen der Passage und des Übergangs – eröffnet. *Le paysage* verabschiedet expliziter noch als Leopardis *idilli* die Tradition bukolischer Dichtung, ruft diese Tradition aber nochmal auf, um eine Ästhetisierung zu inaugrieren, die im »Triumph der Form über einen als stumpfsinnig empfundenen Fortschritt«¹¹⁴² und in einer *doppia vista* zwei Landschaften entwirft und so der Außenwelt den Rücken kehrt im Ausblick auf eine andere Grenze:¹¹⁴³

Je verrai le printemps, les étés, les automnes;
Et quand viendra l'hiver aux neiges monotones,
Je fermerai partout portières et volets
Pour bâtir dans la nuit mes féériques palais. (I, 82, V. 13–16)

1142 Wuthenow 1993, S. 113.

1143 Vgl. Murphy 2002.

Das dritte Gedicht der Großstadtgedichte, *À une mendiante rousse*, ist ein Beispiel für Baudelaires doppelte Ästhetik – zwischen Ewigkeit und Flüchtigkeit oder *beau absolu* und *beau relatif* (s. o. S. 119, 376) – unter der Perspektive, dass Armut und Schönheit verwandt sind.¹¹⁴⁴ Baudelaires *À une passante*, das achte *tableau*, ist ein komplexeres, reicheres Beispiel für diese doppelte Ästhetik und steht indirekt in der Wiederholung der Ursünde (»le premier péché«, s. o. das zweite Einleitungszitat aus *La Modernité*), von der es im vierten Abschnitt des *Peintre de la vie moderne* heißt, sie bestehe im Verachten des Flüchtligen. Es handelt sich um ein Vergehen, das die Passantin auf paradoxe Weise in dem Gedicht begeht, das wie kein zweites die Erfahrung der Flüchtigkeit des modernen Lebens behandelt. *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire* verortet *À une passante* gewissermaßen als einen der beiden Pole, wie dem lyrischen Ich die Schönheit erscheinen kann:

Que ce soit dans la nuit et dans la solitude,
Que ce soit dans la rue et dans la multitude, (I, 43, V. 9f.)

Eine solche Suche nach der verlorenen Schönheit stellt in stark allegorisierte Form und »dans la nuit et dans la solitude« *Recueillement* dar (s. Kap. 4.3.3).¹¹⁴⁵ *À une passante* dagegen findet explizit in der »rue« und implizit »dans la multitude« statt und ist ebenfalls ein Widmungsgedicht, das ein plötzliches Aufblühen in Szene setzt –

À la très belle, à la très bonne, à la très chère,
Dont le regard divin t'a soudain fleuri? (I, 43, V. 3f.)

–, nicht ohne aber dieses Versprechen zu brechen. Die Aufkündigung der Hoffnung wird implizit angekündigt, noch bevor die Passantin als Vorbeischreitende auftritt im lautlichen Übergang von Vers 5 und 6: In der Bezeichnung als »sta-tue« im Gegensatz zum »Moi« (V. 6) versteckt sich die grundlegende Relation zu einem Du (»tu«~»moi«), die das ganze Gedicht bestimmt, aber auch ein Imperativ: »Tue-moi!«¹¹⁴⁶

Einerseits versucht *À une passante* einen poetischen Bezug zur Ewigkeit

1144 Vgl. Chambers 1985, S. 244–248.

1145 Vgl. Michel 2003, S. 254.

1146 Starobinski bezeichnet diese mikroskopische Tötungsanweisung als Verbindung von »contact et rupture« und als die einzige Erfahrung des Schocks im gesamten Gedicht (Starobinski 2012, S. 492). Damit rückt Starobinski stillschweigend von der berühmten Interpretation Benjamins von *Le Soleil* ab, der baudelairesche Flaneur sei ein Meister der Schockabwehr: »Baudelaire hat es zu seiner Sache gemacht, die Chocks mit seiner geistigen und physischen Person zu parieren, woher sie kommen mochten. Das Gefecht stellt das Bild dieser Chockabwehr.« (Benjamin 1974c, S. 616). Sebastian Neumeyer geht genauer auf den internen Widerspruch ein, in dem sich Benjamins Interpretation verfängt (vgl. Neumeyer 1999, S. 107–109).

herzustellen, der es immerhin in die ambige Mischform zwischen expliziter Benennung (»*éternité*«) und dem schwebenden Modus der einschränkenden Frage schafft (»*plus que dans l'éternité?*«, V. 11). Andererseits wird diese imaginative Transformation des Flüchtigen in Bereiche des Ewigen unterlaufen durch das lyrische Du bzw. durch die unaufhaltsame Bewegung der anonymen Menge, die die flüchtige Begegnung überhaupt erst ermöglicht.

À UNE PASSANTE

La rue assourdissante autour de moi hurlait. 1
 Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
 Une femme passa, d'une main fastueuse
 Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;
 Agile et noble, avec sa jambe de statue. 5
 Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
 Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
 La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.
 Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
 Dont le regard m'a fait soudainement renaître, 10
 Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?
 Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
 Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
 Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais! 14 (I, 92f.)

Im letzten Vers endet das lyrische Ich mit der sinnlichen Gewissheit seiner Liebe und ihres Wissens darum. Dieser Abschluss ist erstaunlich: Die Behauptung, dass er seine unbekannte *donna*, »[u]ne femme« (V. 3), geliebt habe, ist auch grammatisch in der Verwendung des *subjonctif plus-que-parfait* als seltenes Ereignis markiert (»*Ô toi que j'eusse aimée*«, V. 14) und bricht so einerseits die Perfektion und das Versprechen des Grußsonnets auf, um sie andererseits so auch über das Ende des Blicks hinaus zu retten. Die zweite Behauptung im *imparfait*, dass sie um seine Liebe wusste (»*ô toi qui le savais*«, V. 14), impliziert, dass die Geliebte ihr Wissen in keine Handlung übergehen lässt. Die Unbekannte verkörpert symbolisch das Neue und seine Problematik, ist aber darin auch ein (fast-) stereotypes Bild der Nostalgie, das Baudelaire zu erneuern weiß.¹¹⁴⁷ Sie ist indifferent gegenüber dem zunächst faszinierten, dann sogar liebenden bzw. (mögliche) Liebe erkennenden Blick. Während das lyrische Ich gebannt stehen bleibt und beobachtet, geht sie ohne Zeichen der Anerkennung weiter. Während er ihr noch zuzurufen scheint, sie sollten zusammen der Menge entfliehen (»*Ailleurs, bien loin d'ici!*«, V. 12), scheint sie diesen Augenblick der (mögli-

1147 Vgl. Starobinski 2008, S. 179.

chen) Begegnung spurlos verstreichen zu lassen. Damit wird im letzten Halbvers unterstellt, die Passantin begehe eine Sünde am Flüchtigen:

Vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le [cet élément transitoire, fugitif] supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable (II, 695; s. o.)

Von Beginn an ist das lyrische Ich darum bemüht, eine solche »beauté abstraite« zu vermeiden. À *une passante* beginnt mit der Grundszene der modernen Großstadt, der lärmenden Straße. Das lyrische Ich steht unvermittelt inmitten einer tönenden, überwältigenden Szene, die auch lautlich untermauert wird: Die Assonanzen, der Hiatus, der die Aussprache des Verses erschwert, und die »staccato-Reihungen«¹¹⁴⁸ unterstreichen die Lautmacht der Straße. Sie nimmt grammatisch die Stelle des Subjekts ein und rückt das lyrische Ich in ihre Mitte (»autour de moi«, V. 1). »La rue« ist im Ganzen ein Ort mit vagen Grenzen, ein Phänomen der großen europäischen Metropolen Paris und London, »ein Topos mit bestimmten Qualitäten«¹¹⁴⁹. Die anonyme Macht der Straße, die betäubend (»assourdissante«, V. 1) und desorientierend wirkt, steht nicht für eine bestimmte Straße (in Paris),¹¹⁵⁰ sondern für deren allgemeine Attribute: für chaotische, komplexe Bewegungsabläufe, verwirrende Kakophonie, die kontinuierlich (»hurlait«) den Hintergrund jeder individuellen Erfahrung mitbestimmt. Die Menge ist nach Benjamin der implizite »Motor einer Bewegung«¹¹⁵¹, die dann in Vers 9 zu einem »ekstatischen ›Augenblick‹ dramatisiert«¹¹⁵² wird. Das jähe Ende wird in den Terzetten aber weiter in der Ambivalenz einer vor-

1148 Henke 2005, S. 151.

1149 Westerwelle 1995, S. 64.

1150 Eine unkommentierte Einleitung wie die folgende, liest Walter Benjamins These, die zu einem Allgemeinplatz der Forschung geworden ist, als Teil des Wortlauts: »Die Begegnung des lyrischen Ich mit der schönen Unbekannten vollzieht sich bezeichnenderweise unter den typischen Rahmenbedingungen der urbanen Modernität, inmitten der anonymen Menschenmengen der Pariser Metropole« (Simonis 2008, S. 180). Während es noch naheliegend ist, Paris als Schauplatz anzunehmen, zumal das Gedicht in der Abteilung der *Tableaux parisiens* steht, ist die Rolle der Menge eine der folgenreichsten Erkenntnisse Benjamins. Direkt nach Abdruck des Gedichts weist er auf die bedeutende (Absenz der) Menge hin: »Das Sonett ›A une passante‹ stellt die Menge nicht als das Asyl des Verbrechers sondern als das der den Dichter fliehenden Liebe dar. Man darf sagen, es handelt von der Funktion der Menge nicht im Dasein des Bürgers sondern in dem des Erotikers. [...] Die Erscheinung, welche ihn fasziniert [...], wird ihm durch die Menge erst zugetragen.« (Benjamin 1974c, S. 547). Darüber hinaus greift Simonis in der Formulierung einen Aufsatz (titel) von Reichenberger (Reichenberger 1961a) auf. Die einschlägige Benjamin-Stelle lautet: »Keine Wendung, kein Wort macht in dem Sonett ›A une passante‹ die Menge namhaft. Und doch beruht der Vorgang allein auf ihr, wie die Fahrt des Segelschiffs auf dem Wind beruht.« (Benjamin 1974c, S. 622).

1151 Borsò 2005, S. 117.

1152 Warning 1983, S. 316.

gestellten Anerkennungsfigur ausgeführt, die ohne Abschluss bleibt. Im Ganzen spiegelt die Unbekannte den Blick des lyrischen Ichs, dessen selbstreflexive Struktur die Offenheit seines und ihres Blicks veranschaulicht. Die Gegensätze werden in *einer* Idee von Beobachtung vereint: Das lyrische Ich, der Flaneur bzw. der »pur moraliste pittoresque« lebt in der Menge – »[l]a foule est son domaine« –, sein Ziel ist mit E. A. Poe gesprochen »d'épouser la foule«, und »dans le fugitif et l'infini« findet er »hors de chez soi«, ekstatisch und blickverloren, sich selbst: »[l]'observateur est un prince qui jouit partout de son incognito.« (II, 691f.). Dieser Beobachter erfreut sich nicht nur an seinem, sondern auch an ihrem *incognito*.

Die unharmonische, unangenehme Lautatmosphäre ist durativ (»hurlait«) und auch lautlich abgebildet (»assourdissante«, V. 1). Diese auditive Zerrissenheit und Disharmonie werden zeitlich aufgebrochen durch das Ereignis: durch den Blick auf die vorbeischiebende Frau. Die schrittweise Inszenierung eines Augenblicks entsteht vor dem Hintergrund einer durchschnittlichen Erfahrung von Dauer »dans une rue assourdissante« (V. 1) und wird durch eine »eigentümlich[e] Zeiterfahrung« gebrochen, die Walter Benjamin psychologisch als Schockerfahrung deutet. Die Pointe ist hier keineswegs – wie Bohrer meint – eine »Markierung des Zeitverlusts« oder eine »Allegorie des Vergangenen«, sondern eine »Rekonstruktion der Passage, des *Vergessens* selbst im Sinne der Paradoxie der Zeit«. ¹¹⁵³ Diese Paradoxie ist erinnerbar für den Leser von Liebesdichtung als Scheideweg, als ›Y‹ mit Petrarca gesprochen bzw. als ›selva oscura‹ ¹¹⁵⁴, deren Nachfolgefigur die »rue assourdissante« ist. ¹¹⁵⁵

Ebenso unvermittelt wie der Eingangsvers »konzentriert sich die Wahrnehmung *plötzlich* auf eine einzelne Frauengestalt in Trauerkleidung« ¹¹⁵⁶, wobei zunächst nur die Kleidung und die Figur beschrieben werden. Die Inversion der vorgezogenen Apposition wird erst in Vers 3 aufgelöst (»Une femme«) und betont syntaktisch die Faszination des Beobachters. Diese »Pathos-Figur[r]« ¹¹⁵⁷

1153 Borsò 2005, S. 118. An dieser Stelle entspricht die Abweisung der rein negativen Interpretation Bohrers derjenigen der rein positiven bzw. vitalistischen Interpretation Bergsons des Augenblicks als subjektkonstituierte und –konstituierende Dauer (vgl. ebd., S. 119f.), da ersterer den Tod verabsolutiert und letzterer »den Tod immunisiert« (ebd., S. 120; vgl. o.).

1154 Alighieri 2014, S. 31 (I, i, V. 2).

1155 Vgl. Westerwelle 1995, S. 65. Petrarca spricht im *Secretum meum* von der Gefahr des Winterwindes (»vernalis aura«, Petrarca 2013, S. 266), der Franciscus vom Weg der Tugend abbringen könne, der eingeschlagen wurde am Scheideweg (»ad bivium«) gemäß der pythagoreischen Lehre (»Litere velut pithagoree [...] non inanem esse doctrinam«, ebd., S. 268) nach Isidorus und Laktanz (vgl. Anm. 25, ebd., S. 456), die als Augenblick bzw. Epiphanie markiert wird (»tempus«, »in ictu oculi trepidantis«, »unum in tempus inciderunt«, ebd., S. 268, 270).

1156 Simonis 2008, S. 180 (Kursivierung M. H.).

1157 Hempfer/Kablitz 1987, S. 280; vgl. »Baudelaire verwendet hier alle traditionellen Pa-

zeigt die Erregung des Sprechers an und steigert sich in Vers 9 zur Ellipse («...»), die die Erscheinung nochmals zeitlich betont. Der begehrende Blick haftet sich also an eine »einzelne Gestalt« (W I, S. 566, V. 6) die aber im Gegensatz zu Rilkes *Begegnung* nicht das Weiß der Beatrice trägt, sondern in Schwarz gekleidet ist («en grand deuil», V. 2), und wohl auch nicht in weiter Ferne steht, sondern in einer mittleren Nähe, die dem Blick freigibt, dass sie dünn und hochgewachsen ist («Longue, mince», V. 2). Die Beschreibung ihrer Ausnahmestalt endet zunächst mit ihrer Art und Weise, ihre Trauer zur Schau und modisch zu tragen. Diese »douleur majestueuse« (V. 2) ist auch lautlich majestätisch, gravitatisch, da der gesamte zweite Hemistich von ihr getragen wird.¹¹⁵⁸ Dem Einbruch der Beobachtung, die sich schlagartig wegen eines optischen Reizes vom Lärm löst, der keine Konzentration auf einzelne Geräusche zulässt, folgt eine weitere (sprachliche) Einkreisung.

Der dritte Vers führt unbestimmt («*Une femme*«) das Objekt der Begierde ein, das bereits im Titel genannt ist. Das Gedicht, das in der Tradition des Grußsonetts steht – aber auch an die antike Epigrammdichtung erinnert –, gestaltet jetzt, was Rossetti als Credo benennt: »A Sonnet is a moment's monument, –«¹¹⁵⁹. Auf die erste syntaktische Einheit (V. 1), die den Mythos der Großstadt als akustischen Schnappschuss assoziiert, folgt die zweite Momentaufnahme des *velamento* der Dame (V. 2). Dann gibt der Vers den Blick frei auf eine unbestimmte Figur, die vorbeischnurrt. Das Gedicht transformiert diese knappen Eindrücke schrittweise zu einer Apotheose, die zwischen Erwartung bzw. Überbildung der Begegnung und der momentanen Verwandlung des flüchtigen Eindrucks oszilliert. À *une passante* entwickelt sich aus einer plötzlichen, flüchtigen, zunächst beobachtenden Erfahrung. Diese findet ihre (prä-) symbolistische »Zuspitzung des *Ennui*-Zustandes« in der »Tröstlosigkeit der modernen Großstadt«, die eine »bestürzende Hypersensibilität des Zeitbewusstseins« mit »einem dandyhaft-spielerischen Moment« verbindet.¹¹⁶⁰ Einem Augenblick ein Monument zu errichten, bedeutet auch, das Fundament weiter auszubauen. Dementsprechend folgt weiteres flüchtiges visuelles Material in

thosfiguren der Affektrhetorik: die *exclamatio*, die Ellipse, die Apostrophe, die »rhetorische Frage«, das Oxymoron, kurz alle diejenigen rhetorischen Figuren, welche anzeigen können, dass der Sprecher außer sich ist.« (Hartung 2002, S. 31).

1158 – Lon/gue/, minc(e) en/ grand/ deuil, // dou/leur/ ma/jes/tu/eus(e). Damit »dient die Evokation einer lärmenden Großstadtstraße nicht einfach der szenischen Einbettung einer Liebe auf den letzten Blick [mit Walter Benjamin, s. o. S. 284], sondern sie fungiert zugleich als Kontrastfolie für die mit Vers 2 einsetzende Antikisierung der Passantin.« (Warning 1983, S. 316).

1159 Rossetti's Gedicht *The Sonnet* (1870) in *The House of Life* lautet in der präraffaelitischen Variation von Baudelaires *Passante*-Gedicht weiter: »Memorial from the Soul's eternity / To one dead deathless hour [...]« (Rossetti 1907, S. 179, V. 1–3).

1160 Blüher 1970, S. 27.

(partizipialen) Attributen der »femme [qui] passa« (V. 3). Hier ist das lyrische Ich noch ein nur passiv »aufnehmender Träger der auf ihn einstürmenden Sinneseindrücke.«¹¹⁶¹ Das Prunkvolle ihrer Erscheinung (»fastueuse« – »majestueuse«, V. 2f.) wird in einem gleichmäßigen Trikolon aufgenommen: »Soulevant, balançant le feston et l'ourlet« (V. 4). Diese (rhythmische) Perfektion der Trauernden mag eine lyrische Überformung sein, denn *À une passante* ist auch eine Hymne, die hier ihren triumphalen lyrischen Charakter – ganz analog zu Leopardis Ausnahmegedicht *L'infinito* – aus einer unironischen Darstellung gewinnt. Die »horizontale Relation der Intertextualität«¹¹⁶², die auch – wie man einschränken sollte – das Ewige im Transitorischen extrahieren¹¹⁶³ kann, findet in der Mode einen ersten Anhaltspunkt. Dem *Éloge du maquillage* entspricht das in sich gebrochenen Bild der Natur und der Frau als Träger einer Ästhetik, die in der Mode ein Streben nach dem Ideal ausdrückt. Beide werden im Kunstwerk zusammengedacht, und die Passantin wird »Symbol der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, [das] als Apotheose männlicher Projektion aber ihr Jenseitiges«¹¹⁶⁴ entdeckt. Diese Projektion findet ihre negative Entsprechung in der allegorischen Sicht des Dandys auf die Mode, die von einer modisch-schwarzen Jenseitigkeit geprägt ist, vom empfohlenen

habit nécessaire de notre époque, souffrante et portant jusque sur ses épaules noires et maigres [qui est] le symbole d'un deuil perpétuel. Remarquez bien que l'habit noir et la redingote ont non seulement leur beauté politique [...], mais encore leur beauté poétique, qui est l'expression de l'âme publique (OC II, S. 494; *Salon de 1846, De l'héroïsme de la vie moderne*).

In der Trauernden entdeckt das lyrische Ich eine Aura der Vergangenheit, eine Präsenz des Abwesenden, »a memory occurring within a world beset by forgetfulness«¹¹⁶⁵. Die Trauer selbst, die »provokativ dem Transitorischen unterstellt« wird, verdichtet sich zu einem »augenblickshaften Umschlag«. Dessen »erotische Intimität«, die zugleich eine Figur der Distanz und der »Antikisierung der Moderne selbst« ist, lässt sich durch weitere¹¹⁶⁶ Bezüge zu Dante verdeutlichen: Die elegante Kleidung der Passantin verspricht in der »Mode« als »ewige Wie-

1161 Reichenberger 1961a, S. 132.

1162 Warning 1983, S. 315.

1163 Vgl. das poetische Fragment: »de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire« (OC I, S. 163).

1164 Nübel 2010, S. 167.

1165 Stamelman 1990, S. 57. Stamelman betont neben dem »self-referential mourning [...] her passage, her movement into oblivion. In the way she passes in and then out of the poet's consciousness, in the way she is possessed and then lost by him, she dramatically enacts an allegory of loss and death.« (ebd., S. 60).

1166 – »weitere« Bezüge i. S.v. Bezüge, auf die Warning nicht eingeht. Die Zitate finden sich in Warning 1983, S. 315f.

derkehr des Neuen« dem poetischen Blick gerade dennoch »Motive der Rettung«¹¹⁶⁷; ihre schwarze Trauerkleidung allerdings spiegelt die Melancholie des lyrischen Ichs und nimmt vorweg, dass sich ein Seligkeit versprechender Gruß gemäß des danteschen Modells des Gruß-Sonetts nicht ereignen wird: Das zweite *innamoramento* Dantes wiederholt sich neun Jahre später in den Straßen von Florenz »ov'io era molto pauroso«; nun aber zeigt sich Beatrice gnädig »e per la sua ineffabile cortesia [...] mi salutoe molto virtuosamente«, und dieser Augen-Blick wird zum Heilsversprechen: »me parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine.«¹¹⁶⁸ Nichts davon bleibt in *À une passante*, vielmehr verharret das lyrische Ich in der körperlichen Schockstarre, die das erste *innamoramento* auszeichnet:

Apparve vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno, cinta e ornata a la guisa che a la sua giovanissima etade si convenia. In quello punto dico veracemente che lo spirito de la vita, lo quale dimora ne la secretissima camera de lo cuore, cominciò a tremare sì fortemente, che apparia ne li menimi polsi orribilmente; e tremando disse queste parole: »Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi.«¹¹⁶⁹

Schon das erste Treffen ist explizit als Erscheinung markiert (»apparve«, »in quello punto«). »Beatrice«, wie sie genannt wird, ist gekleidet im Rot der heiteren Kindheit (»sanguigno«), und die *natura sensitiva* Dantes reagiert umso heftiger (»lo spirito de la vita«, »lo cuore«) mit Zittern (»tremare«), erhöhtem Blutdruck (»li menimi polsi«). Beatrice verursacht im Minnediener die physischen Symptome des Melancholikers und äußert sich als übersinnlich-beherrschende Kraft der Sinne (»dominabitur michi«).¹¹⁷⁰ Vor diesem Ideal erscheint die unironische und eindrückliche Erregung des lyrischen Ichs (explizit erst in V. 6f.) als eine Überspanntheit, die auch die Form des Sonetts bestimmt.¹¹⁷¹ Denn auf hastige, kurzatmige Weise übersteigt der zweite Satz das erste Quartett durch eine fragmentarische Hinzufügung von Attributen grammatisch und fügt eine inhaltliche Pointe am Ende des zweiten Quartetts hinzu, die die poetologische Pointe des Herzmäre-Traums aufnimmt: Das zweite *innamoramento* wird reflektiert und entspricht in der Farbsymbolik¹¹⁷² dem ersten.¹¹⁷³ Die gleiche

1167 Benjamin 1974c, S. 677 (*Zentralpark*); vgl. Röhnert 2008, S. 171–174. Nach Baudelaires Unterscheidung erfüllt das lyrische Ich damit die Rolle des *parfait flâneur* im Gegensatz zum *pur flâneur* (vgl. dazu Neumeyer 2004, S. 35).

1168 Alighieri 2002, S. 3 (*Vita nuova*, Kap. III).

1169 Ebd., S. 2 (Kap. II).

1170 Vgl. Wehle 2015, S. 29–33.

1171 Vgl. Lyu 2013, S. 121f.

1172 Vgl. »una nebula di colore di fuoco«, »Ne le sue [Amors] braccia mi pareva vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi pareva in uno drappo sanguigno« (Alighieri 2002, S. 4; *Vita nuova*, Kap. III; Kursivierung M. H.).

1173 Denn die allegorische Funktion ist »unmissverständlich: Liebe, die ganz in der Libido

Pointe setzt Baudelaire in gnomischer Kürze: »La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.« (V. 8). Das *dulce malum* der Tradition wird damit zwar als Augenblick (V. 9) inszeniert, aber begrifflich auseinandergezerrt, denn das Auskosten (»buvais«, V. 6) geht der Quelle reflexiv voraus.¹¹⁷⁴ Der Abschluss der Quartette hat den Charakter eines Witzes, der – nach Bachelards Definition in *L'intuition de l'instant* – ein »instant poétique« ist, der »le temps vertical« einbrechen lässt (s. o. S. 326f.), der Vertikalität und Ambivalenz zusammenfügt. Mit Blick auf *Le vin des amants* trinkt das lyrische Ich aus dem Wein der Liebenden – »Nous fuirons sans repos ni trêves / Vers le paradis de mes rêves!« (I, 110, V. 13f.) – und der Tod – »le plaisir qui tue« (V. 8) – ist zugleich der Traum einer anderen Welt.

Der traditionsaufgeladene Augenblick des Sich-Verliebens wird bei Baudelaire in eine Denkfigur der Trauer verwandelt, in ein Erinnern an Nie-Dagewesenes – oder mit der berühmten Formulierung Benjamins: »Die Entzückung des Städters ist eine Liebe nicht sowohl auf den ersten als auf den letzten Blick.« (s. o. S. 284)¹¹⁷⁵ Die objektivierte Formulierung des faustischen Begierde-und-Genuss-Gesetzes (s. o. S. 23, 31) wird durch eine traditionelle, erhabene Metaphorik eingeleitet: Man kann das als eine Absage an das proustsche Modell der *mémoire involontaire* ansehen, das bei Leopardi ebenfalls keinen systematischen Vergleichspunkt findet.¹¹⁷⁶ Der proustsche Festzug-Stil der Passantin leitet modisch und ambivalent eine Begegnung ein, die flüchtig und erhaben zugleich ist. Diese wird nicht mehr als Seligkeit versprechendes Erschauern – wie bei Dante – sondern als sexuelle Verkrampfung empfunden.

»Agile et noble« heißt es beinahe-resümierend, da das Attribut, beweglich und edel zu sein, nicht mehr von der vorherigen Genitivkonstruktion (»d'une main«, V. 2), auch nicht von den Partizipialkonstruktionen, die den Eindruck der besonderen Erscheinung der *femme* auch grammatisch spiegeln (»Soulevant, balançant«, V. 4), abhängt. Der neue Bezug der Attribute »[a]gile et noble« (V. 5) richtet sich auf einen auch metrisch abgetrennten Körperteil, der poeto-

aufgeht, »verzehrt« sich am Ende selbst. Ihre Lust weiß, für sich genommen, nichts von einem höheren Sinn« (Wehle 2015, S. 36).

1174 Durch diese Betonung der Begrifflichkeit der Selbstanalyse als logischer Primat wird die »Kurzsichtigkeit« umgangen, von der Uwe Petry in Bezug auf Bohrrers Analyse und in enger Entsprechung zu Westerwelles Interpretation spricht (Petry 1999, S. 297 Fn. 51). Im Abschluss der Quartette findet das Gedicht einen ersten Abschluss und eine Zeitlosigkeit, die man sowohl als gnomisches Bewusstseinsgesetz lesen kann, das die Handlung aussetzt, als auch »[as] a moment of concentrated ecstasy when the external world disappears, all distance is annulled, time is suspended, and the poet loses himself in a phantasmatic internalization. Curiously, he introjects the object of his desire at the very moment it is about to be lost.« (Stamelman 1990, S. 60f.).

1175 Benjamin 1974c, S. 547f.

1176 – vgl. ausgehend von Walter Benjamin und paradigmatisch auch für die »falschen« Leopardi-Interpretationen zum Augenblick à la Prousts *mémoire involontaire* Borsò 2005, S. 117f.

logisch überhöht ist. Das Flüchtige »[d'u]ne femme [qui] passa« (V. 3) und ihre in einem seltenen und seltsamen Augenblick erscheinende Figur erstrahlen in einer ambigen Faszination an Trauer und in ihrer (sexuellen) Lust, die eigene »douleur majestueuse« zu zeigen. Diese Agilität und elegante Bewegung bei gleichzeitiger Noblesse und aristokratischer Starre sind nicht nur die Pole der Erscheinung, der *femme* selbst, sondern auch des Gedichts. Diese Spannung zwischen der körperlichen Haltung (»agile«, V. 5) des Finiten und Kontingenten und der sozialen bzw. inszenierten Funktion (»noble«, V. 5) überspannt ein weiteres Mal – wie im *enjambement* (V. 4f.) – die Sonettform. Im metrischen Fragment¹¹⁷⁷ »sa jambe de statue« ist ein antiker Charakter der Dame angezeigt, und sie wird »zu einem Bild [verdichtet], in dem Sexualisierung und Antikisierung nicht voneinander zu trennen sind«¹¹⁷⁸. Diese untrennbare Einheit wird durch den Blick auf die Mode fragmentiert: In der Gemengelage der Großstadt und der sinnlichen Überlagerung scheint sich beispielhaft zu ereignen, was Baudelaire die Aufgabe moderner Dichtung nennt, »de degager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire« (II, 694). Denn die »douleur majestueuse« (V. 2) scheint im »Schwarz als Modefarbe« auf und ist der erste Blickwert des lyrischen Ichs, bevor die Dame benannt wird, und nimmt die eigene »Trauer um einen Moment« vorweg.¹¹⁷⁹

Der Blick, der sich auch in das zweite Quartett hineinzieht, scheint nicht aufhören zu können, Attribute der Erhabenheit zuzusprechen: Ihr wird eine ideale, statuenhafte Beinform oder -führung zugesprochen, die auf das (abstrakte) Ideal der Antike verweist. Die metrische Synkope »avec / sa jambe de statue« (V. 5) beendet das passive Aufsaugen der Eindrücke und das Extrahieren aus dem Flüchtigen von Elementen des Ewigen erst am Ende des ersten Gedankengangs und des zweiten Satzes. Die »ewigen« Attribute »[a]gile et noble«, die gegenüber den vorherigen eindeutig positiv sind, sind nur Anhängsel, nicht der Frau selbst, sondern eines Fragments (»sa jambe de statue«, V. 5); gleichsam die *pulchritudo adhaerens* eines versteinerten Augenblicks. Die »jambe de statue« ist eine profane Form des Ewigen, das durch einen fetischisierenden Blick entsteht, der den Alltag versteinern zu überwinden sucht.¹¹⁸⁰ Die Synkope in Vers fünf ist der die Beobachtung überformende Fluchtpunkt, ein *focus imaginarius* (s. o. S.) der ästhetischen Idee, der die Kraft des Ewigen, des In-Stein-Geschlagenen einer Statue ahnt und sich daran abarbeitet. Der Augenblick wird

1177 – A/gil/(e) et/ nobl/(e), a/vec// sa/ jam/be/ de/ sta/tu(e).

1178 Warning 1983, S. 316.

1179 Röhnert 2008, S. 178.

1180 Vgl. Chambers 2008, S. 256. Ausgehend von Baudelaire's Einschätzung zur Skulptur – »La sculpture, la vraie, solennise tout, même le mouvement; elle donne à tout ce qui est humain quelque chose d'éternel« (II, 671) – entwickelt Chambers diesen Blick weiter anhand der Gedichte *Le Masque* und *Le Cygne*.

so formal erweitert durch Übertritt des ersten Quartetts, fragmentiert durch den Zäsurüberschritt und inhaltlich arretiert. Die Leistung, die Bedrohung des *innamoramento* abzuwenden und den fruchtbaren Augenblick lyrisch auszukosten, wird im Folgenden reflexiv erläutert bzw. als eine in Reflexion gegründete ausgeführt.

Das neu einsetzende »Moi« des sechsten Verses stellt das implizite »Je« in einen Gegensatz zur bisherigen Beobachtungslage. Das lyrische Ich wechselt vom passiv Aufnehmenden zum aktiv Formenden. Die Extraktionsmetaphern, die Baudelaire als Schaffungsmetaphern des Schönen schätzt, kommen zum Einsatz: »je buvais« (V. 6). Wie in der Sektion, in der es explizit ums Trinken geht – *Le vin* –, ist der Tod der versteckte Bote, der auf jeden Schritt folgt. Der Zustand des lyrischen Ichs, das noch in der Objekt-Position verharret, wird nachgeschoben, eine fragmentarische Information, die eigentlich zu spät kommt, da sie das Gedicht von Beginn an bestimmt. Das lyrische Ich als »crispé« (V. 6) ist ein tendenziell Nervenkranker, sexuell Verzückter, sprachlich fast schon ausgehöhlter Begehrender, dessen Begierde tendenziell objektlos ist, und dessen Genuss nur noch imaginativ genährt zu sein scheint. Er steht als »*homme nerveux* [...] im Augenblick der künstlerischen Produktion« und prägt darin ein neues Zeitbewusstsein aus, das jede Korrespondenzerfahrung als künstliche Überwindung einer Kluft weiß, im Zeichen einer »reflektorischen, geistigen Vergegenwärtigung«. ¹¹⁸¹ Das Versprechen von Seligkeit wird ersetzt durch den Blick auf »die potentielle sexuelle Beute«; aber auch diese führt zu nichts als aufgespannter Innerlichkeit und »innere[r] Verkrampfung« ¹¹⁸², die gerichtet ist auf die Dame, deren mögliche Blickerwiderung das lyrische Ich in seiner Begierde lakonisch karikiert: Die negative Erfahrung von Dauer anlässlich eines Todes seitens der Unbekannten wird unvermittelt in eine Vision von Liebe überführt; zugleich wird diese Liebe verglichen mit der eines »crispé«, mit der psychischen Spannungsentladung eines »extravagant« (V. 6), der außerhalb von regel- und vernunftgeleiteten Prozessen steht. ¹¹⁸³ Man könnte hier vom klassischen Topos des (romantischen) *amour fou* sprechen, allerdings unter den Zeichen der Karikatur, die nach Baudelaire eine pervertierte Verbindung von Ewigkeit und Flüchtigkeit kennt. ¹¹⁸⁴

1181 Westerwelle 1993a, S. 290, 261.

1182 Ebd.; vgl. zu dem klinischen Themenkreis Goldstein 1991.

1183 Vgl. zur vagen, d. h. unregelmäßigen Bedeutung des *extravagant* Westerwelle 1995, S. 81 f.

1184 Vgl. »[W]ährend der Karikaturist einen Standpunkt außerhalb des Geschehens oder der karikierten Personen einnimmt, ist das karikaturale Element in Baudelaires Gedicht durch einen Ich-Sprecher vermittelt, der auf diese Weise als Karikiertes erscheint.« (Petry 1999, S. 295).

C'est là ce qui marque le véritable artiste, toujours durable et vivace même dans ces œuvres fugitives, pour ainsi dire suspendues aux événements, qu'on appelle *caricature*, c'est là, dis-je, ce qui distingue les caricaturistes historiques d'avec les caricaturistes artistiques, le comique fugitif d'avec le comique éternel. (OC II, S. 568; *Quelques caricaturistes étrangers*)

Das lyrische Ich versucht, die Rolle eines »véritable artiste« einzunehmen, der aus einem flüchtigen »événement« eine »œuvre fugitive« – allerdings im auszeichnenden Modus eines »comique éternel« – schafft, aus einem fragmentarischen Bewusstsein heraus, das »Erscheinungen zu Bruchstücken zerschlägt« und das »eine leere Transzendenz« mit einem »Schauder« beantwortet und als »Reizmittel einer Unruhe« benutzt.¹¹⁸⁵ Das Karikaturhafte von *À une passante* liegt in der Aufrufung eines Versprechens – sich zu erkennen, sich selbst in der Begegnung zu finden – und darin, dieses Versprechen und dessen Gegenteil (V. 14) zugleich durchzuführen, ohne einer der Seiten einen Vorrang zuzusprechen.¹¹⁸⁶

Im Blickpunkt des Auges – »Dans son œil« (V. 7) – kommt eine horizontale Weite zum Tragen, die leichenfarben ist (»livide«, V. 7) und gleichzeitig die lebensüberwältigende, dynamisch-erhabene Macht und Gewalt des Erhabenen aufweist – »où germe l'ouragan« (V. 7). Was Kant als Größe an sich der Natur oder als unverrechenbare Erfahrung fasst, ist angedeutet in der Geburt eines Sturms (V. 8), dessen Ende bereits angelegt ist in der weiß-blassen Farbe, in der humoralpathologisch die für das Ende des Lebens reservierte Farbmetaphorik Pate steht, dessen Element, das Wasser, der Orkan verspricht. Diese romantische Anleihe wird in einer ironischen Überbietung als Wendepunkt aufgehoben: Das Statueske (V. 5) tötet (»sta-tue«), das Außergewöhnliche (»extravagant«, V. 6) und der subjektive Blick (»son œil«) werden gleichgesetzt mit dem Ideal, dem artikellosen, vagen »ciel livide«, in dem eine Bewegung keimt (»où germe l'ouragan«), die im versteinerten Bild (»jambe de statue«) schon beendet schien.

Baudelaires Verwendung von »livide« ist nicht nur lautlich eine atmosphärische Kurzform von Leere (»vide«), sondern findet darüber hinaus eine fast-synonyme Verwendung auf »objets extérieurs«, die eine »inquiétante étrangeté« anzeigen.¹¹⁸⁷ Die metonymische Verwendung des weiten Himmels für ihr Auge¹¹⁸⁸ ist entleert von poetischem Azur. Diese steht als »Wolkenkodierung« für eine »intensité nerveuse, la violence dans la passion« (II, 806) zwischen Hoffnung und Trost, vom »Abgrund erfüllt, von dem der Einsame umgeben ist.«¹¹⁸⁹

1185 Friedrich 2006, S. 33.

1186 Vgl. Petry 1999, 297f.

1187 Starobinski 1975, S. 136.

1188 Vgl. Schlossmann 2005, S. 1023.

1189 Weber 2012, S. 231. Reichenberger arbeitet eine summarische Zusammenstellung unter dem Titel »Auge und Blick als lyrisches Motiv in Baudelaires *Fleurs du mal*« auf, die zu den

Dem Abgrund entspricht – wie eine Überlegung in den *Fusées* lautet – ein Versprechen, das Baudelaire als einen Traum zweiter Stufe fasst und das sich analog zu Leopardis *doppia vista* entwickelt:

C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture. Je vais, si l'on veut, appliquer mes idées à un objet sensible, à l'objet par exemple, le plus intéressant dans la société, à un visage de femme. Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c'est une tête qui fait rêver à la fois, – mais d'une manière confuse, – de volupté et de tristesse; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, – soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associés avec une amertume refluant, comme venant de privation ou de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau.¹¹⁹⁰ (I, 657)

Das Gesicht der Dame löst die Wendung ins Innere im zweiten Quartett aus (V. 6ff.). Das interessanteste »objet sensible« wird verkürzt auf den Auslöser des Augen-Blicks (»ciel livide«, »le regard«, V. 7, 10) und entspricht einem jener »moments vite délaissés [...qui] évoque[nt] une transcendance, le miroir où se prend par brusques rafales l'orage d'un autre ciel.«¹¹⁹¹ Das Versprechen der Verführung erfüllt sich in einem konfusen, begrifflich unbestimmbaren Traum zwischen »volupté« und »tristesse«. Der »désir de vivre« scheint sich zu erfüllen (»renaître«, V. 10) und wird überlagert von einer Form des Bösen, von der »privation« eines *bonnum*. Der »mystère« wird im unironischen Ton eines »théâtre imaginaire« aufgeführt.¹¹⁹² In extremer Verkürzung vereint die Passantin so eine unbestimmte Trauer, ein Bewusstsein der Endlichkeit und des Abschlusses, und eine stürmisch-chaotische Unordnung.¹¹⁹³ Damit ist sie eine personifizierte Nachfolgefигur des Dynamisch-Erhabenen. Vor der Unendlich-

Versen 6–8 bemerkt: »Für einen Herzschlag nur tauchen die Blicke beider ineinander, aber es hat genügt, ihnen ihr Innerstes zu enthüllen und sie erkennen zu lassen, daß sie schicksalhaft füreinander bestimmt sind.« Während man die Reziprozitätsthesen hinterfragen darf, ist die Betonung der »kosmischen Metaphorik« des (drohenden) Gewitters weiterführend (Reichenberger 1961b, S. 108).

1190 Baudelaires kunstkritisches Kriterium – dass Kunstwerke eine expressive Struktur aufweisen müssen »laissant carrière à la conjecture« – und den entsprechenden semantischen Überschuss (auf Seiten des Kritikers) bespricht Fairlie 1972 ausgehend von Baudelaires Vorstellung »de transformer ma volupté en connaissance« (OC II, S. 786; *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*).

1191 Bonnefoy 2011b, S. 201.

1192 Labarthe 2002, S. 124. Labarthe führt diese Idee anhand der Terzette aus: »Le paradoxe d'un regard à la fois »livide« et réurrectif [...] est celui même qui sous-tend la relation amoureuse [...L]a relation n'est pas mise en question comme telle, elle n'a pas à subir la critique acide de l'ironie; bien plutôt ne se dépoloie-t-elle que dans un imaginaire posé comme la condition pour que la relation s'établisse. [...] Le paradoxe est que cette réalité de l'irréel se trouve fondée sur une vision des plus idéalistes« (ebd., S. 125).

1193 Vgl. zur Passantin als »a manifest figure of death« und zugleich »as an eternity of chaos, disorder and tempest« Chambers 1985, S. 248.

keit der Menge und Großstadt erleidet das lyrische Ich Schiffbruch im Ausblick auf eine andere Zeit und Gegenwart. Der Augenblick des Sehens der Unbekannten beginnt aus einem differenzlosen Hören (V. 1) und wird gespiegelt als Erfüllung eines psychischen Ausnahmezustandes, der metaphorisch übertragen wird als ein erhabener Augenblick (V. 7), dessen zeitliche Zerrissenheit als paradoxes Strukturgesetz der Augenblickserfahrung übersetzt wird.

Die paradoxe Formulierung »La douceur qui fascine et le plaisir qui tue« (V. 8) schließt die Quartette ab, erinnert an das *dolce amaro*, das Petrarca kultiviert hat, geht aber über die Liebeskonzeption des *Canzoniere* hinaus. Indem der Vers an das *mysterium tremendum et fascinans* des Heiligen erinnert,¹¹⁹⁴ spielt Baudelaire mit Möglichkeiten von Transzendenzerfahrungen. Diese werden subjektiv reduziert, da die »gloriosa donna de la mia mente«¹¹⁹⁵ wörtlich genommen wird (>de la mente<), d. h. dargestellt wird als eine Fiktion, die durch die Sinne (V. 1–4) »douceur« auslöst und verspricht und mit dem fragmentarischen Charakter des »plaisir« (V. 8) abbricht, um dann diese Doppelbewegung in sich zu spiegeln. Die zweite inhaltliche Zäsur von Vers acht führt die mentale Wiederholung des Erlebnisses unter Sicht des »plaisir« ein: Das erste Terzett übersetzt die Lust als Begierdegesetz, das den Raum zwischen Flüchtigkeit und Ewigkeit bestimmt. Das zweite Terzett spielt die Merkmale der »douceur« unter dem Merkmal des Vagen, Unbestimmten und Fernen aus und erinnert an die Tradition des symmetrischen Blickaustauschs, den *À une passante* hinter sich lässt, in der chiasmatischen Wiederholung der Ausgangssituation zwischen einem »je« und »tu« (V. 13). Der Abschluss der Quartette formuliert ein Prinzip des Augenblicks, das Ewigkeitsversprechen oder Möglichkeiten von Erfahrungen von Dauer nur noch grammatisch andeutet: Aus dem Gegensatz (V. 8) trinkt das lyrische Ich (»*buvais*«, V. 6) und wiederholt im unersättlichen Durativ des ersten Verses (»*hurlait*«, V. 1) den indifferenten Hintergrund, vor dem sich Flüchtiges zeigt. Der Augenblick ist ein Einschnitt in eine durative Erfahrung und verliert damit die Möglichkeit, Dauer (wieder) herzustellen.

Das erste Terzett führt die Plötzlichkeit des Augen-Blicks am deutlichsten auf, da sprachlich elliptisch verfahren wird: Eine Leerstelle, die auch im Schriftbild angezeigt ist, ein *blanc*, erinnert an die »ineffabile cortesia« (s. o. S. 398) der seligmachenden Passantin bei Dante. Der Blitz (»*éclair*«, V. 9) bezieht sich zumindest im Deutschen direkt auf den Blick des Augen-Blicks (*blic*, s. o. S. 279), dessen (unmittelbarer) Abschluss (»*puis la nuit*«, V. 9) getrennt ist durch ein Unsagbares (*ineffabile*) oder Ungesagtes (*ineffans*), das in Schwärze endet. Das Chiaroscuro ist sprachlich unabgeschlossen und elliptisch und entspricht der

1194 Vgl. zur kanonischen Aufarbeitung in Rudolfs Ottos *Das Heilige* Herold 2013, S. 207 und Friese 2011.

1195 Alighieri 2002, S. 1 (*Vita nuova*, Kap. II).

unabschließbaren »douceur« bzw. dem abgeschlossenen »plaisir« im Tod. Die Leerstelle ist also doppelt besetzt als unsagbare sinnliche Quelle des ganzen Gedichts oder als ungesagte gedankliche Konsequenz dieses Blicks, der doppelt bestimmt ist zwischen »zwei ›elektrischen‹ Motive[n]«, zwischen »Eros als galvanischer Muskelkrampf und [...] belebende[r] Blitz«. ¹¹⁹⁶ Beide stehen ein für ein baudelairesches Idealbild der Liebe und der möglichen Wirkung von Lyrik.

Die poetologische Konsequenz und die Rückführung auf eine *vita nuova* (»renaître«, V. 9) benennt die Plötzlichkeit (»soudainement«, V. 9) des »plaisir«; aber diese Bestimmung erfolgt im Rahmen der »douceur«, denn das epiphanisch (»...«) Eintretende (»puis«, V. 9) ist blickbestimmt (»Dont le regard«, V. 10). Allein die Lichtmetaphorik zeichnet den Blick auf die Passantin als Eingriff des Göttlichen aus, aber weder Amor – wie bei Dante und Petrarca – noch andere Götter (wie im griechischen Mythos) werden benannt. Die Auslassung führt zu einer poetologischen Bestimmung, die das Unbestimmbare verzeitlicht: Der Blick ist von Beginn an entscheidend (V. 1–5), nun aber ein Blick zweiter Stufe, der den Blick im Kern (»où germe«, V. 7) analysiert (V. 6–8) als zeitlichen Entzug der Nähe (V. 9–11) und als räumliche Rückführung der Ferne (V. 12–14) ausführt. Die nominale Zusammenfassung »Fugitive beauté« (V. 9) bleibt prädikativ unabgeschlossen. Die flüchtige Schönheit entflieht einer prädikativen Bestimmung, ist zugleich die Langform der elliptischen Vorbemerkung (V. 9), und beide sind Fragmente einer fragmentarischen Totalität, die nur angedeutet ist.

Baudelaire entwickelt eine witzige Konstellation (s. Kap. 2.2.2), die vom Augenblick in der Menge ausgeht und diesen als versuchte zeitliche Totalität einblendet, das Scheitern aber zugleich mitdenkt und ganz parallel entwickelt als eine Figur der Zerrissenheit zwischen Versprechen (»douceur«, »te« und »verrai-je«, V. 8, 11) und Folge (»plaisir«, »dans l'éternité«, V. 8, 11). Die Begründungsfolge des Sehens kehrt sich um: Das »Ne te verrai-je plus« (V. 11) verlässt die Gegenwart, bzw. die Gegenwart wird von der Zukunft her gelesen. Gemessen an Schlegels günstiger Katastrophe der Zukunft (s. o. S. 125) wird Baudelaires »passantischer« Augenblick negativ in den Ausblick gerückt (V. 11), indem ihm

1196 Koppenfels 2007, S. 315. Vgl. Baudelaire zur Wirkung der Liebe (anhand von Ovid): »Ces yeux de somnambules révoltés, ces membres dont les muscles jaillissent et se roidissent comme sous l'action d'une pile galvanique, l'ivresse, le délire, l'opium, dans leurs plus furieux résultats« (OC I, S. 651; zit. in ebd.). Wenn Oehler schreibt, *À une passante* verweise »très discrètement« auf Flauberts »magnétisme des foules enthousiastes« in *L'éducation sentimentale* (III, Kap. 1), und aus dieser expliziten Thematisierung (»Vive la République!«, Flaubert 1958, S. 293) der Revolution von 1848 eine implizite politische Allegorie in *A une passante* ableitet, überspannt er die Plausibilität intertextueller Bezüge (Oehler 2002, S. 67).

der *échappée de vue* ins Unendliche und der Ausblick auf die Ewigkeit bzw. Seligkeit verendlicht erscheint. Die Ambivalenz der Blickführung verbindet den Blitz mit seinen zwei Dunkelheiten bzw. Abgründen, mit »nuit« zuvor und nach dem »éclair« (V. 9).

Vers 10 setzt einen Grund für den erhabenen Wechsel ein, lässt aber grammatisch offen, ob die »Fugitive beauté« (V. 9) blickt oder angeblickt wird; nur die Folge ist (grammatisch) eindeutig: »Dont le regard m'a fait soudainement renaître« (V. 10). Der Auslöser der Wiedergeburt bleibt vage. Was bei Dante erst im Gang der *Vita nuova* entsteht – eine (religiöse) Wiedergeburt, ausgelöst durch eine plötzliche Erscheinung: »quando m'apparve Amor subitamente, / cui essenza membrar mi dà orrore.«¹¹⁹⁷ –, wird bei Baudelaire in mindestens vier Merkmalen entsubstantialisiert: (i) Statt eines Gottes Amor, der Geliebte und Liebende in seiner Macht hat, bleibt nur die Erscheinungsform der Geliebten übrig, wobei (ii) die Plötzlichkeit nicht mehr im Schrecken (der selbstaufhebenden Herzmäre) – als unterbewusste Verarbeitung des Seligkeit versprechenden Grußes – steht, sondern schon die unsagbare Erfüllungsfigur des letzten Sonetts der *Vita nuova* anzusprechen scheint, (iii) ohne allerdings einen Seelenflug zu inszenieren, der eine transzendente Einheit erreicht, denn die (gereimte) Einheit von »beauté« und »éternité« ist fraglich geworden (V. 9, 11). Liebe und Ewigkeit haben nicht nur ihre göttliche Bürgschaft eines Wesens (»essenza«) der Liebe, die man erinnern kann (»membrar«), verloren, sondern auch die erinnernde Distanz. Stattdessen bleibt nur die Gegenwart des lyrischen Sprechens, die im zeitbestimmten ersten Terzett die Wiedergeburt, eine ontologische, lyrische oder bewusstseinsbezogene *conversio* im Zitat an die Tradition anspricht, (iv) diese aber über die Fraglichkeit des Ausblicks (V. 11) hinaus weiter entsubstantialisiert durch den unreinen Reim auf »peut-être!« (V. 12), das das »re-naître« zu einem Vielleicht-Sein depotenziert. Die flüchtige Erscheinung (V. 1–5) und die Wirkung im lyrischen Ich (V. 6–8) gipfeln in einer Struktur des *innamoramento*, dessen beide Seiten in den Terzetten zeitlich und räumlich ausgeführt werden als Tilgungsversuche einer Plötzlichkeit.

Dieser ersten Ausfüllung und Versprachlichung der markierten Leerstelle (»...«, V. 9) durch ein (zeitliches) Versprechen von »douceur« (V. 8), das zugleich kritisch unterwandert wird, stellt das zweite Terzett eine (räumliche) Trennung zur Seite, die versucht, Nähe zu evozieren. Der Einsatz des abschließenden Terzets ist ebenso elliptisch wie Vers 9. Der Ausruf wird vermehrt und ist ebenso vehement (»!«, V. 9, 12) wie zuvor. Er übernimmt aber die semantische Ambivalenz von Dauer und Zeitpunkt (»buvais«, V. 6) und von Objekt oder Subjekt des Blicks (V. 10), insofern der Ausruf »Allieurs, bien loin d'ici« (V. 12) als Aufforderung oder als konstatierende Beschreibung gelesen werden kann.

1197 Alighieri 2002, S. 6 (*Vita nuova*, Kap. III, *A ciascun'alma presa e gentil core*, V. 7f.).

Das »Ailleurs« kann sich auf die räumliche Distanz der Dame beziehen, auf den Blick, auch auf den Ausblick auf einen »ouragan« (V. 7), aber ebenfalls auf die »douceur qui fascine« (V. 8), die nun durch das tödliche Element des Auskostens des Versprechens der Liebe (»douceur«) im »wirklichen« »plaisir« (V. 8) infiziert ist. Dem Doppelblick auf die Begegnung – zeitlich interpretiert – entspricht eine doppelte Registratur. Damit ist der Augenblick eine doppelt ambige Figur zwischen Ferne und Nähe, zwischen Ewigkeit und Augenblick. Die Plötzlichkeit spricht ein Versprechen aus, das die Begegnung oder das Ereignis nur noch sprachlich einlösen kann als negative und sprachlich fragmentarische Verkürzung. Das auffordernde oder resignative oder hoffende »Ailleurs« wird zeitlich als Wunsch eines Zu-spät-Gekommenen geadelt, als ein »Trop tard!« (V. 12), aber auch als Verstärkung des Scheins bzw. des Sein-Sollens (»renaître« ~ »peut-être«, V. 10, 12), das sich auf Wiedergeburt reimt, und so diese zugleich dekreditiert (»jamais peut-être«, V. 12). Diese Zukunft hält keine *reparatio* bereit.¹¹⁹⁸ Sie steht am Ende des erträumten Blick-Ereignisses zwischen einem *Semper eadem* und *L'irréparable*. Die nachfolgende Begründung (»Car«, V. 13) verhält sich wie der Einschub der »Fugitive beauté« (V. 9–11) als (räumliche) Zuweisung des Augen-Blicks, der den Austausch als asymmetrische Wissensform darstellt:

Die Denkbewegung sucht einen Abschluss – auf argumentative Weise –, ohne vorherige Widersprüche aufzulösen. Stattdessen werden neue (räumliche) Gegensätze hinzugefügt: Nicht-Wissen (»j'ignore«, V. 13) steht (angenommenem) Wissen gegenüber (»qui le savais«, V. 14), was (implizit) auch die Flucht des lyrischen Ichs anspricht, insofern die Flucht des Anderen der eigenen Liebe im Irrealis entspricht (»Ô toi que j'eusse aimée«, V. 14), die im kontrastierenden Präsens (»tu ne sais où je vais«, V. 13) abgetötet wird. Die Negation verarbeitet den Tod des »plaisir qui tue« (V. 8) und nimmt die Liebesszene ironisch auf, denn der Augenblick des *innamoramento* wird so transformiert in ein stilistisches Spiegelkabinett. Gemäß des Endes von *À une passante* ist der Augenblick ein Spiegelverhältnis zwischen Erwartung und Aufschub, zwischen Plötzlichkeit und Ewigkeit und negativ besetzt als (physische) Ferne, zugleich positiv formuliert als Nähe des Wissens. Es ist ein Wissen, das ein Kennenlernen erwünschte und nur das eigene Wissen um dessen Unmöglichkeit erlernt.¹¹⁹⁹ In der lyrischen Form ist dieses Wissen zugleich aufgehoben als Konstruktion und

1198 Vgl. verallgemeinernd ausgehend von *À une passante*: »[L]e futur ne semble se dessiner chez Baudelaire que sur le fond d'un irrévocable« (Labarthe 2009, S. 85).

1199 Blood entwickelt diesen Gedanken anhand des Bezugs zur Photographie, des *snapshot*, und in Ausweitung auf andere Prosagedichte als »uncanny« bzw. als eine ambivalente Selbstüberbietung, die das Medium von Plötzlichkeit evoziert, um das Gegenteil als verlorene Hoffnung darzustellen, und die Hoffnung als Hoffnung grammatisch im letzten Vers als Dauer kurz aufblitzen zu lassen (vgl. Blood 2008, S. 260–262; vgl. in dieser Interpretationslinie Gretta 2012/2013, MacFarlane 2012).

traditionslastige Persiflage. In der dramatischen Inszenierung ist dieses Suchen des Augenblicks erfüllt und schon im Titel benannt als Flüchtigkeit, aber ebenso allegorisch benannt als ironische Endfunktion eines Schemas, das negativ aufgeführt wird: Das Ganze inszeniert eine fragmentarische Erfahrung als Beispiel, als *paradeigma* und zugleich als Witz (s. o. S. 23), da das Ganze mehrfach das Scheitern aufführt. Die Notwendigkeit und Unmöglichkeit einer vollständigen Mitteilung (s. o. S. 101) wird bei Baudelaire nicht nur personalisiert, sondern im Rahmen einer Liebesmöglichkeit auch spezifischer als (sexuelle) Impotenz aufgeführt.¹²⁰⁰

Der Widerspruch zieht sich bis zum Ende durch und hält semantisch Rückbindung an den doppelten (grammatischen und inhaltlichen) Bezug zur Dauer (»hurlait«, »buvais«, V. 1, 6) und zum unsagbaren Plötzlichen (»...«, V. 9), das ein Entfernen (»ou je vais«, V. 13) mit einem Wissen (»le savais«, V. 14) verbindet und zugleich abbrechend weiterführt. *À une passante* führt eine Tradition zu Ende und spielt die ganze intuitive Weite des Begriff des Augenblicks aus: Flüchtigkeit, Ewigkeit, Plötzlichkeit, Wende und Konstanz werden inhaltlich in sich gespiegelt, formal wiederholt und grammatisch im Unbestimmten gehalten. Der Augenblick ist – abstrahiert und ausgehend von *À une passante* – die lyrische Anverwandlung einer transzendenten Idee als Auslöser bei gleichzeitiger Auflösung der begrifflichen Konstanten. »Augenblick« kann auf die sinnliche Komponente des (Sich-) Erblickens (im Anderen) zurückgreifen, geht dabei aber auflösend vor, ohne die letzte Positivität des Augenblicks aufheben zu können: Bestimmend bleibt der Widerspruch. Schon der Titel *À une passante* stellt die erstrebte – oder erfolgte, denn die Passantin ist ein moderner Mythos geworden – Anrede als Bewegung des Gedichts *zwischen* Extremen dar, als ein Schweben zwischen Realem und Irrealem (s. o. S. 137). Baudelaires Gedicht auf den flüchtigen Augenblick erfüllt Friedrich Schlegels ironische Warnung:

Zwar in einem gewissen Sinne, der wohl der eigentliche und ursprüngliche sein mag, haben alle Europäer keine klassischen Schriftsteller zu befürchten. Ich sage, befürchten: denn schlechthin unübertreffliche Urbilder beweisen unübersteigliche Grenzen der Vervollkommnung. In dieser Rücksicht könnte man wohl sagen: der Himmel behüte uns vor ewigen Werken. (KA II, S. 79f.)

1200 Vgl. zu den letzten beiden Versen: »[H]e is left ›crispé comme un extravagant‹ [...] struck electrically, and deprived of his means [...] in the other vision of cosmic disorder capable of plunging the present into *impotence*, and the absurdity of problematized communication« (Chambers 1985, S. 248; Kursivierung M. H.). Diese Impotenz ist angelegt in »dem projektiven Blick des männlichen Ich«. Dieser strebt ein Besitz-Ergreifen an und hat »den Charakter einer Aneignung, einer Bemächtigung, welche das Erscheinen der Schönen von Beginn an nicht in einem reziproken Augen-Blick sich entfalten lässt.« (Tholen 2011, S. 421).

Baudelaire war nicht der erste, der das Schöne bzw. das Ideal der Kunst um den Zeitlichkeitswert des Augenblicks gebrochen und damit zugleich erweitert hat, aber seine Ausführungen im *Peintre de la vie moderne* (1863) sind das einschlägige Dokument einer genuin modernen Erfahrung von Zeit. Baudelaire bringt hier hellstichtig eine Tendenz seiner Zeit auf den Punkt. Wie auch in seinen anderen Schriften und Kritiken zur Gegenwartskunst geht er dabei auf der Oberfläche deskriptiv vor. Zeichnungen von Constantin Guy geben den Anlass, allgemeine und normative Reflexionen zum Begriff des Schönen und der Kunst anzustellen, die zugleich für seine eigene Kunst Ideal und Fluchtpunkt sind. Wie schon Schlegel richtet Baudelaire seinen Begriff der *modernité* an der Mode und ihren flüchtigen Erscheinungen aus. Der Mode und dem modernen Leben kommt eine »beauté mystérieuse« zu, »si minime ou si légère qu'elle soit« (II, 695). Indem die Kunst das moderne Leben in allen seinen Facetten zu ihrem Material macht, wird sie zur modernen Kunst. Wenn aber die Kunst unter modernen Bedingungen Flüchtigkeit, Dynamik, Beschleunigung und Verlust von Dauer, von sinnhafter, erfüllter Zeit zu ihrem Inhalt hat, dann schlägt sich das auch in ihrer Form nieder. Im Kunstwerk werden die disparatesten Momente »un tout d'une complète vitalité« (II, 695) in eine künstliche Zweckmäßigkeit zweiter Stufe gefasst. Die flüchtigen Eindrücke, fragmentierten Erfahrungen und jedes disparate Moment des modernen Lebens müssen sich zu einem neuen, lebendigen Ganzen fügen. Baudelaire wiederholt also die beiden Kategorien Schlegels, dass die moderne Kunst analog zu der Mode eine progressive Universalpoesie (s. o. S. 137) ist. Es geht um das Ganze des modernen Lebens. Dazu gehört aber strukturell die chaotische Fülle des sich ständig ändernden Materials. Indem das Kunstwerk dieses stimmig anordnet, erreicht es eine autonome und singuläre »lebendige Individualität« (KA II, S. 134). Es gilt auch die Umkehrung: Wenn in der Moderne Kunst nicht »le transitoire, le fugitif, le contingent« (II, 695) zu ihrem Thema machen würde, wäre sie blutleer, lebensfremd und nicht kritisierbar, denn sie ließe sich nichtmals definieren. Solche Kunst wäre »le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable« (ebd.) und damit falsch. Diese Zeitlichkeit schlägt sich in der Form der Kunstwerke nieder. Gelungene Kunstwerke streben eine Einheit des Flüchtigen mit seinem Gegenteil, dem Ewigen, an. Entscheidend ist aber, dass die geforderte Struktur von solchen Kunstwerken nicht bruchlos das Ideal erfüllt, Augenblick und Ewigkeit zusammenzufügen. Vielmehr ist die ewige Seite der Kunst selbst eine Tendenz des flüchtigen Kunstwerks. In ihr drückt sich ein Rest des romantischen »Streben[s] nach dem Unendlichen« (s. o. S. 131) aus. Als Ideal, das die Kunst zwar begehrt, aber nie auf einmal erfüllen kann, sind das Ewige und das Unbewegliche die Ersatzfigur für das vormals (rein) religiöse *fascinans* der Erhabenheit Gottes. Sie sind der *focus imaginarius*, der die Ausrichtung und die Suchfunktion der poetischen Produktion bestimmt.

Das Wechselverhältnis von Gedanken und Anschauungen gilt ebenso für die Kunst. Der Versuch, den die Kunst jedem Kunstwerk jeweils zuschreibt, in den Ausschnitten und Momentaufnahmen des modernen Lebens ein Zeitloses und einen invarianten Aspekt aufzuzeigen, scheitert am eigenen Anspruch. *À une passante* findet in der Großstadt als Schauplatz der inszenierten Kontingenz statt. Die beiden Seiten der Kunst, die im *Peintre* genannt werden, kehren im Gedicht wieder: »Fugitive beauté« (V. 9) und »l'éternité« (V. 11). Der Blick des lyrischen Ichs geht aufs Ganze und verwandelt unmittelbar das zufällige Treffen mit der unbekanntem Passantin in eine Liebesbeziehung, die hätte sein können. Diese Verwandlung entzieht sich dem Blick des Lesers. Sie findet hinter dem Rücken des Gedichts statt.

Apollinaire antizipiert einen Gedanken Lacoue-Labarthes, allerdings ohne den pathetischen Überton zu übernehmen, wenn er – dem Motiv nach – *À une passante* als ein (modernes) Fragment in seinen zentralen Entwurf der Randständigkeit, *Zone*, aufnimmt:

Un poème n'a rien à raconter, ni rien à dire: ce qu'il raconte et dit est ce à quoi il s'arrache comme poème. Si l'on parle d'»émotion poétique«, il faut la comprendre comme *émoi*, ce qui veut dire: absence ou privation de moyens. *A une passante* n'est pas le récit nostalgique d'une rencontre, mais l'imploration qui s'élève d'une effondrement, le pur écho d'un émoi: chant ou prière.¹²⁰¹

Indem Apollinaire die kurze aber poetologisch paradigmatische Zusammenfassung ausbaut zum Gedanken oder zur Erinnerung eines mönchischen Lebens, reflektiert er den (gewollten) Verlust des Vor-Modernen als Figur, die im Echo desselben – wenn nicht aufgearbeitet – so doch zumindest beschrieben und evoziert werden kann.

* * *

Das berühmte Widmungsgedicht *À une passante* richtet sich an eine Frau, die das Flüchtige verachtet, am Tod leidet, und inszeniert die (Un-) Möglichkeit, dem Flüchtigen Dauer zu verleihen. Syntaktisch ist die Begegnung reflexiv gebrochen. Gefühl und Wissen werden nicht nur perspektiv gebrochen, sondern diese Aufspaltung gilt auch strukturbildend für dieses Tableau. Die verwehrte Begegnung spiegelt sich im Blick, der die Begierde und ihr Objekt sowohl eröffnet als auch verschließt. So, wie die Menge als verschwiegenes Dispositiv den Blick erst ermöglicht, ist auch der Augenblick Motivspender für eine sprachliche Anleihe an die Ewigkeit. Die Ekstase ist faszinationsgebunden und unironisch, da die Bitterkeit des lyrischen Ichs den besonderen Augenblick (des Sich-Ver-

1201 Lacoue-Labarthe 1986, S. 33.

liebens), der zugleich modisch und damit totgeboren ist, verabschiedet. Diese lyrische Skepsis gegenüber der Liebe und der geahnten Erotik ist negativ eingeschrieben in das Ideal bzw. in das lyrische Du. Der *instant poétique* (Bachelard) ist nicht mehr erinnerungsgeboren (s. Kap. 3.7.1), sondern aus einer erhabenen Gegenwart, die nicht mehr ihre selbstlegitimierende Funktion erfüllt. Die Vorübergehende ist (auch) eine Allegorie der Mode und damit Fragment einer durch den lyrischen Blick entstandenen Sensibilität, die reflektiert wird als transzendentalpoetisch gestaltete Begierde. Diese stellt abgründig und verdoppelt einen karikierten, wirklichkeitsüberbietenden Traum in Aussicht, in dem die Gegenwart aus einer unmöglichen Zukunft aufblitzt. Der lyrische Versuch, die Faszinationskraft der Plötzlichkeit abzuschwächen, inszeniert ein kalkulierte Scheitern, Augenblick und Ewigkeit aneinander zu binden.

4.1.3 Exkurs: Apollinaires Zone

But wit, abstracted from its effects upon the hearer, may be more rigorously and philosophically considered as a kind of »discordia concors«; a combination of dissimilar images, or discovery of occult resemblances things apparently unlike.¹²⁰²

(Johnson: *Metaphysical Poets* [1779])

[J]’ai pensé qu’il fallait revenir à la nature même, mais sans l’imiter à la manière des photographes. Quand l’homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir.¹²⁰³

(Apollinaire: *Les mamelles de Tirésias, Préface*)

Nous sommes à l’époque du simultané, nous sommes à l’époque de la juxtaposition, à l’époque du proche et du lointain, du côté à côté, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s’éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau.¹²⁰⁴

(Foucault: *Des espaces autres* [Vortrag vom 14. 3. 1967])

Ohne Anspruch auf eine vollständige Begriffsbestimmung zu erheben, kann Apollinaires Gedicht *Zone* in der Verkürzung auf *eine* Passage und die Darstellung eines Augenblicks eine mögliche spezifische Differenz zwischen Augenblick und Simultaneität veranschaulichen. Es besteht, so ein möglicher Anknüpfungspunkt, ein Entsprechungsverhältnis zwischen Augenblick und Simultaneität in dem Sinne, dass es sich bei Simultaneität nicht um einen

1202 Johnson 1825, Bd. 7, S. 15f. (*The Lives of the English Poets: Cowley*).

1203 Apollinaire 1965, S. 865f.

1204 Foucault 2001b, S. 1571.

»Wahrnehmungsfaktor«, sondern um eine »ästhetische Faktur« handelt, die »ein materialästhetisches *Pendant*« zum Augenblick darstellt.¹²⁰⁵

Man kann Simultaneität aus filmischen Montage-Techniken herleiten, so aus Baron d'Ormesons Technik, in Montage-Schnitten an unterschiedlichen Stellen zugleich in der Welt zu erscheinen, oder aus der Musik mit ihrer nicht-propositionalen, unmittelbaren Gleichzeitigkeit von einzelnen Tönen, deren Gesamtheit die Reihe qualitativ überschreitet und in eine ästhetische Notwendigkeit fügt. Als ästhetische Entsprechung des Zeitgefühls um und ab 1900 bietet *Zone* in lyrischer Form »several aspects of simultaneity [... in an attempt] to knit remote places and times into a single fabric of present experience«. ¹²⁰⁶ Als literaturwissenschaftlicher Grundbegriff bietet es sich an, Simultaneität von Lessings *Laokoon*-Überlegungen herzuleiten (s. o. S. 28) und allgemein zu verstehen als ein »künstlerisches Prinzip, das in manchen modernistischen (avantgardistischen) Bewegungen nach 1910 auch weltanschauliche Bedeutung annahm.«¹²⁰⁷ Damit ist aber noch keine begriffliche spezifische Differenz, sondern nur eine Insistenz auf die Zugehörigkeit der Kategorie zur zweiten europäischen Moderne¹²⁰⁸ angegeben. Der Unterschied zum Augenblick wird erst aus einer Konsequenz für die Zeitlichkeit der literarischen Produktion und Darstellung deutlich: dass »ein komplexes Geschehen gemeint ist, in dem eine gewisse (kurze) Zeitspanne an verschiedenen Orten die gleiche ist, die Zeitvorstellung also einer Raumvorstellung weicht.«¹²⁰⁹

Wenn Apollinaire verschiedene Szenen in *Zone* mit deiktischen Markern aneinanderreihet und präsentische Bilder mit »Tu es« in Reihung einleitet, scheint sich eine Gleichheit von Zeitpunkten zu ergeben, die an die mittelalterliche Zeitvorstellung einer Perlenkette von *instantes* im *aevum*¹²¹⁰ erinnert, an die Gleichzeitigkeit, die sich aus der Perspektive der Engel und Heiligen im Himmel ergibt. Die Simultaneität mag bei aller Technikbegeisterung und solche reli-

1205 Kleinschmidt 2013, S. 252.

1206 Kern 2003, S. 75. Vgl. den kanonischen Verweis auf Simultaneität in der *Comices*-Szene zwischen Rodolphe und Emma in *Madame Bovary* (Kap. II, 8), die moderne, filmische Schnitttechniken auf ironische Weise vorwegnimmt (ebd., S. 76f.).

1207 Žmegač 1994, S. 398.

1208 Vgl. zum Begriff Wehle 2010a, S. 12–15, 22–24.

1209 Žmegač 1994, S. 398. Vgl. Neumeyers allgemeine Einschätzung, nachdem auch Apollinaires These genannt ist, Simultaneität beginne in der kubistischen Malerei: »Rankten sich im Paris des 19. Jahrhunderts, bei Baudelaire ebenso wie in den *Tableaux de Paris*, die Erwägungen zur Modernität um das Phänomen des Flüchtigen, so kreisten jetzt die Überlegungen um das Simultane. Beidesmal versteht sich die Ästhetik gerade dann als moderne, wenn sie das, was sie als spezifisch moderne Erfahrung versteht, auch gestaltet.« (Neumeyer 1999, S. 240f.).

1210 Vgl. zu dieser mittelalterlichen Vorstellung vom Aevum die anschauliche Besprechung anhand eines Emblems von Juan de Borias mit dem sprechenden Untertitel *Sic ex instantibus aeternitas* Michalsky 2002, S. 147–149.

giösen Obertöne offenhalten. Der entscheidende Unterschied zum Augenblick besteht aber in der Auflösung des *spatio* im *simul*: *À une passante* wäre demnach paradigmatisch für Lyrik, die Augenblicke inszeniert, die den Primat eines einheitlichen Raums aufheben. Foucault hat die der Simultaneität entsprechende Räumlichkeit als Heterotopie bezeichnet:

Troisième principe. L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres; c'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions;¹²¹¹

Apollinares *Zone* kommt als Gründungsgedicht der modernen Kategorie lyrischer Simultaneität und Ubiquität und als Nukleus der europäischen Avantgarden eine paradigmatische Rolle zu, die mit Baudelaires berühmtestem Gedicht (der *Tableaux parisiens*) insofern verwandt ist, als dass verschiedene (Pariser) *tableaux* kaleidoskopartig in ein Gedicht, in eine Zweckmäßigkeit zweiter Stufe, gefügt werden. Der Augenblick sollte dabei nicht mit Bohrer als zeitenthobene Kategorie mit einem »absolute[n] Präsens« gleichgesetzt werden bzw. mit einer »Abgerissenheit des Plötzlichen«¹²¹².

Hält man an der Idee fest, Augenblick und Simultaneität seien Pendants, wären normale Zeitpunkte infinitesimale Suchfunktionen für Koinzidenz und Erfahrungseinheit, während Augenblicke Darstellungen einer Einheit bedeuten. Dann sind Augenblicke und Zeitpunkte Wechselbegriffe, wobei Augenblicke Einheit negativ darstellen und Zeitpunkte diese positiv suchen. Augenblicke gehen reflexiv und ästhetisch mit Vollständigkeit um, Zeitpunkte bestimmend und analytisch. Diese simultane Miniatur ist einerseits eingebettet in den weiten Begriff der sogenannten zweiten Moderne und andererseits Teil einer Kette von lyrischen Großstadtszenen, die *Zone* paradigmatisch entfaltet.

Zwar weist der *surnaturalisme* Baudelaires¹²¹³ auf Apollinares *surréalisme*

1211 Foucault 2001b, S. 1577. Vgl. zur Simultaneität als Prinzip des ästhetischen Diskurses der Moderne bzw. im 20. Jahrhundert den Artikel »Fotografie im Umbruch: Neubegründung des Mediums« von Bernd Busch in *Ästhetische Grundbegriffe* (Barck/Fontius 2000–2010, Bd. 2, hier S. 522–524; *Transparenz, Durchdringung, Simultaneität*).

1212 Bohrer 1994, S. 180.

1213 Vgl. Häfner 2005, S. 413–415. Häfner zitiert zu Baudelaires Verständnis von Heines Supernaturalismus die direkte Auseinandersetzung mit Heine aus dem *Salon de 1846* (vgl. II, 432), die Verwendung des Begriffs des *surnaturalisme* im Vorwort zu E. A. Poe (vgl. ebd., S. 248), die »dualité permanente«, die *De l'essence du rire* ausführt (ebd., S. 543), auch anhand des Beispiels Hoffmanns und seiner »conceptions comiques les plus supranaturelles« (ebd., S. 542). Neben solchen summarischen Parallelen ist die gemeinsame »artistische Distanz« beider Dichter entscheidend, die das böse Prinzip des Menschen erforschen, da beide die »Voraussetzungen (politischen) Handelns in ihrer impulsgebe-

voraus,¹²¹⁴ aber Apollinaire geht nicht kontemplativ wie Baudelaire vor, sondern deutlicher noch herstellend¹²¹⁵ bzw. »schöpferisch – er *macht* Ähnlichkeiten« (s. o. S. 161). *Zone* ist die kanonische Veranschaulichung, die »das Hauptanliegen futuristischer Malerei in Dichtung um[setzt]«¹²¹⁶, die keiner »polyphonie« folgt, denn solche Dichtung wäre nur theatralisch,¹²¹⁷ nicht aber die gesuchte »impression nouvelle«, die einen »simultanisme impressif« zum Ausdruck bringt.¹²¹⁸

In *Zone* wird die Auflösung der Gegensätze bis auf die Personalpronomen ausgeweitet, denn »Je«, »Tu« und »Il« sind Varianten *eines* lyrischen Ichs, in *einem* inneren Monolog, der mit dem *stream of consciousness* im modernistischen Roman vergleichbar ist und zugleich den romantischen Mythos des einheitlichen Subjekts destruiert. *Zone* ist das Kaleidoskop eines *promeneur solitaire* und steht damit in der Tradition von Petrarca, Rousseau, dann vor allem auch Baudelaire, nicht erst oder nur in »einer Art ›tableau parisien‹ [, das] eine Gruppe jüdischer Emigranten in der Gare Saint-Lazare ins Auge faßt«¹²¹⁹ (vgl. V. 121–134). Eigene und fremde Erinnerungen und Wahrnehmungen werden aus Vergangenheit, Gegenwart (des Sprechens) und Zukunft zusammengefügt und simultan gereiht. Aber punktuell werden auch alle Zeitebenen in einem Augenblick versteinert. Die Erfahrungsschichten werden der Lebendigkeit beraubt. Diese kann nur noch in zweiter Stufe aus der Selbstbeobachtung entste-

nenden Anfänglichkeit« belassen (Hogrebe 2006, S. 350f.). Vgl. Peters 2005, S. 31f. zur bürgerlichen Gegenwart als Folie der lyrischen Ironie. Eine konzise Analyse in diesem Sinne einer anderen Nächstenliebe bietet Starobinski 1978 anhand von Baudelaires Proseggedicht *Le Gâteau*, dieser Parabel »[d']une guerre parfaitement fratricide« (I, 299). Ein Augenblick der Lust wechselt sich negativ-erhaben ab mit dem Augenblick des *disinganno*, der die Realität des Bösen ironisch kommentiert (vgl. Powers 2010/2011, S. 88f.).

1214 Es gibt (auch hier) erstaunliche »Erkenntnisse« der Sekundärliteratur, so die Frage, ob die »Hantises baudelairiennes« nicht dafür sprächen, dass Baudelaire wirklich an Geister geglaubt habe. Anscheinend kann man auch so Baudelaires Rede vom *supernaturalisme* verstehen als »substantielle« »sorcellerie évocatoire« (I, 658; vgl. Sangsue 2008, S. 149, 153). Ältere Artikel wie Carré 1964 halten zwar den historischen und geistesgeschichtlichen Kontext von Baudelaires Begriff *supernaturalisme* offen im Verweis auf Heine und auf den deutschen und französischen *préromantisme* (zu Nerval, Rousseau; ebd., S. 387, 390f.), aber unter zu stark romantischer Betonung der Ekstase und der Tradition des *poeta vates* (ebd., S. 395f.).

1215 Wehle 1982, S. 392.

1216 Hirschberger 1993, S. 65.

1217 Apollinaire 1914, S. 323. Das Zitat stammt aus dem Aufsatz »Simultanisme-Librettisme«, der sich mit Jacques Barzun auseinandersetzt, der den Begriff des Simultanismus als seine Erfindung ausgibt. Apollinaire grenzt seinen eigenen Begriff als eine »simultanéité« im Blick ab, als ein »lire d'un seul regard l'ensemble d'un poème« (ebd., S. 324). Vgl. Champigny 1952, S. 12.

1218 Ebd., S. 324f. Seine Beispiele sind vor allem befreundete Maler wie Picasso, Braque, Léger, Delaunay, Duchamp, Picabia (ebd.).

1219 Vgl. Stierle 1982, S. 83.

hen, wie die Fackel, die Goethe zur Verlebendigung vor die Laokoon-Gruppe hält.

Zone setzt mit dem Kontrast von alter Welt und moderner Technik ein:

À la fin tu es las de ce monde ancien
 Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin
 Tu en as assez de vivre l'antiquité grecque et romaine
 Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes
 La religion seule est restée neuve la religion
 Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation.¹²²⁰ (V. 1–6)

An paradigmatischer Stelle wird die biblische Zahl Tausend nicht mehr für die Schwere oder Ferne der Erinnerungen benutzt (wie in Baudelaires *Spleen II*, s. Kap. 4.4.2), sondern für die Erweiterung des lyrischen Materials durch die neuen Medien:

Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut
 Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux
 Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières
 Portraits des grands hommes et mille titres divers (V. 11–14)

Baudelaires »tirer l'éternel du transitoire« (II, 694) kommt nun eine zeitlich anders geformte Erscheinungsform zu, auch wenn das lyrische Ich von *Zone* immer noch den »metaphysische[n] Blick«¹²²¹ mit Baudelaires Flaneur teilt, der durch das »unvermeidliche Zitat des Realen«¹²²² erneut eine »Symbolisierung des Unendlichen«¹²²³ anstrebt. Die Kunst steht (auch) bei Apollinaire im Rahmen einer modernen Symbiose, die disparate Dinge zusammenfügen kann, die zuvor als prinzipiell getrennt galten. *Zone* steht paradigmatisch für ein lyrisches Passagen-Werk, für ein »Pantheon unverbindlicher Bildung«¹²²⁴, das in »literarischer Montage« vorgeht:

Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall, die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Recht kommen lassen: sie verwenden.¹²²⁵

1220 Alle weitere Versangaben beziehen sich auf *Zone* in dieser Ausgabe (ebd., S. 75–89).

1221 Neumeyer 2004, S. 34.

1222 – und als »Realität« gilt mindestens für einen Dichter auch immer die große Dichtung der Vorzeit (vgl. Wehle 2010b, S. 43f., S. 46).

1223 Hogrebe 2014, S. 90.

1224 Adorno 1974, S. 409 (*Engagement*), vgl. die weiteren Bezüge zu Sigfried Giedions *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History* in Peter Jehles Artikel *Alltäglich/Alltag* in *Ästhetische Grundbegriffe* (Barck/Fontius 2000–2010, Bd. 1, S. 104–133, hier S. 119).

1225 Benjamin 1982 Bd. 5/1, S. 574.

Der Blick der Auferstehung in *À une passante* – »Dont le regard m'a fait soudainement renaître« (I, 93, V. 19) – wird in *Zone* mehrfach in der Richtung umgewendet – »Et toi que les fenêtres observent [...]« (V. 9) – und das städtische Material wird zur Nachfolgefingur der Symbolwälder, aus denen Korrespondenzen entstehen:

L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers. (I, 11, V. 3f.)

Es sind fragmentarische Aussichten auf Spuren, Ruinen und *rêveries*.¹²²⁶ Nach mehreren Figuren der Wiedergeburt folgt die kleine motivische Übertragung von *À une passante*:

Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule
Des troupeaux d'autobus mugissants près de toi roulent
L'angoisse de l'amour te serre le gosier
Comme si tu ne devais jamais plus être aimé (V. 71–74)

Baudelaires Sonett wird gleichsam auf die Eckpunkte der Handlung reduziert, und die Szene in ihren Elementen amalgamiert: Der Einsatz (»Maintenant«) betont die Jetztzeit und setzt eine neue Zäsur im Gedichtganzen. Dadurch werden die beiden Verben des ersten Quartetts bei Baudelaire (»hurlait«, »passa«, I, 92, V. 1, 3) auf ihre Bedeutung zurückgeführt, die Gegenwart in ihrer durativen, sinnlichen Erfahrung, die ein Ereignis ermöglicht, darzustellen. Der selbstreflexive, selbstbeobachtende Zug wird verstärkt, indem sich das lyrische Ich als »tu« anspricht, wodurch der Effekt eines »simultanisme impressif« verstärkt wird. Die Bewegung im Raum ist markiert als ein gleichmäßiges Spazieren (»marches«), und die wichtigen Angaben »inmitten der Menge« (»parmi la foule«) und in der Großstadt »Paris« werden explizit benannt. Seit Walter Benjamins Interpretation wird die Menge angenommen als die entscheidende Differenz, die der Dandy »tout seul« erfährt. Paris wird benannt und scheint dadurch an mythischer Qualität zu verlieren. Im Gegenzug wird Paris dann ebenso explizit re-mythisiert durch die quasi-bukolischen »troupeaux d'autobus mugissants« (V. 72), die das Schäfer-Motiv »de ce monde ancien«, mit dem *Zone* eröffnet – »Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts béle ce matin« (V. 1f.) –, aufnehmen. Die mythische Welt schimmert in der Moderne auf und tönt in rollender Bewegung wie »La rue assourdissante« (I, 92, V. 1), in der die Passantin erscheint: »près de toi« (V. 72). Vielleicht ist es diese Nähe, die die Erscheinung der (ungenannten) Liebe in eine Ferne zur Gegenwart rückt. Denn die Erscheinung einer Passantin (I, 92, V. 2–5) erzeugt unmittelbar als Reaktion die Liebe, wie sie bei Baudelaire erst das zweite Quartett darstellt. So wird die

¹²²⁶ Vgl. Didi-Huberman 1992, S. 130.

erhabene Introspektion der Liebesstrahlen (I, 92, V. 6–8) getilgt. Das Selbstgefühl in einer Straße von Paris behält aber noch die psychosomatische Anspanntheit (»crispé«, I, 92, V. 6) bei: »L'angoisse de l'amour te serre le gosier« (V. 73). Das »resserement«, das der baudelairesche »extravagant« (I, 92, V. 6) erfährt, wird gleich doppelt aufgenommen (»angoisse«, »serre«) und wirkt sich auf das Sprachvermögen aus (»te serre le gosier«). Dadurch lässt sich am Text erklären, warum die Ausrufe und Kompensationsversuche der schockhaften Plötzlichkeit im ersten Terzett (»Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté«, I, 93, V. 9) ausgelassen sind. Es ist eine Wirkung des Blicks, die Apollinaire durchaus kennt – so in *La jolie rousse* »on dirait / Un bel éclair qui durerait«¹²²⁷. Poetologisch lässt sich die Absenz ebenfalls erklären, denn ein »éclair qui durerait«, widerspräche der dauerlosen Simultaneität von *Zone*, der peripheren, chaotischen, auf der Oberfläche ablesbaren Schichtung von »souvenirs superposés«¹²²⁸.

Dem zweiten Terzett von *À une passante* entsprechend folgt eine Als-ob-Erklärung, die die Richtung der Liebe verkehrt, die zeitliche Flüchtigkeit kondensiert und der räumlichen Ferne als nostalgisches Element des Verlusts nicht mehr bedarf. Ein »Ailleurs, bien loin d'ici« (I, 92, V. 12) wäre im möglichen Zusammenfall aller Raumpunkte in der lyrischen Simultaneität der Evokationen irritierend. Räumliche Ferne, insbesondere die Tradition des *amor de lonh*, entfällt damit als Gegenstand simultaner Dichtung. In Analogie kehrt sich die Perspektive des Liebenden um. Denn er besitzt keine sinnliche Erfahrung oder Ahnung von der Geliebten. Während das baudelairesche lyrische Ich darum »weiß«, dass »une femme« (I, 92, V. 3) von seiner möglichen (sinnlichen) Liebe wusste – »Ô toi que j'eusse aimé, ô toi qui le savais!« (I, 93, V. 14) –, läuft die chiastische Gegenüberstellung von lyrischem Ich und Du in *Zone* leer. Während diese tendenziell solipsistische Struktur bereits in der ungewöhnlichen Verwendung von *je* und *tu* angelegt ist, kulminiert sie in einem irrealen »Comme si [...] jamais plus« (V. 74), das Baudelaires »*jamais peut-être*« (I, 93, V. 12) ersetzt. Was bei Baudelaire als negative, aber subjektive Erfahrung dargestellt ist, wird bei Apollinaire entzeitlicht und passiv (»d'être aimé«, V. 74). Damit kommt dem Vergleich (»Comme si«) eine objektive Fügung der lyrischen Elemente zu, die sie in die Nähe einer Existenzmetapher rückt. Dieser lyrischer Augenblick, der mit einem präsentischen Marker (»Maintenant«, V. 71) eingeleitet wird, endet mit räumlicher Nähe (»de près«, V. 80) und wird von einem erneuten Absatz und zeitlichen Anfang abgelöst (»Aujourd'hui«, V. 81). Wenn das baudelairesche Theorem »der »mode-éternité« nicht mehr trägt, kann sich – in

1227 Apollinaire 1965 S. 314 (*Calligrammes*); vgl. Leroy 1999, S. 13.

1228 Apollinaire 2014, S. 74, Fn 1. Dort listet Didier Alexandre diese verschiedenen Bedeutungen des Titels – erst *Cri*, dann *Zône* und schließlich *Zone* – auf.

immer neuen Anläufen – »die Erinnerung verselbstständig[en]« (v. a. V. 89–109).¹²²⁹

Nach der kurzen *À une passante*-Paraphrase (V. 71–74), die sich zu einer Existenzmetapher steigert, fährt *Zone* fort mit einer Baudelaire-affinen *transpositio* der Szene:

Si tu vivais dans l'ancien temps tu entrerais dans un monastère
 Vous avez honte quand vous vous surprenez à dire une prière
 Tu te moques de toi et comme le feu de l'Enfer ton rire pétille
 Les étincelles de ton rire dorent le fond de ta vie
 C'est un tableau pendu dans un sombre musée
 Et quelquefois tu vas le regarder de près (V. 75–80)

Bilder in Museen stellen häufig Augenblicke dar. Deren Qualität scheint gemindert durch den Ort, in dem solche Augenblicke um 1912 ausgestellt werden. Sie sind »sombres« und werden manchmal (»quelquefois«) angeschaut. Sie sind Teil des Archivs, werden aber noch präsentisch identifiziert (»C'est«). So greift eine museale Zeit in die Gegenwartserfahrung ein. Dass die Erinnerung bildlich petrifiziert und gehängt (»pendu«) ist, passt semantisch zur infernaln Struktur der Selbstbeobachtung, die an Baudelaires *De l'essence du rire* (s. u. S. 422) erinnert. Eine abgründige Selbstvergegenwärtigung wird in ironischer Selbstbe-
 spiegelung, »[comme dans un] tableau pendu dans un sombre musée« (V. 79),
 aufgeführt. Trotz des Aufwands, in ein Museum zu gehen,¹²³⁰ stellt sich auch in
 der ins Bild gesetzten Vergangenheit eine Nähe ein im Moment des Betrachtens,
 im »regarder de près«. Diese beobachtende Selbstbrechung bezeichnet eine
 Einsamkeit, die an die baudelaireische Unfähigkeit zu vergessen denken lässt.¹²³¹
 Die Erinnerung wird durch eine Reihung von Augenblicken, die auch im
 Schriftbild – durch die Stropheneinteilung – deutlich abgesetzt sind, in einer
 fragmentarischen Strategie zwar nicht aufgehoben, so aber doch perpetuiert.
 Während man in Baudelaires oder Leopardis Gedichten noch von negativen,
 disparaten, erhabenen Augenblicken sprechen kann, ist diese Einheit, so fraglich
 sie sein mag, durch die »Sequenz von Erinnerungen«, durch die »stillgelegte[n]
 Augenblicke« und durch die ins »Augenblickliche versprengt[e] Identität«,
 durch die »Bewegung des Gedichts in ihrer Grundstruktur [...von] hohe[r]
 lyrische[r] Komplexität«¹²³² in *Zone* wenn nicht aufgehoben, so doch aufge-

1229 Neumeyer 1999, S. 248f.

1230 Es könnte sich auch um eine Baudelaire-Remineszenz handeln, beispielsweise der auf-
 gebahrte Grund der Erinnerung in Baudelaires *Spleen II (J'ai plus de souvenirs*; s. u.
 S. 526), oder allgemein um eine Anspielung auf die *tableaux parisiens* bei Baudelaire oder
 die *tableaux vivants*.

1231 Vgl. Broome 1999, S. 358f. in Bezug zu Baudelaires *Spleen II* und vor allem im Vergleich zu
Le Flacon.

1232 Stierle 1982, S. 93 (Kursivierung M. H.).

brochen. Stierle geht so weit, trotz seiner Faszination für das Ganze, von einzelnen Zeitpunkten, von »Hier-Jetzt-Situationen«, von einer »poetischen Gegenwartigkeit«, die sich als »Summe« darstellt, zu sprechen.¹²³³ Wenn es im poetologischen Angelpunkt, im Augenblick des Phönix, heißt –

Le phénix ce bûcher qui soi-même s'engendre
Un instant voile tout de son ardente cendre (V. 65f.)

–, so ist der Höhepunkt des Gedichts eine Verbindung von *pureté* und Auferstehung. Das Gedicht selbst drückt eine kosmische *coïncidence* aus, die im Vogelflug von Allegorie, Mythos und Technik eine erstaunliche Einheit findet:

[...] toutes trois
Et tous aigle phénix et pihis de la Chine
Fraternisent avec la volante machine (V. 68–70).

Gerade einer solchen Erfahrungsqualität ermangelt Baudelaires Dichtung: Höhenflüge verzehren sich bei ihm zwar ebenfalls selbst, aber ohne daraus einen poetischen Triumph zu gestalten. Benjamin formuliert ausgehend von *À une passante* – und man könnte sich vorstellen, er habe hier an Apollinaires *Zone* gedacht, – folgendes phönixhaftes *résumé*:

Das »jamais« ist der Höhepunkt der Begegnung, an dem die Leidenschaft, scheinbar vereitelt, in Wahrheit erst als Flamme aus dem Poeten schlägt. In ihr verbrennt er; *doch aus ihr steigt kein Phönix*. Die Neugeburt der ersten Terzine eröffnet eine Ansicht von dem Geschehen, die im Lichte der vorangehenden Strophe sehr problematisch erscheint. Was den Körper im Krampf zusammenzieht, das ist nicht die Betroffenheit dessen, von dem ein Bild in allen Kammern seines Wesens Besitz ergreift; es hat mehr von dem Chock, mit dem ein gebieterisches Gelüst unvermittelt den Einzelnen überkommt.¹²³⁴

Ohne »jamais« – aber auch ohne (christliche) Transzendenz – ausgestattet geht der fragmentarische Blick auf die Großstadt in *Zone* ins Unendliche. Dem infiniten Fortschritt wird Einhalt geboten durch eine surreale Einsicht, durch eine »ekstatische Erfahrung, [denn] ohne diese Entrückung gäbe es [...] keinen anfänglich blinden Kontakt zu etwas von ihm völlig Unabhängigen.«¹²³⁵

Baudelaires Inszenierung eines Augenblicks des Grußes ohne Wiedersehen ist ein Verlust, der eine bestimmte Begegnung zeitlich interpretiert. Die parallele Darstellung in *Zone* entbehrt der Begegnung, inszeniert den Verlust des Au-

1233 Ebd., S. 94.

1234 Benjamin 1974c, S. 548 (Kursivierung M. H.). Eine vergleichbare modernistische lyrische Verwendung des Motivs des Flugzeugs in Rilkes *Sonette an Orpheus* arbeitet Unglaub 2004 heraus.

1235 Högrefe 2014, S. 41. »Und das heißt schließlich in selbststabilisierten Zeiten: keine Idee von Geltung, Realismus oder Objektivität, auch keine Intentionalität.« (ebd.).

genblicks und der Zeit, kann diesen aber durch die konstellative Fügung ›im selben Augenblick«, nämlich simultan, überbieten. Das Leid über den Verlust eines natürlichen *momento di innamoramento* wie in *À une passante* wird aufgehoben in einem Fragment, das als literarische Remineszenz die qualvoll-lustvolle Phönix-Figur am Endpunkt des lyrischen Horizonts im Bild des sonnengeköpften Vogels wiederholt:

Adieu Adieu

Soleil coup coupé

(V. 154f.)

Dieses vieldeutige Abschlussbild mag ein Schrei sein. Es wäre dann ein Echo jenes »cri«, der die Filiation von christologischen und Auferstehungsmetaphern, vom Flug der Vögel und des Flugzeugs, von mythologischen und mystischen Figuren der Auferstehung einleitet:

L'aigle fond de l'horizon en poussant un grand cri (V. 59)

»Cri« war auch der ursprüngliche Titel des Gedichts, weniger ein ›cri de frayeur‹ wie in *Le Confiteur de l'artiste* – »L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu.« (I, 279) – denn ein Schrei des Triumphs und der Wiedergeburt.

* * *

Apollinares Gründungsgedicht der zweiten Moderne – *Zone* (1912/1913) – veranschaulicht nicht nur lyrische Erweiterungen gegenüber Baudelaire, sondern nimmt auch *en miniature* und als Fragment *À une passante* auf. Das Motiv der Passantin fügt sich in eine Kette von Szenen in der Großstadt Paris ein, die erweitert wird als Kosmopolis der technisierten Welt, die Mode und Tod dialogisch, schnelllebig und sequentiell vereint. Lyrische Einheit entsteht durch eine simultane Überbietung chaotischer Fülle, die sich höherstufig als Augenblick einstellt, in der Disparates und Gegensätze phönixhaft und mythisch wiederauferstehen.

4.2 Ich im Stillstand

Et icy maintenons que non rire, ainsi boire est le propre de l'homme.¹²³⁶

(Rabelais: *Gargantua*)

Tutto è follia in questo mondo fuorchè il folleggiare. Tutto è degno di riso fuorchè il ridersi di tutto.

(Leopardi: *Zibaldone*, p. 3990; TPP, S. 2250)

Es ist in der Allegorie das Antidoton gegen den Mythos zu zeigen. Der Mythos war der bequeme Gang, den Baudelaire sich versagt hat. Ein Gedicht wie *La vie antérieure*, dessen Titel alle Kompromissionen nahe legt, zeigt, wie weit Baudelaire vom Mythos entfernt war.¹²³⁷

(Benjamin: *Zentralpark*)

Baudelaires Lyrik keimt aus der »verzweifelte[n] *condition humaine* der gottfernen Moderne«, die die »paradoxe Erfahrung gleichzeitiger Absenz und Präsenz Gottes«¹²³⁸ aushält und diese darstellt. Insofern sind die satanischen Motive und Allegorien ebenso wie die christlichen und paganen¹²³⁹ evokative und prägnante Ausprägungen der modernen Dichtung in ihrer Tendenz zur Paradoxierung.¹²⁴⁰ Das Aufeinandertreffen der Gegensätze ist so angeordnet, dass sich beim Lesen der Eindruck einstellt, dass sie sich gegenseitig anziehen und notwendig zusammengehören. Dieses Zusammenfallen der Gegensätze bei gleichzeitiger Kohärenzbildung zeigt – da lebensweltlich für den Leser in nachvollziehbarer¹²⁴¹ Weise angeordnet – eine Logik anderer Art. Diese Stimmigkeit von an sich Dissonanzen, die man mit Adorno eine »zart[e] und zerbrechlich[e] Logik« (s.o. S. 177) des Ästhetischen nennen kann, wird in den *Fleurs du mal* in der ersten und berühmtesten Abteilung *Spleen et Idéal* eingeführt und für die ganze Sammlung prägend entwickelt. In der Sache macht es keinen Unterschied, ob man diese (ästhetische) Gleichzeitigkeit der Gegensätze als Melancholie oder als Spleen bezeichnet oder aber betont, dass Spleen und Ideal zusammengehören. Denn unter dem Aspekt der Gleichzeitigkeit wirken die semantischen Anziehungskräfte nicht nur für das Ganze, sondern ebenso und ohne Abschwächung für die Teile. Diese Eigengesetzlichkeit erhält eine

1236 Rabelais 1973, S. 905.

1237 Benjamin 1974c, S. 677.

1238 Sauter 2010, S. 143.

1239 – gerade in dieser Verschränkung ist an *À une Madone* zu denken; vgl. dazu Westerwelle 2004.

1240 Die Paradoxierungslust Baudelaires im *Selbsthänker* und in intertextueller Auseinandersetzung mit einer Geschichte seines literarischen Ideals E. A. Poe – *The Haunted Palace* von 1839 – erläutert Harter 1989 unter Betonung der Selbstreflexion des Augenblicks (»[in its tendency] to double its duplicity«, ebd., S. 37).

1241 Dieser Aspekt wird als historische Entwicklung mit und nach Baudelaire unter der Perspektive der sogenannten modernen bzw. dunklen Lyrik besprochen in Hartung 2002.

außerordentliche Stabilität durch die monolithisch wirkende Eigenständigkeit der Titel der einzelnen Abteilungen. Sie fügen sich zu einem architektonischen Ganzen, das kaum durch deutliche Brüche gekennzeichnet ist, sondern vielmehr die unorganisch-kristalline Fügung einer schlagartigen Zusammenfügung zu sein scheint. Zwar stehen die kompositorisch ersten Gedichte noch in stärkerer Auseinandersetzung mit dem *l'art pour l'art*-Konzept der *parnassiens* und sind von Bildern der romantischen Tradition geprägt, dennoch ist es – zum Beispiel im Vergleich zu den Entwicklungsstufen in *Leopardis Canti* – naheliegender, Baudelaires eigene Rede von seiner »rhétorique profonde« (I, 185) als eine Wechselseitigkeit der intratextuellen Bezüge zu sehen. Eine strukturgebende Filiation ist die Verwendung der Ironie, die sich bis zur Selbstquälerei – wie im *L'Héautontimorouménos* – steigern kann, und die poetologisch in *De l'essence du rire* reflektiert wird.

Im fünften Buch des *Gargantua* nimmt – in Form einer Palinodie – Rabelais seine berühmte anthropologische Definition mit Aristoteles zurück, dass das Lachen das Eigentliche, »le propre« (s. o. S. 421), des Menschen sei. Auch Baudelaires Theorie des Lachens hat etwas Trunkenes, eine ekstatische Vision auf das Menschlich-Allzumenschliche, das zu einem »ridersi di tutto« (s. o. S. 421) tendiert. Der Gedanke wird allgemein aufgenommen, denn »[l]e rire est satanique, il est donc profondément humain« (II, 532). Das satanische Lachen ist eine Folge des Sündenfalls, des Verlusts transzendenter Führung und zugleich ist es auch Ausdruck der dichotomischen Struktur des Menschen, zwischen Gott und Satan, die eine Überlegenheit des Lachenden anzeigt. Diese verliert sich in einer (frühromantischen) unendlichen Verdopplung und in einer Rückbindung an den Zufall, der vom Ende her stillgestellt werden soll. Die Kontingenz ist eine Folge »d'une chute ancienne, d'une dégradation physique et morale« (II, 528). Das Lachen ist eine in sich hinterfragte Denkfigur der Dopplung. Das ironische Bewusstsein vollzieht sich im Lachen, aber zugleich ist das Lachen kein mechanisches, kein »[du] mécanique plaqué sur le vivant«¹²⁴². Wenn wir lachen, greift der satanische Funke potentiell und auf natürliche Weise auf alles aus, ist infiziös wie die schlegelsche Ironie und entsprechend als allegorische Einheit von Widersprüchen erläutert, die ab und an in witzigen Synthesen koinzidieren können.

Baudelaires Aufsatz benennt schon im Titel *De l'essence du rire* seinen essayistischen Charakter, im Sprechen *über* das Wesen, ohne scholastische Definitionen anzubieten.¹²⁴³ Dieser Zug wird eingelöst anhand eines paradigmatis-

1242 Bergson 1940, S. 29.

1243 Das Lachen und das Sprechen darüber sind niemals einfach, sondern immer doppelt, wie Nancy betont: »[L]e rire éclate – le rire, qui n'est jamais *un*, jamais une essence de rire, ni le rire d'une essence.« (Nancy 1990, S. 297).

schen Beispiels, das »une certaine contradiction secrète« einführt. Der erste Satz »Le Sage ne rit qu'en tremblant.« wird als Teil der weltlichen Verführungen interpretiert:

Le Sage tremble d'avoir ri; le Sage craint le rire, comme il craint les spectacles mondains, la concupiscence. Il s'arrête au bord du rire comme au bord de la tentation. (II, 526f.)

Lachen und Sünde werden paradigmatisch – im Sinne Derridas¹²⁴⁴ oder Schlegels – in einer witzigen Konstellation eingeführt, indem Lachen und Weisheit nicht zusammengehen. Witzige Paradigmen sind brüchige Gebilde, die den Glauben an in sich vollendete Systeme aufgegeben haben. Gegenüber Kant, der unter Denken eine in sich abgeschlossene Einheit versteht –

Ich verstehe unter einer Architektonik die Kunst der Systeme. (KrV B 860)

–, verortet Derrida das Paradigma als Beispiel absichtlich unsystematischer Denkfiguren; als offene architektonische Gebilde, in denen der Witz möglich ist. Solchermaßen witzige Beispiele versprechen nur punktuell eine systematische Architektonik im klassischen Sinne. Sie unterlaufen aber von Beginn an diese Tendenz und behandeln – wie auch Derridas Fragment zum Paradigma – mit Vorliebe Gegenstände, die ihrer Denkform entsprechen, bzw. sie entdecken in ihnen die witzige, widersprüchliche Struktur. Sie sind in dieser negativen Veranlagung »gleichsam die Epideixis der Unendlichkeit« (KA XVIII, S. 128; Nr. 76) – wie Schlegel in *Philosophische Lehrjahre* zum Witz schreibt. Entsprechend veranschaulicht Baudelaires witziger Einfall über das Lachen – »[L]e Sage par excellence, le Verbe Incarné, n'a jamais ri.« (II, 527) – die Affinität des Lachens zum Bösen und die doppelte Struktur des Menschen.¹²⁴⁵ Analog zur interessellosen Betrachtung der erhabenen Natur ist der Lachende ein Beobachter seiner eigenen erhabenen Anlagen und Ausdruck »[de] la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son moi.« (II, 532). Die Verdopplung des Bezugs wird erfahren als »choc perpétuel« (ebd.). Das schnellwechselnde Anziehen und Abstoßen, zwi-

1244 Vgl. das eingangs im Vorblick zitierte Fragment Derridas zum Paradigma, dessen Definition ein typischer *pun* ist, indem es selbst paradigmatisch und witzig ist: »Paradeigma signifie ›plan d'architecte, par exemple. Mais paradeigma, c'est aussi l'exemple. Il reste à savoir ce qui arrive quand on parle d'un paradigme pour d'autres espaces, d'autres techniques, arts, écritures. Le paradigme comme paradigme pour tout paradigme. Du jeu de mots en architecture – et si le Witz y est possible.« (Derrida 1987, S. 510, s. o. S. 23); vgl. zu einer positiven, rein verbindenden Charakterisierung des Witzes bei Schlegel im Vergleich zu Derrida Clark 1992, S. 140–142.

1245 Baudelaires Lachen ist damit analog zum dialektischen Gefühl des Erhabenen ein Schwebendes – wie schon bei Schlegel (s. o. S. 137) –, ein Dazwischen von Lust und Unlust. Vgl. dazu Siguret 2002 mit Bezug zu Bataille »[qui] perpétuera la tradition baudelairienne du rire en la situant entre le plaisir et la douleur« (ebd., S. 105).

schen *zwei* Unendlichkeiten ereignet sich nicht mehr zwischen Verstand und Gefühl – den »zwei Unendlichkeiten, zwei Unzugehörigkeiten«¹²⁴⁶ in Leopardis *L'infinito* – sondern im Widerspruch »d'une grandeur infinie et d'une misère infinie« (II, 532). Die Erfahrung der Leere hat sich satanisch erweitert.

Bei Baudelaire ergänzen sich die christliche Tradition und Tiefendimension, dass das Ich ein Abgrund ist, zu einer poetischen Allpräsenz, denn immer scheint etwas von der satanischen Gegenwartsgrundierung durch. Diese Spaltung der Erfahrung ist paradigmatisch – und auch im Vokabular für Baudelaire bestimmend – von Pascal tiefergelegt in einen Abgrund, den er das ›Ich‹ nennt. Diese metaphysische Rückbindung der Erfahrung und des Bewusstseins an eine Substanz kommt auch in dem berühmten »Le moi est haïssable«¹²⁴⁷ zur Sprache. Es ist Ausdruck eines Selbstbezugs, in dem man sich zu seinen Selbstverhältnissen und dazu, dass das Ich sich selbst verhasst ist,¹²⁴⁸ auf gerechte, adäquate Weise verhält. Das Ich verortet sich als Bewegung zwischen zwei Vermögen und ist gespalten: »il est toujours divisé et contraire à lui-même«¹²⁴⁹; in der gnostisch klingenden Variante Baudelaire's:

Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulats simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. (I, 682; *Mon cœur mis à nu*)

Baudelaire übernimmt »den Schatten der Selbstquälerei«¹²⁵⁰, der bei Pascal unausgesprochen bleibt, da er ein Ausdruck unchristlicher Eitelkeit wäre, und macht ihn explizit. Die Selbstquälerei steigert die mögliche Wechselseitigkeit der beiden Intensitätspole von Lust und Unlust bzw. Schmerz, mit denen jede Erfahrung »gemessen« werden kann.¹²⁵¹ Im idyllischen Gewand von *La vie antérieure* führen die beiden gleichzeitig wirksamen und widersprüchlichen Tendenzen in uns dazu, dass der »Schwermut, deren süßes Gift der Künstler und Dichter aus ihr [der Natur] zu saugen verstehen muss«, nicht mehr auf eine

1246 Wehle 2000, S. 30.

1247 Pascal 2004, S. 351 (Fragm. 509).

1248 »[A]ux injustes qui n'y trouvent plus leurs ennemis« (ebd.). Diese christliche Zerrissenheit nennt Pascal auch einen ständig wogenden Krieg der menschlichen Vermögen: »[G]uerre intestine entre la raison et les passions« (ebd., S. 586).

1249 Ebd., S. 360 (Fragm. 528).

1250 Kawanaka 2008, S. 150.

1251 Vgl. Kleinschmidt 2004. Diese Intensitäten sind der untrügliche, unmittelbare Grund unseres »Selbstgefühl[s]« (vgl. Frank 2002), das von der Frühromantik als epistemische Kategorie unseres Weltbezugs ausgearbeitet wird. Während sich der Wechselbezug der Gegensätze von Lust und Schmerz bei Kant nur in der Seinsekstase und der ästhetischen Grunderfahrung des Erhabenen angesprochen findet, und Leopardi – als anthropologische Struktur unserer Begierde und unseres Lebensvollzugs – jede (mögliche) Erfahrung des Schönen und des Glücks in Unlust beginnen und wieder enden lässt, sind bei Baudelaire »Schmerz und Lust konturlos amalgamisiert« (Kawanaka 2008, S. 149).

mythische, ursprüngliche Einheit verweist.¹²⁵² In Baudelaires Variante auf den Frühling (s. Kap. 3.7.1) bleibt dem lyrischen Ich – so scheint es – nichts als reine Nostalgie. Die Zeit flieht, nichts bleibt, der Sieg im Wettstreit mit den »gouffres amers« (I, 9; *L'Albatros*, V. 4) ist längst aufgegeben. Aber es gilt, das Hier und Jetzt poetisch zu erobern, sich auf der Schwelle, in der Mitte schwebend einzurichten. Es gibt zwei Tendenzen im Menschen, und diese sind zugleich die beiden entgegengesetzten Prinzipien der Dichtung. Das semantische *sine qua non* muss so in Zeitbilder gesetzt werden, dass die Gegensätze zusammenfallen. Beiden Seiten entspricht ein fragmentarisches Bewusstsein, das einen Mittelpunkt und eine Dezentralisierung zusammenfügen muss: »De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là.« (*Mon cœur mis à nu*; I, 676).

Die Spaltung – die ganz in der Linie der antiken hermetischen Tradition¹²⁵³ vom Uraugenblick des Falls hervorgetrieben wird – ist der semantische Hintergrund, vor dem sich die Begriffe »Ich« und »Welt« konturieren. Am Anfang steht die Differenz. Sie ist Teil der Hoffnung des Menschen, die der Dichter in Bilder mythischer Vorzeit einfängt. Die Antwort auf die Frage »Qu'est-ce que la chute?« ergibt sich vom Ergebnis her, vom Abfall von einer ursprünglichen Einheit. Sie wird aus der Negation der beiden Prinzipien – Gott und Satan –, die jetzt gelten und immer nur zusammen auftreten, geschlossen. Die Antwort in *Mon cœur mis à nu* geht weiter: »Si c'est l'unité devenue dualité, c'est Dieu qui a chuté.« (I, 688.). Baudelaire benutzt Gott als Prinzip und ist so gebunden an das Prinzip Satan. Aus der Zerrissenheit folgt – metaphysisch gesehen – »nur« eine prinzipielle Drift aller Prinzipien bzw. – ironisch betrachtet – der prinzipielle Überschuss jeder Vorstellung von Einfachem. Wenn die Schöpfung das Auseinanderbrechen der ursprünglichen Einheit und die Trennung der beiden polaren Prinzipien¹²⁵⁴ bedeutet, folgt daraus eine ironisch-instabile Dualität.

Deshalb steht auf der einen Seite die Vorstellung einer ursprünglichen Einheit, in der sich auf mystisch-feierliche Weise eine sinnliche Einheit einstellt, die dem »heroische[n] Tenor der Baudelaireschen Inspiration«¹²⁵⁵ widerspricht: *La*

1252 »[D]er vorzüglichste Reiz, den die Natur für den Menschen hat, ist jene *Schwermut*, die über sie [die Natur!, M. H.] ausgegossen, gleichsam ein stiller Vorwurf für den Menschen, jene *Schwermut*, deren süßes Gift der Künstler und Dichter aus ihr zu saugen verstehen muss, wenn er Interesse erregen will. Allerdings hört die Natur nicht auf, sich zu schmücken, aber es geschieht umsonst. [...] Daher ist natürlich, dass der Mensch die ganze Last der Natur trägt, die er leicht würde in seiner *ursprünglichen* Stellung getragen haben.« (Schelling 1972, S. 479f.).

1253 Vgl. Milat 1997.

1254 Vgl. »La Création représente l'éclatement de l'Unité primordiale et la séparation des deux principes polaires« (Eliade 1977, S. 142).

1255 »Der heroische Tenor der Baudelaireschen Inspiration stellt sich darin dar, daß bei ihm die Erinnerung zugunsten des Andenkens ganz zurücktritt. Es gibt bei ihm auffallend wenig ›Kindheitserinnerungen‹« (Benjamin 1974b, S. 690); vgl. Raullet 1996, S. 21 ff.

Vie antérieure beginnt mit einem inneren Bild, mit einer Erinnerung: »J'ai longtemps habité« (I, 17, V. 1). Diese Erinnerung ist Teil der kleinen Weltumsegelung *d'outre-mer*, zu der der junge Baudelaire gezwungen worden ist. Sie ist die – auch in der Entstehungsgeschichte der *Fleurs du mal* – frühe Setzung eines paradiesischen Ideals. Aber es bleibt nicht bei der ungebrochenen Nachahmung eines mythischen Urbildes. Der ironische Unterton der nackten Sklaven, die ihm in diesem Paradies dienen, verstärkt die innere Wunde, die keine äußere Harmonie heilen könnte. Hier, in einem vorherigen Leben, steht das lyrische Ich scheinbar unmittelbar – wie im Anklang einer platonischen Anamnese – unter dem blauen Himmel. In späteren Gedichten ist das Azur Ergebnis einer poetischen Arbeit durch den poetischen Blick. Doch die zeitliche und räumliche Distanz markiert die Erinnerung als ein Bild dieses jetzigen Lebens, denn beide sind durch ein Geheimnis miteinander verbunden:

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
 Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
 Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,

Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,
 Et dont l'unique soin était d'approfondir
 Le secret douloureux qui me faisait languir. (Ebd., V. 9–14; Kursivierung M. H.)

Ins Bild der Jugend ist auch im unschuldigen Gegenüber, dem *guten Wilden*, der hier als das benannt ist, was er letztlich immer war – einer »des esclaves nus« –, bereits eine böse Absicht eingelagert. Diese Situation, dass dem lyrischen Ich jedes Bild ursprünglicher, natürlicher Einheit verloren gegangen ist, gilt ganz allgemein für den modernen Dichter, wie *J'aime le souvenir de ces époques nues* statuiert:

Le Poète aujourd'hui, quand il veut concevoir
 Ces natives grandeurs [...]

Sent un froid ténébreux envelopper son âme
 Devant ce noir tableau plein d'épouvantement. (I, 12 ; V. 15–19)

Das Paradies und mit ihm alle Vorstellungen von Reinheit und Harmonie sind Hirngespinnste Zuspätgeborener: »inventions de nos muses tardives« (ebd., V. 33). Poetologisch bedeutet das satanische Bewusstsein für das Gegenwartsverständnis paradoxerweise eine Öffnung des Dichterischen. Daraus ergibt sich ein grundlegender Unterschied zu Leopardis *Canti*. Erst das Gedicht als Ganzes oder die letzten Verse heben Illusionen bzw. Augenblicke von Glück auf. Die poetischen *inganni* werden als gegenwartsenthobene Ekstasen, Träume bzw. Einbildungen reflektiert. Bei Baudelaire hingegen stehen Lust und Schmerz –

ebenso wie andere (scheinbar) unvereinbare Gegensätze – in harter Fügung¹²⁵⁶ zusammen. Diese semantische Erweiterung der poetischen Gegenwartserfahrung kehrt den selbstquälerischen Selbstbezug hervor. Auf Baudelaires Gedichte trifft der ambivalente Begriff der Inspiration zu, den Franz Kafka in seinem Tagebuch notiert: »schöpferisch nur in Selbstquälerei«¹²⁵⁷. Diese dichtungstheoretische Bestimmung trifft eine Aussage über die Subjektivität des Dichters bzw. des lyrischen Ichs. Diese Selbstquälerei wird in der ständigen Widersprüchlichkeit, die jeden bewussten Augenblick des (Selbst-) Gefühls bestimmt, in *L'Héautontimorouménos* vorgeführt. Jeder Vers ist in sich verdoppelt, da diese sadomasochistische Variante (des absoluten Ichs bei Fichte) sich fortwährend selbst und sein Gegenteil setzt, indem es sich bestraft. Hier kommt die Rückseite des weltstüchtigen Dandys – »un *moi* insatiable du *non-moi*« (II, 692) – zur Anschauung.

Je suis le sinistre miroir
Où la mégère se regarde!

Je suis la plaie et le couteau!
Je suis le soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau!

Je suis de mon cœur le vampire,
– Un de ces grands abandonnés
Au rire éternel condamnés,
Et qui ne peuvent plus sourire!

(I, 78f., V. 19–28)

Das Ich, das sich ständig selbst betrachtet und reflektiert, leidet zwar an der eigenen Gegenwart und empfindet Hass gegenüber sich selbst, aber da der Selbstquäler das weiß und ausspricht, ist diese Bestrafung auch mit einem Lustgefühl verbunden. Der solipsistische Imperativ des Dandys –

Le Dandy doit aspirer à être sublime sans interruption; il doit vivre et dormir devant un miroir. (I, 678; *Mon cœur mis à nu*)

– ist mehr als eine ausgewachsene Neurose. Es handelt sich nicht um die Beschreibung einer Krankheit, sondern um eine Apotheose der grotesken Selbstverdopplung mit überpersönlichem¹²⁵⁸ Anspruch. Denn darin spricht sich ein

1256 Vgl. Friedrich 2006, S. 90.

1257 Kafka 1989, S. 729.

1258 Dieser allgemeine, subjekttheoretische Zug ist schon grammatisch angelegt im Wechsel von männlichen und weiblichen Nomen (»la plaie et le couteau« etc.) »[as] the seeming ›undifferentiation‹ between self and others [...], which] gradually unveils this involuntary solidarity in suffering and evil« (Morisi 2012, S. 86).

Akt der poetischen Selbstschöpfung und Selbstbestimmung aus (s.o. S. 152, 167). Die Wahrnehmung dichotomer Pole, die doch alle in einem synthetischen Ich und in einer Zusammenschau gehalten werden, bildet »another type of synesthesia« – im Vergleich mit den *Correspondances* (s.o. S. 511f.) – aus.¹²⁵⁹ Trotz aller inneren Gegensätze hält Baudelaire an einer zeitlichen Synthese fest, die eine »invisible totalité« (II, 784) anzeigt, »[car l']artiste n'est artiste qu'à condition d'être double et de n'ignorer rien de sa double nature«, wie es in *De l'essence du rire* heißt (II, 543). Dieser Sonderfall einer gedanklichen Synästhesie ist gleichsam Veranschaulichung dessen, was nach dem »dérèglement de tous les sens« (s.o. S. 145) – mit Rimbaud gesprochen – eintritt. Das (lyrische) Ich »transformiert sich zum entsubjektivierten Resonanzkörper synästhetischer Impressionen oder Bewusstseinsflüsse, wie sie auch für das Erleben einer ekstatischen Vision charakteristisch sind.«¹²⁶⁰ Man kann in dieser Selbstquälerei eine Erweiterung von Foucaults Katalog und ein panoptisches Ich erkennen, das den Gefängnischarakter der modernen Institutionen vollends internalisiert und auf sich selbst anwendet. Was Foucault am Ende des Kapitels *Le panoptisme* als Ideal beschreibt, wird zum wirklichen Spleen:

Le point idéal de la pénalité aujourd'hui serait la discipline indéfinie: un interrogatoire qui n'aurait pas de terme, une enquête qui se prolongerait sans limite dans une observation minutieuse et toujours plus analytique[...], une procédure qui serait à la fois la mesure permanente d'un écart par rapport à une norme inaccessible et le mouvement asymptotique qui contraint à la rejoindre à l'infini. [...] Que la prison cellulaire, avec ses chronologies scandées, son travail obligatoire, ses instances de surveillance et de notation, avec ses maîtres en normalité, qui relaient et multiplient les fonctions du juge, soit devenue l'instrument moderne de la pénalité, quoi d'étonnant?¹²⁶¹

Das Gedicht *L'Héautontimorouménos* ist ein solches Gefängnis und damit das wirklich gewordene Ideal, da es das Medium und die Relate der Beobachtung – Beobachter und Beobachteter – zusammenbindet. In dieser reibungslosen Selbstdisziplinierung ist die permanente Bestrafung mit asymptotischer Erfüllungsformel die Innenwelt des Subjekts geworden. Das Gefängnis als geschlossener Raum steht für den Schrecken, eingesperrt und der freien Selbstbestimmung beraubt zu sein. Der Ausstand der abschließenden Bestrafung ist eine furchtbare Vision – mit Kafkas *Das Urteil* vergleichbar – und stellt den zeitlichen

1259 – »suggesting a horizontal dimension of correspondence between entities, such as alter egos, that exist on the same level of physical reality while commingling within the lyric subject as the locus of unity« (Meadows 2011, S. 118).

1260 Teuber 2010, S. 277. Bernhard Teuber bezieht sich hier zwar auf die Dichtung und Poetik Arthur Rimbauds, seine Herleitung des Dichtermodells des *savant* entspringt allerdings dem baudelaireischen »Gestus«, sich »dem Gesindel, den Psychopathen, Verbrechern und Verfemten gleich[zumachen]« (ebd., S. 276).

1261 Foucault 1975, S. 264.

Aspekt der Zwangsneurose und der Melancholie dar. Der Grund, warum es zu dieser Selbstbespiegelung in der eigenen Begierdestruktur kommt, bleibt unbenannt und anonym. Damit variiert Baudelaire das Thema von *A se stesso* auf unpersönliche Weise und ohne den Versuch eines letzten, apokalyptischen Augenblicks, sich und die eigene Hoffnung abzuschaffen (s. o. S. 186). Versteht man das Gedicht als Ausdruck der eigenen poetischen Leistungsfähigkeit, ist es die lustvolle Beschreibung eines absoluten, da unendlich wiederholbaren Augenblicks, in dem man sich selbst Schmerzen zufügt. Es ist ein ständiges, süßes Wechselspiel¹²⁶² ohne endgültigen Sieger oder Verlierer, das dichterisch vollbringt, was empirisch nicht vorkommen kann: sich selbst so kontrolliert (Un-) Lust zu bereiten, dass die (Un-) Lust nicht unterliegt.

Dieser *point idéal* wäre ein unendlich wiederholbarer erfüllter Augenblick. Das *idéal spleenique* wäre eine reine Seinsekstase, da dieser Selbstquäler auch ein vollkommen autonomes Subjekt wäre. Das Gesetz der Begierde, dass jede Lust zu Unlust führe oder mit ihr identisch sei (s. o. S. 31 f.), wäre hier insofern aufgehoben, dass, was vormals das Abbrechen der Lust bezeichnet, nun der Anfang der Lust *à l'infini* ist. Dieser reine Wechsel der Zustände ist eine Selbstverdopplung des Ichs, indem der Kampf im Innern, von dem Pascal spricht, in reiner Form – nämlich unabhängig von einer Unterscheidung zwischen Herz und Verstand – ausgetragen und kultiviert wird. Dieses Dazwischen von Augenblick und Wiederholung, von Fülle und leerer Dauer entspricht dem »choc perpétuel de ces deux infinis [pascaliens duquel ...] se dégage le rire« (II, 532). Das Streben nach einer reflektierten Erfüllung der Begierde, nach einer »sphère au-delà de l'ironie«¹²⁶³, hätte als Fernziel eine göttliche, reine Dichtung: eine *poésie pure*. Das Bewusstsein davon, dass das nicht möglich ist, zeigt sich im Bild des »rire éternel« (I, 79, V. 27).

In dieser pervertierten *cura sui* findet keine Reibung und keine Erschöpfung statt. Im perfekten Selbstquäler würde eine vollkommene Balance zwischen Lust und Unlust bestehen, so dass der Wechsel nie zum Stillstand kommen müsste. »Le moi haïssable« würde den Selbsthass so verinnerlichen, dass nur noch eine begriffliche Unterscheidung zwischen dem lustvollen Bestrafen des Sadisten und dem lustvollen Empfangen des Schmerzes des Masochisten bestehen würde. Verwirklicht wäre diese reine Form in der virtuellen Möglichkeit einer Gabe, in der nichts ausgetauscht wird und es keinen Geber noch einen Gebenden gibt. Im Weltinnenraum des panoptischen Ichs ist alles Teil des selbsterrichteten Gefängnisses. Der Traum Leopardis des »non che la speme, il desiderio è spento«

1262 Vgl. »Il serait peut-être doux d'être alternativement victime et bourreau.« (I, 676; *Mon cœur mis à nu*).

1263 Stierle 2008, S. 189. Vgl. ausführlicher zum »choc perpétuel« im Zeichen des Erhabenen und der Flüchtigkeit Doetsch 2004, S. 125–130.

(V. 5; s. o. S. 186), das geradewegs in Samuel Becketts Hölle führt,¹²⁶⁴ wäre erfüllt in diesem selbstquälerischen Selbstverhältnis des lyrischen Ichs. Ein Ich, das sich mit einer solchen Augenblickserfahrung identifiziert, ist das ›wirklich‹ erhabene Ich, denn es ist über seine eigene Begierde erhaben und zugleich unabhängig von äußeren Zuständen und Einwirkungen. Das Erhabene, an dem es vormals scheiterte – ob an der erhabenen Natur oder an erhabenen Vorstellungen –, ist hier zum Scheitern des Erhabenen geworden, zur satanischen Verabschiedung der Selbstlegitimierung des Subjekts. Die Struktur des Erhabenen und die Begierde wären abgeschafft. Der erhabene Augenblick der Subjektconstitution hätte ausgedient. Das Ideal eines handelnden Ichs ist zu einer Melancholie der reinen Beobachtung umgewandelt. Die satanische Wende gegen sich selbst ist mehr als ein »Dekor«¹²⁶⁵, denn im *L'Héautontimorouménos* kommt der *point idéal* einer reinen Energie zum Ausdruck, die zwar negativ ist, aber deshalb auch unerschöpflich. Schuld an der Selbstzerstörung ist die Ironie:

Ne suis-je pas un faux accord
 Dans la divine symphonie,
 Grâce à la vorace Ironie
 Qui me secoue et qui me mord? (I, 78, V. 13–16)

Der Taumel der Vernunft bzw. der Selbstbeobachtung¹²⁶⁶ führt in eine Idee ohne hoffnungsvollen Ausblick auf einen Ausweg. So scheint die romantische Zeitvorstellung einer *échappée de vue* ins Unendliche abgeschafft. Die Muse erscheint als unschöne Bürde – »la criarde«, la mégère« (I, 78, V. 17, 20) –, als äußeres Prinzip, das doch einen inneren Verletzungsrhythmus anzeigt, den nur das »l'Inconnu« bzw. »du nouveau«, das letzte Wort der *Fleurs du mal*, aussetzen können (I, 134, V. 144). Der autophage bzw. autovampireske Selbstbezug des Ichs mag die Reaktion bzw. das Spiegelbild der realen Entfremdung des Künstlers in der modernen Gesellschaft sein. Dafür steht als lyrisches Echo das kosmische Exil und die prinzipielle Nicht-Weltpassung ein (V. 13f.). Diese Arretierung geschieht mit paradigmatischem Anspruch –

Je suis dans mon cœur le vampire,
 Un de ces grands abandonnés (I, 79, V. 25f.)

1264 Vgl. Herold 2016.

1265 Vgl. »Certes le satanisme de Baudelaire n'est qu'un décor. [...] Dans une société qui déteste l'éternel, Baudelaire a aimé le mal comme un sursaut d'absolu« (Bonnefoy 1959, S. 45).

1266 Denn in dieser weniger durch die idealistische Tradition belasteten Ausdrucksweise der »Selbstbeobachtung« bzw. der »Beobachtung zweiter Stufe«, wie sich Niklas Luhmann ausdrückt, liegt ein Kernanliegen der Systemtheorie, die immer auch sich selbst, d. h. den systemischen Ansatz und das moderne Bewusstsein als strukturell so angelegtes Bewusstsein seiner selbst, mitreflektiert (vgl. dazu Baecker 2013).

– und selbstaufhebend auf ironische Weise. Das ästhetische Nicht-Mehr, der Verlust einer Gemeinschaft (›abandonné‹), der durch die Harmonie verschlingende Ironie perpetuiert wird, ist zugleich ein ästhetischer Gewinn.

Au rire éternel condamnés,
Et qui ne peuvent plus sourire! (I, 79, V. 27f.)

Wenn auch nicht ein Ausweg aus der Verdopplungsbewegung in Sicht ist, so doch eine Selbstbewusstseinswerdung des Ichs als Künstler.

L'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun des phénomènes de sa double nature. (II, 543)

Der Nicht-mehr-Lächelnde ist der Künstler, insofern seine Bewusstseinsstruktur die des *comique absolu* ist. »[R]ire« und »sourire« erscheinen als Gegensatzpaare. Ein Lachen ohne Lächeln ist Ausdruck einer Indifferenz gegenüber dem, was normalerweise lachen lässt.¹²⁶⁷ Im doppelbödigen Aufsatz *De l'essence du rire* lautet die Definition des Künstlers: Diese zweifache Dopplung (›artiste«, »sa double nature«) ist die ironische Überbietung der aufklärerischen Idee, die Kant so gefasst hatte, dass Kunstwerke (so autonom) wie Natur sein bzw. erscheinen müssten. Denn insofern das ironische, selbstzerfleischende Bewusstsein des Künstlers sich prinzipiell von der Natur und von Vorstellungen einfacher Harmonie abgrenzt, ist die »idée dominante de supériorité« (II, 543) zugleich eine der Selbstunterwerfung. Sind Opfer und Täter ein und dieselbe Person, vereint in einer »existence d'une dualité permanente« (II, 543), ist die unbesetzbare Energie des Satanischen übersetzbar in die Energie der prinzipiellen Nicht-Erkennbarkeit seiner selbst (s. o. S. 53f.). Denn auch das gehört zu Baudelaires Theorie des Absoluten, dass, wer im Bewusstsein des Absoluten schreibt, merkwürdig gezeichnet ist: »Il faut ajouter qu'un des signes très particuliers du comique absolu est de s'ignorer lui-même.« (II, 542). Dieser prinzipiell nachzeichnende Charakter des ironischen Bewusstseins, das schwebend zwischen zwei Ichwerten vermittelt, zwischen dem hoffenden und begehrenden Ich, »gonflé d'espérance« (I, 78, V. 7f.), und dem in dieser Hoffnung scheiternden Ich, in dessen Tränenströmen Schiffbruch erlitten wird, steht in der satanischen Valenz aller Bilder, dass sie nur Spiegelbilder, nicht ›wahre‹ Abbilder sind.¹²⁶⁸ Im ironischen Spiegelstadium des melancholischen Bewusstseins, das seinen *point idéal* sucht, findet es sich wieder als reines Medium:

Je suis le sinistre miroir
Où la mégère se regarde (I, 78, V. 19f.)

1267 Vgl. Vaillant 1991, S. 45.

1268 Vgl. »L'ironie, comme la mélancolie, comme l'image que renvoient les miroirs, reste des appartenances de Satan« (Starobinski 1997, S. 32).

Die auszeichnende Reflexivität des modernen Bewusstseins, verliert ihre angestammte selbstermächtigende Funktion. Sein Alter Ego ist die Ironie oder die Megäre, die sich im gläsernen Ich spiegelt. Sie ist zugleich ironisch und damit »le lucide, le sage miroir de l'introspection [...] voilà les jeux baroques«¹²⁶⁹. Ihr Blick versteinert wie derjenige der Medusa bzw. des Liebenden in *À une passante* (s. o. S. 393, V. 5). Diese Selbsterfahrung deckt einen Verrat der Melancholie auf, denn die Sehnsucht nach einer anderen Erfahrung wird zurückgeführt auf eine reine Selbstbezüglichkeit, in der das Ich gerade nicht mehr »bei sich« ist.¹²⁷⁰ Ist das Ich als reine Struktur, als reine Reflexion erst einmal um die Möglichkeit gebracht, (sich) selbst zu erblicken, endet auch die Möglichkeit von Augenblicken, prägnante Szenen von Harmonie und Weltpassung zu erkennen. Diese Vorstellung eines Lebens ohne prägnante Sinngebungserlebnisse setzt *L'Héautontimorouménos* ins Bild und ist damit die Gegenfigur zu einem synästhetischen Verfahren. Wenn Rimbauds Satz aus den sogenannten *voyant*-Briefen – »Je est un autre« vollständig zuträfe –, gelänge keine Aufwertung von Zeitpunkten zu Augenblicken der Selbstfindung. Ein wirkliches »dérèglement« wäre eingetreten (s. o. S. 145). Ohne Überschreitung einer (Ich-) Grenze in der Erfahrung gäbe es kein Ereignis mehr, »comme l'éclair dans la nuit, qui, du fond du temps, donne un être dense et noir à ce qu'elle nie«¹²⁷¹. Der *Selbstenker* ist in dieser Reflexion, die inhaltslos und augenblickslos bleibt, eine paradoxe »affirmation non positive«¹²⁷². Selbstfindung ist aus der Perspektive des *comique absolu* eine Selbstaufhebung. Der Zukunftsform des Beginns – »Je te frapperai sans colère« (V. 1) –, die sich durch die ersten drei Strophen hält, kommt die Funktion zu, das Verschwinden der Zukunft als Perspektive zu inszenieren und den Übergang zum satanischen »eternal iterative present« zu ermöglichen.¹²⁷³ Diese transindividuelle Perspektive legt den Finger auf die Wunde, die die Idee einer ursprünglichen Identität schlug. Damit scheint das Gedicht, das als Epilog der *Fleurs du mal* geplant war, Fallstudie eines Traumas zu sein.¹²⁷⁴ Schlägt erst

1269 Jankélévitch 1964, S. 36.

1270 »Le Je-miroir figure un aspect extrême de la mélancolie: il ne s'appartient pas, il est pure dépossession« (Starobinski 1997, S. 35).

1271 Foucault 2001a, S. 265.

1272 Ebd., S. 266.

1273 Acquisto 2013a, S. 194. Acquisto spricht von »really two poems«: »the first three stanzas stand united by the je-tu relation and the actions in future tense, while the last four stanzas shift from action to naming and to a single subject existing in an eternal present.« Dieser Bruch werde verstärkt durch die Anzahl der Strophen, insofern die Zahl Sieben zahlenmystisch auf die Ewigkeit verweist – prominent in *Les Sept Vieillards* – und so das Ereignis des Falls als eine Gegenwart der Wiederholung verstärkt: »the structure performs the same singularity in duality as the first-person subject« (ebd., S. 194f.). Vgl. zum letztgenannten Gedicht ausführlich unter dem Aspekt des Satanischen und Monströsen Sauter 2009, zur Zahlensymbolik Tucci 1989.

1274 Vgl. Sanyal 2006, S. 31.

einmal jede Ursprungssuche fehlt, ist die Frage nach Einheit und Zerstreuung anders positioniert. Gemeint ist nicht mehr ein ausschließendes Entweder-Oder – entweder gibt es Einheit oder Entzweiung –, sondern ein Sowohl-als-Auch, das die Gegenwart oder unser Bild von ihr durcheinanderbringt. Das innere Zeitgefühl fängt an zu schwirren, d. h. die Gegenwart schwebt über den Gegensätzen, da »sie von keiner temporalen Gravitation gehalten wird«¹²⁷⁵. Der Verlust wird »nicht als bevorstehend, sondern als bereits eingetreten betrachtet.«¹²⁷⁶ In ihr wird die Hoffnung ersetzt durch ein dauerhaftes Sprechen im Irrealis der Vergangenheit wie im abschließenden Vers von *À une passante*. Eine solche Poesie der Entfremdung lässt sich mit Binswanger als eine freie *Protentio* verstehen, als ungebundene Ausrichtung auf zukünftige Bewusstseinsinhalte.¹²⁷⁷ Dem Melancholiker erscheinen protentive Akte immer-schon in die Vergangenheit verlegt, so dass seine Krankheit ein Mangel an gegenwärtigem, sinnhaftem Zukunftsdenken wird. Da »das Vergangene keine Möglichkeiten mehr in sich birgt, [werden die Bewusstseinsakte der *Protentio*] zu Leerintentionen.«¹²⁷⁸ Wenn solcherart die Intentionen sich auf sich selbst zurückwenden, und die *praesentatio* die Welthaftigkeit der »natürlichen Erfahrung« verliert, tritt ein »Verlust der Erfahrung an intentionalen oder transzendentalen zeitigenden Möglichkeiten« ein. Dieser aber »macht nicht die melancholische Verstimmung, sondern ist schon melancholische Verlust-Stimmung.«¹²⁷⁹

Diese »poésie de l'aliénation«¹²⁸⁰ läuft – in der letzten Strophe von *L'Héautontimorouménos* – auf die Figur des autovampiresken Melmoth hinaus, auf jenen Helden der *Gothic Novel Melmoth the Wanderer* (1820) von Charles Maturin.¹²⁸¹ Das »rire éternel« (I, 79, V. 27) »est satanique, il est donc profondément humain« (II, 532), weshalb das lyrische Ich über sich lacht und darin zugleich als Satan seiner selbst seiner Menschlichkeit überlegen ist. Das Lachen ist so unablösbar vom Ich wie der Augenblick, da die Verdopplung keine Subjekt-konstitution leisten kann.¹²⁸² Wenn ein ein letzter »Zeitstabilisator«¹²⁸³

1275 Han 2013, S. 10.

1276 Binswanger 1960, S. 45.

1277 Fasst man die Gegenwart unter den phänomenologischen Kategorien in der Nachfolge Husserls auf, ist sie die Einstellungstrias von *retentio*, *praesentatio* und *protentio*. Binswanger nennt sie kantisch die »Momente der *Einheit* der Synthesis der intentionalen konstitutiven Leistungen der zeitlichen Objektivität« (ebd., S. 42).

1278 Flashar 1966, S. 12.

1279 Binswanger 1960, S. 47.

1280 Stierle 2008, S. 183.

1281 Vgl. Stierle 2008, S. 188. Auch in *De l'essence du rire* führt Baudelaire *Melmoth* als Paradigma der Selbstverdopplung und einer »loi primordiale du rire« an (II, 531f.). Haugen 1988 geht ausgehend von dieser Stelle dem Einfluss der Tradition des Grotesken (Hugos) in Baudelaires Theorie des Lachens nach.

1282 Vgl. »Die Reflexion erzeugt die Differenz zwischen reflektiertem und reflektierendem

abhanden gekommen ist, droht nicht nur der »Sinn für die *rechte* Zeit gänzlich«¹²⁸⁴ zu entfallen, sondern auch die »Gegenwart schrumpft zu einem flüchtigen *Zeit-Punkt*«¹²⁸⁵. In dieser »Dyschronie« ist der Zeit »ein ordnender Rhythmus« abhanden gekommen.¹²⁸⁶ Hat die Sahara in *Spleen II* noch die Funktion, einen neuen Augenblick poetischen Sprechens örtlich in der mythischen Figur der Sphinx zu beherbergen – »dans le fond d'un Sahara brumeux; / Un vieux sphinx ignoré [...] / chante« (I, 75, V. 21–24; s. u. S. 526) –, ist sie nun der Scharfrichter, »a desertic place of nothingness, [that] turns to the victim to sate its ontological hunger«¹²⁸⁷.

Das freie Spiel der Erkenntniskräfte, das Kant als zentrales Charakteristikum der ästhetischen Erfahrung¹²⁸⁸ ansieht, wird hier als Krankheit enthüllt, als die freie *Protentio* des Melancholikers. Die Freiheit des modernen Subjekts, die Kant als ästhetische Einstellung behandelt,¹²⁸⁹ kann immer und zu jedem Zeitpunkt in die »freie« Zeiterfahrung einer abgründigen, da prinzipiellen, Erfahrungslosigkeit umkippen. Ganz analog zur (fragwürdigen) kantischen Bestimmung, das Erhabene sei nicht in den Dingen, sondern im Geist, schreibt Baudelaire:

Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre *supériorité*; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement *contradictoire*, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur *infinie* et d'une misère *infinie*, misère *infinie* relativement à l'Être absolu *dont il possède la conception*, grandeur *infinie* relativement aux animaux. C'est du choc perpétuel de ces *deux infinis* que se dégage le rire. *Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire*. Ce n'est point l'homme qui tombe qui rit de sa propre chute, à moins qu'il ne soit un philosophe, un homme qui ait acquis, par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme *spectateur désintéressé* aux phénomènes de son moi. (II, 532; Kursivierung M. H.)

Das ist die entfernte und zugleich zentrale Koinzidenz zweier eminenten Theoretiker des Erhabenen: Die negative kantische Weltpassung findet sich in Baudelaire's Theorie des Lachens wieder. Nur der Philosoph erreicht die Vorausset-

Subjekt, deren Einheit sie eben deshalb nicht selbst noch einmal einholen oder gewährleisten kann« (Jahraus, 2010, S. 251).

1283 Han 2013, S. 11.

1284 Ebd., S. 10.

1285 Ebd., S. 11.

1286 Öhlschläger 2013b, S. 8. Solche Zeitkrisen stellen sich genau dann ein, wenn »Ursprungsbegriffe« mit ihrer »stabilisierenden Funktion« – wie Nietzsches Wille zur Macht oder Prousts Vorstellung eines zeitfreien Menschen ihre Gültigkeit verlieren (Peper 1998, S. 1233).

1287 Sanyal 2006, S. 32.

1288 Vgl. zu diesem emotionalen Apriori Wieland 2001, S. 255f.

1289 Vgl. »Es ist die Offenheit von Kants »freiem Spiel der Erkenntnisvermögen«, das einerseits der ästhetisierenden Einstellung eigen ist und das sich andererseits aus dem Prozeßcharakter des Ichs (s. Nietzsche, Pater, Barrès und Wilde) ergibt« (Peper 2012, S. 141).

zung der Interessellosigkeit im Ästhetischen (»spectateur désintéressé«) wegen der Bildung und Ausbildung von Ideen (»la conception«). Ein Unterschied besteht in der Glücksbewertung solcher negativ-dialektischen Koinzidenzen zwischen Ich und Welt. Für Baudelaires Ironie – darin der schlegelschen Ironie¹²⁹⁰ und den *Operette morali* Leopardis¹²⁹¹ verwandt durch »la force de se dédoubler« – gilt: Wenn wir lachen, erfahren wir negativ, dass wir nicht (mehr) in die Welt passen, und kommen so doch ironisch zu uns selbst.

* * *

Der Menge und der Großstadt – Synonyme für eine Welt in Bewegung – steht die psychologische Struktur eines Ichs im Stillstand gegenüber. Der Wille, lyrische Paradoxierungen zu fügen, steht im Zeichen von satanischen Motiven, ironischen Strukturen und poetischen Korrespondenzen. Diese angestrebte Koinzidenz treibt gerade den Versuch hervor, lyrisch die Gegenwart wiederzuerobern. Baudelaires Überlegungen zum Lachen (*De l'essence du rire*) und zur Selbstquälerei (*L'Héautontimorouménos*) bündeln diesen Gegenpol. Baudelaires Einhebungsversuche über das Lachen sind witzig, insofern sie anlässlich der Tendenz zur Selbstverdopplung eine selbst-erhabene Anlage des Menschen performativ aufführen. Diese Zerrissenheit grundiert einen immer wechselseitigen Umgang, der einfache (mythische, mystische oder religiöse) Setzungen von Gegensatzpaaren – wie Ich und Welt, Ideal und Spleen etc. – unterläuft (*La vie antérieure, J'aime le souvenir de ces époques nues*). Gegenüber der noia- getränkten Gegenwartsverweigerung bei Leopardi erweitern das satanische Bewusstsein und der selbstquälnerische Wert der Inspiration das dichterische Material zu einer lustvollen Verdopplung der Subjektivität und des Augenblicks. Die Liebe auf den letzten Blick (*À une passante*) und der paradoxe Augenblick, in dem reibungslos *ad infinitum* die Gegensätze einander bedingen (*L'Héautontimorouménos*), können als die beiden Fixpunkte dieses Blicks auf die Gegenwart gelten. Die Krankheit der Melancholie, die sich als freie Protentio und als moderne Dyschronie fassen lässt, schafft die authentische Erfahrbarkeit prägnanter Augenblicke und Weltpassung ab.

1290 Avanesian 2002, S. 53f.

1291 Vgl. Harrison 2006, S. 505f.

4.3 Freie Protentio

[Q]uesto secolo si può dire con verità che sia proprio il secolo della morte
(Leopardi: *Dialogo della Moda e della Morte*; TPP, S. 504)

Schönheit, die dauert, ist ein Gegenstand des Wissens. Und ist es fraglich, ob die Schöne, welche dauert, so noch heißen dürfte, – fest steht, daß ohne Wissenswürdiges im Innern es kein Schönes gibt. Die Philosophie darf nicht versuchen, es abzustreiten, daß sie das Schöne der Werke wieder erweckt.¹²⁹²

(Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*)

Die Freiheit der melancholischen Protentio (s. Kap. 4.2) fällt mit dem Zwang zusammen, nicht anders zu können, als (sich) zu reflektieren. In dieser Unausweichlichkeit zeigt sich ästhetisch die offene Anwendbarkeit der kantischen Rede vom freien Spiel. Baudelaire neigt in seiner Dichtung dazu, die ästhetische Welteinstellung zu totalisieren und in synästhetischen Sprachbildern auszugestalten.¹²⁹³ Den anderen Pol der Auslegung, den die Rede vom freien Spiel einführt, hat die europäische Romantik – diametral zu Baudelaires Position in den *Salons*-Texten – als Auflösung der Genera gefordert (s.o. S. 172), wie sie auf französischer Seite Hugos *Préface de Cromwell* als Manifest ausführt. Baudelaire aber hält teils an den Genre Grenzen fest:

C'est vraiment [...] un sujet d'étonnement énorme que la confusion totale des genres et des facultés. Comme les différents métiers réclament différents outils, les différents objets de recherche spirituelle exigent leurs facultés correspondantes. (I, 112)

Als Ausläufer der ästhetischen Überlegungen der Sattelzeit um 1800 zieht Baudelaire in der Praxis allerdings ebenfalls Genre Grenzen ein. Gerade die *petits poèmes en prose* reflektieren die *Perte d'auréole* des Dichters,¹²⁹⁴ indem sie dem Motto folgen »Sois toujours poète, même en prose«¹²⁹⁵. Im berühmten Brief an

1292 Benjamin 1974a, S. 357f.

1293 In dichtungstheoretischen Texten hingegen hält sich Baudelaire stärker an die klassizistische Auslegung des freien Spiels, anhand derer er eine Einteilung in verschiedene epistemische Einstellungen und in verschiedene Genera vornimmt. Vgl. »La morale cherche le bien, la science, le vrai, la poésie et quelquefois le roman, ne cherchent que le beau« (OC I, S. 537). Er wiederholt die kantische Einteilung der Vermögen – analog zu den drei Kritiken –, ohne aber Victor Cousins Vermischung und Aufwertung der Dichtung zugunsten der Moral zu übernehmen (vgl. Combe 2002, S. 31–33).

1294 Vgl. OC I, S. 352 (*Le Spleen de Paris*). Westerwelle unterläuft treffenderweise die typische Unterscheidung in der französischen Sekundärliteratur, wenn sie außerhalb des »klassischen« Gegensatzes des *spiritualiste* Lamartine und des *matérialiste* Hugo den ambivalenten Unterschied zwischen Baudelaire und Hugo betont, denn im »gänzlich differenzierte[n] Muster von Außenseitertum« zwischen Letzteren reflektiert Baudelaire jenseits dieser Kategorien im »antibourgeoise[n] Affekt [...] das Scheitern seiner Mission« (Westerwelle 2011b, S. 833f.).

1295 OC I, 670. Vgl. zur französischen Vorgeschichte des Prosagedichts Moore 2005, syste-

Houssaye reflektiert Baudelaire diese transgressive Gattung, auch wenn er eine falsche Spur zu Bertrands *Gaspard de la Nuit* legt, indem er eine an Schlegel erinnernde Definition des *Spleen de Paris* als fragmentarisches System (s. S. 92, 135) gibt:

[U]n petit ouvrage [... qui] n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. [...] Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. (I, 275; s. o. S. 361)

Der gängige Gegensatz von Lyrik und Prosa wird aufgehoben, aufeinander bezogen und zusammengefügt. Die neue Synthese bleibt ambig,¹²⁹⁶ auch wenn Baudelaire selbst den Bruch herunterspielt – »c'est encore *Les Fleurs du mal*, mais avec beaucoup plus de liberté, et de détail, et de raillerie.« (I, 615).¹²⁹⁷ Was die *poèmes en prose* mit lyrischen Gedichten vergleichbar macht, lässt sich nicht hinreichend definieren. Inhaltlich scheint es manche Übereinstimmungen zu Baudelaires lyrischem Werk ›traditioneller‹ Form zu geben, da vor allem mehrere Prosagedichte – bereits dem Titel nach – Doubletten einiger *Fleurs du mal* sind. Darüber hinaus spitzen die Prosagedichte, ihrem Titel *Spleen de Paris* getreu, eine artistische Selbstkultur zu. Der als Bedrohung empfundenen Nivellierung durch die Demokratie wird mit einer aristokratischen, egotistischen Selbstsorge begegnet. Der Dandy teilt mit den modernen Selbstkulturen die »Betonung des Selbstbezugs« und die »daraus erwachsend[e] Vielbezüglichkeit«¹²⁹⁸. Er versucht, seine freie Protentio auszuleben. Diese »distinction« des Künstlers als Dandys, die der Sprecher der Prosagedichte vorwiegend annimmt, ergibt sich aus einer konsequent ausgelebten und ausgeformten »passion«:

C'est avant tout le besoin ardent de se faire une originalité, contenu dans les limites extérieures des convenances. C'est une espèce de culte de soi-même, qui peut survivre à la recherche du bonheur à trouver dans autrui, dans la femme, par exemple; qui peut

matisch zum Prosagedicht als Transgression Scott 1991 und Jamison 2001, zur grotesk-karikaturalen Seite Hiddleston 1991.

1296 Vgl. exemplarisch Burton 1993.

1297 Baudelaire 1973, Bd. 2, S. 615 (Brief an Jules Troubat, vom 19. Februar 1866).

1298 Peper 2012, S. 141. Den Fragmentcharakter der Prosagedichte arbeitet Elias 2007 treffend heraus. Fragment und Prosagedicht teilen sowohl einen immanent transgressiven Charakter als auch eine selbstreflexive Einheit. Dem »paradox of function« (ebd., S. 82) entspricht eine Verdopplung des Rahmens bzw. »fragments of frames of both prose and poems«. Solche »counter frames« (ebd., S. 84) lassen sich zurückbeziehen auf Kants Rede von der *pulchritudo adhaerens* (s. o. S. 83), auf die Poetik der Arabeske und des Parergons (s. o. S. 139), sowie auf die Einheit von System und Nicht-System (s. o. S. 137).

survivre même à tout ce qu'on appelle les illusions. C'est le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse *de ne jamais être étonné*. (II, 710; *Le Peintre de la vie moderne, Le Dandy*; Kursivierung M. H.)

Für das paradigmatisch Andere, die Frau, an dem der Dandy seine »recherche du bonheur« (II, 710) beispielhaft durchführt, ist das Prosagedicht *Portraits de maîtresses* (I, 345–349) ein ironisches Beispiel. An ihm wird deutlich, wohin diese melancholische, freie Protentio führt, und wie das »ne jamais être étonné« ausgestaltet werden kann. Der letzte der vier »vétérans de la joie«, der Dandy »d'un aspect doux et posé, d'une physionomie presque cléricale« (I, 345, 348) erzählt von einer vergangenen Liebschaft:

L'histoire de mon amour ressemble à un interminable voyage sur une surface pure et polie comme un miroir, vertigineusement monotone, qui aurait réfléchi tous mes sentiments et mes gestes avec l'exactitude ironique de ma propre conscience, de sorte que je ne pouvais pas me permettre un geste ou un sentiment déraisonnable sans apercevoir immédiatement le reproche muet de mon inséparable spectre. L'amour m'apparaissait comme une tutelle. (I, 348)

Die Erfahrung der Liebe steht zunächst in einem positiven, da reinen, Bezug zur Geliebten (»surface pure et polie comme un miroir«). Die Spiegelung im Anderen wäre der *point idéal* (s. o. S. 428) dieses Verhältnisses. Das Eigene und Solitäre zu vergessen oder zu überwinden, ist die Sehnsucht des Menschen und in ausgezeichneter Weise des Liebenden. Der Vollbegriff der Liebe läuft auf eine solche ideale Anerkennungsfigur hinaus, in der »das Eigene als entzogener Ungrund zugelassen wird«¹²⁹⁹. Die egotistische Selbstkultur des Dandy strebt danach, sich selbst zu überwinden in der Faszination für den Anderen. Aber diese Faszination scheint ihren höchsten Punkt (bereits) in *À une passante* erreicht zu haben. Da davon beim »vétérans de la joie« nicht mehr viel übrig ist, läuft er Gefahr, seine Würde zu verlieren. Denn die auszeichnende Strukturfähigkeit von Subjekten besteht darin, dass sie symmetrische Anerkennungsverhältnisse aufbauen können und möchten, in denen jeder sein Zentrum außer sich hat, nämlich im Geliebten. Ein solches »formunabhängiges Ereignis«¹³⁰⁰, in der das egologische Bewusstsein des Dandys bzw. des Selbstquälers überwunden würde, findet aber nicht statt. Der Augenblick, in der sich die Struktur der Liebe erfüllt, ereignet sich nicht. Stattdessen erscheint die Liebe als Gängelband, das die eigenen Wünsche und das eigene Streben hemmt und einschränkt. Der Augenblick des Sich-Verliebens, über den sich das Prosagedicht bezeichnender ausschweigt, vollzieht sich nicht:

1299 Hogrebe 2013, S. 45.

1300 Ebd.

Que de sottises elle m'a empêché de faire, que je regrette de n'avoir pas commises! Que de dettes payées malgré moi! Elle me privait de tous les bénéfices que j'aurais pu tirer de ma folie personnelle. Avec une froide et infranchissable règle, elle barrait tous mes caprices. Pour comble d'horreur, elle n'exigeait pas de reconnaissance, le danger passé. Combien de fois ne me suis-je pas retenu de lui sauter à la gorge, en lui criant: »Sois donc imparfaite, misérable! afin que je puisse t'aimer sans malaise et sans colère!« (I, 348)

Diese Liebe ist paradigmatisch für das Subjekt, das über Jahre liebt, was es hasst, da es perfekt ist, und zugleich darin einen Spiegel für sich und für sein Selbstverständnis erkennt. Er führt in das intime (Fremd-) Verhältnis der Liebe seine eigene Entzweiung ein. Als ein solches Ideal wiederholt das Prosagedicht die leerlaufende Struktur des *L'Héautontimorouménos*. Diesmal aber stellt sich keine Erwidern ein (»pas de reconnaissance«). Der »vétérane de la joie« ist jemand, der diese Illusion der Perfektion überlebt hat – »Moi, j'ai survécu, comme vous voyez« (I, 348) – und er entspricht damit der Definition des Dandys, der jemand ist »qui peut survivre même à tout ce qu'on appelle les illusions« (II, 710). Die Frau dient zwar als Inspiration, sie verkörpert aber die Reflexion des Liebenden. Sie spiegelt in ihrer maschinenhaften Reibungslosigkeit – »une personne incapable de commettre une erreur de sentiment ou de calcul« (I, 348.) – das stoische Ideal des Dandys.

Pendant plusieurs années, je l'ai admirée, le coeur plein de haine. Enfin, ce n'est pas moi qui en suis mort!

– Ah! firent les autres, elle est donc morte?

– Oui! cela ne pouvait continuer ainsi. L'amour était devenu pour moi un cauchemar accablant. Vaincre ou mourir, comme dit la Politique, telle était l'alternative que m'imposait la destinée! Un soir, dans un bois... au bord d'une mare..., après une mélancolique promenade où ses yeux, à elle, réfléchissaient la douceur du ciel, et où mon coeur, à moi, était crispé comme l'enfer...

– Quoi!

– Comment!

– Que voulez-vous dire?

– C'était inévitable. J'ai trop le sentiment de l'équité pour battre, outrager ou congédier un serviteur irréprochable. Mais il fallait accorder ce sentiment avec l'horreur que cet être m'inspirait; me débarrasser de cet être sans lui manquer de respect. Que vouliez-vous que je fisse d'elle, *puisque'elle était parfaite?* (I, 348 f.)

Diese Perfektion der Geliebten verunmöglicht eine normale Relation. Sie entspricht damit der satanischen Struktur der perfekten Selbstbezüglichkeit des *Héautontimorouménos*, die eine »natürlich[e] Erfahrung«¹³⁰¹ verhindert. Die real-gewordene *donna che non si trova* Leopardis (s. o. S. 302) hat als personi-

1301 Binswanger 1960, S. 47.

fizierte Illusion des Bewusstseins eine »irrealisierende Funktion«¹³⁰², auch wenn sie als Inspiration dient (»l'horreur que cet être m'inspirait«). Wenn aber dieses Ereignis der Inspiration auf Dauer gestellt wird (»Pendant plusieurs années, je l'ai admirée«), dann zeigt sich die Paradoxie einer Reflexion »avec l'exactitude ironique de ma propre conscience« (I, 348). Denn sie will eine fruchtbare Differenz, findet aber nur eine unendliche Wiederholung der Selbstnivellierung (»L'amour m'apparaissait comme une tutelle«). Dieses Ausbleiben des Augenblicks, in dem die Struktur informativer Selbstspiegelung erfüllt und mehr als die Erinnerung an eine solitäre Figur wäre, wird in dem Prosagedicht *Le Miroir* als elitäre und individuelle Geste des Dandys benannt. Das konziliante Prinzip der Demokratie wird verkehrt in eine egologische Nabelschau:

Un homme épouvantable entre et se regarde dans la glace.

»- Pourquoi vous regardez-vous au miroir, puisque vous ne pouvez vous y voir qu'avec déplaisir?« L'homme épouvantable me répond: »- Monsieur, d'après les immortels principes de 89, tous les hommes sont égaux en droits; donc je possède le droit de me mirer; avec plaisir ou déplaisir, cela ne regarde que ma conscience.«

Au nom du bon sens, j'avais sans doute raison; mais, au point de vue de la loi, il n'avait pas tort. (I, 344)

Diese Unvernunft der Gesetze der absoluten Gleichheit lässt sich auch als »les immortels principes« der Moderne verstehen, die das Glück von allen wollte, in diesem Gleichheitswahn aber einer linearen Vorstellung von Zeit huldigt, die individuelle Zeiterfahrungen abzuschaffen droht. Der Dandy, als Relikt der alten, vorrevolutionären Zeit, ist ein Entschleuniger und jemand, der der »Atomisierung des Seins entgegen[wirkt]«¹³⁰³. Diese kritische Haltung kann zunächst nur individuell gedacht werden. Der Ausgang der Reflexion – »plaisir ou déplaisir« – spielt keine Rolle, solange er nur dem Primat des Subjekts entspricht: »cela ne regarde que ma conscience«. Was *Le Miroir* egologisch durchspielt, wird im übernächsten Prosagedicht *Portraits de maîtresses* intersubjektiv im Zeichen der Liebe wiederholt. Beiden Gedichten liegt die allgemeine Struktur der freien Protentio zugrunde. Es wird jedesmal die Unmöglichkeit eines *temps retrouvé* ins Bild gesetzt. Der Ausweg aus diesem Ennui – aus der Unauffindbarkeit von Augenblicken sinnhafter Zeiterfahrungen – ist, wie es sich für den ironischen Gestus des Dandys gehört, der »wirkliche« Tod der Illusion und des Ideals. Die *Portraits de maîtresses* enden in einem Rausch. Im trunkenen Zustand fände sich, so die neue Hoffnung, ein praktisches Ende der Langeweile. Die Unerfüllbarkeit des lebensweltlichen Ideals, das sich aus einer idealistischen Idee (»*puisqu'elle était parfaite?*«) speist und in einer realistischen Selbstverliebtheit gründet (s. *Le Miroir*), wird in einer sowohl praktischen als

1302 Hilmes 2002, S. 305.

1303 Han 2013, S. 52.

auch allegorischen Geste aufgehoben: Die coolness bzw. *sprezzatura*¹³⁰⁴ des Dandys schlägt sich in einer doppelten, ironischen Distanz nieder. Die Ausweglosigkeit seiner Begierde nach einer wirklichen Erfahrung wird als Vergangenes erzählt. Die novellenartige Einleitung der *Portraits de maîtresses* hat einen lehrhaften Gestus, da er allgemein, vage und übertragbar ist:

Dans un boudoir d'hommes, c'est-à-dire dans un fumoir attendant à un élégant tripot, quatre hommes fumaient et buvaient. Ils n'étaient précisément ni jeunes ni vieux, ni beaux ni laids; mais vieux ou jeunes, ils portaient cette distinction non méconnaissable des vétérans de la joie, cet indescriptible je ne sais quoi, cette tristesse froide et railleuse qui dit clairement: »Nous avons fortement vécu, et nous cherchons ce que nous pourrions aimer et estimer. (I, 245)

Während die ersten Sätze eine moralistische Belehrung über die Liebe erwarten lassen, leitet der letzte Absatz zu dem noch stärker allegorisch gehaltenen Prosagedicht *Le Galant Tireur* über, in dem der Augenblick (der Inspiration) abgeschafft wird, indem die (Frau und Muse der) Inspiration sprichwörtlich und allegorisch umgebracht wird.

Comme la voiture traversait le bois, il la fit arrêter dans le voisinage d'un tir, disant qu'il lui serait agréable de tirer quelques balles pour *tuer* le Temps. Tuer ce monstre-là, n'est-ce pas l'occupation la plus ordinaire et la plus légitime de chacun? – Et il offrit gaillardement la main à sa chère, délicieuse et exécrable femme, à cette mystérieuse femme à laquelle il doit tant de plaisirs, tant de douleurs, et peut-être aussi une grande partie de son génie.

Plusieurs balles frappèrent loin du but proposé l'une d'elles s'enfonça même dans le plafond; et comme la charmante créature riait follement, se moquant de la maladresse de son époux, celui-ci se tourna brusquement vers elle, et lui dit: »Observez cette poupée, là-bas, à droite, qui porte le nez en l'air et qui a la mine si hautaine. Eh bien! cher ange, je me figure que c'est vous.« Et il ferma les yeux et il lâcha la détente. La poupée fut nettement décapitée.

Alors s'inclinant vers sa chère, sa délicieuse, son exécrable femme, son inévitable et impitoyable Muse, et lui baisant respectueusement la main, il ajouta: »Ah! mon cher ange, combien je vous remercie de mon adresse!« (I, 349f.)

Das Prosagedicht *Le Galant Tireur* ist eine mehrschichtige Verknüpfung und Verdichtung des Zeitmotivs der Inspiration. Im *sensus litteralis* referiert der *Galant Tireur* den Landausflug eines Paares, der an einem Schießstand unterbrochen wird, um die Zeit totzuschlagen (»pour *tuer* le Temps«). Der kleine Stopp erzählt die ironische Szene zwischen einem Gentleman und seiner Geliebten. In dem Moment, in dem er das Ziel verfehlt, lacht sie ihn höhnisch aus – wie die Schönheit in *Hymne à la Beauté* (s. u. S. 522). Der Dandy verliert die Haltung und rächt sich an der Inspiration, indem er ihre Hochnäsigkeit und

1304 Vgl. Peper 2012, 140.

Arroganz auf die Zielscheibe projiziert. Daraufhin trifft er mit geschlossenen Augen. Das Lachen der »charmante créature«, das wie das Gelächter einer Wahnsinnigen aus ihr ausbricht, ist satanisch (s. Kap. 4.2). Der Wahnsinn ist hier keine poetisch-platonische Inspiration, sondern »Wahnsinn aus radikal-ästhetischem Kalkül«¹³⁰⁵. Diese satanische *Essence du rire* verstärkt die unreflektierte, tierische Qualität der Frau. Durch die Kursivsetzung des »*tuer le Temps*« verlangt der Text von Anfang an auch eine allegorische Lesart des gewaltsamen Versuchs, die Zeit aufzuheben und den Augenblick in eine zeitenthobene Dauer zu transformieren. Der Schütze, der sich kaum galant verhält, strebt danach, die allegorische Zeit (»le Temps«) durch eine ironische Projektion auf seine Muse zu überwinden. Der Künstlertyp des Dandys versucht, durch einen singulären, künstlerischen Transformationsakt die Ennui-Zeit in einen zeitenthobenen Augenblick zu überführen. Indem der Akt des Schießens – mit E. A. Poe – bereits eine Metapher für den Augenblick der Inspiration ist,¹³⁰⁶ entwickelt *Le Galant Tireur* auch eine kleine Theorie der Inspiration, die eine ironische Abkehr von dem romantischen Paradigma eines augenblicklichen, transzendenten Inspiriertseins darstellt. Verstärkt wird das metapoetische Schauspiel dadurch, dass die Ehefrau »créature« und »ange«, »Muse« und »exécration femelle« zugleich ist. Damit ist das Prosagedicht auch Teil der baudelaireischen »Dekonstruktion der Amorthologie«¹³⁰⁷. Diese Variante »einer profanen Erleuchtung«¹³⁰⁸ mündet im letzten Satz in die ironische Figurenrede des *époux*, durch den das Gedicht mit einer in sich gebrochenen Aufhebung der Gegensätze endet. Damit läuft das Ganze auf die Gestaltung eines ironischen Augenblicks hinaus, auf einen (End-) Punkt, der das Ziel »[de] *tuer le Temps*« zugleich verfehlt und erfüllt. Was hier in den Nachwehen des Augenblicks des *innamoramento* steht – in der Frage, ob sich wirkliche Liebe und Erfüllung ereigne –, wird sowohl direkter verneint – da der Kopf der »*inévitabile et impitoyable Muse*« (I, 350.) rollt – als auch indirekter – da die Frau, die getötet wird, allegorisch stirbt, da sie nur als Idee sterben muss.¹³⁰⁹ Beide Prosagedichte – *Portraits de maîtresses* und *Le Galant Tireur* – stellen am Beispiel der Frau und Geliebten die Reflexions- und Spiegelstruktur des (männlichen) Subjekts dar. In

1305 Fuest 2008, S. 108. Baudelaire moderner, satanischer Wahnsinn ist Kalkül als »künstlich injizierter Wahnsinn, [der] sich einer subtilen Strategie verdankt, [...] dem satanischen Willen, das Paradies im Handstreich zu nehmen.« (Lange 1992, S. 238).

1306 Vgl. Herold 2015d, S. 70–72.

1307 Vgl. Warning 1983.

1308 Benjamin 1991b, S. 297.

1309 Vgl. ausführlich zur ironischen Poesie des Dandys, der in bürgerlichem Gewand das Kommunikationsproblem mit der Muse unter Bedingungen der entromantiserten Liebe überwinden muss, Hauck 1994a, S. 58–64. Die Studie entwickelt im Ganzen eine typologische Einteilung der Prosagedichte.

beiden Prosagedichten wird mit den Geliebten kurzer Prozess gemacht, und damit endet das Drama der Innerlichkeit.

In *Le Peintre de la vie moderne* erläutert Baudelaire diesen ästhetischen Blick als eine »narrative Struktur der Mode«¹³¹⁰. Die Frau und ihre Kleidung werden zur Chiffre der doppelten Verfasstheit der Moderne und des Schönen. Es geht darum, eine »totalité indivisible« zu erkennen:

Quel est l'homme qui, dans la rue, au théâtre, au bois, n'a pas joui, de la manière la plus désintéressée, d'une toilette savamment composée, et n'en a pas emporté une image inséparable de la beauté de celle à qui elle appartenait, faisant ainsi des deux, de la femme et de la robe, une totalité indivisible? (II, 714; *La femme*)

Die *Éloge du maquillage* entkoppelt die Frau als Träger der Mode von der Natur¹³¹¹ und betont, dass sie als Verkörperung der Künstlichkeit, »un symptôme du goût de l'idéal« ist (II, 716). Die Flüchtigkeit der Gegenwart haftet sich bevorzugt an den Träger, an die modische Schöne. Die neue, entdeckte Notwendigkeit setzt die These um, dass »das Vergangene im Gleichzeitigen vergegenwärtigt«¹³¹² werden könne. Die Mode ist zu dem Zeitpunkt, in dem sie getragen wird, potentiell bereits veraltet und unmodisch. Die Mode wie das poetische Ideal bezeichnen eine ungreifbare Allgemeinheit, die Einzelnes bestimmt. Der ästhetische Kern dieser Vorstellung wird auf Constantin Guy übertragen, der als Dandy und Genie genau diese apלטonische Überhöhung des Flüchtigen veranschaulicht. Der Zeichner skizziert das Leben, er bildet den Augenblick, den er sieht, indem er ihn abbildet. Sein schnelles Vorgehen rechnet mit der Veränderung. Die »exécution idéale« wäre »aussi inconsciente, aussi coulante que l'est la digestion pour le cerveau de l'homme« (II, 699; *L'art mnémonique*). Der Künstler soll reines Medium sein können.

On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un *moi* insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive. (II, 692; s. o. S. 427)

Das weltstüchtige Ich »insatiable du *non-moi*« kann nicht mehr die idealistische Weltgründung garantieren, in der das absolute Ich die Welt, das Nicht-Ich, setzt. Vielmehr wird das Flüchtige (»à chaque instant«, »instable et fugitive«) das neue Fundament der Kunst. Diese Vertauschung ist eine Bewusstseinslage, die Künstler um 1900 auf den Punkt bringen als einen »Stil des Lebens«¹³¹³, der auf

1310 Nübel 2010, S. 164.

1311 Vgl. »Die Gleichsetzung von Mode und Frau hebt die Identifizierung von Natur und Frau auf« (ebd., S. 166).

1312 Ebd., S. 164.

1313 Simmel 1989, S. 591–616 (*Philosophie des Geldes, Der Stil des Lebens*).

den Grund des neuen oberflächlichen Lebens und Denkens gehen möchte. Hinter dieser Vorstellung, dass das Ich noch eingebettet sei in seine Lebenswelt und nur quantitativ einen Widerstand verarbeiten müsse, steht Baudelaire's Überzeugung, dass nur auserwählte Subjekte und nur auf ästhetische Weise »die Einheit des Gesamtlebens«¹³¹⁴ konstruieren oder fassen können. Während die geeignete Metapher für die Moderne die »Mode« ist, kann für den Künstler nicht die gleiche Funktion gelten. Die Was aber eine (moderne) Schönheit ausmacht, ist vielmehr über die Kategorie der *passion* bestimmt. Diese wird nicht definitiv festgelegt, sondern im Vagen gelassen. Vielmehr ist es geboten von den Produkten, vom *output* her versuchend auf die *passion* zu schließen.

La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté« (II, 493; *Le Salon de 1846, De l'héroïsme de la vie moderne*)

Dahinter steht die Idee, dass man das Poetische im Flüchtigen und in der Gegenwart nicht erfahren oder zum Ausdruck bringen kann, wenn man mitgeht. Was hier gegen den *flâneur* spricht, zeichnet den baudelaire'schen Künstler aus, der in seiner »lecture des événements«¹³¹⁵ Inspiration und gleichzeitiges Schreiben verbinden möchte. Die *distinction*, die man dazu benötigt, um »la réalité profonde de l'instant« zu erkennen, lässt sich an der Harmonie und Einfachheit des Gedankens erkennen, an der »simplicité absolue« (II, 710). Was hier erkennbar wird, ist nicht mehr der Augenblick der Erleuchtung. Denn den »kairos der Moderne gibt es nicht mehr«.¹³¹⁶ Vielmehr geht es um eine ›Tiefe‹ des Augenblicks, um eine wesenhafte Struktur des jeweiligen Phänomens. Um eine solche Sicht erreichen zu können, verschreibt sich der Dichter »au spiritualisme et au stoïcisme« (II, 710). Die funktionale Rolle des Zufalls wird aufgewertet zu einer Ästhetik, die den »instant présent«¹³¹⁷ als unmöglichen Fixpunkt ansetzt. Was übrig bleibt von der Gegenwart, ist die Gegenwart der Ironie.

* * *

Die Genregrenzen unterlaufenden *poèmes en prose* veranschaulichen den Spleen-Wert der freien Protentio bzw. des gesteigerten Verhältnisses zur Gegenwart für das Ennui-erfahrene Subjekt. In *Portraits de maîtresses* wird die hypersensible Selbstbespiegelung des Dandys anhand des intersubjektiven Verhältnisses der Liebe durchgespielt, das keinen *momento di innamoramento*

1314 Simmel 2008, S. 78 (*Die Mode* [1911]).

1315 Milon 2008, S. 78.

1316 Raulff 1999, S. 50.

1317 Milon 2008, S. 75.

kennt und einsteht für das selbstquälerische Sich-Ausliefern an das verhasste Ideal. Die wirklichkeitsüberformende Reflexion verunmöglicht ›eigentliche‹ Erfahrungen von Intimität, da diese nur als distanzierte Wiederholung vorkommt. Diese uneigentliche Verweisstruktur gilt zyklisch als poetologische Aussage über den Mythos der Inspiration, der kaum noch singuläre Zeiterfahrungen nachzubilden vermag (*Le Miroir*). Die allegorische Parabel *Le Galant Tireur* inszeniert diesen Zug der Inspiration als Kalkül und als Projektion. Eine vergleichbare Exteriorisierung wird ›der‹ Frau als Träger der Moderne bzw. der Mode zugesprochen, die das Ideal verkörpert, das Flüchtige als Medium der Kunst zu bearbeiten bzw. zu denken.

4.3.1 Uhr und Sprung

Zeit fließt nicht nur, sie verließt auch. Insofern ist sie kein Strom, der mächtig aus der Zukunft kommt und durch die Stromenge der Gegenwart hindurch in die Vergangenheit strömt.¹³¹⁸

(Blumenberg: *Aus dem Nachlaß*)

Sartre hat von Baudelaires Verhältnis zum (eigenen) Leben als *échec*, als Scheitern, gesprochen. Das ist nicht nur als negatives Urteil und Bewertung von Baudelaires Vita und seines Charakters gemeint, sondern auch eine Beschreibung und Chiffre für einen Begriff des Lebens, der geprägt ist von dem Bewusstsein, dass Zeit und Erfahrenes unwiederbringlich verloren sind. Was bei Leopardi ein einmaliges Ereignis, eine einmalige Handlung, ein letzter Blick zurück ist (s. Kap. 3), versteinert in Baudelaires Gedichten zur wiederholbaren Sprachhandlung:

Morne esprit, autrefois amoureux de la lutte,	1
L'espoir, dont l'éperon attisait ton ardeur,	
Ne veut plus t'enfourcher! Couche-toi sans pudeur,	
Vieux cheval dont le pied à chaque obstacle bute.	
Résigne-toi, mon cœur; dors ton sommeil de brute.	5
	(I, 76; <i>Le goût du néant</i>)

Der Geist ist zwar ebenso matt und erschöpft (»Morne«, »Esprit vaincu«, »fourbu«, V. 1, 6) wie Leopardis müdes Herz in *A se stessio* (»stanco mio cor«, V. 2, s. o. S. 186). Ihm wird aber nicht mehr das gleiche Vermögen zur heroischen Tat zugetraut, die Begierde abzuschaffen. Die Fiktion einer Rückkehr ist um das Bewusstsein ihrer Leere gebrochen. Dieser Bruch eines direkten und unmittelbaren Wechselbezugs zwischen den Dingen und der Sprache bedeutet den

¹³¹⁸ Blumenberg 2012, S. 180.

Verlust von Lebenskraft und Sprachmagie: »Le Printemps adorable a perdu son odeur!« (I, 76; *Le goût du néant*, V. 10). Der unvordenkliche Augenblick, in dem dieser Verlust eingetreten ist, ist nicht datierbar, da er nicht innerweltlich ist, sondern das moderne Bewusstsein erst als modernes konstituiert.¹³¹⁹ Der Blick des Menschen auf den Menschen aus der zuweilen planetarischen Höhe und Distanz des Melancholikers (s. o. S. 183) ist die radikalisierte, ständig das Ganze in den Blick nehmende Einstellung des »Geist[es] der stets verneint«¹³²⁰. Wo die Hoffnung auf Ruhe und Obdach als sinnlos anerkannt wird, wächst ständig die schmerzende und selbstquälerische Reflexion:

Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute. (I, 77; *Le goût du néant*, V. 13–14)

Zur (scheinbaren) Passivität verdammt bleibt nur das angeekelte Aussprechen einer Abschiedsfloskel und ein trotziges Flehen, dass die Leidenschaften selbst oder die Naturgewalt der Zeit das nichtige Spiel der Sehnsucht nach einem neuen Frühling des Lebens beenden.

Adieu donc, chants du cuivre et soupirs de la flûte!
Plaisirs, ne tentez plus un cœur sombre et boudeur!
[...]
Et le Temps m'engloutit minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur;
[...]
Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute? (I, 76; *Le goût du néant*, V. 8f., 11f., 15)

Von der Grenze des Lebens her zeigt die Wirklichkeit »[l]a véritable tête, et la sincère face / Renversée à l'abri de la face qui ment« (I, 23; *Le Masque*, V. 23f.; s. u. S. 515). In dem zweiten der dem Bildhauer Ernest Christophe gewidmeten Gedichte, in *Danse macabre*, leiht das lyrische Ich dem Tod seine Stimme. Angeredet werden Tänzer, Sinnbilder der ephemeren Schönheit der Kunst und der *vanitas vanitatum*:

En tout climat, sous tout soleil, la Mort t'admire
En tes contorsions, risible Humanité,
Et souvent, comme toi, se parfumant de myrrhe,
Mêle son ironie à ton insanité! (I, 98; *Danse macabre*, V. 57–60)

Die beiden Gedichte *L'Irréparable* (s. u. Kap. 4.3.2) und *L'Horloge* bringen die unaufhaltsame, zerstörerische Kraft der Zeit, diese Kairophagie poetisch auf den Punkt. Die Uhr, dieser »dieu sinistre, effrayant, impassible« erinnert uns an das reine, indifferente Vergehen der mechanischen Zeit: »Les minutes, mortel

1319 Vgl. Haverkamp 1990.

1320 Goethe 2011a, S. 59, V. 1338 (*Faust I*).

folâtre, sont des gangues / Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or!¹³²¹ Noch ist der Sterbliche der fünffachen Ermahnung, sich zu erinnern, nicht nachgekommen. Der jede Sekunde wiederholte Imperativ – wie das *Nevermore* von Poes *The Raven* – »Remember! Souviens-toi, prodigue! Esto memor!¹³²² (V. 13) verhält scheinbar wirkungslos. Das lyrische Du ist immer noch heiter (»folâtre«, V. 15) und bleibt ein Verschwender der Tageszeit. Keine menschliche Sprache vermag es, so scheint es, die antik-barocke Lebensanweisung des *Carpe diem!* ins Herz zu übersetzen. Immer wieder erfolgt die Ermahnung *Souviens-toi!* und bleibt unverstanden, unverwirklicht.¹³²²

Le jour décroît; la nuit augmente; *souviens-toi!*
Le gouffre a toujours soif; la clepsydre se vide. (V. 19f.)

Keine positive Erleuchtung stellt sich ein. Sich-Erinnern führt zu nichts als einem abstrakten, unergründlichen Verlust, der außerhalb einer christlichen Weltanschauung gedacht ist.¹³²³ Aber auch das Wasser der Lebenszeit verrinnt, und wenn dann irgendwann und kontingenterweise der Tod eintritt, wenn der letzte Tropfen Wasser gestohlen ist, wird es zu spät gewesen sein.

Tantôt sonnera l'heure où le divin Hasard,
Où l'auguste Vertu, ton épouse encor vierge,
Où le Repentir même (oh! la dernière auberge!),
Où tout te dira: Meurs, vieux lâche! il est trop tard! (V. 21–24)

Baudelaire kennt zwar einen an Pascals Wette erinnernden »*Calcul en faveur de Dieu*« (I, 678). Während dieser aus probabilistischen Gründen im Gebet endet,¹³²⁴ ist der Ausgang des anonymen Spiels des Lebens, so das barocke Vanitas-Motiv, sicher. In der Wette auf den Augenblick gewinnt am Ende des Lebens immer die Zeit, und nicht die Dauer. »*Souviens-toi* que le Temps est un joueur avide / Qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi.« (V. 17f.). Jede Stelle bleibt ein ausdehnungsloser Zeitpunkt, der verschwindet wie die Figuren und Gesten einer Tänzerin.

Le Plaisir vapoureux fuira vers l'horizon
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse;
Chaque instant te dévore un morceau du délice
À chaque homme accordé pour toute sa saison. (V. 5–8)

1321 I, 81, V. 1, 15f. Im Folgenden beziehen sich in diesem Kapitel Versangaben im Fließtext ohne Seitenangabe auf *L'Horloge*.

1322 Das horazsche *Carpe Diem* wird im Scheitern noch einmal aufgeführt, »[ce qui] peut durer une éternité« (David 2011, S. 16).

1323 Vgl. anhand von *L'Horloge* zur Abkehr von christlicher Weltanschauung Jackson 2004, S. 255.

1324 »Il faut donc prier ce quelqu'un de m'éclairer. C'est le parti le plus sage.« (I, 678).

Die Zeit – wie Heraklits spielender Knabe Aion¹³²⁵ – zerstört jede Lust. Sie ist räumlich (»fuir vers l'horizon«) und zeitlich (»pour toute sa saison«) eine Figur der Ferne. »Le Plaisir« und »le délice« haben die Anziehungskraft des Auratischen verloren. Es wiederholt sich Werthers Frage: »Kannst du sagen: *Das ist!* da alles vorübergeht?« (s. o. S. 29). Die Zeit fragmentiert jeden Genuss (»te dévore un morceau du délice«). Der Rest, der bleibt, verweist schmerzhaft auf die Begierde nach ungekürzter, dauerhaften Lust. *L'Horloge*, die zu uns spricht und uns ermahnt, das Wesen der Zeit nicht zu verdrängen, sondern sich daran zu erinnern, dass die Zeit vergeht und nichts bleibt, hat einen »ethischen« Impetus. Das Panorama von der Krippe (»une cible«, V. 4) bis zum Tod (»Meurs«, V. 24) ist gewissermassen der lyrische Zwilling von Rilkes *Archaischer Torso Apollos*: »[D]enn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern.« (W I, S. 513, V. 13f.). Der Uhrzeiger schreitet ohne Unterlass die Stellen auf dem Ziffernblatt ab. Implizit steht Rilkes letzter Vers auch unter Baudelaires Gedicht und damit nicht am Lebensende, wenn im entsetzten Herz die Schmerzen »[s]e planteront bientôt comme dans une cible« (V. 4). Da sich die Spielregeln nicht ändern lassen, kann man nur das Bewusstsein der Vergänglichkeit von allem kultivieren und sich einrichten in »le divin Hasard« (V. 21).

Vielleicht wird man dann, wenn die letzte Stunde geschlagen hat, nicht wie ein erschrockenes Kind weinen (V. 3f.) oder in letzter Sekunde sein Leben bereuen und Beichte ablegen (V. 23). Im Augenblick des Todes, seine Sünden zu bereuen, speist sich aus der Angst, sein Leben vergeudet und nicht gelebt zu haben: »le Repentir même (oh ! la dernière auberge !)<« (V. 23). Wenn die Gier der Zeit (»avide«, V. 17) die letzte Sekunde ausgezählt hat, bleibt nur der leere Behälter (»a-vide«, V. 17, 20). Wenn die Mitte des Lebens längst überschritten und die Nacht sich zur Gänze ausgebreitet hat, kommt jede Hoffnung zu spät (V. 19). Auch die Tugend ist eine »épouse encore vierge« (V. 22), da das angesprochene Du des Gedichts zur Passivität verdammt und in der Sünde gefangen ist. Sie bleibt unberührt und kann ebenfalls als »Repentir«, das gepredigt wird, nicht mehr letzte Heimstatt sein (V. 23). Der flüchtige Charakter der Zeit wird durch die Wasser- und Flüssigkeitsmetaphorik unterstrichen.¹³²⁶ Da die Zeit (auch) der »innere Sinn« (KrV B 46–48) des Bewusstseins ist, unterliegen Lust und Genuss ebenso der monotonen »Schwingungszahl«¹³²⁷ des Uhrzeigers, unter deren Diktat das Herz steht: »Le Plaisir vapoureux fuira« (V. 5). Die totalisierende Bewegung des Gedichts, die sowohl eine qualitative (»Chaque instant«, V. 7) als auch eine quantitative Ganzheit (»pour toute sa saison«, V. 8) umfasst, spiegelt

1325 Vgl. Heraklit B 52 (Heraklit 1965, S. 18; s. u. S. 593).

1326 – »pompé ta vie avec ma trompe« – »extraire« – »a toujours soif« – »la clepsydre« (V. 12, 16, 20).

1327 Aus einem Brief Rilkes an seinen Übersetzer Witold Hulewicz, vom 13. Nov. 1925 (zit. n. Hillebrand 2000, S. 80).

sich in der Häufung abstrakter Allegorien und Personifikationen,¹³²⁸ die eine alles umgreifende Dynamik entwickeln. Sie infizieren auch den Vergleich mit einer Tänzerin, die von der Bühne eilt. Sie fügen ihr einen allegorisierenden Wert hinzu. So wird »une sylphide« (V. 6) zur Figur der Flüchtigkeit.¹³²⁹ Festigkeit und Halt bieten nur der unbewegte Beweger, die Uhr – »dieu sinistre, effrayant, impassible« (V. 1) – und das steinerne Gesetz, dass in jedem Spielzug und jedem Schlag des Zeigers die Zeit den Sieg davonträgt und ein weiteres Stück des Genusses abträgt: »Chaque instant te dévore un morceau du délice / [...] c'est la loi« (V. 7, 18). Beide – die Uhr bzw. Chronos und das Gesetz – stehen außerhalb des Geschehens und der Zeit.

Wie ein Erzähler, der teilnahmslos über dem Geschehen der Romanfiguren schwebt, bemerkt die Uhr ironisch »Le gouffre a toujours soif« (V. 20), und der Abgrund, in dem unweigerlich jede Lust vergeht, wird von dem unreinen, dämonischen Insektenrüssel gespeist, mittels dessen die Zeit jede Sekunde und jedes Jetzt absaugt: »Maintenant dit: Je suis Autrefois, / Et j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde!« (V. 11f.). Parasitär lebt die Zeit von ihrer zerstörerischen Kraft, die dem Menschen (»nous«, V. 2) jeden Glücks- und Genusszustand raubt. Wovor kein Mensch zu keinem Zeitpunkt seiner Lebenszeit fliehen kann – »À chaque homme accordé pour toute sa saison« (V. 8) –, spricht der Metallschlund in allen Sprachen aus (V. 14). Die Lebensanweisung von *L'Horloge* ist aber nicht, im Leben Hoffnung und Begierde abzuschaffen. Die Angst des lyrischen Ichs in Leopardis *A se stesso* davor, dass die Hoffnung wiederkehrt, war berechtigt. Das gilt auch in Baudelaires Dichtung. »[N]on che la speme, il desiderio è spento« (s. o. S. 186, V. 5) kann nur den Status eines Optativs haben, ist also selbst eine Hoffnung. So rät die Zeit dem »mortel folâtre« und seinem »cœur plein d'effroi« (V. 3, 17) auch kein »Posa per sempre« (ebd., V. 6). Ihr Metallschlund – »Mon gosier de métal« (V. 14) – rät, die Minuten zu erfüllten Augenblicken zu transformieren:

Les minutes [...] sont des gangues
Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or ! (V. 15f.)

In einem der Anläufe und Entwürfe einer *Préface* für die *Fleurs du Mal* findet sich eine erhellende poetologische Aussage, die sich auf den ethischen Ratschlag »Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or!« beziehen lässt.

1328 »Douleurs«, »Plaisir«, »Seconde«, »Maintenant«, »Autrefois«, »Temps«, »Hasard«, »Vertu«, »Repentir« (V. 3, 5, 9, 11, 17, 21–23).

1329 Im Vergleich mit Gautiers Gedicht *L'Horloge*, auf das Baudelaire auch poetologisch antwortet, zeigt sich der Unterschied in der Behandlung des Todes- und des Zeitlichkeitsmotivs: Indem Baudelaire den beschreibenden Charakter durch die direkte Ansprache und Rede der Uhr selbst ersetzt, entfällt die ästhetische Distanznahme vor der Todesangst (vgl. Jackson 1984).

Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant, et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la *beauté* du Mal. Ce livre, essentiellement inutile et absolument innocent, n'a pas été fait dans un autre but que de me divertir et d'exercer mon goût passionné de l'obstacle. (I, 181)

Bisherige Dichtung hat ein abgestecktes Feld bestellt. Hier steht die dichterische Sprache im Schatten des neuplatonischen Dreiklangs des Guten, Schönen und Wahren. Baudelaires Blumen des Bösen dagegen gehen einen anderen und schwierigeren Weg, der das Schöne vom Guten abkoppelt. Trotz der ironischen Selbstbeschreibung – »Ce livre, essentiellement inutile et absolument innocent« – ist der »goût passionné de l'obstacle« ernst zu nehmen. Bevor der Entwurf der *Préface* seinen Fragmentcharakter damit entschuldigt, dass ein poetologisches Programm vollkommen unnütz wäre – und diese relative Nicht-Programmatik rechtfertigt er, wie Schlegel mit der divinatorischen Kraft –,¹³³⁰ wird angedeutet, welche Richtung eine solche Selbstauskunft hätte nehmen können:

Qu'est-ce que la poésie? Quel est son but? De la distinction du Bien d'avec le Beau; de la Beauté dans le Mal; que le rythme et la rime répondent dans l'homme aux immortels besoins de monotonie, de symétrie et de surprise; de l'adaptation du style au sujet; de la vanité et du danger de l'inspiration, etc., etc. (ebd.)

Es ist entscheidend, das Schöne vom Guten zu unterscheiden. Dann eröffnet sich auch die Möglichkeit, von einer Schönheit im Bösen zu sprechen. Wenn dergestalt die moderne Ästhetik und Kunst einen weiteren Autonomisierungsschritt gehen, und die Moral aus dem ästhetischen Raum¹³³¹ ausgeschlossen wird, stellt sich die Frage »Qu'est-ce que la poésie?« anders. In Baudelaires Vers »[l]a conscience dans le Mal« (I, 80, V. 40) klingt versteckt an, dass Schönheit im Bösen liegt und entwickelt werden kann, wenn ein besonderes Bewusstsein vorliegt. Das Böse wird Teil der Mannigfaltigkeit, die die Dichtung ordnet. Auch das Böse kann schön und damit Teil einer ästhetischen Darstellung sein. Das Böse ist mit der »distinction du Bien d'avec le Beau« weder bereits als eine »ästhetische Kategorie [bestimmt] in dem Sinne, daß hermeneutisch eine Perspektive auf die Welt freigelegt«¹³³² würde, noch wird das Böse damit zu einer

1330 – »[...]l'épouvantable inutilité d'expliquer quoi que ce soit à qui que ce soit. Ceux qui savent me devinent, et pour ceux qui ne peuvent ou ne veulent pas comprendre, j'amoncèlerais sans fruit les explications.« (ebd., S. 182).

1331 Der Ausdruck »ästhetischer Raum« ist hier im Sinne Cassirers als Ordnungsfunktion und als Funktionsbegriff verwendet. Insofern der Raum »nicht eine schlechthin gegebene, ein für allemal feststehende Struktur« besitzt, »gewinnt [er] diese Struktur erst kraft des allgemeinen Sinnzusammenhangs« (Cassirer 2004, S. 419). Baudelaire streicht das moralisch Gute aus der »rein formelle[n] Bestimmung« des ästhetischen Raums (ebd.).

1332 Bohrer 1988, S. 124.

Substanz erklärt.¹³³³ Indem Baudelaire für die Kunst bzw. für den ästhetischen Raum die Gleichsetzung vom Schönen und Guten aufhebt, kann auch das Böse Moment eines stimmigen Ganzen sein.¹³³⁴ Das Gute vom Schönen begrifflich zu trennen, kann als Projekt formuliert werden, in einem alchemistischen Vorgang, das Schöne aus dem Bösen herauszudestillieren. »[L]a Beauté dans le Mal« (I, 182) ist dann eine »Essenz aus dem Bösen«¹³³⁵, und das Böse ist nur mögliches Moment der Dichtung, insofern aus dem Bösen durch einen Trennungs- und Reinigungsvorgang der alchimistischen Einbildungskraft Schönheit extrahiert worden ist. Folgt man einer meontischen Rekonstruktion des Bösen,¹³³⁶ dass das Böse an sich nicht ist und auch nicht ästhetisch sein kann, bietet sich eine zeitliche Lesart des »extraire la beauté du Mal« (I, 181) an. Das Böse muss durch eine imaginative Potenzierung zu einem Bösen zweiter Ordnung gesteigert werden, um Teil der Dichtung sein zu können. Das Böse soll gewissermassen aufgeschönt und geschminkt werden. Denn indem Baudelaire gegen die Theoretiker und die Ästhetik des 18. Jahrhundert und der Romantik das ausschließlich Böse mit der Natur gleichsetzt, muss etwas zur »*simple nature*« (II, 716) hinzukommen, damit sie schön sein kann.

Le mal [simple, M. H.] se fait sans effort, *naturellement*, par fatalité; le bien est toujours le produit d'un art. Tout ce que je dis de la nature comme mauvaise conseillère en matière de morale, et de la raison comme véritable rédemptrice et réformatrice, peut être transporté dans l'ordre du beau. (II, 715f.)

Das einfache, nicht ironisch gebrochene Material kann in eine Ordnung des Schönen überführt werden, indem in einem kalkulierten Reflexionsschritt der Ratio (»la raison comme véritable rédemptrice et réformatrice«) die einfache Natur in ihrer Negativität dargestellt wird. Es geht also um einen Perspektivenwechsel, der in einem ersten Schritt das Schöne vom Bösen dissoziiert,¹³³⁷ um sich dann in einem zweiten Schritt das Böse anzueignen, indem seine Negativität als solche markiert und als Teil des Schönen dargestellt wird. »Die gefallene Natur allein wäre [also] Repräsentanz nicht des Schönen, sondern immer nur des Bösen.«¹³³⁸ Gegen den falschen Aufklärungsglauben an das Naturschöne – man erinnere sich an Kants Diktum »Die Schöne Dinge zeigen an, daß der Mensch in die Welt passe« (R 1820a, s. o. S. 57) – setzt Baudelaire: »La nature est laide, et je

1333 So lautet zu der entsprechenden Stelle Bernhard Teubers Darstellung der möglichen »*lectio faciliior*« und seine Kritik an Karl Heinz Bohrs impliziter Prämisse, dass das Böse, »als eine böse Konstruktion der Phantasie gesehen wird, die aus eigener Kraft das Zeug zum ästhetischen Faszinosum hat« (Teuber 1998, S. 617).

1334 Vgl. Cassirer 2004, S. 416f.

1335 Teuber 1998, S. 618.

1336 Vgl. ebd., S. 609–620 (Abschnitte »I. Böses als Parypoptosis«, »II. Elixiere des Schönen«).

1337 Ebd., S. 617.

1338 Ebd., S. 618.

préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive.« (II, 620). Erst eine erhabene – d.h. negativ-dialektische – Verwandlung des Bösen und der Natur kann die geforderte Extraktion des Schönen leisten. Diese Transformationsaufgabe spricht der »goût passionné de l'obstacle« (I, 181) an. Die »déformation sublimée de nature« äußert sich als ein »essai permanent et successif de réformation de la nature« (II, 716). Diese Umwandlung wäre eine alchemistische Anverwandlung, die so zerstörerisch und hässlich wie die Natur sein möchte, indem beide Seiten – Natur und Kunst – gegeneinander ausgespielt werden. Der Widerstand besteht einerseits im Material – in der einfachen Bösartigkeit der Natur – und andererseits im eingeschriebenen Scheitern dieses Reinigungsvorgangs. Die Charaktersistierung dieses »essai permanent« liest sich wie eine Wiedergabe von Schlegels *progressiver Universalpoesie* (s. o. S. 137).

[T]outes les modes sont charmantes, c'est-à-dire *relativement* charmantes, chacune étant un effort *nouveau*, plus ou moins heureux, *vers* le beau, une *approximation* quelconque d'un idéal dont le désir titille *sans cesse* l'esprit humain non satisfait. (II, 716; Kursivierung M. H.)

Eine Dichtung des Bösen ähnelt der harten Arbeit im Bergwerk der Zeit (V. 15), und zugleich bleibt alles, was zu Tage gefördert wird, nur eine Mode. Baudelaires Dichtung des Bösen geht nicht in den einzelnen Moden auf, da sie in sich das Verfallsgesetz des Neuen mitreflektiert. Es handelt sich deshalb um eine bewusst progressive und dynamische Arbeit. Baudelaires Verabschiedung einer erststufigen *imitatio naturae*¹³³⁹ begehrt ohne Unterlass eine Reform der gefallenen Natur, in die der Tod eingeschrieben ist, indem sie in der Kunst, »dans l'ordre du beau«, eine neue Stelle und Bestimmung erhält (II, 716).¹³⁴⁰ Das seligmachende Prinzip ist hier die Negation. Die verhasste Natur oder alles, was ist, wird vom einfachen Bösen gereinigt, indem es aus der Perspektive des Nichts betrachtet wird: »Le *rien* embellit ce qui est.« (II, 715). Das deckt sich mit Leopardis Formulierung der »cose che non sono« (s. o. S. 215) als Material der Dichtung. Gemeinsam sind den poetologischen Konstellationen, dass die Einbildungskraft das Ewige und Unendliche zur Darstellung bringen soll. Diese Abstrakta sind –

1339 Vgl. »Dans ces derniers temps nous avons entendu dire de mille manières différentes: ›Copiez la nature; ne copiez que la nature. Il n'y a pas de plus grande jouissance ni de plus beau triomphe qu'une copie excellente de la nature.‹ Et cette doctrine, ennemie de l'art, prétendait être appliquée non seulement à la peinture, mais à tous les arts, même au roman, même à la poésie« (OC II, S. 619f.). Vgl. »Tout bon poète fut toujours *réaliste*.« (II, 58; *Puisque réalisme il y a*, 1855) und die exemplarische Einschätzung von Preisendanz: Dieser Satz ist »gerade gegen diejenigen Autoren und Kritiker [geschrieben], die damals den Begriff des Realismus erstmals auf die Literatur bezogen« (Preisendanz 1977, S. 218).

1340 Vgl. zu weiteren poetologischen Überlegungen, insbesondere zum Primat der Einbildungskraft Wild 2002, S. 59–70 und zur anthropologischen Hintergrundthese von *L'Éloge du maquillage* Doetsch 2007, S. 158 ff.

strukturell gesehen – Chiffren für die ästhetische Idee. Die poetischen Mittel sind zunächst und primär das Vage und Unbestimmte. Diese Modi der ästhetischen Perspektive können die Leerstelle des Ideals affektiv besetzen und evozieren. Sie entsprechen begrifflich der philosophischen Einsicht, dass keine direkte Darstellung von Totalitätsbegriffen möglich ist.

Neben der expliziten und extensiven Einführung des Bösen in die Dichtung unterscheidet sich Baudelaire darin grundlegend von Leopardi, dass die Gegenwart zum Schauplatz der Dichtung wird. Während Leopardi die Einbildungskraft auf ihre erinnernde Funktion einschränkt, da die Gegenwart prinzipiell unpoetisch sei (s. o. S. 162), entwirft Baudelaire eine entgegengesetzte Bestimmung der Dichtung. Auf die zweite Frage der *Préface* – »Quel est son but?« (I, 182) – lautet die Antwort in Bezug auf die Flüchtigkeit der Gegenwartserfahrung, dass man sie veredeln soll. Insofern – im Ausgang von *L'Horloge* – das »en extraire l'or« nur der unrealisierte Ratschlag der Zeit ist, und *extraire* doppeldeutig ist, bleibt zunächst unklar, wie die poetologische Anweisung gemeint ist. Man könnte an einen Kondensations- oder Amalgamationsvorgang denken im Sinne von Bernanos' Satz: »Voici l'heure du poète qui distillait la vie dans son cœur, pour en extraire l'essence secrète, embaumée, empoisonnée.«¹³⁴¹ Naheliegender ist es aber, von einem Sezieren zu sprechen im Sinne des berühmten »de tirer l'éternel du transitoire« (II, 694). Die stetig schwankende Flüchtigkeit der Gegenwart, in der jede Begierde ständig vergeht und nur begrifflich-allegorisch als »Plaisir vapoureux« (V. 5) fixiert werden kann, soll auf das poetische Ideal hin untersucht, sezirt und abgetrennt werden. Das Ewige und das Schöne können nur approximativ erreicht werden. Die poetische Begierde lässt letztlich immer »l'esprit humain non satisfait« (II, 716). Da das Ideal prinzipiell unerfüllt und das Ewige unsagbar bleiben, kann auch die Transformation der Minuten nicht von Dauer sein. Wenn es mittels des trennenden Prinzips des »rien [qui] embellit ce qui est« (II, 715) gelingt, Augenblicke – *échappées de vue* ins Unendliche (s. o. S. 161) – zu entdecken, so können sie doch nie mit dem Ewigen zusammenfallen.

Damit bleibt die »réformation de la nature« eine »déformation *sublime* de nature« (II, 716). Das gewonnene Schöne und Ewige bleibt sublim: Es ist ein Ereignis, das über die de- und reformierte Natur erhaben und von ihr abgelöst ist, indem es sie negiert. Zugleich ist es ein Prozess, da auch dieser gewonnene Augenblick wiederum nur flüchtig ist. Der Ausblick bzw. der Augen-Blick auf das Ideal ist erhaben, da er in einer punktuellen, im Gedicht gewonnenen Synthese eine ästhetische Weltpassung *sub specie aeternitatis* verspricht. Das Schöne im Bösen zu entdecken, bedeutet nicht, dass man Gold in den Händen hält, sondern dass man einen Abglanz, einen Schimmer zu sehen meint. Darüber

1341 Bernanos 2008, S. 15.

hinaus sind das Flüchtige und das Böse, die Schönheit sein wollen, erhaben in dem Sinne, dass sie nur im Scheitern das Ziel der Dichtung erfüllen können. Mit Schlegel ergibt sich, dass ein Kunstwerk umso individueller ist, desto in sich gebrochener es ist (s. o. S. 160). Ebenso gilt in Abwandlung mit Baudelaire, dass ein Gedicht dem Ideal des Ewigen und des Schönen umso näher kommt, desto flüchtiger und desto bösartiger es ist:

Ja das Kostlichste was der Mensch hat, die innere Zufriedenheit selbst hängt, wie jeder leicht wissen kann, irgendwo zuletzt an einem solchen Punkte, der im Dunkeln gelassen werden muß, dafür aber auch das Ganze trägt und hält, und diese Kraft in demselben Augenblicke verlieren würde, wo man ihn in Verstand auflösen wollte. (KA II, S. 369; s. o. S. 63)

Baudelaires Lyrik ist von solchen dunklen Augenblicken fasziniert, von denen Schlegel in *Über die Unverständlichkeit* sagt, dass sie alles zusammenhalten. Das Im-Dunkeln-Belassen wird teils revidiert, da seit dem Widmungsgedicht *Au Lecteur* das Groteske und Böse als neue Themen eingeführt werden. Zugleich lassen sich auch diese Kategorien nicht vollständig erhellen. Ein weiterer dunkler Punkt ist die enge Verbindung von Schönheit und Trauer. E. A. Poe stellt sie in *The Philosophy of Composition* (1848) her:

Regarding, then, Beauty as my province, my next question referred to the *tone* of its highest manifestation – and all the experience has shown that this tone is one of *sadness*. Beauty of whatever kind, in its supreme development, invariably excites the sensitive soul to tears. Melancholy is thus the most legitimate of all the poetic tones.¹³⁴²

Baudelaire scheint auf diese Passage des von ihm verehrten Schriftstellers Bezug zu nehmen, wenn er in seinen verstreuten Notizen festhält:

J'ai trouvé la définition du Beau, – de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture. [...] Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie [en] est un des ornements les plus vulgaires; – tandis que la Mélancholie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère [...] un type de Beauté où il n'y ait du *Malheur*. (I, 657f.; *Fusées*; s. o. S. 403).

Diese Passage aus den *Fusées* hält Wort mit dem Titel der Sammlung. Baudelaires eigene »définition« des Schönen bleibt vage, da sie ein Gedankenblitz, ein Geschoss des Denkens ist. Sie verfährt nach dem Wittgensteinschen Schema der Familienähnlichkeit¹³⁴³ – »das, und Ähnliches, nennt man »schön« (s. o. S. 14).

1342 Poe 1965a, S. 198.

1343 Vgl. Wittgensteins Beispiel in den *Philosophischen Untersuchungen*: »Wie würden wir denn jemandem erklären, was ein *Spiel* ist? Ich glaube, wir werden ihm Spiele beschreiben, und wir könnten der Beschreibung hinzufügen: »das, und Ähnliches, nennt man »Spiele«. Und wissen wir selbst denn mehr? Können wir etwa nur dem Andern nicht genau sagen, was ein *Spiel* ist? – Aber das ist nicht Unwissenheit. Wir kennen die Grenzen nicht, weil

Schönes teilt Eigenschaften mit »brennend« und mit »traurig«. Es ist ein vager Begriff, der sich auf nicht trennscharf identifizierbare Gegenstände bezieht. Freude oder Lust (»la Joie«) – vielleicht sollte man auch sagen »Glück« – scheinen keine notwendige Eigenschaft zu sein, die etwas haben oder hervorgerufen muss, um »schön« genannt zu werden. Die notwendige Eigenschaft hingegen, die es zu Baudelaires Definition »de mon Beau« macht, sind »Mélancholie« und »Malheur«. Gegenüber Poe hat Baudelaire die Melancholie zu mehr als nur einer Stimmung, einem Ton gemacht (»the poetic tones«), indem er sie wie die Trauer allegorisiert (»sadness«). Das Schöne in seinem Status als ästhetische Idee ist ein Unerreichbares. Insofern wird das Vage zu einer Möglichkeit, das undarstellbare Schöne negativ darzustellen. Vage Empfindungen des Schönen lassen unser Reden über schöne Dinge nicht abbrechen, sie nähern sich dem Schönen an: »laisant carrière à la conjecture« (s.o. S. 403). Das Streben zum Schönen umfasst wegen des notwendigen Scheiterns einer vollständigen Darstellung auch das *malheur* eines jeden Kunstwerks. Insofern ist es nicht entscheidend, ob man »Mélancholie« und »Malheur« als Wirkungen oder als Sujets des Schönen ansieht, denn indem Schönes »quelque chose d'ardent et de triste« ist, sind sie immer Eigenschaften des Begriffs des Schönen als dessen ästhetische und ideale Attribute zugleich.¹³⁴⁴

* * *

L'Horloge behandelt die Indifferenz der mechanischen Zeit, kehrt ihre lustverschlingende und augenblicksfeindliche, fragmentierende Linearität hervor, der – unter der Perspektive des Zufalls – eine Selbstkultur abzurufen sei. Diese müsste sich am Abgrund der Unumkehrbarkeit einrichten im Versuch, die Hoffnung abzuschaffen. Zugleich aber formuliert Baudelaire eine poetologische Bestimmung von Dichtung – und das trifft auf die traditionelle Lyrik und auf die *poèmes en prose* gleichermaßen zu –, der eine alchemistische Extraktionsleistung zugesprochen wird, die jenseits von Genre Grenzen und jenseits von Gut und Böse verläuft. Das Feld des Bösen bestellen zu können, wird in der Metapher eines Herauslösens einer Essenz bestimmt. Diese poetologische Bestimmung hat einen ex post und einen wiederholenden Charakter, der sich als Erfüllungsfigur einer progressiven Universalpoesie präsentiert. Das Ideal wäre, die mechanische

keine gezogen sind. Wie gesagt, wir können – für einen besondern Zweck – eine Grenze ziehen. Machen wir dadurch den Begriff erst brauchbar? Durchaus nicht! Es sei denn, für diesen besondern Zweck.« (Wittgenstein 1984, S. 279, § 69).

1344 Vgl. »Phrases célèbres, mais insuffisamment pénétrées. Elles réfèrent bien à une beauté de sorte esthétique [...]. Mais ce malheur n'est pas oublié quand on en forme l'idée [...]. La finitude peut bien faire horreur à Baudelaire, quand il entend sonner la pendule [...] et cette présence de l'autre ne cesse de hanter les poèmes« (Bonney 2011a, S. 403).

(Uhr-) Zeit zu überspringen mittels einer Poetik der Gegenwart, die negativ-erhaben vorgeht.

4.3.2 Kehrseite des Extrahierens

Plus on travaille, mieux on travaille, et plus on veut travailler. Plus on produit, plus on devient fécond.

(Baudelaire: *Hygiène*; I, 668)

Baudelaires Formulierung des »extraire la *beauté* du Mal« (I, 181; s. o. S. 450) aus der *Introduction* zu den *Fleurs du mal* ist zusammen mit dem ebenso normativen Augenblick des Neuen ein Grundbaustein seiner Ästhetik. Die doppeldeutige Formulierung eines Extrahierens kommt entsprechend mehrfach in den Gedichten vor. Sie wiederholen die Forderung nach einer in der Moderne notwendigen bzw. notwendig möglichen Ästhetik des Bösen; so im paradigmatischen und berüchtigten *Une charogne*. In der europäischen Dichtung und in der philosophischen Ästhetik der Zeit¹³⁴⁵ ist das revolutionär. Baudelaires ästhetische Überlegungen widersprechen der Intuition, dass – wie es Stendhal in dem 1822 publizierten *Essai De l'Amour* schreibt – Kunst doch zumindest immer ein Kriterium erfülle: »la *promesse* du bonheur«¹³⁴⁶. Baudelaires Begriff des Schönen ist auf zweifache Weise doppelt. Einerseits wird das Schöne definiert als in sich gebrochen. Das Schöne ist ein zeitlich Doppeltes, da es die fragile, ironische Einheit von Ewigkeit und Flüchtigkeit bezeichnet. Andererseits umfasst sein Begriff des Schönen auch das Hässliche und das Böse. Beide Seiten des Schönen – sein Zeitcharakter und sein Bezug zur Moral – machen schöne Kunstwerke zu selbstreflexiven Fragmenten im Sinne Schlegels, die sich nicht nur abgrenzen, sondern auch ihren transgressiven Charakter darstellen. Die entscheidende Stelle in *Le Peintre de la vie moderne* bindet diese genuine Doppelheit des Schönen zurück an die ironische Doppelheit des modernen Bewusstseins, das Baudelaire an anderer Stelle den Grundzug des »*homo duplex*« (II, 87)¹³⁴⁷ nennt.

1345 In Frankreich steht dafür Victor Cousins 1858 publizierte Schrift *Du Vrai, du Bien, et du Beau* ein, die bis in die 90er Jahre des 19. Jahrhunderts breit rezipiert wird (s. o. S. 449).

1346 Stendhal 1857, S. 34. Den Doppelcharakter der Ästhetik des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen und der Bedeutung Kants in der Vermittlung Cousins für die Entwicklung der Idee einer *art pur* im Besonderen arbeitet Combe 2001 heraus. Die Quellen von Baudelaires anderer Naturauffassung (Fourier, de Maistre, Swedenborg) fasst im Vergleich mit de Sade Marchal 1987 zusammen. Vgl. zur Weiterentwicklung des Begriffs des Grotesken im *Préface de Cromwell* Hugos Benoît 2002, S. 71–73.

1347 Baudelaire in Auseinandersetzung mit Charles Asselineau: »Qui parmis nous n'est pas un *homo duplex*?« Vgl. zum geistesgeschichtlichen Hintergrund (de Maistre, Proudhon) ausführlich Meltzer 2011, S. 18–45 und Henry 1996–1997.

C'est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une [...]. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément [...] le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments. (II, 685; *Le beau, la mode et le bonheur*)

Die berühmte Definition des Doppelcharakters des Schönen (»composition double«), dem eine einfach-einheitliche Wirkung (»soit une«) entspringe, ist in der Formulierung klar und apodiktisch. Sie harrt in der Forschung dennoch einer breiten Konsens findenden Auslegung. Die Meinungsverschiedenheiten betreffen zuvörderst, was unter »un élément éternel« und »un élément relatif« bzw. »historique« zu verstehen ist. Welche Gleichsetzungen man für beide Elemente ansetzt, mag variieren. Eine allgemeine Überzeugung und Übereinkunft besteht in der einschneidenden Modernität dieser Definition und in der These einer anthropologischen Entsprechung dieses Doppelcharakters im »homo duplex«, der zwischen »deux postulations simultanées« (s. o. S. 424) aufgespannt sei. Ein relativer Konsens besteht auch in der anti-platonischen Ausrichtung.¹³⁴⁸

Baudelaire denkt eine karikaturale Schönheit, die zwar keine Karikatur der klassischen Schönheit allein ist, aber durchaus »le beau« durch das Komische ersetzen kann: »le comique fugitif d'avec le comique éternel« (II, 568; *Quelques caricaturistes étrangers*, s. o. S. 457). Eine solche Schönheit entsteht aus der zeitgenössischen Metapher für das Flüchtige, den Zeitungen:

Comme les feuilles volantes du journalisme, elles disparaissent emportées par le souffle incessant qui en amène de nouvelles, et ce sont celles dont je veux spécialement m'occuper, contiennent un élément mystérieux, durable, éternel, qui les recommandes à l'attention de l'artiste. (II, 525 f.; *De l'essence du rire*)

In der Welt der »efimeri« (s. o. S. 338) geht der Maler des modernen Lebens zwangsläufig als Karikaturist vor, da er – gemessen an der Klassik oder an einer »théorie du beau unique et absolu« – flüchtig arbeitet. Die Bestimmung der Karikatur ist damit vorgelagert, da sie ein Aspekt oder ein Epiphänomen der Flüchtigkeit darstellt.¹³⁴⁹ Ein Beispiel für diese andere Schönheit gibt die

1348 Vgl. dazu beispielhaft Doetsch 2004, S. 136–156 und Doering 2011, S. 108–111. Gegen die platonische Lesart, die solchen Ausführungen wie »La dualité de l'art est une conséquence fatale de la dualité de l'homme. Considérez [...] la partie éternelle subsistante comme l'âme de l'art, et l'élément variable comme son corps« (II, 685f.) entspringen mag, betont Doering die »Durchbrechung der [platonischen] *Kalokagathia*« (ebd., S. 109 Fn 8).

1349 Vgl. Weber 2012, S. 238–240.

Schminke,¹³⁵⁰ wie *Éloge du maquillage* ausführt. Die Ablösung von einer einfachen, romantischen Naturvorstellung bestimmt das Ganze (vgl. II, 716). Diese Kunst ist auf der Matrix von Baudelaires Malerei-Besprechungen entworfen. Auch die Schminke »divinise sa fragile beauté« (II, 717) nicht als Mimesis der Natur. Man kann Baudelaires Rollenzuschreibung der Frau im Ganzen als misogyn ansetzen, aber in seinem Vorgehen ebenso eine Metakarikatur sehen. Diese zielt darauf ab, im künstlichen Überdecken eine »fenêtre ouverte sur l'infini« (II, 717) aufzusuchen. So kann dann auch vom Schönen bzw. vom Komischen (und vom Lachen) gelten: »il est satanique, il est donc profondément humain« (II, 532).¹³⁵¹ Das Schöne hat eine Tendenz, die beteiligten Subjekte in seine Paradoxien zu verwickeln. Das prägen auch die Gedichte aus. Betrachtet man zunächst die primär am Thema der Zeitlichkeit ausgerichteten Gedichte – wie bereits *L'Horloge* (s. o. Kap. 3.1) –, scheint ein Ausschnitt aus Rimbaud *Une saison d'enfer* bestimmend zu sein:

J'ai oublié tout mon devoir humain pour le suivre. Quelle vie! La vraie vie est absente.
Nous ne sommes pas au monde.¹³⁵²

Rimbauds Satz gilt bei Baudelaire für das ganze Leben. Es ist kein poetischer Ausflug, sondern der Mensch ist verflucht »pour toute sa saison« (I, 81; *L'Horloge*, V. 8). »La conscience dans le Mal« (I, 79f.; *L'Irrémédiable*, V. 40) ist »ein satanisches Bewußtsein«¹³⁵³, das zur Grundausrüstung des modernen Subjekts gehört. Aus diesem sind die Illusionen des banalen Bewusstseins getilgt.

– J'ai vu parfois, au fond d'un théâtre banal
Qu'enflammait l'orchestre sonore,
Une fée allumer dans un ciel infernal
Une miraculeuse aurore; [...]

(I, 55; *L'Irréparable*, V. 41–44)

Die Koordinaten der szenischen Existenz *en enfer* sind prinzipiell dystopisch. Die Hoffnung auf ein Rettendes ist umsonst und leer. Jede Erfahrung von Nähe vermag kaum ein Fundament darzustellen, um Erfahrungen einzuordnen. Das Warten auf ein Ereignis, das die Monotonie des Immer-Gleichen aufbrechen könnte – und sei es eine Fee –, ist umsonst. Der (früh)romantische *sensus communis* aus der Ahnung heraus¹³⁵⁴ scheint nicht mehr gegeben. Ohne ursprungsaffine Erfahrungen stellt sich keine Ekstase mehr ein, die einen Blick auf eine »Urszene«¹³⁵⁵ freigeben könnte.

1350 Vgl. Hannoosh 2011, S. 166–170.

1351 Vgl. ebd., S. 170.

1352 Rimbaud 1992, S. 324 (*Une saison en enfer. Délires I*).

1353 Schulze 1981a, S. 369.

1354 Vgl. Hogrebe 2009, S. 71 f.

1355 Ebd., S. 72.

Mais mon cœur, que jamais ne visite l'extase,
 Est un théâtre où l'on attend
 Toujours, toujours en vain, l'Être aux ailes de gaze! (I, 55, V. 48–50)

Damit werden auch die rationalen Zugriffe auf die eigene Gegenwart fragil. Der »ciel infernal« öffnet sich nicht, da kein ek-statischer Augenblick ein Heraus-treten aus der Zeit erlaubt. Und doch stellt sich Baudelaires lyrisches Ich immer die Frage und die Aufgabe »[p]eut-on illuminer un ciel bourbeaux et noir?« (I, 55, V. 21). Die Seele als Theater ist, wie eine Kamera, eine Aufzeichnungs-kammer des *coup d'œil*: das Warten »Toujours, toujours en vain« auf ein Ereignis, das den Auslöser und den Ausweg aktivierte.¹³⁵⁶ Baudelaires Wanderer ist wie Dante auf dem falschen Weg, aber es gibt keine Alternative und keine Möglichkeit des Aufstiegs. Was unwiederbringlich von der Zeit getilgt wird – »Chaque instant te dévore un morceau du délice« (*L'Horloge*; I, 81, V. 7) –, entleert nicht nur die Gegenwart, sondern höhlt auch von innen unsere Seele aus: »L'Irréparable ronge avec sa dent maudite / Notre âme« (I, 55, V. 36f.). Während *L'Horloge* dem Subjekt *en enfer* die letzte Zuflucht der christlichen Reue und Beichte im Augenblick des Todes genommen hat, ist auch dem Leidenden auf der Reise jede Orientierung genommen.

L'Espérance qui brille aux carreaux de l'Auberge
 Est souflée, est morte à jamais!
 Sans lune et sans rayons, trouver où l'on héberge
 Les martyrs d'un chemin mauvais! (I, 55, V. 26–29)

Die bürgerliche Ideologie, dass die Zeit alle Wunden heile, ist in ihr Gegenteil verkehrt. Das banale, verdinglichte Bewusstsein verdeckt den Abgrund unserer Zeitgeworfenheit, indem es sich belügt und sich *contes de fées* erzählt oder diese aufführt. Das falsche Bewusstsein fristet sein Dasein »[c]royant par de vils pleurs laver toutes nos taches« (I, 5; *Au Lecteur*, V. 8). Wenn die Widersprüche so ausweglos scheinen, hofft man auf eine begriffliche Aufhebung oder auf eine Handlung, die die Widersprüche auflösen könnte. Die Überzeugung des Idealismus, dass alles, was »unverträglich miteinander« ist, als Momente eines notwendigen Widerspruchs erkannt wird, bedeutet ein Flüssigwerden der Widersprüche. Wenn solcherart das Denken in Bewegung kommt, versteht man, dass die Widersprüche »zu Momenten der organischen Einheit« des Ganzen

1356 Vgl. zu dieser Auslegung des *coup d'œil* Bredekamp 2010, S. 456: »Ausgestattet mit dem mächtigsten Sinnesorgan, tritt die Bühnenszene dem Betrachter als unheimlich omnipotente Macht entgegen: alle potentiellen Beobachter beobachtend, alle nur möglichen Erkennenden erkennend. In dem steinernen, wiewohl lebendigen Augenblick schlägt das Szenische aus seiner Unmittelbarkeit in eine objektivierte und damit distanzierte Ordnung um.«

gehören.¹³⁵⁷ Dieser Weg ist aber versperrt, da die Widersprüche der Vernunft, über die sie sich in Begriffsarbeit selbst aufklären könnte, zur Widersprüchlichkeit des Lebens selbst geworden sind. Zu lange und gründlich scheinen wir von Mephistopheles verführt worden zu sein, als dass wir handelnd aus der Hölle ausbrechen könnten:

Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste
 Qui berce longuement notre esprit enchanté,
 Et le riche métal de notre volonté
 Est tout vaporisé par ce savant chimiste. (I, 5; *Au Lecteur*, V. 9–12)

Die Festigkeit des Willens hat sich ebenso verflüchtigt wie »Le Plaisir vaporeux« (I, 81; *L'Horloge*, V. 5).). »Satan Trismégiste« ist nicht nur der Verführer des Menschen, sondern auch der überlegene Künstler und Alchemist. Wo er es versteht, »le riche métal« zu verdampfen, bleibt nur die alchemistische Versuchsanordnung mit Minuten, und in ihnen das Wertvolle und Ewige sichtbar zu machen. Wo kein Ausweg möglich scheint, bleibt nur die poetische Arbeit an einem Ausblick auf die vaporisierten Begierden, auf die aufgelöste Willkür einerseits und auf das metallene Gesetz der Zeit und unserer Endlichkeit andererseits.¹³⁵⁸ Für diese Ausweglosigkeit benutzt Leopardi im *Zibaldone* ein Bild, für das er sich direkt entschuldigt: »Io sono, si perdoni la metafora, un sepolcro ambulante, che porto dentro di me un uomo morto, un cuore già sensibilissimo che più non sente« (s.o. S. 216). Baudelaire kann dieses Bild kultivieren, da es in seine persönliche Definition des Schönen als Unglück und als Melancholie passt. Die biblische Metapher des Abgrunds wird zum Grab und zur kahlen Grube umgewandelt. Hier gilt es, sich poetisch einzurichten.

– Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,
 Depuis l'éternité je parcours et j'habite;
 Rien n'embellit les murs de ce cloître odieux. (I, 16; *Le Mauvais Moine*, V. 9–11)

Die Frage ist, wie man mit dem Feind Zeit umgeht: Wie verhält man sich zur Gegenwart, wenn die Jugend und die Vergangenheit als unbestelltes Feld der Zerstörung erscheinen, und es keinen Grund zur Hoffnung gibt, dass sich daran etwas ändern sollte?

1357 Hegel 2006, S. 4 (*Vorrede*).

1358 Diese »vaporisation [...] du Moi« (OC I, S. 676; *Mon cœur mis à nu*) entspricht einer Schwellerfahrung der Zeit: »This liminary experience of vaporisation is the spatial expression of the liminary temporal experience of stifling and being stifled, for in fact the time emptied of movement which gives rise to the latter sensation is simply pure, objective space.« (Alexander 1984, S. 66).

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,
 Traversé çà et là par de brillants soleils;
 Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,
 Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils. (I, 16; *L'Ennemi*, V. 1–4)

Es gab zwar einige wenige Lichtblicke (»de brillants soleils«), die den Sturm der Zeit unterbrochen haben, dennoch hat das Leben kaum Früchte getragen. Der Strom der Zeit hat fast alles mit sich gerissen. In den »trous grands comme des tombeaux« (ebd., V. 8) ist alles, was blühte, begraben. Die wenigen Lichtblicke haben sich jetzt, in der Zeit des Dichtens, in »l'automne des idées« (ebd., V. 5), als unfruchtbare Augenblicke erwiesen. Der angelegte Garten, wie das bereits zur Hälfte gelebte Leben, konnte nicht bestellt werden. Deshalb muss das Material Zeit, die Erde, aufgesammelt werden: »rassembler à neuf les terres inondées« (ebd., V. 7). Die Arbeit des Dichters gegen den *L'Ennemi* Zeit geht also anders vor als das lyrische Ich in *Le Mauvais Moine*, der nicht nur ein schlechter Mönch, sondern auch ein schlechter Dichter ist. Die zu bearbeitende Erde entspricht der Seele des Dichters, von der sich der Feind *Zeit* ernährt. Sie wird bestellt von dem Willen (ebd., V. 6f.), der sich zur Erde verhält wie das Blut zum Herzen, dem es Leben spendet (ebd., V. 12f.). Das Ergebnis wären Blumen bzw. Gedichte. Die Flüssigkeitsmetapher, die zunächst das Ausbleiben von einem solchen organischen Gedeihen (von Gedichten) verstärkt, wird erst am Ende des Gedichts fruchtbar; nicht aber für das lyrische Ich, sondern für den Feind, der sich von der Quelle des Lebens und der Dichtung parasitär ernährt. Das lässt sich nicht verhindern. Man kann nur Ordnung schaffen, um durch diese Arbeit einen Vorsprung gegenüber der *Zeit* zu erhalten.¹³⁵⁹ Im Kapitel *Morale* der *paradis artificiels* spricht eine weitere Dichter-Figur den Drogen, für die man ja ebenfalls »[l]e mystique aliment« in *L'Ennemi* halten könnte (ebd., V. 11), eine solche notwendige, ordnende Funktion ab.

Ces infortunés qui n'ont ni jeûné, ni prié, et qui ont refusé la rédemption par le travail, demandent à la noire magie les moyens de s'élever, d'un seul coup, à l'existence surnaturelle. La magie les dupe et elle allume pour eux un faux bonheur et une fausse lumière; tandis que nous, poètes et philosophes, nous avons régénéré notre âme par le travail successif et la contemplation; par l'exercice assidu de la volonté et la noblesse permanente de l'intention, nous avons créé à notre usage un jardin de vraie beauté. Confiant dans la parole qui dit que la foi transporte les montagnes, nous avons accompli le seul miracle dont Dieu nous ait octroyé la licence! (I, 441)

Die religiösen Obertöne verstärken das Attribut des Mystischen. Einen momentanen Sieg über die *Zeit* zu erringen, setzt ununterlassene Arbeit und Konzentration voraus.¹³⁶⁰ Es gibt keinen plötzlichen Sprung, keinen *salto mor-*

1359 Vgl. Browning 1986, S. 110f.

1360 Ununterlassenes Arbeiten ist ein obsessives Thema, zu dem sich Baudelaire immer wieder

tale und kein »s'élever, d'un seul coup, à l'existence surnaturelle«. Nur durch diesen disziplinierten Umgang mit der eigenen Zeit, kann »vigueur« (ebd., V. 11), »le seul miracle dont Dieu nous ait octroyé la licence«, entstehen.

Die christliche Jenseitsvorstellung und die Umwertung des *Trionfo della morte* (s. o. S. 311) wärmte einst die frommen Eingeweide (I, 15; *Le Mauvais Moine*, V. 3) der Gläubigen. In vager Vorzeit konnte ein heute unbekannter Mönch¹³⁶¹ noch in aller Einfachheit den Tod verehren. Diese religiöse, asketische Praxis zielt auf eine Seelenstärkung ab, indem man sich körperlich den Dämonen und dem Grab aussetzt. Die Vorzeichen sind nun aber verkehrt, denn die Seele selbst ist zum Grab geworden. Ihr Leid und ihre *hypersensibilité* ist mit dem Ende jeden Gefühls verbunden. Das lyrische Ich, das diese religiöse Form der Endlichkeitsbewältigung ablehnt und an ihrer vormaligen Geltung *ex negativo* partizipiert, indem es sie profaniert und parodiert, hat nur noch den Willen zur Selbstformung. Es ist nun »[I]e travail de mes mains et l'amour de mes yeux« (I, 16, V. 14), die es sich zur Aufgabe setzt. Die »innere Bildproduktion« ist verloren, die »bildliche Repräsentation des Heiligen« vergessen.¹³⁶² Irgendwie soll aus dem Leben ein Kunstwerk werden. Würde dieser Selbstaneignungsprozess gelingen, wäre das »spectacle vivant de ma triste misère« (I, 16, V. 13) eine eigene Leistung. Insofern der *Mauvais moine* falschen Gottesdienst leistet, indem er den Körper vernachlässigt, ist er auch der »moine fainéant« (I, 16, V. 12). Dieses Nichtstun bleibt zugleich ambig als letzter Rest des paradiesischen Zustands.¹³⁶³ Seine Faulheit besteht darin, dass er das Mysterium des Glaubens kennt, aber nicht »[I]e mystique aliment« (I, 16; *L'Ennemi*, V. 11) sucht, der vielleicht die Gegenwart Früchte tragen lassen könnte – »les fleurs nouvelles que je rêve« (I, 16, V. 9). Der Weg könnte über einen Ausbruch aus der Ewigkeit (I, 16; *Le Mauvais Moine*, V. 10) gehen, über einen Bruch mit der leeren, toten Zeit im Seelengrab. Diese verzagte und kleinlaute Hoffnung, die den Namen

schreibend anhält und ermahnt. Pichois spricht – anlässlich der Vaporisierungsmetaphorik am Beispiel des Gedichts *La Fontaine du sang* – von Baudelaire als »comme hanté par une hémophilie morale, au moins pendant ses années de jeunesse«. Es ist seine »crainte profonde également exprimée par l'image de la »déperdition«, de la perte de la substance intellectuelle et de la volonté« (OC I, S. 1063). Wild zeigt darüber hinaus auf, dass die Arbeit, verstanden als Hygiene im Sinne des Wissenschaftsdiskurses des 19. Jahrhunderts, »das dritte Antidot« gegen die Zeit ist; neben dem Modell des Dandys und des Gebets (Wild 2008, S. 120).

1361 Teuber deutet den »illustre moine, aujourd'hui peu cité« (I, 16, V. 6) als möglichen Verweis auf den heiligen Antonius den Großen, der sich in Gräber zurückzog, »um sich dort bewußt den Angriffen der Dämonen auszusetzen und über sie den Sieg zu erringen« (Teuber 1998, S. 622).

1362 Westerwelle 2011a, S. 303f. Westerwelle schlägt (gegenüber Teuber 1998) als historischen Bezug für den *moine* den Maler Andrea Orcagna aus Florenz vor.

1363 Vgl. Schlegels Rede in *Lucinde* (Kap. *Idylle über den Müßiggang*) »von der gottähnlichen Kunst der Faulheit [...als] einziges Fragment von Gottähnlichkeit, das uns noch aus dem Paradiese blieb« (KA V, S. 25).

»Hoffnung« kaum verdient, ist weniger als eine Ahnung; nur eine logische Möglichkeit: »Et qui sait si« (I, 16, V. 9). Diesem vagen Offenhalten der Zukunft auf ein mystisches *surplus* steht das abschliessende Terzett in *L'Ennemi* gegenüber.

– Ô douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie,
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie! (I, 16, V. 12–14)

Der Blutsauger Zeit ist wie der Vampir ein Untoter, der sich unablässig vom Leben des Menschen ernährt. Die Zeit ist weder sterblich noch nicht-sterblich. Von ihr wird – mit der kantischen Unterscheidung der drei Qualitäten von Urteilen – weder ein bejahendes noch ein verneinendes, sondern das unendliche Urteil gefällt, nichtsterblich zu sein. »Le Temps [qui] mange la vie« ist die Allegorie gewordene Verkörperung des vampirischen, lebensverschwenderischen Prinzips, das zugleich selbst weder Leben noch Tod hat.¹³⁶⁴ Die Zeit ist ein Exzess des Lebens, der sich an der beständigen Zerstörung des Lebens nährt.¹³⁶⁵ Die einzige Transzendenz, die diese Poetik der Zeit kennt, ist der absolut herrschende Chronos, »Horloge! dieu sinistre« (I, 81, V. 1). Selbst wenn die Zeit das Ich nicht selbst minütlich und sekundlich an sein tyrannisches Diktat erinnerte, warnt ein weiteres nagendes Wesen, die ewig verneinende »Serpent jaune«, zu jedem Zeitpunkt – »ne vit pas un moment / Sans [...]« – den Menschen, dass sein Wille unfrei und der Kontingenz und dem Zufall unterworfen ist. Die stille Litanei der Erbsünde lautet:

Tout homme digne de ce nom 1
A dans le coeur un Serpent jaune,
Installé comme sur un trône,
Qui, s'il dit: »Je veux,« répond: »Non!«

Plonge tes yeux dans les yeux fixes 5
Des Satyresses ou des Nixes,
La Dent dit: »Pense à ton devoir!«

Fais des enfants, plante des arbres,
Polis des vers, sculpte des marbres,
La Dent dit: »Vivras-tu ce soir?« 10

1364 Eine Variante, aus der Herrschaft der Zeit durch einen Perspektivenwechsel auf das Leben auszusteigen, ist die Aneignung des Zeitumgangs des *Ennemi*, indem der Künstler als Dandy selbst zum Vampir wird. Vgl. zu dieser Lesart des Vampirprinzips als Lebenskunst und als ästhetisches Programm Baudelaires *Avanessian* 2009.

1365 Diese Figur wird *Spleen II* wieder aufnehmen (s. Kap. 4.4.2).

Quoi qu'il ébauche ou qu'il espère,
L'homme ne vit pas un moment
Sans subir l'avertissement
De l'insupportable Vipère.

14 (I, 140; *L'Avertisseur*)

Die Schlange (V. 2) ist das mythische Prinzip, das das Bewusstsein unterdrückt. Weder Handeln noch Nicht-Handeln, weder Ideal noch Spleen sind eine Lösung, da sie einander bedingen und so jede (Auf-) Lösung aufschieben.¹³⁶⁶ Es ist dieser »existential bicephalism«¹³⁶⁷, der die *Fleurs du mal* bestimmt, den aber bereits Leopardi in einer Variante des Gartens als Sinnbild des Lebens – wie in *L'Ennemi* – ins Bild setzt. Die Passage zum »giardino terrestre« im *Zibaldone*, die sich wie ein kleines Prosagedicht Baudelaires liest, beginnt und endet mit den Worten:

Entrate in un giardino di piante, d'erbe, di fiori. Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento. Tutta quella famiglia di vegetali è in istato di *souffrance*, qual individuo più, qual meno. Là quella rosa è offesa dal sole, che gli ha dato la vita; si corruga, langue, appassisce. Là quel giglio è succhiato crudelmente da un'ape, nelle sue parti più sensibili, più vitali. [...] Lo spettacolo di tanta copia di vita all'entrare in questo giardino ci rallegra l'anima, e di qui è che questo ci pare essere un soggiorno di gioia. Ma in verità questa vita è trista e infelice, ogni giardino è quasi *un vasto ospitale (luogo ben più deplorabile che un cimitero)*, e se questi esseri sentono, o vogliamo dire, sentissero, certo è che il non essere sarebbe per loro assai meglio che l'essere. (TPP, S. 2306; Zib. 4175–4177)

Die Gesetzmäßigkeit der Natur, die die menschliche Vernunft konstruiert und auf der sie fußt, richtet sich gegen die Schöpfung selbst und kehrt »als apokalyptische Theodizee im Kleinen zurück«¹³⁶⁸. Unter dem klinischen Blick auf die »letzte Wahrheit«¹³⁶⁹ der Dinge gelangt die Gedankenfiliation von den Pflanzen und Blumen zum Leidgarten, weiter zu einem Ort, der tödlicher als ein Friedhof ist, zum Krankenhaus, um bei Baudelaire im Nirgendwo, im *Anywhere out of the world* zu enden. Baudelaire malt aus, was wäre, wenn diese Lebewesen eine Seele hätten, wenn sich diese »famiglia di vegetali« zur schmerzvollen Verweildauer der Existenz – zu ihrem »istato di *souffrance*« – in ein Verhältnis setzte und nicht mehr aus diesem totgesagten Park hinaus könnte. In Leopardis *favella* ist der Garten ein Gedankenspiel, das große Ähnlichkeit mit dem Leben hat – »spettacolo di tanta copia di vita«. In Baudelaires *Anywhere out of the world* – *N'importe où hors du monde* werden Leopardis Blumen, von denen nicht eine

1366 Vgl. Lawler 1987, S. 107 (mit dem Verweis auf Poes *Imp of the Pervers*).

1367 Spencer 2014, S. 5.

1368 Thüring 2012, S. 173; vgl. zu den intertextuellen Bezügen des »giardino di *souffrance*« Martinelli 2001.

1369 – »Der klinische Blick ist ein Blick, der die Dinge bis auf ihre letzte Wahrheit ausbrennt.« (Foucault 1973, S. 134).

»pianicella sola in istato di sanità perfetta« (TPP, S. 2309; Zib 4176) ist, zu wirklichen *fleurs du mal*.

Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre. Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question de déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme. (I, 356)

Immer weiter, in immer entferntere Länder flieht in Gedanken das Ich. Nie antwortet die Seele, immer bleibt sie stumm. Sie mag für sich den letzten Satz aus Leopardis totesagtem Park wiederholen: »certo è che il non essere sarebbe meglio che l'essere«. Erst als das lyrische Ich die halbe Welt umsegelt hat und am Ende der Welt, am (Nord-) Pol, dem mythischen Sehnsuchtsraum zwischen Hybris und Sich-Verlieren, angekommen ist, bricht die Sehnsucht nach dem *útopos*, nach einem grundsätzlichen Anderswo, aus der Seele heraus:

Allons plus loin encore, à l'extrême bout de la Baltique; encore plus loin de la vie, si c'est possible; installons-nous au pôle. Là le soleil ne frise qu'obliquement la terre, et les lentes alternatives de la lumière et de la nuit suppriment la variété et augmentent la monotonie, cette moitié du néant. Là, nous pourrons prendre de longs bains de ténèbres, cependant que, pour nous divertir, les aurores boréales nous enverront de temps en temps leurs gerbes roses, comme des reflets d'un feu d'artifice de l'Enfer!« Enfin, mon âme fait explosion, et sagement elle me crie: »N'importe où! n'importe où! pourvu que ce soit hors de ce monde!« (I, 356f.)

Plötzlich erwacht die Seele und spricht die letzten Worte der englischen Selbstmörderin.¹³⁷⁰ Die seit langem dahinsiechende Seele ist von der Schwere der todesnahen Krankheit unbeweglich geworden. Es ist unklar, ob es sich nicht um ein Totengespräch handelt. Der letzte Blick auf die Welt erfolgt aus dem Totenbett. *On the edge of life's history* zuckt das »feu d'artifice de l'Enfer« auf. Nur auf dieser nicht-menschlichen, künstlichen Schwelle wäre der Monotonie, dem *Semper eadem*, zu entkommen. Die Monotonie, »cette moitié du néant«, ist das negative Pendant jener anderen Hälfte der berühmten Augenblicksdefinition der Kunst im *Peintre de la vie moderne*: »le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable« (II, 695; *La modernité*).¹³⁷¹ Während die Monotonie das Gegenteil des Flüchtigen ist, entspricht

1370 Vgl. die Verse, von denen sich Baudelaire inspirieren lässt: »Mad from life's history, / Glad to death's mystery, / Swift to be hurl'd- / Anywhere, anywhere / Out of the world!« (Thomas Hood: *The Bridge of Sighs* (1844), V. 67–71. Vgl. für Baudelaires Übertragung OC I, S. 269–271).

1371 Ledanff nennt diese Definition Teil einer artifiziellen Augenblickspoetik, die sie allgemein als »absoluten« Augenblick« bei Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé rekonstruiert (vgl. Ledanff 1981, S. 104–119, hier S. 110). Der gleichen Begrifflichkeit folgt Hillebrand 1999, S. 45: »Der *absolute* Augenblick [...] ist ohne die Frühromantik nicht zu denken. Sie initiierte die folgenreichste poetische Emanzipation der Neuzeit, die konsequente Hin-

der Unendlichkeit als negativer Gegensatz der *ennui*, die entleerte Gegenwart. Diese negative Seite, das Leben zwischen *ennui* und Monotonie, entspricht gewissermaßen den kantischen Vernunftideen unter einer existenziellen Perspektive: Sie haben eine universalisierende Funktion und bleiben prinzipiell sinnlich unterbestimmt. Ewigkeit und Flüchtigkeit sind dementsprechend poetische Kategorien der Fülle, die sich durch ihren mystischen Überschuss auszeichnen. Die »*beauté mystérieuse*« (II, 695) ähnelt damit den Wechselbegriffen von ästhetischen Attributen und ästhetischer Idee, die zusammen eine sinnliche Fülle benennen. Der Seelendialog in *Anywhere out of this world* ist weit von dem Stimmungsideal der Unbefangenheit und der Leichtigkeit eines zerstreuten Lebens entfernt. Mit den *wirklich* Reisenden, den idealen Dichtern, teilt »*mon âme*« nur die Indifferenz der Richtung – »*Enfer ou Ciel, qu'importe*« (I, 134; *Le Voyage*, V. 143) –; die einzig erträgliche Weise, eine Antwort auf die tödliche Indifferenz der Natur. Das immer zukünftige Dichten spiegelt damit die Indifferenz seines Ziels.

Mais les *vrais voyageurs* sont ceux-là seuls qui partent
 Pour partir; cœurs légers, semblables aux ballons,
 De leur fatalité jamais ils ne s'écarterent,
 Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons!

(I, 130, V. 17–20; Kursivierung M. H.)

Die »*vrais voyageurs*« brechen auf, ohne Unterlass, um nie *hier* zu bleiben. Es ist ein tragisches Unterfangen, das gerade im verzweifelten Getriebensein das Bild für die Grundbestimmung der modernen Kunst gibt, endlos nach dem Neuen zu streben. Sich ganz dem poetischen Instinkt und der Wahrheit der Kunst zu überlassen, ständig unterwegs zu sein, ist Baudelaires letzter Satz zur modernen Kunst. Das ist der denkbar hoffnungsvollste Abschluss, die dem »*dieu sinistre*«, Chronos, abzurufen ist, und damit in der Sache die größte Nähe zu Schlegels Programmfragment 116 aus dem *Athenäum*: »Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.« (s. o. S. 137). Leopardi dagegen ist den anderen Weg gegangen. Die kürzeste Gleichung, die die poetologische Differenz zu Baudelaires »Allons!« (I, 130, V. 20.) anzeigt, ist Leopardis »*Io fui*.« (s. o. S. 328)¹³⁷². Leopardi

wendung auf die Sprache selbst. Sie birgt, nach der Vorstellung des Novalis, die *Offenbarung des Geistes* [...]. Das Wort der Verkündung ist stumpf geworden [...]. Die Sprache der Welt muß neu entziffert werden. Da stehen wir heute noch, nur, wir glauben nicht mehr an den magischen Idealismus [...], der einen verborgenen Zusammenhang, einen geheimen Sinn der Welt postulierte.«

1372 – »*Dolce per se; ma con dolor sottentra / il pensiero del presente, un van desio / del passato, ancor tristo, e il dire: io fui*« (TPP, S. 156; *Le Ricordanze*, V. 58–60, Kursivierung M.H) und »*il rimembrar sarebbe / d'un solo istante, e il dir: felice io fui*« (TPP, S. 135; *Consalvo*, V. 109–110; Kursivierung M. H.).

kennt keine positive Reise-Metapher, auch wenn er unter einem verwandten Zeitschmerz leidet. Das ist ein reflektierter Schritt Leopardis, denn er hat mehrfach die Reise als falsche Hoffnung und als ein sinnloses Unterfangen analysiert und parodiert. Er hat versucht, sich in dem *wasteland* fragmentierter Erinnerung dichterisch einzurichten. Aber auch Baudelaire weiß um die bittere Wahrheit, dass das Neue (der Reise) keine wirkliche Rettung ist.

Amer savoir, celui qu'on tire du voyage!
 Le monde, monotone et petit, aujourd'hui, 110
 Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image:
 Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui! (I, 109; *Le Voyage*, V. 109–112)

Ohne das Neue gibt es keinen Ausweg aus der Zeit, keine Möglichkeit, »[de] tromper l'ennemi vigilant et funeste, / Le Temps!« (ebd., V. 115 f). Nur die Dauer, die dem Neuen widerspricht, könnte den Augenblick auf Augenhöhe mit dem Tod heben. Ohne sie lauert die List der Zeit, dass auch das Neue altert (s. o. S. 131). Leopardi im Gegensatz zu Baudelaire ist den Weg ohne utopischen Ausblicksversuch gegangen. Leopardi hat sich immer wieder kritisch gegenüber dem Reisen, der großen Faszination vor allem des 18. Jahrhunderts, geäußert. Schon im dritten Canto, *Ad Angelo Mai*, geht die Sonne unter und mit ihr begraben liegt im Meer die ganze Welt. Es ist ein Raub des Heimkehrers an den intensiven Qualitäten der Gegenwart:

[...] ritrovasti il raggio
 del Sol caduto, e il giorno
 che nasce allor ch'ai nostri è giunto al fondo;
 e rotto di natura ogni contrasto,
 ignota immensa terra al tuo viaggio
 fu gloria, e del ritorno
 ai rischi. [...] (TPP, S. 82, V. 81–87)

Was wie eine romantische Heimkehr im letzten Licht des Sonnenuntergangs scheint, entpuppt sich als Sinnbild der qualitativen Nivellierung der Gegenwart. Der Zuwachs an Wissen ist für den, der den Dingen auf den Grund geht – so hier in der zeitlichen Metapher des »giunto al fondo« (V. 83) –, ruhmreich. Was sich in *Ad Angelo Mai* in einer antiken Vorzeit ankündigt, ist bereits *in nuce* die Aufklärungsarroganz, dass die Welt nun vermessen sei. Paradigmatisch ist für diese quantifizierende Reduktion der Wirklichkeit durch die positiven Wissenschaften das berühmte Bild Kants der Erkenntnis als Reise.

Wir haben jetzt das Land des reinen Verstandes nicht allein durchreiset, und jeden Teil davon sorgfältig in Augenschein genommen, sondern es auch durchmessen, und jedem Dinge auf demselben seine Stelle bestimmt. Dieses Land aber ist eine Insel, und durch die Natur selbst in unveränderliche Grenzen eingeschlossen. Es ist das Land der Wahrheit (ein reizender Name), umgeben von einem weiten und stürmischen Ozeane,

dem eigentlichen Sitze des Scheins, wo manche Nebelbank, und manches bald weschmelzende Eis neue Länder lügt, und indem es den auf Entdeckungen herum schwärmenden Seefahrer unaufhörlich mit leeren Hoffnungen täuscht, ihn in Abenteuer verflechtet, von denen er niemals ablassen, und sie doch auch niemals zu Ende bringen kann. (KrV B 294f.)¹³⁷³

Der Aufklärungsphilosoph Kant bricht aus seinem trockenen Stil in dem Moment aus, da sein philosophisches Projekt der negativen Erweiterung der Erkenntnis für die Moderne aufzugehen scheint. Der Philosoph kehrt von seiner Reise auf dem Meer irrtümlicher Erkenntnis zurück und kennt »manche Nebelbank« dort draußen, während hier – auf der reizenden Insel der Wahrheit, auf der alles »durchmessen« und »bestimmt« ist – alles seine Ordnung habe. Er belächelt den Reisenden, der sich täuschen lässt von »leeren Hoffnungen« und dennoch wieder aufbricht. Für den Skeptiker Leopardi lässt sich nur dem letzten Teilsatz zustimmen, dass der Reisende »niemals ablassen« kann, dass das Gesetz des Reisens auf der Suche nach Transzendenz für den Schwärmer »niemals zu Ende« gehen kann. Die »leeren Hoffnungen« sind kein individualpsychologisches Fehlen des Reisenden. Das Bild der Reise verliert ohne den Kontext des Fortschrittsglaubens seinen Glanz. »[I]l raggio / del Sol caduto« (V. 81f.) fällt vielmehr auf die Hoffnungen selbst, und die vermessene Wirklichkeit, in der jedes Ding seine feste Stelle hat, lässt die Wirklichkeit zu einer düsteren Insel der Unseligen verkommen:

[...] Ahi ahi, ma conosciuto il mondo
non cresce, anzi si scema, e assai più vasto
l'etra sonante e l'alma terra e il mare
al fanciullin, che non al saggio, appare.

Nostri sogni leggiadri ove son giti
dell'ignoto ricetta
d'ignoti abitatori, o del diurno
degli astri albergo, e del rimoto letto
della giovane Aurora, e del notturno
occulto sonno del maggior pianeta?
Ecco svanire a un punto,
e figurato è il mondo in breve carta;
ecco tutto è simile, e discoprendo,
solo il nulla s'accresce.

(TPP, S. 82, V. 87–100)

1373 Wenn Kant zu Beginn der *transzendentalen Doktrin der Urteilskraft* die Metapher der Insel für die transzendentalphilosophisch gesicherte Erkenntnismöglichkeit, also für die Bereich der Naturwissenschaften, verwendet, leistet er sich einen vorkritischen Fehlgriff. Die Metapher der Insel reontologisiert die Unterscheidung zwischen Ding an sich (selbst betrachtet) und Erscheinung, da sie suggeriert, dass es mehr (Seiendes) gäbe, als uns erscheinen kann.

Das moderne Subjekt, das den wirklichen Träumen des Kindes erwachsen ist, hat seinen letzten Sonnenuntergang gesehen. Das Syndrom der Karte¹³⁷⁴, der Vorgang des *mapping*, das keinen dunklen Fleck akzeptieren kann, ersetzt, wofür die Reise auch stehen könnte: das Versprechen des Neuen und Unerhörten, die Erweiterung der Phantasie und die Wunder, die das Andere bereithält. Leopardi schreibt eine andere Geschichte der Reise und der Karte. Es ist ein letzter Sonnenuntergang, den die Reise besiegelt, der mit der Welt zusammenfällt, da die prosaische, aufgeklärte Welt die Träume verbannt hat: »[n]ostri sogni leggiadri [...] svanire a un ponto« (V. 87, 97). Die kantische Insel der Wahrheit ist zu einem unwohnlichen Ort geworden und zu einem ausdehnungslosen Punkt geschrumpft, dem die Erfahrbarkeit qualitativer Differenz abhanden gekommen ist. Auf zynische Weise hat sich das kantische Projekt erfüllt, die Philosophie von der Krankheit metaphysischer Urteile zu befreien, indem sie über die Grenzen der Erkenntnis sich selbst aufklärt. Der negative Erkenntnisgewinn, der das Ziel der *Kritik der Vernunft* gewesen ist, hat sich erfüllt: »solo il nulla s'accresce« (V. 100).

* * *

Der Doppelcharakter des Schönen entspricht nach Baudelaires Überlegungen demjenigen des *homo duplex*. Das angestrebte Zusammenfügen von Ewigem und Flüchtigem wird zurückgebunden an das schnelle Arbeiten des Malers des modernen Lebens, an das Karikaturale und an die Schminke, als Chiffren einer Ästhetik, die sich gegen die *imitatio naturae* stellen. Für das lyrische Bewusstsein offenbart dieser Doppelcharakter eine Kehrseite des Extrahierens: Angestammte poetische Quellen – wie Ursprünglichkeit, ekstatische Erfahrungen, Hoffnung und Glück – scheinen versiegt (*L'Irréparable*, *L'Horloge*, *L'Avertisseur*). Die Widersprüche der Existenz sind nicht behebbare Irrläufer unserer rationalen Verfasstheit, sondern vielmehr unsere satanische Bestimmung. *Le Mauvais Moine* und *L'Ennemi* führen weitere Hintergrundannahmen zum menschlichen Umgang mit der Zeit an, die eine selbstimmunisierende *cura sui* – im Bild des mönchischen Lebens – mit der poetischen Fruchtbarmachung toten Materials verbinden. Arbeit und (Neuan-) Ordnen sind die Bewältigungsformeln des Dichters gegenüber dem parasitären und nichtsterblichen Prinzip der Zeit. Landschaftsbilder dieses Existenzials sind Friedhof, Gruft, Hospital (*Anywhere out of this world*) und Leidgarten (Leopardis *Entrate in un giardino*-Eintrag im *Zibaldone*). Sie veranschaulichen, dass Nichts und Tod Teil von Baudelaires ästhetischem Kalkül und des Doppelcharakters des Schönen sind, und dass (imaginierte oder metaphorische) Reisen und Fluchten letzte Bilder

1374 Vgl. Salado 1998, S. 70.

der Hoffnung sind. Leopardi hingegen sieht in Bildern der Reise und des fortschreitenden Entdeckens ein verstecktes Entropiegesetz der Nichtigkeit von allem (*Ad Angelo Mai*).

4.3.3 Blicke auf den Anderen

facies totius Universi, quae quamvis infinitis modis variet, manet tamen semper eadem¹³⁷⁵

(Spinoza: Brief an G. H. Schuller, vom 29. Juli 1675)

Der Flaneur verfügt frei über seine Zeit, die er im Übermaß hat. Er unterscheidet sich wegen dieses Besitzes an Freizeit von der Geschäftigkeit seiner Umgebung und dem Zeitdruck seiner Mitmenschen. Zugleich entzieht sich ihm die freie Zeit auch ständig. Sie droht, in leere Zeit umzuschlagen. Nicht-gestaltete Zeit, nicht-bearbeitete Zeit ist die moderne Kehrseite von Freizeit. Langeweile ist diejenige Restform des Erhabenen, von herausstehender Zeiterfahrung, die der Flaneur im Übermaß erfahren kann. Dabei ist der Ausdruck der langen Weile zur Benennung von *noia* und *ennui* nur nachvollziehbar aus der Innenansicht desjenigen, der sich langweilt. Denn in der Erinnerung ist die unbesetzte, da empfindungslose und unbearbeitete Dauer der Langeweile durchaus eine kurze, da ereignislose, Zeitspanne. Insofern ist das Erhabene der Langeweile – der negative Erfahrungsanteil, dass nichts passiert – eine Variante der positiven Erfahrung des Erhabenen – im Sinne von Kants negativer Lust oder von Burkes *delightful horror* (s. o. S. 89). Auch in der Langeweile ist das Unendliche, das innerweltlich erfahrbar wird, noch spürbar, da die Langeweile affektiv eine Dauer ohne Dauer vorstellt. Sie ist die Umkehr der Restfigur einer Zeitlichkeit ohne Zeit (s. o. S. 253). Die Langeweile ist eine Zeitspanne, die quälend lange erlebt wird, da sie ewig anzuhalten scheint. In der 58. Aufzeichnung der *Pensieri*, die eine Art Summa des *Zibaldone* werden sollten, fasst Leopardi diese zwei Seiten der freien Zeit – die adlige Auszeichnung und das erhabene Gefühl – zusammen:

La noia è in qualche modo il più sublime dei sentimenti umani. Non che io creda che dall'esame di tale sentimento nascano quelle conseguenze che molti filosofi hanno stimato di raccorne, ma nondimeno il non potere essere soddisfatto da alcuna cosa terrena, né, per dir così, dalla terra intera; considerare l'ampiezza inestimabile dello spazio, il numero e la mole meravigliosa dei mondi, e trovare che tutto è poco e piccino alla capacità dell'animo proprio; immaginarsi il numero dei mondi infinito, e l'universo infinito, e sentire che l'animo e il desiderio nostro sarebbe ancora più grande che si fatto universo; e sempre accusare le cose d'insufficienza e di nullità, e patire man-

1375 Spinoza 1972 (1675), Bd. 4, S. 278.

camento e voto, e però noia, pare a me il maggior segno di grandezza e di nobiltà, che si vegga della natura umana. Perciò la noia è poco nota agli uomini di nessun momento, e pochissimo o nulla agli altri animali. (TPP, S. 640; *Pensieri LXVIII*; Kursivierung M. H.)

Was Leopardi an dieser Stelle unter »noia« rubriziert, das Mathematisch-Erhabene, das jede einzelne Erfahrung klein, unbedeutend und langweilig erscheinen lässt, wird als Seelenadel, als auszeichnende Eigenschaft des Menschen verstanden. Diese würden Menschen ohne Geschmack, wie Kant sich ausgedrückt hätte (»uomini di nessun momento«), nichtmals als solche erkennen. Es ist eine erhabene Fähigkeit, die auch vom Leser gefordert ist. Wer unfähig ist, Augenblicke zu lesen, kennt diese Erfahrung nicht. Die lange Weile, die Kant knapp und sachlich als »Leere an Empfindung«¹³⁷⁶ definiert, ist auch ein Privileg der sozialen »nobilità«. Von der erdrückenden Masse von Figuren der Großstadt, die ihr Leben unter Zeitdruck fristen, und nichts Erhabenes an freier Zeit finden können, sind Baudelaires *Aveugles* eine herausstechende Ausnahme. Das lyrische Ich der *Tableaux parisiens* trifft meist auf Figuren des Anderen, die sich von ihm unterscheiden und meist mehr Tieren ähneln, da sie Schrecken und Abscheu hervorrufen. Eine dieser merkwürdigen Gegenfiguren sind die Blinden, bei denen der Flaneur, dieser »wahre« Stadtmensch – ein Verwandter der »vrais voyageurs [...] qui partent / Pour partir« (I, 130; *Le Voyage*, V. 17f.) – seine *flânerie* unterbricht. Er muss die Möglichkeit eines Blick-Ereignisses entdeckt haben, da er anhält und seine Seele und Einbildungskraft zur Kontemplation der Situation anhält, um der Wahrheit seiner Ahnung nachzugehen:

Contemple-les, mon âme; ils sont vraiment affreux! Pareils aux mannequins; vaguement ridicules; Terribles, singuliers comme les somnambules; Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.	1
 Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie, Comme s'ils regardaient au loin, restent levés Au ciel; on ne les voit jamais vers les pavés Pencher rêveusement leur tête appesantie.	 5 (I, 92; <i>Les Aveugles</i> , V. 1–8)

Das Gedicht hat »Kunstfiguren« zum Thema und beginnt mit einem »reine[n] Schock [...] mit einem Entsetzensschrei«¹³⁷⁷ (V. 1). Der Blick des Flaneurs bleibt bei abstoßenden Gestalten stehen, aber in dieser *rencontre* zeigt der Zufall auch eine Ähnlichkeit zwischen ihm und den Blicklosen. Sein Blick wandert über alles, wie der freie Flug der Vögel »[d]ardant on ne sait où«, und findet in ihnen, die keine Seele mehr zu haben scheinen, doch noch einen Funken Menschlichkeit. Sie können das Erhabene nicht mehr im Bild des Himmels, in der

1376 Kant 1977a, S. 553 (*Vom Gefühl der Lust und Unlust*).

1377 Fuest 2008, S. 108.

»ampiezza inestimabile dello spazio« (TPP, S. 640; *Pensieri* LXVIII), erblicken. Aber darin sind sie dem noch Sehenden verwandt, der auf Erden Schreckliches und Abstoßendes vorfindet. Sie erscheinen ihm lächerlich in dem Als-Ob ihres Blicks. Auch sein eigener Blick ist lächerlich, denn niemand sonst kümmert sich um die Blinden. Dass die Blinden dem Flaneur wirklich Einzelne in dieser unwahrscheinlichen Wiedererkennungsszene sind, sagt mehr über seinen eigenen autistischen, wirklich ganz mit sich beschäftigten, da überall sich selbst suchenden, Blick und Gang aus. Mit schlafwandlerischer Sicherheit geht er über die grundlegende Differenz hinweg, dass sie nicht sehen, und er sie sieht. Für einen Augenblick fällt die Abscheu und die Distanz, und er erkennt in ihrer Bewegung seinen eigenen schleppenden Gang.

Ils traversent ainsi le noir illimité,
Ce frère du silence éternel. Ô cité ! 10
Pendant qu'autour de nous tu chantes, ris et beugles,

Éprise du plaisir jusqu'à l'atrocité,
Vois ! Je me traîne aussi ! Mais, plus qu'eux hébété, (I, 92, V. 9–13)

Ihr blickloser Blick ist Ausdruck seiner eigenen Begierde geworden. Die intensive Erfahrung einer *correspondance* vollzieht sich im ästhetischen Raum der Einbildungskraft, in dem sich ihre Blicke kreuzen. In dieser »silence éternel« (V. 10) – wie in Leopardis *L'Infinito* und in Baudelaires *Le Confiteur de l'artiste* (s. u. S. 490) – findet die Begegnung in der gottlosen Stille statt.¹³⁷⁸ Der Flaneur und die Blinden sind wirklich Verlassene, die das Unsichtbare der Stadt, »le noir illimité« (V. 9), sehen. Insofern handelt es sich um eine Gemeinschaft von Ausgeschlossenen, um ein unwirkliches »nous« (V. 10), das nicht Teil hat am Lärm und an der Freude der Anderen. Aber dann unterbricht der letzte Vers die momentane Identifizierung. Das »Je dis« (V. 14) führt die Differenz des Blicks wieder ein, die für die schmale Spanne eines Augenblicks eine Gemeinschaft in ihren dunklen Augenlöchern entdeckt hat, in denen sich das Dunkle der Stadt und die Begierde des sich dahinschleppenden Beobachters spiegeln. *Les Aveugles* geben nach der Blickführung auf »[l]eurs globes ténébreux« (V. 4) die Sicht frei auf eine lyrische Analogie, die zwischen Ich und Du besteht, die zunächst unmöglich scheint. Hier ereignet sich, was Levinas eine Epiphanie des Anderen, *l'épiphanie du visage*¹³⁷⁹, nennt. Ihre dunklen Augen sind die Abgründe des lyrischen Ichs selbst, das nicht nur überall »l'universelle analogie« (II, 133) – bzw. in einer anderen Formulierung à la Swedenborg: »une analogie réciproque«

1378 – von der intertextuell bei ihnen Pascal spricht, so im berühmten Eintrag 187 der *Pensées*: »Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie« (Pascal 2004, S. 161).

1379 Vgl. »Nous appelons *visage* l'épiphanie de ce qui peut se présenter aussi directement à un Moi, et par là même, extérieurement« (Levinas 1967, S. 174).

(II, 784)¹³⁸⁰ – sucht, sondern gerade hier, im Dunkeln und schwer Entzifferbaren, sein Terrain hat: »Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur / Condamne à peindre, hélas! sur les ténèbres« (I, 38; *Les Ténèbres*, V. 5f.). Die Blinden erhalten für die Zeit des Gedichts andere Augen. Der ruhende Blick der Kontemplation – »Contemple-les, mon âme; ils sont vraiment affreux!« (V. 1) – sieht für einen Augenblick ihre Schönheit und Anmut: »Par instants brille, et s'allonge, et s'étale / Un spectre fait de grâce et de splendeur« (I, 39, V. 9f.). Es ist nicht ihre Blindheit als solche, die fasziniert, sondern die reine Beobachtung, die stattfinden kann. Bei den Blinden ist der Blick des Voyeurs wirklich bei sich. Denn der Maler des modernen Lebens ist »[l']observateur [...] qui jouit partout de son incognito.« (II, 691).

Dieses *Incognito* kommt als der blinde Fleck des Flaneurs zutage, der ganz in der Geste des Außenseiters und Beobachters aufgeht und doch nur in den Blinden, die ihn nicht sehen können, eine verkehrte Variante der Anerkennung entdeckt. Es ist eine *doppia vista* (s. o. S. 206), in der der Beobachter Augen sieht, wo keine sind, und sich in ihnen erkennt, da sie (ihn) nicht sehen können. Das Ideal ist erfüllt. Dann bricht die Wirklichkeit wieder in den Blick ein. Die abschließende Frage ist auch eine Frage an sich selbst: Was sagt er da, und was sucht er in den Blinden, in all diesen Phantomen und Himmlischen?

Je dis: que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles? (I, 92, V. 14)

Die Frage ist der Endpunkt der *épiphany du visage*, da sie die problematische Figur des Flaneurs als Dichterfigur in den Blick rückt. Sind die Blinden aus der Augenlust der Stadt ausgeschlossen und Unbeachtete, dann gilt vom modernen Dichter auf doppelte Weise, dass er ein Blinder ist. Auch er ist nicht Teil der Menge, die er beobachtet. Vor allem steht er nun außerhalb der Tradition des Dichters als Seher.¹³⁸¹ Die Blinden scheinen die anonyme Masse zu verkörpern. Als »allegorical figure of humanity« sind sie aber zugleich von der Stadt abgerückt und nur für das lyrische Ich »a transcendent entity, but it is a purely inner and personal one«.¹³⁸² Dass sich das lyrische Ich, insofern der Leser es als Dichter-Ich versteht, in den Blinden wiedererkennt, ist zunächst erwartbar. Eine solche *scène de reconnaissance* entspricht der Lesererwartung, wie sie die romantische Dichtung und ihr Dichtermodell des sehenden Dichters im 19. Jahrhundert reaktualisiert haben. Der Dichter verfügt über eine übersinnliche Sicht, er bedarf wie der Seher Teiresias nicht seines sinnlichen Sehver-

1380 Vgl. dazu Labarthe 1999, S. 251–253.

1381 Ebenfalls unter den Attributen von Singularität und groteskem Aussehen stellt Flauberts *aveugle* in *Madame Bovary* eine solche ironische Erinnerung an die Rolle des *poeta vates* dar (vgl. Williams 1987). Dieser spricht im Augenblick von Emmas Tod indirekt und makaber ihre Wahrheit durch seinen obszönen Gesang aus.

1382 Chambers 1980, S. 149f.

mögens, um das Wesen der Dinge zu erkennen. Der *poeta vates* ist als orphischer Dichter einer der fruchtbarsten Mythen bis ins 21. Jahrhundert. Was ist aber von *La fonction du poète* (1840), wie Victor Hugo sie selbstbewusst für seine Dichtung festschreibt, übriggeblieben?

Le poète en des jours impies
 Vient préparer des jours meilleurs.
 Il est l'homme des utopies,
 Les pieds ici, les yeux ailleurs.¹³⁸³

Der *poète sacré* ist ein von Gott Ausgewählter, der nicht nur die Gabe der Mantik besitzt. Er steht als göttlich Inspirierter, als Sprachrohr des Göttlichen, außerhalb der Zeit. Baudelaires lyrisches Ich dagegen ist ganz auf die Wirklichkeit vor ihm beschränkt. Es schaut nicht jenseits der Stadt, kommt nicht von anderswo her, seine Augen dechiffrieren die Gegenwart weder von der Vergangenheit noch von der Zukunft her. Das Versprechen einer anderen Welt kommt nicht auf. Der Dichter ist nicht mehr »l'homme des utopies«. Das göttliche Licht, das bei Dante noch selbst in den innersten Kreis der Hölle vordringt, ist verschwunden: sowohl aus den Augen der Blinden (und des Dichters) – »Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie« (V. 5) – als auch aus der Welt – »le noir illimité [...] Ô cité!« (V. 9f.). Der Zustand des Ichs geht auf eine andere Blindheit zu, sie bewegt sich innerhalb eines zweiten »noir illimité«.

Im Mittelalter wird die drohende innere Abstumpfung des Melancholikers, eine der Folgen der Sünde der Acedia, als *hebetudo mentis*¹³⁸⁴ beschrieben. Diese steht im Rahmen einer Minderung der intellektiven Fähigkeiten, für die in der augustinischen Tradition auch die Ausdrücke *oculi mentis* bzw. *cordis* stehen. Eine solche Störung der Denk- und Sehfähigkeit könnte man auch bei Baudelaires Dichter-Ich vermuten, der in den Blinden nahezu nichts als ihre Blindheit entdeckt. Beiden, lyrischem Ich und Du, fehlen der Anteil und die Teilhabe am Göttlichen, den traditionellerweise der göttliche Funken in einer christlichen Weltordnung und Theologie bzw. der antike *raptus* und *furor poeticus* verbürgen.¹³⁸⁵ Davon bleibt nur noch die Erinnerung an eine Tradition, die nicht mehr ist: eine entleerte Blickrichtung.¹³⁸⁶ In dieser Suchbewegung des beobachteten, blicklosen Blicks (»que cherchent-ils au Ciel?«) schwingt noch das Element der Schwelleanerfahrung mit. Orpheus ist der Jenseitsdichter, dessen Poetik im Au-

1383 Hugo 1875, S. 211 (*Les rayons et les ombres, La fonction du poète*, V. 81–84).

1384 Vgl. Goodey 2004, S. 296f.

1385 Vgl. zu diesem Themenkomplex Moog-Grünwald 2006.

1386 Vgl. »[P]oetic speech set[s] the poet apart, and this is not simply in the failure of his attempted communication [...], but also in his relationship to the poetic tradition. For in this poem lyrical speech – singing – has become part of the mindless activity of the city. [...] The words »Je dis« here announces the arrival of a new poetic diction, something that might be called the speech of *hébetude*.« (Chambers 1980, S. 155).

genblick des Zurückblickens seine mythische Prägung hat, der das geliebte Objekt immer schon verloren hat bzw. zum zweiten Mal verliert (s. o. S. 569). Vom Dichter des Jenseits bleibt noch die Idee der Schwelle übrig, des ausdehnungslosen Zwischenraums, der Jenseits und Diesseits trennt. In *Les Aveugles* kommt das in der angedeuteten Blickverdopplung vor. Denn der Flaneur hält an und beobachtet das Durchqueren der Stadt: »Contempons-les [...] Ils traversent ainsi le noir illuminé« (V. 1, 9) und deutet ihren leeren Blick als seinen eigenen.

Diese Schwellenerfahrung in drei Schritten – Distanz (V. 1–7), Identifizierung (V. 7–13) und erneute Distanzierung (V. 13f.) – wird in den *Crépuscule*-Gedichten stärker als eine räumliche und zeitliche ausgestaltet. Zugleich nimmt die Intensität des subjektiven Eindrucks ab, da das lyrische Ich hier erfolgreicher in seiner inneren Sammlung ist, und da die ersten Verse das Beobachtete von vorneherin in eine allegorisierende, verallgemeinernde Distanz setzen. Sie machen zugleich deutlich, warum die Bewegung des lyrischen Ichs gehemmter und lethargischer als die der Blinden ist. Sie erklären, warum die Erkenntnis dieser größeren sinnlichen Abstumpfung nicht Teil des Sichtbaren (»Vois! je me traîne aussi!«, V. 13), sondern Teil der Sprache ist (»mais, plus qu'eux hébété / Je dis«, V. 13f.). Daraus lässt sich ein orphisches Gesetz ableiten: Je intensiver die persönliche Involviertheit in die lyrische Szene, desto unreflektierter bleibt die (raum-) zeitliche Reflexion.

Le Crépuscule du soir stellt ebenfalls eine Verwandlung dar. Das Gedicht setzt ein mit dem Übergang von Tag zur Nacht. »Voici le soir charmant, ami du criminel« (I, 94, V. 1). Es handelt sich um einen zeitlich langsamen Übergang (V. 3), der vom Ich durch eine doppelte Blickführung räumlich auseinandergehalten wird. Der heitere Ausruf der Heimkehrenden »Nous avons travaillé« (V. 7) und die Erschöpfung des »savant« (V. 9) stehen für die eine Seite der Dämonisierung des Menschen (V. 4). Unter »démons malsains« (V. 11) werden – noch aus der moralisch bewertenden Perspektive der ehrlichen Arbeiter – Verbrecher (V. 1, 18, 24), Diebe (V. 24), Huren (V. 15). Im Gezeter, Lärm und in der Kakophonie spielt sich das menschlich-tierische Schauspiel als Bacchanalie (V. 20) ab, vielleicht sogar als eine »fête servile« (v. 7) wie in *Recueillement* (s. u. S. 547). Hat sich erst einmal die Alkove über der Stadt geschlossen – »le ciel / Se ferme lentement comme une grande alcôve« (I, 14, V. 2f.) –, wird die Szenerie zu einem alchemistischen Gebräu. Die Alkove verwandelt sich zu einem Gefäß, in dem magische Essenzen brauen. In der nächtlichen Arbeit, die das Tagwerk ablöst, erwacht eine andere Stadt. Auf dem Boden mischt sich ein Bestiarium – »loup«, »fourmillière«, »ver« (V. 2, 16, 20) – unter das Getümmel. Die Atmosphäre ist von Dämonen, Lärm, Begierde und Lust angefüllt (V. 11, 21–28). Jetzt ist der Deckel der Nacht über der Stadt hermetisch versiegelt, und sie wird zu einer »cité de fange« (V. 19). Was Leopardi in reiner, anschauungsloser Kontemplation im konfessionalen *Ad se ipsum* als »e fango è il mondo« (s. o. S. 186)

verabschieden wollte, wird in den dunklen Farben des Schlamms als Stadtlandschaft ausgemalt. Das allgegenwärtige Moment von Leopardis Gedankenwelt ist mit der reicheren Bildersprache des Grotesken ausgestattet. Die Ausweglosigkeit gilt nicht nur für den Städter und den Denker. Stattdessen ist für die ganze Menschheit die Welt eine Hölle. Spätestens in der Nacht erfährt man ihr Aufkochen:

Citadin, campagnard, vagabond, sédentaire,	5	
Que son petit cerveau soit actif ou soit lent,		
Partout l'homme subit la terreur du mystère,		
[...]		
Le Ciel! couvercle noir de la grande marmite	13	
Où bout l'imperceptible et vaste Humanité.		(I, 141; <i>Le Couvercle</i>)

Aus der Perspektive von *Le Couvercle* und *Le Crépuscule du soir* werden die Blinden aus *Les Aveugles* nicht zu Spiegeln eines Heilsversprechens. Sie haben aber noch die Freiheit der Blickrichtung. Da sie nicht sehen, was das lyrische Ich sieht, können sie noch in Richtung Himmel den Kopf richten, ohne zu erschauern.

Et ne regarde en haut qu'avec un œil tremblant.
 En haut, le Ciel! ce mur de caveau qui l'ettouffe,
 Plafond illuminé pour un opéra bouffe
 Où chaque histrion foule un sol ensanglanté (Ebd., V. 8–11.)

Die allegorisierende Standpunktlosigkeit des lyrischen Ichs in *Le Crépuscule du soir* gibt ihm eine relative Distanz. Außerhalb des Hexenkessels und der *fatalité* steht es deshalb nicht. Es sieht die Abenddämmerung, notiert, dass bald die Diebe ihrer Arbeit nachgehen, um einen weiteren Tag zu überleben (V. 25–28). Doch mitten in dieser Abenddämmerung kippt die Szene. Sie erlangt eine zu große Nähe in einem dramatischen Augenblick. Der Ausblick auf die nächste Entwicklung, wenn Diebe Türen aufbrechen und in Zimmer einsteigen, scheint eine immanent bedrohliche Vorstellung zu sein, die in »satanischen Volten alles – selbst und gerade den fixierbaren Standpunkt – verweigert.«¹³⁸⁷ So, wie die infernale »cité de fange« aus der Stadt des Tages erwacht, aufersteht im beobachtenden Flaneur ein sich in sich verschließendes Ich. Dieses wiederholt für sich die Handlung der Diebe. Sie werden bald arbeiten, »eux aussi, / Et forcer doucement les portes et les caisses / Pour vivre quelques jours et vêtir leurs maîtresses« (V. 26–28). In Analogie stößt er die Tür zu seinem seelischen Innenraum auf. Er beraubt sich seiner Augenlust, verschließt sich seiner eigenen *maîtresse*, der Stadt, um sie einen weiteren Tag in Worte kleiden und mit ihr überleben zu können. Der Druck im Kessel der infernaln Vorstellungen erreicht

1387 Fuest 2008, S. 108.

ein kritisches Moment. Die verschlingenden Begierden, aufzehrenden Schmerzen, Friktionen in der Enge des Gemischs häufen sich auf und füllen die Atmosphäre bis zum Bersten an. Die einzige öffnende Bewegung des Diebes erinnert an den pneumatischen Überdruck (V. 14, 21f.), der die Bilderfülle zu einem Albdruck hat werden lassen. Es gibt zwar keinen Ausweg aus dem nun verschlossenen Himmel (V. 2f.). Doch »en ce grave moment« (V. 29) kann der Weg noch nach innen gehen, wie *Le Crépuscule du soir* zusammenfasst. Dieser Augenblick, in dem das lyrische Ich die umherirrende Beobachtung unterbricht, indem der Seelenanruf, sich zu sammeln, eine Einkapselung fordert, stellt eine *Alchimie de la Douleur* (s. Kap. 4.4.1) in Miniatur dar. Die Negation des Äußeren, die Kondensierung der fragmentarischen Erfahrungen sollen eine Konzentration aufs Eigene und Innere leisten:

Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment,
Et ferme ton oreille à ce rugissement.
C'est l'heure où les douleurs des malades s'aigrissent! (I, 95, V. 29–31)

In diesem Augenblick, »en ce grave moment«, findet eine lyrische Synthese statt. Die alchemistische Versuchsanordnung der Zusammenführung verschiedenster Bereiche wird nun als Beschreibung des Experiments zusammengefügt. Beide Seiten des »l'homme impatient [qui] se change en bête fauve« (V. 4) werden zusammengenommen. Beide Seiten gehören nun *einer* Atmosphäre an (V. 11), und diese wird kondensiert und rückgeführt im Augenblick des eigenen größten Schmerzes auf die zeitliche Essenz. Der Zeitpunkt für diese Wendung des Blicks nach innen – »moment«, »C'est l'heure où« (V. 29, 31) – trifft sich in der vertikalen Tiefe mit den Mitmenschen. Die Sinne weichen dem moralischen Gefühl in diesem Ereignis. Der Einbruch der Vertikalität in den Horizont des psychisch Erwartbaren ist ein unvorhersehbarer Augenblick bzw. ein »instant poétique« (s. o. S. 327). Bisher wurden die Akteure in ihrer Bewegung, ihrer Arbeit und ihren Absichten beobachtet. Die Gerüche der Küchen, Schänken, Lusthäuser und Gaststätten wurden ebenso wahrgenommen wie das Pfeifen, Dröhnen und Geraschel des Getümmels. Diese synästhetische Atmosphäre hat sich zu einer sinnlichen Dichte konzentriert. Es ist ein Potpourri von hektischer Gleichzeitigkeit der unterschiedlichsten Zutaten (V. 11–13).

Während *Les Aveugles* mit einem »Contemple-les« (s. o. S. 471) einsetzt, können einzelne Versgruppen der zweiten Strophe – die ersten vier Verse fungieren als *introductio* und ähneln einer emblematischen Bildunterschrift – mit einem *Entends!* (V. 11–13), *Vois!* (V. 14–20), *Sens!* (V. 21–27) eingeleitet werden. Die dritte Strophe führt dann eine reinigende, analysierende Operation durch. Ihre Erkenntnis benennt alles Angesammelte im »gouffre commun« (V. 33). Ihre empathische Anteilnahme mit den Leidenden wird aufgrund dieses Bewusstseins des kleinsten gemeinsamen Nenners möglich. Die persönliche Sammlung,

die mit »Recueille-toi, mon âme« (V. 29) anhebt, öffnet die *oculi mentis* weg von der Oberfläche des Getümmels hin zum Blick für den Kern des Menschlichen. Dieser wird lesbar, wenn gute oder böse Absichten, Eindrücke des Dämonischen oder der Erleichterung, die verwirrenden Bewegungen und Spuren abgezogen sind. In diesem Augenblick der Sammlung geht der Blick auf den letzten Grund: auf die Banalität und Allgegenwart des Todes. Die beiden letzten Verse stehen als neue Synthese dieses Tableaus mit einer Außen- und einer Innenseite zugleich außerhalb desselben. Sie überbieten die emblematische Dichotomie der Einleitung – »l'homme impatient se change en bête fauve« (V. 4) –, indem der Wechsel des Menschen zum Tier, der Stadt zur »cité de fange« (V. 19) und des beobachtenden Ichs zur Selbstbeobachtung aufgehoben werden. Der Wendepunkt des »Recueille-toi« (V. 29) wurde mit steigendem Druck der eindringlichen Bilderfülle als rationale Selbstermahnung notwendig. Dem »grave moment« zwischen Atmosphäre der Stadt und dem angefüllten Innenraum des existenziellen Gefühls – »L'hôpital se remplit de leurs soupirs« (V. 34) – entspricht der »occulte chemin« (V. 17) des lyrischen Ichs, das fleißig – wie sammelnde Ameisen (V. 16) – Eindrücke gemischt hat. Kondensiert schließt das Tableau mit einem »Je dis«, wie *Les Aveugles* (s. o. S. 473). Diesmal nimmt es aber die Form eines Epitaphs an, das nicht unmittelbar im Übergang darstellbar war, sondern indirekt als ein neues Äußeres aufscheint. Dieser andere, aus dem Tableau ausgeschlossene Abschluss ist nicht Teil der dynamisch-erhabenen Atmosphäre, die im Rückzug der Sammlung überwunden wird. Die vorher noch bedrohliche Lebendigkeit tritt aus ihrer Zeitlichkeit heraus in ein Schwellengesetz ohne Verwandlung und ohne möglichen Aufschub zwischen Noch-Nicht und Nicht-Mehr.

Encore la plupart n'ont-ils jamais connu

La douceur du foyer et n'ont jamais vécu!

(I, 95, V. 37 f.; Kursivierung M. H.)

Bisher wurde niemand benannt, der in diesem bürgerlichen Sinne der Innerlichkeit, in der »douceur du foyer«, leben könnte; niemand, der die beiden Seiten, den Tag und die Nacht, zusammenhielt und sich in dieser Stadt Paris einrichten könnte. Das lyrische Ich kann kein Bad in der Menge nehmen. In einer emphatischen Nicht-Wiederholung (»encore«, »jamais«) findet eine quasi-mystische *coincidentia oppositorum* statt. Der Flaneur sucht sich eklatante Bruchstellen aus, in denen die scheinbar homogene Menge aufbricht in lyrisches Material. Das war zwar auch im Fall der *Aveugles* so. Nun aber wird das »Contemple-les« mannigfaltiger, die lyrische Verweildauer steigt, und der Augenblick der Wendung wird materialreicher. Es wird deutlicher in *Le Crépuscule du soir*, dass, wer die urbane Verwandlung in sich ausgestaltet, auf der zeitlichen Schwelle des Übergangs steht. Das schwache Dämmerlicht des *crépuscule* scheint auch auf der symbolischen Schwelle zu einer Wahrheit zu stehen. Aus der

kosmischen Perspektive des »gouffre commun« (V. 33) fallen die Mauern des »hôpital [qui] se remplit de leurs soupirs« (V. 34) mit den Grenzen der »cité de fange« (V. 19) zusammen. In dieser »analogie réciproque« (s. o. S. 472) zwischen Beobachtungsblick (*Le crépuscule du soir*, *Les Aveugles*) und Traumbild (*Anywhere out of this world*, s. Kap. 4.3.2) fallen die bisherigen Erfahrungen (auch intratextuell) in eine neue Einheit, die utopisch auf einen Nicht-Ort verweist und so die Augenblicksverhaftetheit implizit abschaffen würde.

In dieser Randständigkeit des lyrischen Ichs, das sich ständig vom Zentrum weiter weg bewegt, das es als Rand und Schwelle bestimmt – im Versuch alles zu ordnen –, fallen das Hier und Jetzt, das eröffnende »Voici« (V. 1) und das abschließende »n'ont jamais vécu« (V. 38) zusammen. Ist erst einmal das lyrische Ich von seiner Bewegungssucht entlastet, ändert sich sein Blick und damit die Suche nach dem Augenblick. Das Beobachter-Ich steht auf einem erhabenen Standpunkt, nicht oberhalb der (natürlichen) Natur, da diese ausgeblendet ist, sondern oberhalb der infernalischen Nicht-Natur der Moderne; nicht im Gewühl, sondern *oberhalb* der Menge. Die theoretisch endlose und erratische Bewegung des Flaneurs wird in *Le Crépuscule du soir* ersetzt durch die endlose Bewegung der Stadtbewohner. Der Blick ist gegenüber *Les Aveugles* bei steigender Dauer des Stehenbleibens infernalischer geworden. Es ist eine himmlische Perspektive, die aber nicht weniger »le noir illimité« (s. o. S. 472) auszuloten sucht. Im Vergleich zu *Les Aveugles* wird die allgemeine Perspektive nicht im Einzelnen gesucht, sondern eine Begegnung mit dem Allgemeinen wird dargestellt. Für diesen Flaneur im Dämmerlicht ist die Begegnung ein potentieller Augenblick an sich, da er eine Götterdämmerung ahnt. Die nicht-symmetrische Ausgestaltung der Seiten Tag und Mensch (V. 5–10), Nacht und Tier (V. 11–28) wird durch den Abschluss des Untergangs aufgewogen, der in prägnanter Weise die utopische Möglichkeit eröffnet, dass es besser um den Menschen gestellt sein könnte. Es gibt eine Minderheit, die »la soupe parfumée«, »une âme aimée« und die »douceur du foyer« kennen (V. 35f., 38). Dieser Ausblick ist aber entweder eine kleine Hoffnung, die nicht mehr Teil des *Tableau parisien* sein kann, oder – was naheliegender ist – ein Trugbild, ein *inganno*, das im bitteren Ton daran erinnert, dass auch »[l]a sombre Nuit« der letzten Stunden des Lebens Bilder der Hoffnung nicht ganz ersticken kann (V. 32).

Wenn das Licht der Wahrheit blendet, und nur das *Chiaroscuro*, das Grau in Grau der Lüge, dem Dämmerlicht entspricht,¹³⁸⁸ dann kann nur hier die Wanderung in der *città dolente*¹³⁸⁹ mit dem Lichtblick enden, dass es auch anders sein könnte. Die Bewohner der »cité de fange« (V. 19) ähnelten dann den Ver-

1388 Vgl. »La vérité, comme la lumière, aveugle. Le mensonge, au contraire, est un beau crépuscule, qui met chaque objet en valeur.« (Camus 1956, S. 140).

1389 Alighieri 2014, S. 44 (I, iii, V. 1).

dammten aus *Chacun sa chimère*, die ohne Unterlass, »à l'infini«, gebeugt unter der Last ihres Trugbilds umhergehen, ohne sich ihres Gepäcks bewusst zu sein. Der tierische Anteil des Menschen, dessen Verwandlung *Le Crépuscule du soir* ausmalt, ist der ständige Begleiter auf einer Wanderung ohne (versperrten oder offenen) Weg. Baudelaire skizziert diese post-eschatologische Perspektive in *Chacun sa chimère*:

Sous un grand ciel gris, dans une grande plaine poudreuse, sans chemins, sans gazon, sans un chardon, sans une ortie, je rencontraï plusieurs hommes qui marchaient courbés.

Chacun d'eux portait sur son dos une énorme Chimère, aussi lourde qu'un sac de farine ou de charbon, ou le fourniment d'un fantassin romain.

[...] Je questionnai l'un de ces hommes, et je lui demandai où ils allaient ainsi. Il me répondit qu'il n'en savait rien, ni lui, ni les autres; mais qu'évidemment ils allaient quelque part, puisqu'ils étaient poussés par un invincible besoin de marcher.

Chose curieuse à noter: aucun de ces voyageurs n'avait l'air irrité contre la bête féroce suspendue à son cou et collée à son dos; on eût dit qu'il la considérait comme faisant partie de lui-même. Tous ces visages fatigués et sérieux ne témoignaient d'aucun désespoir; sous la coupole spleenétique du ciel, les pieds plongés dans la poussière d'un sol aussi désolé que ce ciel, ils cheminaient avec la physionomie résignée de ceux qui sont condamnés à espérer toujours. (I, 282f.)

Die Anderen wandern ohne Ziel in der Wüste »par un invincible besoin de marcher«. Die Frage nach dem Telos der Strafe wird nur vom Beobachter gestellt. »La douceur du foyer« (V. 38) der letzten Verse von *Le Crépuscule du soir* ist aus dieser Perspektive die Hoffnung, zu der der Mensch verdammt ist. Hier würde die Schwelle überschritten, da es für den Melancholiker aufhörte, interessant zu sein zu beobachten. Das (versteckte) Leid der Bourgeoisie wird in ihrem eigenen Fetisch, in ihrem eigenen Ideal verborgen. Der poetische Spleen vermag nicht mehr, als diese Grenze als solche hervorzubringen:

Et le cortège passa à côté de moi et s'enfonça dans l'atmosphère de l'horizon, à l'endroit où la surface arrondie de la planète se dérobe à la curiosité du regard humain. Et pendant quelques instants je m'obstinai à vouloir comprendre ce mystère; mais bientôt l'irrésistible Indifférence s'abattit sur moi, et j'en fus plus lourdement accablé qu'ils ne l'étaient eux-mêmes par leurs écrasantes Chimères. (I, 282f.)

In beiden Gedichten – *Le Crépuscule du soir* und *Chacun sa chimère* – steht am Ende die Gewissheit, »[qu'ils] n'ont jamais vécu« (V. 38). Das Mysterium ist die eine, reine Leere. Sie ist die andere unmögliche Erfahrung, deren Denkmöglichkeit nur für einen Augenblick aufblitzen (*Les Aveugles*) oder auf der Schwelle zwischen beiden Bereichen (*Le Crépuscule du soir*) ausgedehnt werden kann:

Si donc la durée paradisiaque a son analogie exacte en l'étendue, le temps infernal a sa correspondance en l'absence d'espace, en le vide. Son symbole, c'est le gouffre. Et comme le temps de l'extase s'achève dans l'éternité, le temps inverse trouve sa fin dans la Mort. La mort et le gouffre enclosent toutes choses et toutes pensées [...].¹³⁹⁰

Das ewige Fortschreiten der schimärischen Prozession ist die Karikatur der Fortschrittsgläubigkeit. Diese infernale Zeitlichkeit in einem leeren, da sinnlosen Raum durchquert ziellos »le cortège«, der bei Baudelaire eine negative Denkfigur¹³⁹¹ ist. Für einen kurzen Moment regt sich die »curiosité du regard humain« des distanzierten Beobachters, dieses »mystère« zu analysieren – »Et pendant quelques instants je m'obstinaï à vouloir comprendre ce mystère; mais bientôt l'irrésistible Indifférence s'abattit sur moi«. Die Hoffnung, es könne sich hier um eine »beauté mystérieuse« (s. o. S. 76, 466) handeln, hält nicht lange an. Um so größer ist der Niederschlag im letzten Augenblick der Erkenntnis, selbst ein Fremder zu bleiben und nicht Teil dieser Prozession, dieser Ordnung, sein zu können. Es ist ein Moment, der die geistige Absenz von Hoffnung spiegelt. Er entspricht einer »Lebensentscheidung«, denn »[e]inen Augenblick lang ist das Ich versucht, hinter ihr Geheimnis zu kommen«. Aber auch der Rätselcharakter (der Kunst) kann die »zivilisatorisch[e] Verwüstung« nicht daran hindern, auf das erkennende Subjekt selbst zurückzuschlagen.¹³⁹² Die Schimäre des lyrischen Ichs ist es, selbst ein ständig Suchender zu sein, um Auswege aus der Absurdität zu finden. Bewusst geht Baudelaire nicht den letzten Schritt wie Camus' *L'Étranger*, am Ende seines Lebens in einem epiphanischen Augenblick, die Indifferenz in ein Korrespondenzverhältnis¹³⁹³ treten zu lassen.

Das lyrische Ich in den Stadtgedichten, den *Tableaux parisiens*, ist auf der ständigen Suche nach Augenblicken,¹³⁹⁴ in denen im Flüchtigen Ewiges aufscheint. Solche Momente höchster Intensität sind die Suchfunktion des Künstlers als Flaneurs. Wenn Baudelaires Gedichte solche Momentaufnahmen intensiver Erfahrungen der Stadt und des Anderen darstellen und diese als die unmittelbaren Erfahrungen des lyrischen Ichs inszenieren, so sind diese Blicke in zweifacher Hinsicht auf ein transzendentalpoetisches Augenblicksschema zu-

1390 Poulet 1990a, S. 373.

1391 *Le cortège* wird als Bild einer sakralen, bewegten Reihung und Ansammlung einer Gemeinschaft beispielsweise bei Guillaume Apollinaire eine durchweg positive Denkfigur der Moderne und der modernen Lyrik.

1392 Wehle 2002, S. 178. Wehle resümiert die Überlegungen zu *Chacun sa chimère* mit dem (negativen) Ausblick auf ein »lebenswerte[s] Lebe[n]« als mögliche Folge einer »Not der Selbstzuwendung« (ebd., S. 179).

1393 Vgl. »[J]e m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde« (Camus 2003, S. 142). De Wiele 2014/2015 versammelt Harmonie stiftende Elemente in Baudelaires *Fleurs du mal*, die ihn zu einem *homme révolté* im Sinne Camus machen.

1394 Gerade wegen dieser Augenblickssuche ist *Les Petites Vieilles* ein *tableau parisien* (vgl. Mathieu 2003).

rückführbar. Einerseits stellen Baudelaires Augenblicksgedichte ihre reflektierte Struktur mit dar, andererseits ist das Modell des Stadt-Ichs selbst kein *poète voyant*, sondern ein Beobachter zweiter Stufe. So ist nicht nur der Blick des mit dem Monströsen konfrontierten lyrischen Ichs in *Les Sept Vieillards* verdoppelt – »comme un ivrogne qui voit double« (I, 88, V. 45). Es gehört zu seinem spezifischen Merkmal, dass es in den Resten vormaliger Ganzheit Spuren des Verlorenen erkennt.¹³⁹⁵ Die Zeit zehrt aus, verschleißt und produziert immer schneller Abfall. Solche ruinösen Bilder sind die Ausgezehrten, die Hinterherhinkenden und die Krüppel. Sie sind von der Zeit ruiniert, da ihre Zeit nicht mehr kommen wird. Sie verkörpern die Enttäuschung eines Leben, das keine Anerkennung finden kann. Sie sind die »éclopés de la vie« (I, 292; *Les Veuves*), gespenstische Erscheinungen, »monstres disloqués« (I, 89; *Les petites Vieilles*, V. 5). Aber gerade diese aus dem Takt der Moderne Geratenen werden als neues Material der Dichtung aufgesucht, um in ihnen Spuren des Unendlichen zu lesen. *Les petites Vieilles* führt das vorbildlich vor. Der Blick des Flaneurs eröffnet das Tableau. Der Betrachter öffnet sich für die Erscheinungsmöglichkeiten der Stadt in der Erwartung, dass ein erlösendes Ereignis eintritt, das seine Aufmerksamkeit auszahlt. Dieser Blick ist kein *regard* in der etymologischen Bedeutung einer abwehrenden, sich schützenden Haltung,¹³⁹⁶ sondern ein anhaltendes Beobachten. Der Beobachter liegt auf der Lauer und wartet ab. Er wirft seine *curiosité* aus wie ein Netz, das Augenblicke aufammelt. In dieser *perspicuitas* liegt die besondere Kulturtechnik eines vorsichtigen Jägers der Zeit, der seine Beute nicht erlegt, da er nur Überreste vorfindet. Das allgemeine Gewimmel der Metropolis gibt – das ist die morbide Hoffnung – in seltenen Momenten intime Einsichten frei. Im Einzelnen und Bestimmten kann sich die Gegenwart des Unsichtbaren und Vagen einstellen. Dafür bedarf es einer zarten Registratur, die kleinste Risse im Gefüge wahrnimmt. Solche Öffnungen zeigen sich beispielsweise im *frémissement* bzw. im »crispé« in *À une passante* (s. o. S. 401). Eine körperliche Reaktion bezieht sich wie vorsprachliche Ahnungen andeutend auf etwas Unbestimmtes. Die ersten Verse von *Les petites Vieilles* sprechen von dieser ausgreifenden Blickfunktion, die das isolierte Einzelne einsetzt, um es so in eine singuläre Totalität verwandeln zu können.

Dans les plis sinueux des vieilles capitales, 1
 Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,
 Je guette, obéissant à mes humeurs fatales,
 Des êtres singuliers, décrépits et charmants. (I, 89)

¹³⁹⁵ Diese Parallele und diejenige zum Prosagedicht *Les Veuves* zeigt Jackson 2009, S. 91f. auf.
¹³⁹⁶ Vgl. Bryson 1983, S. 87–131.

Es ist nicht der Faltenwurf des Gewands, der eine schöne Geliebte verschleiert, oder der des parfümierten Haares, das zur Ekstase führt und im synästhetischen Zusammenschießen der Sinneseindrücke den unendlichen Raum der Erinnerungen öffnet – wie in *La Chevelure*:

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure! 1
 Ô boucles! Ô parfum chargé de nonchaloir!
 Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
 Des souvenirs dormants dans cette chevelure,
 Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir! 5 (I, 26)

Les petites Vieilles setzt nicht mit der Ekstase¹³⁹⁷ ein, sondern schildert die einzelnen Schritte zu ihr hin. Die barocke Metapher des Unendlichen wird schrittweise im Gang des Gedichts entfaltet. Es entspricht damit der quantitativen Fülle des Stadtraums und der unüberschaubaren Simultaneität der Abläufe und Ereignisse. Die gewundenen Einfaltungen der alten Stadt Paris (V. 1) enthalten alles, »même l'horreur« (V. 2) – und das gilt vor allem, wenn man die barocke Denkfigur der Falte ernst nimmt und die Stadt als exhaustive bzw. als qualitative Fülle auffasst. Die singuläre Erscheinung einer kleinen Menge (»êtres singuliers«, V. 4) steht für eine Erfahrungswelt, die sie stellvertretend für die Masse der Großstadtbevölkerung bietet, die das lyrische Ich in ihnen entdeckt. Die Möglichkeit einer Schock-Erfahrung, die schon die sprachliche Fügung von »décrépits et charmants« (V. 4) anspricht, scheint auf.¹³⁹⁸ Der Blick wird zu einer Sonde, die den komplexen Bewegungen des urbanen Lebens folgt. Er führt in diese Einfaltungen hinein und an der krummen Linie ihrer Bruchkanten entlang. Er vermag nicht nur wegen des Materials der Großstadt Paris, sondern auch wegen seiner »humeurs fatals« (V. 3) an unterschiedlos allem seine elastische, formschöpfende Arbeit verrichten. Der Blick des Flaneurs kann, was andere Stadtbewohner liegen und unbeachtet lassen, lesen und so, was sich »plis sur plis à l'infini«¹³⁹⁹ entzieht, in prägnante Gegenwart verwandeln. Der Augenblick, der fasziniert, entsteht aus dem entfaltenden Blick, der Totalität im Unvollständigen und Verletzten sucht. In dieser poetischen Arbeit liegt die »[tournure] aux enchantements« (V. 2). Zugleich ist aber diese Bewegung, die die Phänomene umwendet und umwertet, auch eine Erweiterung des Gegebenen mit fragmentarisierendem Ergebnis. Im letzten Vers des Gedichts hat sich der melancholische Blick, der sich eingangs bereits von der Unterhaltungslust der Großstadt, von (fast) allem, »[qui] tourne aux enchantements« (V. 2), abgewendet hat, wieder ganz sich selbst zugewendet. Vom empathischen Erlebnis, das eine in

1397 Vgl. zur Ekstase in *La Chevelure* Peschel 1980, S. 122–128. Sich in das Meer bzw. die Haare zu stürzen, führt Brombert 1974 weiter als Ekstase aus.

1398 Vgl. Malatrait 2012, S. 131.

1399 Deleuze 1988, S. 45.

Kunst umgewandelte Profanierung christlicher Nächstenliebe ist, bleibt am Erschöpften nur das verhallende, schwache Echo: »Ruines! ma famille! ô cerveaux congénères!« (I, 91, V. 81). In dieser Bewegung zurück zu den Ruinen des eigenen Lebens, die im Laufe der 21 Strophen zu einer ausstaffierten Selbsterkenntnis angewachsen sind, gibt *Les petites Vieilles* ein paradigmatisches Beispiel für Friedrich Schlegels (ebenfalls barocken) Gedanken, dass in Fragmenten eine innere Tendenz zum System angelegt sei:

Gibt es wohl ein schöneres Symbol für die Paradoxie des philosophischen Lebens, als jene krummen Linien, die mit sichtbarer Stetigkeit und Gesetzmäßigkeit forteilend immer nur im Bruchstück erscheinen können, weil ihr eines Zentrum in der Unendlichkeit liegt? (KA II, S. 415)

Auch Baudelaires Gedicht ist elliptisch – wie *Le Masque* (s. Kap. 4.4.1) –, da es zwei Zentren hat. Das eine Zentrum geht auf das Allgemeine und Unendliche, das im zweiten Zentrum, im Singulären und Endlichen gesucht wird. Schlegels Gleichung »Idee = krumme Linie« (KA XVIII, S. 400) ist in Baudelaires Gedicht übersetzt in die erratische Bewegung der Alten in den Straßen von Paris, die in der Stimmigkeit des Gedichts die unbestimmbare ästhetische Idee der Großstadt und des modernen Lebens darstellen. Bis dieses Ende der Blickspirale erreicht ist, ruht die Aufmerksamkeit zunächst betrachtend auf der Oberfläche des Objekts der Augenlust:

Ces monstres disloqués furent jadis des femmes, Éponyme ou Laïs! Monstres brisés, bossus Ou tordus, aimons-les! Ce sont encor des âmes. Sous des jupons troués et sous de froids tissus	5
 Ils rampent, flagellés par les bises iniques, Frémissant au fracas roulant des omnibus, Et serrant sur leur flanc, ainsi que des reliques, Un petit sac brodé de fleurs ou de rébus;	 10
 Ils trottent, tout pareils à des marionnettes; Se traînent, comme font les animaux blessés, Ou dansent, sans vouloir danser, pauvres sonnettes Où se pend un Démon sans pitié! [...]	 15 (I, 89, V. 5–16)

In den monströsen Erscheinungen, die kaum noch menschlich sind, wird nicht nur ein Überbleibsel des eigentlich Unteilbaren und Ewigen – ein Rest an Seele – entdeckt (V. 7), sondern auch eine Seelenverwandtschaft. Ihre hinkenden, gebeugten Körper sind Symbol des eigenen Leids. Ihre physische Versehrtheit durch das Alter korrespondiert den eigenen Verletzungen. Sie verkörpern die eigene omnipräsente Wunde: das Leiden an der Zeit. Ausgestattet mit seinen »humeurs fatales« (V. 3) kann das lyrische Ich in ihnen die *fatalité* entdecken.

Die Alten sind kaum noch menschlich. In ihren Bewegungen liegt kein freier Wille, sie sind Automaten, Marionetten. Sie verkörpern den realen Albtraum des Menschlichen, dessen Schicksalsfäden Satan hält. Unsichtbar gehen sie fast im ohrenzerreißenden Lärm unter. Doch das geschulte Auge – ein »œil expérimenté«, wie es in *Les Veuves* heißt (I, 292) – kann sich dem monströsen Sog nicht erwehren und folgt ihnen ebenfalls wie ein dämonisch Getriebener (V. 16). Ihr erbärmlicher Tanz ähnelt einem armseligen und seelenlosen Klingeln (V. 15). *Les petites Vieilles* ist nicht wie Rossetti's *The Sonnet* eine starke Kompensationsleistung, die von sich behaupten kann »A Sonnet is a moment's monument, – / Memorial from the Soul's eternity«. ¹⁴⁰⁰ Der barocken Vorliebe der unendlichen Blickverdopplung ¹⁴⁰¹ wird freier Lauf gelassen. Die Alten sind Gebeugte und Gebrochene: »Monstres brisés, bossus / Ou tordus« (V. 6f.) – und damit Sinnbild für den Melancholiker, der ebenfalls unter dem Joch der Zeit steht, der aber in seinem reflexiven Erkenntnisvorgang im Ästhetischen, in der sinnlichen Wahrnehmung, rettende Möglichkeiten und Auswege assoziativ durchspielen kann. Als »Penché sur soi« ¹⁴⁰² kann er den einleitenden Augenblick des Wiedererkennens fortlaufend verdoppeln und brechen. Dieses Fortgehen ¹⁴⁰³ perpetuiert die Abwendung (V. 1 f.), ohne dabei den Kontakt zu den Alten und – vermittelt über sie – zu sich selbst zu verlieren.

[...] Tout cassés 16

Qu'ils sont, ils ont des yeux perçants comme une vrille,
Luisants comme ces trous où l'eau dort dans la nuit;
Ils ont les yeux divins de la petite fille
Qui s'étonne et qui rit à tout ce qui reluit. 20 (I, 89, V. 16–20)

Der Vergleich der Augen mit einer Schraube spiegelt den bohrenden Blick des lyrischen Ichs, das in Gebrechlichkeit noch Stärke erkennt. Die Alten haben eine mechanische, tierische Widerstandsform. Sie sind ein inhaltlich dunkles, da unaufhaltsames, willenloses Sich-Ereignen eines Überlebenskampfes. Mit quasi-physikalischer Notwendigkeit fristen sie ihr Dasein. ¹⁴⁰⁴ Die nächste Drehung der

1400 Rossetti 1907, S. 179, V. 1–2.

1401 Für die barocke Vorliebe für Spiegel und das Bild im Bild ist Velázquez' *Las Meninas* von 1656 – ganz im Sinne der frühromantischen unendlichen Verdopplung – durch die Interpretation Foucaults klassisch geworden. Die Paradoxien zwischen Dargestelltem und Darstellung, Betrachtetem und Betrachter, Zeit und Repräsentation sind ironische Strukturen im Sinne Schlegels bzw. Blickverdopplungen im Sinne Baudelaires (vgl. Foucault 1992, S. 19–31).

1402 Sartre 1963, S. 26.

1403 Rilkes Gedicht *Fortgehn* prägt eine solche räumliche Bewegung der *différance* paradigmatisch aus (vgl. Hamacher 1999).

1404 Die Anerkennungsfigur, dass es sich noch um Menschen (V. 7) handelt, verläuft nicht wie in Descartes' Automaton-Gedankenexperiment – beim Blick aus dem Fenster auf die

Schraube bzw. der leuchtenden Augen ist durch ein Bild, durch eine Assoziation vermittelt. Die leuchtenden Wasserspiegel (V. 17) sind der poetologische Nukleus des Gedichts. Bei geeignetem Blickwinkel ruht in der Widerspiegelung der Nachthimmel. An der Oberfläche blitzt ein Eindruck von Ruhe und Tiefe auf. Es bedarf nur des richtigen Blicks, damit »[un de] ces trous« (V. 18) einen Ausblick auf die Unendlichkeit geben kann. Was sie sind, steht direkt ihren Augen gegenüber (»Qu'ils sont, ils ont«, V. 17). Der kleine Unterschied des phonischen Minimalpaars täuscht über ihr Elend hinweg.

Für den Augenblick des Vergleichs mit dem erstaunten, lachenden Mädchen sind ihre Augen wirklich göttlich (»yeux divins«, V. 19). Indem das lyrische Ich sich im Spiegelvorgang zu den Alten verhält wie das ebenfalls kleine aber junge Mädchen zu ihrer Straßenpfütze, ist für den Augenblick des Vergleichs eine göttliche Perspektive eingeführt. Etwas von der früheren Schönheit und Aura schimmert noch in den Alten. Ihre Augen sind noch nicht vollständig ohne Leben, sondern »nur zurückgeschraubt«¹⁴⁰⁵. Wegen dieser minimalen Erscheinungsform stehen sie als Beinahe-Blinde (»yeux«, »comme ces trous«) für eine umso größere Reduktion der Liebe auf einen allegorischen Nukleus der pathologischen Liebe in der Moderne, der in der Negation des Blickaustauschs dem Konsum der Romantik eine Negativfigur entgegensetzt.¹⁴⁰⁶

* * *

Die freie Zeit des Flaneurs – als Modell des lyrischen Ichs – droht, in lange Weile umzuschlagen, bewahrt aber als Kehrseite des Augenblicks – in der Variante einer Zeitlichkeit ohne Zeit (s. o. S. 253) – eine Spur des Erhabenen. *Les Aveugles* stellt eine lyrische Verarbeitung des Ennui dar, die von einer singulären Erfahrung in der Menge der Großstadt ausgelöst wird. Der reflexive Charakter des Sehenden führt zum (scheinbaren, sozial reglementierten) Verworfenen, zu Abstoßenden und Blicklosen. Das als Schock eingeleitete Treffen wird als Blickreflexion und als Partizipationsakt transformiert in eine Korrespondenz

Menschen unten, die sich mechanisch wie Tauben bewegen – mittels eines rationalen Kalküls. Sie ist auch denkbar weit vom Rekurs auf Gott entfernt, um die Wirklichkeit zu retten (vgl. Descartes 1992, S. 56f.; *Meditationes de prima philosophia* II.13).

1405 – »sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber, / in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt, / sich hält und glänzt. [...]« (W I, S. 513; *Archaischer Torso Apollos*, V. 3–5). Rilkes Ausdruck benutzt im Zurückschrauben der Augen eine Metapher, deren *tertium comparationis* die frühe Pariser Gasbeleuchtung ist. Die Laternen wurden ausgeschaltet, in dem die Gaszufuhr manuell zurückgeschraubt wurde. Die Übertragung verbindet auch bei Baudelaire »vrille« und das Leuchten der »yeux divins« (V. 16, 18).

1406 – wie auch der *aveugle* in Flauberts *Madame Bovary*. Vgl. Donaldson-Evans 1990 zur medizinisch-allegorischen Bedeutung des Blinden bei Flaubert und Illouz 2011 zur *Kritik der Romantik* in Bezug auf die Logik des Tauschs als Gegner und als die innere Logik der (romantischen) *amour passion*.

bzw. eine *épiphanie du visage* (Levinas), die die Inszenierung und das Gefühl einer reinen Beobachtung ermöglicht. Der Flaneur erkennt sich nicht nur in den Blinden, sondern sieht in ihnen auch das Ende der *poeta vates*-Tradition, die nachhallt in einer gottlosen Blick- und Weltverdunklung. Auch *Le Crépuscule du soir* und *Le Couverture* stellen eine solche Schwellenerfahrung dar, in der das lyrische Ich die dämonische Verwandlung der Stadt aus der Distanz beobachtet und zeitgleich an sich den Verlust eines fixen Standpunktes entdeckt. Der Überbietungsversuch in einem Augenblick der Sammlung bricht aus in einem synästhetisch gestalteten und empathisch vermittelten »instant poétique« (s. o. S. 326f.). Der (möglicherweise) hoffnungsvolle Ausblick nimmt den Charakter einer Illusion an, der – wie *Chacun sa chimère* ins Bild setzt – nur für das Leben im falschen lebensspendend wirkt. Eine solche Szene des (Ab-) Falls entwirft auch *Les petites Vieilles*, deren titelgebende Alten dem lyrischen Ich in die Augenblicksfalle der Beobachtung gehen. Eine körperliche Entrückung zeigt eine lyrische Möglichkeit an, die als Symbol der modischen Großstadt ausgestattet und im Grotesken Sinnbild der eigenen Melancholie wird. Dennoch oder deshalb kann für den lyrischen Augenblick des Vergleichs eine *échappée de vue* ins Unendliche eingefügt werden.

4.4 Abstrakte Analogien

Quid enim est abstractio, si iactura non est?¹⁴⁰⁷

(Baumgarten: *Asthetica*; § 560)

L'enthousiasme qui s'applique à autre chose que les abstractions est un signe de faiblesse et de maladie.

(Baudelaire: *Fusées*; OC I, S. 653)

Si vous ne parvenez pas à articuler votre souffrance dans une structure bien définie, vous êtes foutu. [...] La structure est le seul moyen d'échapper au suicide. Et le suicide ne résout rien. Imaginez que Baudelaire ait réussi sa tentative de suicide, à vingt-quatre ans. Croyez à la structure. Croyez aux métriques anciennes, également. La versification est un puissant outil de libération de la vie intérieure.¹⁴⁰⁸

(Houellebecq: *Rester vivant*)

Baudelaires Poetik und Dichtung verbindet eine Aufwertung der Abstraktion. Diese zeigt sich sowohl sprachlich – vor allem in der Vorliebe allegorischen Sprechens – als auch theoretisch in seinem Anti-Naturalismus.¹⁴⁰⁹ In dieser

1407 Baumgarten 1750, S. 363 (§ 560).

1408 Houellebecq 1998, 15.

1409 Grundlegend sind die Aufsätze von Jauß »Die Kunst als Anti-Natur« (Jauß 1989b) und »Ursprünge der Naturfeindschaft in der Ästhetik der Moderne« (1991), insbesondere zur

Tendenz liegt ein eigenes Kompensationsmodell des melancholischen Zeitbewusstseins eingeschlossen. Die Abstraktion, insofern sie die poetische Sprache prägt, verleiht ihr etwas von der tradierten Aura des Ewigen und Zeitenthobenen.¹⁴¹⁰ In diesem Sinne kann Baudelaire sagen, dass eine Dichtung, die nicht das Ewige im Flüchtigen zu entdecken sucht (s. o. S. 376), eine Krankheit und Schwäche ist. Deshalb steht jeder Anschein traditionellen Enthusiasmus in der Nähe des romantischen Klischees, und gerade Apostrophen werden verstanden als etwas, das es ironisch zu brechen gilt. Selten steht ein enthusiastisches Gefühl im Zentrum eines Gedichts. Stattdessen sind Apostrophen Teil eines Kalküls:

[T]out d'abord constatons que l'hyperbole et l'apostrophe sont des formes de langage qui lui sont non seulement des plus agréables, mais aussi des plus nécessaires, puisque ces formes dérivent naturellement d'un état exagéré de la vitalité. (II, 164f.; *Sur mes contemporains*, Théodore de Banville)

Die Zeitbemächtigungstechnik zeigt sich paradigmatisch in der abstrakten Behandlung des Todes. Es geht – mit Ausnahme einiger Stellen in Baudelaires Briefen – nicht um den eigenen, persönlichen Tod oder um den einer geliebten, nahestehenden Person. Die Endlichkeit unseres Daseins, die sich im Tod als Chiffre verdichtet, wird selten entfaltet, sondern als eine abstrakte Kategorie auf Distanz gehalten. Deshalb sind auch monströse Figuren des Todes, wie *Les Veuves* oder *Les Sept Vieillards*, in einem gewissen Sinne austauschbar und unterscheidungslos. Der Wille zur Abstraktion wendet sich von der Lebendigkeit und der Natürlichkeit früherer Dichtung ab. Diese Anlage zur symbolischen Verdichtung sterilisiert die Sprache. Im Versuch, die Sprache von der Krankheit des Vergehens zu reinigen, wird der Tod allgemein gesetzt. Diese klassische Souveränität der Sprache, ihr selbstbehauptender Hang zur Universalisierung, läuft Gefahr, die Extension ihrer Begriffe mit dem Verlust von Intension zu erkaufen. Dieser abstrakte Zug (in) der Sprache ist zugleich eine Chance, denn *Le Voyage*, das die *Fleurs du Mal* und die Abteilung *La Mort* abschließt, kann mit dem programmatischen, abstrakten Augenblick der klassischen Moderne enden:

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l'ancre!
 Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
 Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
 Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons! 140
 Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!

Stadt als Nachfolgefigur der romantischen Natur (vgl. ebd., S. 359) und zur Rolle des Naturschönen in Analogie zu Kant (ebd., S. 369).

1410 In diesem Sinne hat Stierle die »Unzulänglichkeit von Benjamins Begriff der Aura« betont (Stierle 1987, S. 42).

Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe,
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau!* (I, 134; V. 137–144)

Einen sprachlichen Weg, Neues zu (er-) finden bzw. aufzufinden, reflektiert Baudelaire im ersten Abschnitt der Beiträge zur *Exposition universelle* von 1855, wenn er in Auseinandersetzung mit Heine und gegen die Vorstellung eines »Winckelmann moderne« (II, 576), der die zeitgenössische Kunst systematisch anordnen und beschreiben könnte, auf frühromantische Vorstellungen eines fragmentarischen Systems (s. o. S. 92, 137) zurückgreift. Gegen »ces *modernes professeurs-jurés*« (II, 577) wird eine Unterscheidung eingeführt, die an Leopardis Unterscheidung zwischen *termini* und *parole* erinnert (s. o. S. 265).

J'ai essayé plus d'une fois, comme tous mes amis, de m'enfermer dans un système pour y prêcher à mon aise. Mais un système est une espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpétuelle; il en faut toujours inventer un autre, et cette fatigue est un cruel châtement. Et toujours mon système était beau, vaste, spacieux, commode, propre et lisse surtout; du moins il me paraissait tel. Et toujours un produit spontané, inattendu, de la vitalité universelle venait donner un démenti à ma science enfantine et vieillotte, fille déplorable de l'utopie. (II, 577; Baudelaire: *Exposition universelle* [1855])

Systematische Überlegungen brechen ab, da sie auf unerwarte Produkte des Geistes stoßen, die sie nicht bruchlos integrieren können. Dadurch entkommt die Kunst dem doktrinalen Zuschnitt und dem engen Korsett einer Regelpoetik.¹⁴¹¹ Den Grund dafür führt Baudelaire nicht weiter systemtheoretisch aus, sondern benennt ihn als Ausdruck der »vitalité universelle«. Auf den Augenblick des Abbrechens systematischer Überlegungen folgt der poetische Witz bzw. ein Spielen »sur l'immense clavier des *correspondances*« (II, 577). Trotz der Rede von einem »asile dans l'impeccable naïveté« (II, 578) arbeitet er keinem ungebrochenen Mythos der Kindheit zu. Die kritische Aufbrechung von Bildern mythisch-einfacher Einheit folgt weniger aus Skepsis gegenüber der Erfahrung des glücklichen Augenblicks – wie bei Leopardi – bzw. der »impeccable naïveté«. Vielmehr soll die poetische Erfahrung, die Erfahrbarkeit von Korrespondenzen, gesteigert werden.

1411 Vgl. »L'insensé doctrinaire du Beau [...]; enfermé dans l'aveuglante forteresse de son système [...]. Tout le monde conçoit sans peine que, si les hommes chargés d'exprimer le beau se conformaient aux règles des professeurs-jurés, le beau lui-même disparaîtrait de la terre, puisque tous les types, toutes les idées, toutes les sensations se confondraient dans une vaste unité, monotone et impersonnelle, immense comme l'ennui et le néant.« (OC II, S. 577f.). Vgl. zu diesen Stellen die Ausführungen von Witt 2013, S. 27–30. Baudelaire weitere Überlegungen zur poetischen Erfahrung sind vergleichbar mit Leopardis »commercio coi sensi«, der durch die Lektüre klassischer Autoren gesteigert wird (s. o. S. 197).

[T]out ce monde d'harmonies nouvelles entrera lentement en lui, le pénétrera patiemment, comme la vapeur d'une étuve aromatisée; toute cette vitalité inconnue sera ajoutée à sa vitalité propre; quelques milliers d'idées et de sensations enrichiront son dictionnaire de mortel, (II, 577)

Diese Weltoffenheit wird in der Formulierung »cette grâce divine du cosmopolitisme« (II, 576) subtil und ironisch an die topische Vorstellung des enthusiastischen Dichters rückgebunden. Wie der poetische Umgang mit dem persönlichen »dictionnaire de mortel« aussehen könnte, führen in verschiedenen Perspektiven die Gedichte vor. Die weltbildende Kraft der Dichtung arbeitet sich an einem Magazin, an einem unendlichen Archiv von Bildern ab. Die Verschiebung der gewohnten Relate und Ordnungen knüpft neue Zweckmäßigkeiten durch einen Transformationsprozess der Einbildungskraft.

Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer. Toutes les facultés de l'âme humaine doivent être subordonnées à l'imagination, qui les met en réquisition toutes à la fois. De même que bien connaître le dictionnaire n'implique pas nécessairement la connaissance de l'art de la composition, et que l'art de la composition lui-même n'implique pas l'imagination universelle, ainsi un bon peintre peut n'être pas un grand peintre. Mais un grand peintre est forcément un bon peintre, parce que l'imagination universelle renferme l'intelligence de tous les moyens et le désir de les acquérir. (II, 627; Salon de 1859; Kursivierung M. H.)

Gegen den neuerdings auf die Literatur angewandten Begriff des Realismus hält Baudelaire an einer von Origenes bis Swedenborg tradierten Poetik einer mystischen Entsprechung der Dinge mit Nicht-Dinglichem fest. Die Leistung der Einbildungskraft besteht darin, ästhetische Ideen bzw. künstliche Zweckmäßigkeiten herzustellen (»donnera une place«). Ein anschauliches Beispiel gibt folgendes, berühmtes Prosagedicht:

LE CONFITEUR DE L'ARTISTE

Que les fins de journées d'automne sont pénétrantes! Ah! pénétrantes jusqu'à la douleur! car il est de certaines sensations délicieuses dont le vague n'exclut pas l'intensité; et il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini.

Grand délice que celui de noyer son regard dans l'immensité du ciel et de la mer! Solitude, silence, incomparable chasteté de l'azur! une petite voile frissonnante à l'horizon, et qui par sa petitesse et son isolement imite mon irrémédiable existence, mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le moi se perd vite!); elles pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions.

Toutefois, ces pensées, qu'elles sortent de moi ou s'élancent des choses, deviennent bientôt trop intenses. L'énergie dans la volupté crée un malaise et une souffrance positive. Mes nerfs trop tendus ne donnent plus que des vibrations criardes et douloureuses.

Et maintenant la profondeur du ciel me consterne; sa limpidité m'exaspère. L'insensibilité de la mer, l'immutabilité du spectacle, me révoltent... Ah! faut-il éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau? Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu. (I, 278f.)

Die einzelne »petite voile frissonnante« fesselt den Blick, führt einen Fluchtpunkt im Unendlichen (»immensité«) der dynamisch-erhabenen Natur ein (»du ciel et de la mer«) mit einer mathematisch-erhabenen Begründung (»im-mensité«, »in-comparable chasteté de l'azur«). »Sa petitesse« entspricht der Einheit des Subjekts in der Ekstase, die hier auf dem Spiel steht. »[L]a théorie impressioniste baudelairienne [...] du fondement *ek-statique* de l'extase«¹⁴¹² wird »pittoresquement« veranschaulicht. Im Ganzen liest sich diese heraus-stehende *Beichte* anlässlich einer ekstatischen Korrespondenz-Vision wie eine Prosa-Variation auf Leopardis *L'infinito*. Das Duell des Künstlers, das der letzte Satz anspricht, überträgt Benjamin auf Baudelaires *Le soleil*,¹⁴¹³ indem er den »frayeur« in *Le Soleil* als Fechtgegner der (fraglichen) Schock-Abwehr deutet. Die Modernität von Baudelaires *Le Confiteur de l'artiste* liegt ebenfalls im ironisch-romantisch lustvollen Bewusstsein des Scheiterns (s. Kap. 3.4.1).¹⁴¹⁴ Allerdings pervertiert Baudelaire stärker den romantischen Topos der Korrespondenzlandschaft.

Die *correspondance* von »immensité« und »petitesse«, von der äußeren Realität und der Innensicht des lyrischen Ichs bricht in der Mitte des Gedichts zusammen. Sie wird inkommensurabel für die Ratio (»sans syllogismes«, »sans déductions«). Das führt zu einer Selbstbewusstwerdung, denn der Augenblick, »[in which] the narrator's ecstasy collapses«, wird im folgenden »Toutefois« phänomenologisch reflektiert, und der Ursprung des eigenen Scheiterns wird rational eruiert.¹⁴¹⁵ Vorgezeichnet wird dieser Schritt aus einer mystisch-poetologischen Bemerkung in *Sur mes contemporains*, Victor Hugo in Auseinandersetzung mit Swedenborg,

[qui] nous avait déjà enseigné que *le ciel est un très grand homme*; que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant* (II, 135)

1412 Spencer 1996, S. 45.

1413 Vgl. Mills 2004, S. 215f.

1414 Vgl. »la conscience esthétique fondée sur une dialectique entre le sujet et l'objet, entre la conscience et la matière: d'où l'échec héroïque de l'art qui ne peut aucunement incarner, avec permanence, l'objet de la réflexion.« (Spencer 2009, S. 574). Dieses Scheitern der Ewigkeit im oder am Augenblick führt der Artikel noch punktuell an weiteren prominenten Gedichten Baudelaires aus (*L'Horloge*, ebd., S. 575; *L'Héautontimorouménos*, ebd., S. 577); vgl. Benjamin 1974c, S. 571f.

1415 Kaplan 1998, S. 136.

Schaut man sich vor diesem Hintergrund die poetische Ausgestaltung an, fällt die selbstreflexive Bewegung auf, die der Struktur der romantischen Ironie entspricht, wie sie Schlegel in seinen Fragmenten veranschaulicht und im Begriff des Witzes auf den Punkt bringt (s. Kap. 2.2.2).¹⁴¹⁶ Was man in Schlegels Worten den Ansatz »einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung« (KA II, S. 239, Fr. 238) nennen kann, bezeichnet auch den Kern des baudelaireischen poetischen Verfahrens. Denn dieses entspringt ebenfalls der »Ironie«, d. h. dem »klare[n] Bewußtsein der ewigen Agilität« (KA II, S. 263, Fr. 69).

Ironisches Denken und Dichten bricht durch einen negativen Vorgang das Dargestellte und reflektiert diesen Vorgang bzw. das Darstellende zugleich mit. Dadurch kann die »Poesie [...] zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden [...] auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben« (KA II, S. 182, Fr. 116). Diese Mitte der Dichtung entspringt den Gegensätzen im »steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung« (ebd., S. 172, Fr. 51). Baudelaire bezeichnet diese antithetische Struktur in seinen *Fusées*-Fragmenten als ästhetisches Fundament: »Deux qualités littéraires fondamentales: surnaturalisme et ironie« (II, 658). Der folgende Kommentar setzt *surnaturalisme* mit Augenblick (*coup d'œil* bzw. Selbstschöpfung) und Ironie mit Selbstvernichtung (bzw. Brechung der Erwartung auf Ewigkeitswerte des Augenblicks) gleich:

Deux qualités littéraires fondamentales: surnaturalisme et ironie. Coup d'œil individuel, aspect dans lequel se tiennent les choses devant l'écrivain, puis tournure d'esprit satanique. Le surnaturel comprend la couleur générale et l'accent, c'est-à-dire intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l'espace et dans le temps. Il y a des moments de l'existence où le temps et l'étendue sont plus profonds, et le sentiment de l'existence immensément augmenté. [...] sorcellerie évocatoire. (I, 685)¹⁴¹⁷

1416 Spencer weist mehrfach auf diese Strukturähnlichkeit zwischen Baudelaire's Ekstase und Schlegel's Ironie hin (vgl. Spencer 1996, S. 71 ff.).

1417 Spencer kommentiert diesen Schlegel-affinen Grundsatz zur Kunst als Entsprechungsverhältnis: »[L]e surnaturalisme, [...] traduisant la théorie des correspondances baudelairiennes, trouve son contrepoint dans l'ironie, cette impulsion destructrice autour de laquelle s'articule l'auto-anéantissement [= Selbstvernichtung] de l'objet esthétique, lui-même annulé par »la tournure d'esprit satanique«, c'est-à-dire l'autoreflexivité [= ewige Agilität] qui l'anime [= Selbstschöpfung].« (Spencer 1996, S. 73; die entsprechenden Begriffe Schlegel's sind zur Verdeutlichung hinzugefügt); vgl. Spencer 2009, S. 572 f. Ausgehend vom (eventuellen) Fehlurteil Baudelaire's in der Höherschätzung Delacroix' gegenüber Manet skizziert Carrier Baudelaire's theoretische Vorwegnahme des Impressionismus (vgl. Carrier 1996, S. 53 ff.).

Instruktiv ist die begriffliche Weiterführung der Begriffe als steter Wechsel »entre l'extase et l'ek-stase ironique«¹⁴¹⁸, denn diese doppelte (Bedeutung der) Ekstase strukturiert insbesondere poetologische Gedichte wie *Le Confiteur de l'artiste*. »[L]'extase de l'euphorie se termine en exaspération«¹⁴¹⁹: Die »fins de journées d'automne [qui] sont pénétrantes [...] jusqu'à la douleur« spiegeln sich im Durchgang des Zusammenbrechens der Ekstase im Ich-Verlust reflexiv im »cri de frayeur avant d'être vaincu« des Künstlers. Damit veranschaulicht die Beichte des Künstlers paradigmatisch das Vorwort der Prosa-Gedichte, die allesamt dem Programm folgten, »ondulations de la rêverie« – also *coups d'œils* oder Selbstschöpfung (s. o. S. 152) – mit »soubresauts de la conscience« – also Ironie oder Selbstvernichtung – zu verbinden (I, 276). Die »Verwerfung des Naturhaften« und der »Untergang der Dinge« bezeichnen das Moment des Erscheinens des Schönen, das im »frayeur« am Schluss als »Wahrnehmungsschrecken« bestimmt wird.¹⁴²⁰

Die Erfahrung der eigenen Zeitlichkeit und Endlichkeit ist mehr als ein Thema unter anderen.¹⁴²¹ Der Tod ist das rekurrente Sujet der *Fleurs du mal* in seinem ständigen Auftreten als Allegorie, als die Gegensätze verbindendes, schwebendes Element und allgemein als das alles bestimmende semantische Feld, auf dem die Blumen des Bösen wachsen. Die Funktion des Todes im Bewusstsein des lyrischen Ichs ist denkbar konstant und im Gefüge der Gedichte imaginativ bestimmend, da er als ausstehendes Ereignis totalisierend und vage zugleich ist. Der Tod zieht alle Überlegungen und Bestimmungen wie eine poetische Schwerkraft an sich. Wie die Vorstellung des Äthers hat sich der Tod eingemistet: »Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons / Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes.« (I, 5; *Au Lecteur*, V. 23 f.). Er bestimmt den poetischen Blick und damit in Wechselwirkung auch die Sprache, die das Selbstverhältnis eines Subjekts zur Welt bringt, das sich ständig selbst beobachtet. Sartre hat deshalb Baudelaire »un homme penché« genannt, »[p]enché sur soi, comme Narcisse«.¹⁴²²

Die Blickverdopplung führt zu einer ständigen Selbstreflexion, die nicht nur ein rudimentäres Über-sich-Nachdenken meint, sondern im wörtlichen Sinne

1418 Spencer 1996, S. 73. Eine Parallelstelle im *Salon de 1846 – De la couleur* zur prinzipiell impressionistischen Auslegung dieses Verhältnisses führt Spencer im Folgenden aus (ebd., S. 73 f.; vgl. OC II, S. 880 f.).

1419 Ebd., S. 75.

1420 Westerwelle 1993b, S. 676, 678. Westerwelle kritisiert im Folgenden Benjamins Interpretation des Gedichts ausgehend von *Le Soleil* im Sinne einer psychischen Schutzabwehr, deren Begriff er von Freud übernimmt (vgl. Koppenfels 2007, S. 313).

1421 – und mehr als eine Obsession wie bei den *parnassiens* (vgl. Jackson 1984, S. 449).

1422 Sartre 1963, S. 26. In seiner negativen Bewertung gegenüber (dem Autor) Baudelaire spricht sich vor allem ein Unverständnis für die epistemische Seite und Inszenierung der Dichtung aus.

eine ständige Brechung des Bewusstseins. »Baudelaire est l'homme qui ne s'oublie jamais. Il se regarde voir; il regarde pour se voir regarder«¹⁴²³. Zugleich steigert sich dieser Bezug, je weiter die prinzipiell angelegte unendliche Verdopplung fortschreitet, da der Tod einen unbesetzbaren Reflexionspunkt benennt. Der Tod als etwas, das sich ständig der begrifflichen Bestimmung entzieht, fasziniert in und wegen seiner Unbestimmbarkeit. Diese Nicht-Feststellbarkeit ist die sich ständig präsent und jede Präsenz bestimmende »conscience de la mort«¹⁴²⁴ des lyrischen Ichs. Man kann hinter dieser Haltlosigkeit, die immer auch mit einem Leiden am eigenen Reflexionsbewusstsein verbunden ist, einen kleinbürgerlichen Affekt vermuten, der sich zu einer masochistischen Lust an der prinzipiellen Nichterfüllung von allem entwickelt, wie Sartre das getan hat.

Il a choisi d'avoir une conscience perpétuellement déchirée, une mauvaise conscience. [...] Rien n'est simple chez lui; il s'y perd et finit par écrire dans le désespoir: »J'ai une âme si singulière que je ne m'y reconnais pas moi-même.« Cette âme singulière vit dans la mauvaise foi.¹⁴²⁵

Eine solche Kritik liest die Gegensätze im Werk vor allem autobiographisch und bewertet sie mit der problematischen Kategorie der Eigentlichkeit. Sie verkennt die poetologische Dimension der modernen Lust an unauflösbaren Widersprüchen.¹⁴²⁶ Baudelaire treibt den Widerspruch der Zeiterfahrung der Gegenwart in seinen Gedichten unter der Chiffre des Todes und des Ennui hervor. Der ständige Begleiter, der Tod, ist die allegorische Verkörperung des »desiderio della felicità, lasciato, per così dir, puro« (TPP, S. 2181; Zib. 3715). *La Mort* ist die Verkörperung der Gegensätze von Fülle und Leere, von Präsenz und Absenz, von Gegenwart und Ennui. Aus dieser Ennui-Perspektive heraus fallen die beiden Pole der Zeiterfahrung von Augenblicken der Lust und Augenblicken des Schmerzes wieder zusammen,¹⁴²⁷ wenn sie in ausgezeichneter Weise aus dem

1423 Ebd.

1424 Vgl. für die *Fleurs du mal* den Durchgang durch den Textbestand Eigeldinger 1968, und neuerdings Orfila 2002.

1425 Sartre 1963, S. 99f.

1426 Eine ausdrückliche Verteidigung in diesem Sinne hat Bataille verfasst. Er schreibt: »[Baudelaire] refuse d'agir en homme accompli, c'est-à-dire en homme prosaïque. Sartre a raison: Baudelaire a choisi d'être en faute, comme un enfant. Mais avant de le juger malencontreux nous devons nous demander de quelle sorte de choix il s'agit. [...] U]n tel choix n'est-il pas, dans son essence, celui de la poésie?« (Bataille 1957, S. 40). Ausdrücklich gegen Sartre versteht er Baudelaire's Zerrissenheit und die gewollte Fragmentarität seines Lebens und seines Werks, seine Modernität, insofern sie eine Poetik der Transgression sei. Vgl. zu Sartres »falscher« Lesart (in einer gender-betonten Perspektive) Hadlock 2001 und zum Satanismus als Dekor Bonnefoy 1959, S. 45.

1427 Schon bei Leopardi heißt es in diesem Sinne, »che l'infinito venga in sostanza a esser lo stesso che il nulla« (TPP, S. 2309; Zib. 4178). Begrifflich lässt sich die Negativität der Zeiterfahrung durch die Aufhebung des Satzes vom Widerspruch ausdrücken. Da Leopardi die alte Theodizee nur noch parodieren (TPP, S. 2308f.; Zib. 4175ff.), nicht aber

Strom der Zeit herausfallen und eine momentane »diminution des traces du péché originel« (I, 697; *Mon cœur mis à nu*) in Aussicht stellen.¹⁴²⁸ Baudelaires Paradigma solcher Zeitekstasen liest sich wie ein Tagebuch-Eintrag zu Leopardis *L'infinito*:

Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable? Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe, s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total? Douze ou quatorze lieues de liquide en mouvement suffisent pour donner la plus haute idée de beauté qui soit offerte à l'homme sur son habitacle transitoire. (I, 696; *Mon cœur mis à nu*)¹⁴²⁹

Baudelaires lyrischer Umgang mit dem Ennui und der Gegenwart setzen in jedem Gedicht neu den Versuch an, das frühromantische Postulat zu erfüllen, dass ästhetische Freiheit und Autonomie im Durchgang durch die Zerrissenheit möglich wäre:

Das Wesen des poetischen Gefühls liegt vielleicht darin, daß man sich ganz aus sich selbst affizieren, über Nichts in Affekt geraten und ohne Veranlassung fantasieren kann. (KA II, S. 251, Fr. 433)

Baudelaires Satz »Qui dit romantisme dit art moderne« (II, 420) findet hier bei Schlegel insofern seine theoretische Grundlage, als dass für ihn »Nichts und Alles romantische Kategorien« sind, da das Unendliche bereits im Nichts enthalten ist. Beide Begriffe sind koextensional, sie unterscheiden sich nur qualitativ: »Alles ist vom Nichts bloß dadurch unterschieden daß es voll ist.« (KA XVIII, S. 271). Dieser produktionsästhetische Gedanke Schlegels einer – vormals göttlichen – *creatio ex nihilo*, die nun als poetische Selbstaffizierung gewendet wird, ist das Postulat einer autonomen Einbildungskraft, die in der Verbindung von Kalkül und Freiheit individuelle Kunstwerke hervorbringen kann. »Nichts ist mithin nicht [...] das Fehlen von Etwas, sondern eher der nicht-präsente Motor des

mehr ernsthaft beantworten kann, bleibt es beim unaufgelösten Widerspruch: »Non è forse cosa che tanto consumi ed abbrevi o renda nel futuro infelice la vita, quanto i piaceri. E da altra parte la vita non è fatta che per il piacere, poichè non è fatta se non per la felicità, la quale consiste nel piacere, e senza di esso è imperfetta la vita, perchè manca del suo fine, ed è una continua pena, perch'ella è naturalmente e necessariamente un continuo e non mai interrotto desiderio e bisogno di felicità cioè di piacere. Chi mi sa spiegare questa contraddizione in natura?« (TPP, S. 2280; Zib. 4087). Vgl. zum logischen Widerspruch im Zusammenhang mit Leopardis negativer Anthropologie Ferrucci 1992 und Thüring 2002, S. 73–76.

1428 Es spielt an dieser Stelle keine Rolle, dass Leopardi und Baudelaire grundsätzlich verschiedene Vorstellungen haben, worin der Fall des Menschen besteht. Für (den späten) Leopardi liegt die Schuld bei der *natura matrigna* (s.o. S. 221), für Baudelaire liegt die schuldlose Schuld des Menschen in der unnatürlichen Naturanlage zum Bösen.

1429 Vgl. zu den entsprechenden Parallelstellen eines »infini diminutif« Compagnon 2003, S. 83.

Reflexionsmediums und damit an sich selbst [...] der Entfaltung unendlicher »Fülle«¹⁴³⁰. Das Paradox der neuen Regel (s. o. S. 100, 165) bzw. die Phantasie entspricht in ihrer weltschöpfenden Kraft der »[m]ystérieuse faculté que cette reine des facultés!« (II, 620). Baudelaire ist hierin Erbe der deutschen Frühromantik, dass er die absolute Freiheit der Einbildungskraft, die Novalis und Schlegel in Weiterentwicklung der Wissenschaftslehre Fichtes für die Ästhetik einführen, als ein ironisches Bewusstsein, als das Schweben »zwischen Bestimmung und Nicht-Bestimmung, zwischen Endlichem und Unendlichem in der Mitte«¹⁴³¹ bestimmt. So stellt dann auch der *Salon de 1859* die »imagination« als eine Synthese dar, die sich im ständig wechselnden Zusammenhalten von Gegensätzen erfüllt.

Elle touche à toutes les autres; elle les excite, elle les envoie au combat. Elle leur ressemble quelquefois au point de se confondre avec elles, et cependant elle est toujours bien elle-même [...]. Elle est l'analyse, elle est la synthèse; et cependant des hommes habiles dans l'analyse et suffisamment aptes à faire un résumé peuvent être privés d'imagination. Elle est cela, et elle n'est pas tout à fait cela. (II, 620, *La Reine des facultés*)

Auch nach Baudelaire zeichnet sich die »imagination« durch eine Schöpfung aus dem Nichts aus. Das ist ihre »origine divine« (II, 622). Lyrische Augenblicke können solche Synthesen sein, in denen poetisch Neues entsteht. Sie verkörpern eine ästhetische Wahrheit, eine Wahrheit *sui generis* (s. o. 70), indem sie das Bestehende und Bekannte zu bisher unbekanntem Konstellationen anordnen. Wo die Einbildungskraft auf solche Weise wirklich wird, ist sie die freieste, da in höchster Weise ungebundene Fähigkeit des Menschen, die das unendliche¹⁴³² Neuland des Möglichen – »les lois non encore devinées« – entdeckt. Insofern es sich auch in den gelungenen Produkten der Einbildungskraft, den Kunstwerken, um nachvollziehbare, vorhandene Regelmäßigkeiten handelt, ist sie auch »la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini.« (II, 621).

In Baudelaires Dichtung wird der Tod vorwiegend als eine abstrakte Hintergrundkategorie gesetzt.¹⁴³³ Damit bleibt die Endlichkeit unserer Existenz

1430 Menninghaus 1987, S. 49. Menninghaus korrigiert die Interpretation Walter Benjamins zum frühromantischen »Fichtism, ohne Anstoß« (Benjamin 1974b, S. 36): »Nichts ist mithin nicht [...] das Fehlen eines Etwas« und darin besteht die »Selbst-Ursprünglichkeit der Reflexion« bzw. der »Indifferenzpunkt der Reflexion« (ebd., S. 49f.).

1431 Fichte 1997, S. 136f.

1432 Was Gamm im Kontext des exponentiellen Anwachsens des Wissens kritisch in Hinblick auf den Anspruch der positiven Wissenschaften sagt – »Wissen und Nichtwissen sind in wechselseitiger Steigerung begriffen« – gilt ebenso für das Verhältnis von bestehenden, bekannten Kunstwerken und den unbekanntem und möglichen (Gamm 2004, S. 653).

1433 Vgl. zum Tod als zeitenthobene, (da) abstrakte Kategorie Piperno 2007, S. 191–197.

ständig präsent, ohne dass sie mit persönlichen Details ins Bild gesetzt wird. Dem Tod kommt eine grundierende Struktur, das versteckte Wesen einer »unendlich zarten und zerbrechlichen Logik«¹⁴³⁴ (s. o. S. 177) der poetischen Sprache zu. Sie entspricht in ihrer Vagheit und Unbestimmtheit dem Spleen, der die ekstatische Zeitlichkeit des Menschen poetisiert. Heidegger drückt diesen Sachverhalt in seiner Terminologie als ein »Vorlaufen« aus, das jeden gegenwärtigen Zeitpunkt immer schon negiert in Hinblick auf unsere Existenz, die der grundlegende Begriff unserer selbstreflexiven Verfasstheit ist. Subjekte existieren; d. h. sie sind sich ihrer Endlichkeit bewusst und haben deshalb die Möglichkeit, die Zeit – das endlose Ticken der Naturzeit – zu jedem Zeitpunkt zu transzendieren.¹⁴³⁵ Baudelaire unterläuft ein solches Verständnis der Zeit, da es ihm nicht um einen Augenblick der Entscheidung als Ekstase oder um eine transzendente Reflexion auf das Gestimmtsein unseres alltäglichen Lebensvollzugs geht, sondern um die aktive poetische Inszenierung von Spleen- und Ideal-Vermischungen. Der Begriff »Tod« meint als philosophische Kategorie dieses Ausgerichtetsein auf das Ende. Diese Zukünftigkeit beschreibt die unvordenkliche Zeitlichkeit des Bewusstseins.¹⁴³⁶ Baudelaires Gedichte prägen diese Struktur bewusst in und als diese Unbestimmtheit des Todes aus. Ein offensichtliches Beispiel ist *L'Horloge* (s. Kap. 4.3.1), da hier die Zeit selbst zur Sprache kommt, die an die Zeitlichkeit des Menschen erinnert und seine ganze Existenz vom Ende, vom Tode her bestimmt. Hier kann die Gegenwart selbst poetisch bzw. fragil werden.¹⁴³⁷

*Die Zeit ist sinnlos. Die Flüchtigkeit der Gegenwart verhindert augenscheinlich sinnvolle Strukturen für den Lebensvollzug in dem Sinne, dass einzelne Momente sich nicht zu einer Struktur von Sinn produzierender Stimmigkeit fügen können, wenn man (nur) den Zeitlichkeitsindex von jedem Versuch, Sinn in der Existenz zu finden, betrachtet. In dieser Perspektive – also in der klassischen Frage von Augustinus nach der Zeit: *Quid est ergo tempus?* –*

1434 Adorno 2003b, S. 174.

1435 Heidegger 2004, S. 55. Die »Gewißheit des Todes« widerspricht dabei nicht seiner »Unbestimmtheit«. Der zeithobene Charakter des Sich-selbst-vorweg-Seins »ist ständig, d. h. jeden Augenblick unbestimmt. Darin liegt es aber: es ist jeden Augenblick gewiß.« (ebd., S. 55f.).

1436 Vgl. »Zukünftig-sein besagt aber ›zeitlich‹ sein. Im Zeitlich-sein liegt aber ›zugleich‹ vergangen und gegenwärtig sein. [...] Das Vorbei ist das *jetzt und jeden Augenblick* gewisse Vorbei.« (Heidegger 2004, S. 58f.).

1437 Heidegger kommt zu dieser neuen Frage, nachdem er die Zeit anhand von Aristoteles und Augustinus analysiert und auf seinen Begriff des Daseins zurückgeführt hat: »Was geschah mit der Frage? Sie hat sich gewandelt. Was ist die Zeit? wurde zur Frage: Wer ist die Zeit? Näher: sind wir selbst die Zeit? Oder noch näher: bin ich meine Zeit? Damit komme ich ihr am nächsten, und wenn ich die Frage recht verstehe, dann ist mit ihr alles ernst geworden. Also ist solches Fragen die angemessenste Zugangs- und Umgangsart mit der Zeit als mit der je meinigen. Dann wäre Dasein Fraglichsein.« (Heidegger 2004, S. 125).

fehlt der Möglichkeit von Sinn die notwendige Bedingung von Dauer. Es ist das Bewusstsein des ›trop tard‹¹⁴³⁸, dem jede Sekunde sagt »Je suis Autrefois« (I, 81, V. 11; s. o. S. 473). Das Leiden an der Zeit ist rückgebunden an das abwesende Objekt der Begierde.

Nous imitons, horreur! la toupie et la boule 25
 Dans leur valse et leurs bonds; même dans nos sommeils
 La Curiosité nous tourmente et nous roule
 Comme un Ange cruel qui fouette des soleils. (I, 130; *Le Voyage*)

Das Leben ist eine Mimesis-Arbeit am Tod. Die naheliegende Möglichkeit bestünde darin, sich die Sorge um das eigenen Dasein, die *curiositas* und die Augenlust¹⁴³⁹, abzugewöhnen. Dieses Formverständnis zeitenthobener Kunstwerke entspricht der Zeitvorstellung besonderer Augenblicke. Man kann sie Visionen nennen in dem Sinne, dass etwas auf besondere Weise erscheint. Es handelt sich um eine neue Erfahrung, da bisher noch kein Blick die Momente in dieser Konstellation gezeigt hat. In solchen ausgezeichneten Erfahrungen verbinden sich der zeitliche und der formale Charakter des Augenblicks.

Il y a des moments de l'existence où le temps et l'étendue sont plus profonds, et le sentiment de l'existence immensément augmenté. (I, 658; *Fusées*)

Es geht um die Möglichkeit von (poetischen) Augenblicken in einer betont neutralen Formulierung. Die Einleitung »Il y a« lässt noch offen, ob Baudelaire selbst solche Augenblicke erfahren hat, oder ob ein allgemeines Verständnis von Zeit. Solche seltenen Augenblicke sind ausgezeichnete Zeit- und Raumerfahrungen von höchster Intensität und Extensität, in denen sich ein gesteigertes Lebensgefühl einstellt. Die Beschreibung einer zeitlichen Tiefe entspricht der besonderen inneren Erfahrung, in der sich das Subjekt seiner selbst bewusst wird und eine vage, aber umso eindrucklichere Erfahrung seines opaken Gefühls macht. Novalis hat das stellvertretend für die deutsche Frühromantik als eine außerordentliche innere Kraft und Spannung beschrieben. Das Projekt einer »Classification des individuellen Moments, der individuellen Situation«¹⁴⁴⁰ steht ein für das, was Foucault als das Paradigma der Romantik bestimmt hat: die Entdeckung der Opazität des Subjekts.¹⁴⁴¹ Der augenblickliche Wechsel zwischen

1438 I, 81; *L'Horloge*, V. 24 und I, 93; *À une passante*, V. 12.

1439 Augustinus bestimmt die Neugier als »experiendi [...] cupiditas« bzw. als »concupiscentia [...] oculorum« (*Confessiones* 10.54; Augustinus 2004, S. 502).

1440 Novalis 1960, Bd. 2, S. 488, Nr. 87 (*Das allgemeine Brouillon*).

1441 Diese Suche nach der Tiefendimension des Subjekts verbindet Novalis mit der Idee einer wissenschaftlichen Lehre der verschiedenen Grade der Intensität. Dieses »eigentliche Wesen des Romantisierens« fußt – zusammen mit der fichteschen Aufwertung der Einbildungskraft – auf der kantischen Unterscheidung zwischen Intensität und Extensität in den *Grundsätzen*. Die *Grundsätze der Bestimmung des Daseins in der Zeit* werden von

einem »schnellwechselnden Anziehen« und »Abstoßen« (KU B 98) wird bei Novalis als Spannung und als eine ausgezeichnete Intensität der Selbsterfahrung aufgefasst. Schlegel fügt hinzu, dass »in einem wohlthätigen Wechsel von Bewegung und Ruhe« (KA I, S. 311) auch in der Kunst das poetische Ideal bestehe. Das Kunstwerk entspricht dann in seiner Wirkung einer ausgezeichneten Stimmung.¹⁴⁴² Der Daseinsekstase der »ästhetischen Lebenskraft« (I, 268)¹⁴⁴³ kommt nicht nur eine vertikale Tiefendimension (der Zeit und des Raums), sondern auch eine Vertikalität und eine Ausdehnung zu. Diesen beiden Polen der Augenblickserfahrung zwischen synthetischer Dichte, die auf das Innerste des Subjekts geht, und analytischer Transparenz, die das Ganze überschaubar macht, hat Baudelaire zwei poetologische Titel zugeordnet: Er spricht, indem er die Kategorien der deutschen Frühromantik in ihrer Vermittlung durch Heine aufnimmt, von *surnaturalisme* und von *ironie*:

Deux qualités littéraires fondamentales: surnaturalisme et ironie. Coup d'œil individuel, aspect dans lequel se tiennent les choses devant l'écrivain, puis tournure d'esprit satanique. Le surnaturel comprend la couleur générale et l'accent, c'est-à-dire intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l'espace et dans le temps. (I, 658; *Fusées*)

Hier werden die synthetische und intensive Seite des Augenblicks im Begriff der Ironie und die analytische und extensive Seite im Begriff des *surnaturalisme* – oder wie Heine sich ausdrückt: des Supranaturalismus – zusammengefasst. Beide Aspekte der momentanen Erfahrung, wie Baudelaire sie klassifiziert, werden hier als Eigenschaft von literarischen Sätzen, als »qualités littéraires fondamentales« genannt. Beide Begriffe werden nicht genau definiert. Die Bestimmungen widersprechen sich bewusst und erheben den Anspruch, abschließend zu sein. Der Struktur nach entsprechen diese beiden literarischen Qualitäten den beiden Tendenzen jedes (fragmentarischen) Kunstwerks. Schlegels Wechselbegriff von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung (s. o. S. 152) entspricht den beiden punktuellen Seiten des Kunstwerks nach Baudelaire. Im *coup d'œil individuel* schwingt – wie auch im Falle von Leopardis *colpo d'occhio* (s. Kap. 3.3.2) – das Verständnis der Aufklärung mit, der ausgezeichnete Augenblick sei die spezifische Erkenntnisfähigkeit des Genies, auf einmal –

Kant dreigeteilt in *Dauer*, als dem Verhältnis des Subjekts »zur Zeit selbst«, als *Extensität* als dem Verhältnis »in der Zeit als einer Reihe« und schließlich als Intensität, d. h. dem Bezug »in ihr als einem Inbegriff alles Daseins (zugleich)« (ebd., S. 539, Nr. 359; *Das allgemeine Brouillon*). Vgl. zum Begriff der Tiefe unter besonderer Berücksichtigung Novalis' aus der Perspektive von Foucaults Analyse der *profondeur* Mülder-Bach 2007, S. 83–102 (Kap. *Tiefe. Zur Dimension der Romantik*).

1442 Vgl. zum Bezug zwischen Intensität, Stimmung des Gemüts und der Anthropologie der Aufklärung, die um 1800 in Schellings Theorie eines punktuellen Selbstgefühls mündet, Kleinschmidt 2004, S. 15–71.

1443 Vgl. ebd., S. 113.

gleichsam über den weitentferntesten Momenten der Natur und des Denkens schwebend –, Entferntestes in einer Zusammenschau zu halten (s. S. 225). Während das Substantiv »surnaturalisme« und das Adjektiv »surnaturaliste« von Baudelaire in die französische Sprache eingeführt wird, ist »surnaturel« – ähnlich dem Deutschen »übersinnlich« für die Bezeichnung von Erscheinungen wie Gespenster oder Engel – seit dem Mittelalter geläufig. Baudelaire verwendet beide Adjektive in scheinbar austauschbarer Weise, wenn er die ästhetische Kategorie des *surnaturalisme* beschreibt, die gerade wegen dieser vagen Verwendung später im Begriff des *surréalisme* aufgehen kann (s. Kap. 4.1.3).¹⁴⁴⁴ Im *Salon de 1846* verweist Baudelaire explizit auf Heine, um die Methode Delacroix' zu charakterisieren, und um im Anschluss die Formel einer »imitation de la nature« als verstaubten Akademizismus und falsch verstandenen Klassizismus zu verwerfen:

Voici quelques lignes de M. Henri Heine qui expliquent assez bien la méthode de Delacroix, méthode qui est, comme chez tous les hommes vigoureusement constitués, le résultat de son tempérament: »En fait d'art, je suis surnaturaliste. Je crois que l'artiste ne peut trouver dans la nature tous ses types, mais que les plus remarquables lui sont révélés dans son âme, comme la symbolique innée d'idées innées, et au même instant« (II, 432; *Salon de 1846, Eugène Delacroix*)

Unter Supernaturalismus versteht Baudelaire eine besonders intensive, sinnliche Erfahrung. In der *Exposition universelle (1855)* – abermals zu Delacroix – findet sich eine nähere Beschreibung, was er unter dieser Methode versteht:

Edgar Poe dit, je ne sais plus où, que le résultat de l'opium pour les sens est de revêtir la nature entière d'un intérêt surnaturel qui donne à chaque objet un sens plus profond, plus volontaire, plus despotique. Sans avoir recours à l'opium, qui n'a connu ces admirables heures, véritables fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfoncé comme un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées? Eh bien, la peinture de Delacroix me paraît la traduction de ces beaux jours de l'esprit. Elle est revêtue d'intensité et sa splendeur est privilégiée. Comme la nature perçue par des nerfs ultra-sensibles, elle révèle le surnaturalisme. (II, 596; *Exposition universelle [1855], Eugène Delacroix*)

Der Gegenbegriff zu einer solchen künstlerischen Wahrnehmung und einer solchen Kunst, in denen alle Sinneswahrnehmung auf nicht-alltägliche, unnatürliche Weise verstärkt ist, wird ebenso unvollständig festgelegt. So wie in den

1444 Indem nicht scharf zwischen »surnaturel« und »surnaturaliste« unterschieden wird, bleibt es bei einer vagen Unterscheidung zwischen Baudelaire's *surnaturalisme* und dem geläufigen Verständnis des Übernatürlichen, da die theologischen und ontologischen Konnotationen nicht geklärt werden (vgl. Pichois 1964 und Pichois 1979 zum näheren historischen Kontext und zum Heine-Bezug).

»sensations surnaturalistes« nicht klar ist, ob es sich nicht auch um Wahrnehmungen des Übernatürlichen und Jenseitigen handelt, so unscharf ist Baudelaires Bestimmung von »réalisme«. Einerseits hält er (gegen Champfleury) fest: »Tout bon poète fut toujours réaliste.« (II, 58; *Puisque réalisme il y a*). Andererseits kritisiert er im *Salon de 1859* ironisch die realistische Bewegung in der bildenden Kunst. Insofern ist in Baudelaires Umgang mit solchen allgemeinen Begriffen die Ironie ernst zu nehmen, mit der er von einer ernsthaft zu führenden Diskussion solcher fraglichen, abstrakten Begriffe spricht. »Cependant, *if at all*, si Réalisme a un sens – Discussion sérieuse.« (II, 58). Denn die Frage nach einem Realismus oder Supernaturalismus ist für Baudelaire vor allem eine Frage des Stils. Insofern überlässt er die Diskussion ihrer unaufhebbaren Vagheit der Begriffsverwendung: »*réaliste*, mot à double entente et dont le sens n'est pas bien déterminé, et que nous appellerons, pour mieux caractériser son erreur, un *positiviste*« (II, 627; *Salon de 1859*).

Dieser Umgang mit allgemeinen Begriffen in seinen kunsttheoretischen Schriften hat durchaus Methode. Man kann das bewusste Offenhalten von Begriffen als ein Zulassen von Widersprüchen, das bis zu einer *coincidentia oppositorum* gehen kann, verstehen. Denn gerade Begriffe wie *réalisme* oder *surnaturalisme* sind zuweilen nützlich wegen ihrer Unschärfe. Ihre definitorische Unterbestimmtheit erlaubt aber durchaus eine treffende Beschreibung. Entsprechend gibt Auerbach das schreckliche Erhabene des vierten *Spleen*-Gedichts (I, 74f.) zusammenfassend wieder als aufgespannt zwischen der »Antithese Symbolik – Realismus«¹⁴⁴⁵. Die erste Strophe setzt mit der poetischen Beschreibung eines dunklen Himmels ein, der der melancholischen Seelenlage des lyrischen Ichs entspricht, und die Unterscheidung zwischen Tag und Nacht unbedeutend macht. Der verhängte Horizont entspricht der als Dauer erfahrenen Gegenwart des Ennui ohne erlösenden Ausblick. Bis zum Ende der dritten Strophe schwingt noch das Bild der Fledermaus nach, die verzweifelt und erfolglos wie die Hoffnung auf der Suche nach Orientierung ist:

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle 1
 Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
 Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
 Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;

Quand la terre est changée en un cachot humide, 5
 Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
 S'en va battant les murs de son aile timide
 Et se cognant la tête à des plafonds pourris;

1445 Auerbach 1951, S. 110.

Quand la pluie étalant ses immenses traînées,
 D'une vaste prison imite les barreaux, 10
 Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
 Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux, (I, 74f., V. 1–12)

Die räumliche Bewegung zwischen umherirrendem Flug und drückender Enge endet abrupt mit den Glocken, die ein Geschrei einläuten, das sich über die Satzgrenze erstreckt, indem es im Weinen der Hoffnung aushallt, ohne darin ein Ende zu finden. Die sprachliche Gestaltung bzw. das Schließen des Deckels findet im Gedicht einen diskursiven Abschluss, den man nur über Umwege auflösen kann.¹⁴⁴⁶ Der ungewöhnliche Vergleich »le ciel comme un couvercle« fügt sich in klassische semantische Polarisierungen von Himmel, Erde und Wasser ein, in denen einzig das Element des Feuers ausgespart wird.¹⁴⁴⁷ Durch diese humoralpathologische Inszenierung saturnaler Kräfte tritt der »Gott des Dunklen, Kalten und Schweren [, der] rätselhafte, schwer entzifferbare Gott der Zeit«¹⁴⁴⁸ auf. Die vierte Strophe führt aber nicht das vierte Element ein, sondern ein rätselhaftes Klangereignis.¹⁴⁴⁹

Des cloches tout à coup sautent avec furie
 Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
 Ainsi que des esprits errants et sans patrie 15
 Qui se mettent à geindre opiniâtement.

– Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
 Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
 Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
 Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir. 20 (I, 74f., V. 13–20)

Der Augenblick, in dem die Glocken zu läuten beginnen, führt nur eine Verstärkung des schrecklichen Eindrucks menschlicher Hoffnungslosigkeit ein, indem das bildliche Register von Bewegung und Stasis zum Gehör wechselt. In einer »bemerkenswerten Umkehrung der Perspektiven« wird ein »wütende[r] Aufstand des aus der Mode gekommenen Religiösen gegen die Schließung des

1446 Culler betont das präsupponierende Verfahren des Gedichts durch den bestimmten Einsatz »Quand«, der in den folgenden drei Strophen fortgeführt wird: »It is of considerable importance which propositions a work chooses to assert directly and which it chooses to place in this intertextual space by presupposing them [...] and thereby] to identify them as part of the *déjà lu* [...] Logical presupposition is an intertextual operator which implies a discursive context«. Dadurch entsteht sprachlich und logisch »a myth of the poet which he can cite« (Culler 2001, S. 124f.).

1447 Himmel (»ciel«, »couvercle«, »horizon«, V. 1, 3); Erde (»terre«, »cachot«, »pourris«, V. 5, 8); Wasser (»verse«, »humide«, »pluie«, »traînées«, V. 4, 5, 9).

1448 Böhme 1988, S. 256.

1449 Der Ereignischarakter wird vorbereitet und abgeschlossen durch das anaphorische »Et« (V. 3, 8, 11, 14). Vgl. Westerwelle 2012, S. 93f.

Himmels« aufgeführt.¹⁴⁵⁰ Keine Glocken rufen zu Andacht, Gottesdienst oder Einkehr, aber das Gehör vernimmt trotzdem etwas. Der stumme Flug der Fledermaus bzw. der Hoffnung (»l'Espoir, / Vaincu«, V. 18f.) endet.

Die Glocken sind in ihrer einbrechenden Kraft ein »Sprung ins Erhabene«¹⁴⁵¹, der allerdings nur die Verzweiflung ins Unendliche steigert. Die Verdüsterung nimmt nochmals zu. In dieser Auslegung tritt das Unmögliche ein: Das Erhabene (der Tradition) wird nochmals überhöht in eine Hoffnungslosigkeit des lyrischen Ichs, die keine Selbstlegitimierung durch ihr Anderes anzubieten scheint. Die Hoffnung und mit ihr das Ich werden begraben. Das Gedicht wird von diesem Bruch der Metapher bestimmt, der die Hoffnung auf eine andere Wirklichkeit beerdigt. Das letzte, äußere Ereignis vor dem unsichtbaren und unhörbaren Leichenzug in der Seele des lyrischen Ichs – das plötzliche Läuten – erweckt kein Leben, sondern beendet es. Das ändert nichts daran, dass die Symbolik des Gedichts es erst realistisch und in seiner düsteren Wahrheit auch lebendig macht, wenn man darunter »die Eindringlichkeit der Evokation«¹⁴⁵², die prägnante Wirkung einer Darstellung der menschlichen Wirklichkeit, versteht. Man kann darüber spekulieren, ob Baudelaire selbst ein solches Läuten in einer solchen Situation einmal gehört hat. Eine Notiz der *Fusées* zu (fast) supernaturalistischen Wahrnehmungen passt jedenfalls ausgezeichnet auf das alltägliche Läuten der Glocken, das im Gedicht zu einem *moment surnaturel* bzw. *surnaturaliste* werden kann, zur augenblicklichen Erlösung »in der *poetisch transfigurierten Welt*«¹⁴⁵³:

Dans certains états de l'âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux. Il en devient le Symbole. (I, 659; *Fusées*)

Für die Mehrzahl der Gedichte Baudelaires gilt, was Schlegel zum ironischen Programm erhebt – »Mit der Ironie ist durchaus nicht zu scherzen.« (KA II, S. 370)¹⁴⁵⁴ –, und was *Le Confiteur de l'artiste* exemplarisch als »choc perpétuel« (II, 532) aufarbeitet. Verwandte Augenblicke des Ich-Verlusts – »le moi se perd vite« (I, 278) –, die für einen erhabenen Augenblick, der auf das Unendliche

1450 Pornschlegel 2008, S. 603.

1451 Auerbach 1951, S. 111, 114.

1452 Ebd., S. 111.

1453 Pornschlegel 2008, S. 604.

1454 Vgl. Newmark 1991, S. 522f.: »[W]e could speak with some justification of Baudelaire's essay on laughter as constituting in its profoundest intention a *special theory of irony*, Baudelaire's own characterization of laughter as the sign of a ›choc perpétuel‹ between two infinities, moreover, is not far removed from offering us a helpful translation for Schlegel's [...] definition of irony as a ›permanent parabasis‹; that is, a permanent disruption or interruption of any state of equilibrium whatsoever.« (Kursivierung M. H.).

(»pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini«, s. o. S. 490) verweist und durch negative Lust vermittelt ist, stellen die folgenden Kapitel vor.

* * *

Die Tendenz zu Allegorien, zu abstrakten, paradoxen Begriffsverwendungen und zu poetologischen Aussagen, sowie zu solchen, die die Subjektivität und das literarische Schaffen selbst betreffen, ist in Baudelaires Dichtung und Denken offenkundig. In diesem Charakteristikum sind ein Zug zur Entzeitlichung und ein Antidotum gegen den Spleen aufbewahrt, wodurch als Nebenprodukt auch der Mythos der Inspiration, der Ekstase und der erhabenen Natur desavouiert werden (*Le Confiteur de l'artiste*), nicht aber die Faszination des Neuen gemindert wird (*Le Voyage*). Ästhetische Lebendigkeit wird kaum noch qua Rückbezug auf die Kindheit gesucht (*Exposition universelle [1855], Salon de 1859*), sondern durch Steigerungsversuche lyrischer Korrespondenzen. Auf die Dichtung lässt sich paradigmatisch – neben dem abstrakten Todesbewusstsein, das sich auch im Titel der letzten Abteilung in der zweiten Auflage der *Fleurs du mal* niederschlägt – die allgemeine Struktur der Ironie bzw. des *supernaturalisme*, des Verhältnisses zwischen Selbstschöpfung und Selbstvernichtung, wie sie Schlegel bestimmt, anwenden. Was Sartre (biographisch) als krankhafte Nabelschau attestiert, lässt sich – im Interesse der Dichtung – auch als reflexive Brechung des (Augen-) Blicks und der Zweckmäßigkeiten verstehen. Dieser Wille zur und diese Lust an der Dezentrierung sind antimythisch. Sie bilden darin einen Mythos zweiter Stufe aus. Er spiegelt sich in der (Reflexion auf die) Genreüberschreitung durch die *poèmes en prose* wider und findet poetologisch seine Entsprechung in den Restfiguren des Ekstatischen durch ironische Verdopplung und durch abstrahierende Überlegungen zur neuen Regel im Diskurs der Einbildungskraft. Zeit und Tod werden abstrakt und transzendentalpoetisch verhandelt. Das Flüchtige zu transformieren in poetische Dauer, ist ein Gegebenes unter existenziellen Vorzeichen der Tiefe, des Erhabenen, der Ironie, des *supernaturalisme* (Heine) und der genialen Zusammenschau (s. Kap. 3.3–3.3.2). Abstraktion ist eine Überwindungsfigur und eine Frage des Stils, der Augenblickswerte durch den Fluchtpunkt einer *coincidentia oppositorum* erhält. Insofern die Abstraktion der Gegner des singulären Augenblicks ist, läuft auch der Umgang mit dem Spleen auf eine versuchte Depotenzenierung hinaus, der in Metaphern versucht, Dauer zu finden, die sich selbst abschafft (*Spleen IV*).

4.4.1 Fragmentierung und Rekombination

Er schlägt das Buch auf und erblickt das Zeichen des Makrokosmus.

Ha! welche Wonne fließt in diesem Blick
 Auf einmal mir durch alle meine Sinnen!
 Ich fühle junges, heil'ges Lebensglück
 Neuglühend mir durch Nerv' und Adern rinnen.
 War es ein Gott, der diese Zeichen schrieb?¹⁴⁵⁵

(Goethe: *Faust I*, V. 430–434)

Im gotischen Zimmer entwickelt Faust den alchemistischen Versuch, die zwei Seelen in seiner Brust und seine Glückssuche in eine höhere Einheit zu überführen. Der Versuch, aus dem Kellerloch (V. 398) zu entkommen, führt zu einer mystischen Epiphanie – »Jetzt erst erkenn' ich was der Weise spricht: / ›Die Geisterwelt ist nicht verschlossen [...]‹« (V. 442f.). Auch Baudelaire kennt eine solche Vision, ein solches poetisches Ideal, in dem Wörter »[h]armonisch all' das All durchklingen!« (V. 453). Sie erscheint aber nach der faustischen Lehre der Zerrissenheit der Zeiterfahrung als Alchemie des Schmerzes.¹⁴⁵⁶

Sie ist das allgemeine Gesetz des menschlichen Gefühlsvermögens und verkörpert ein ästhetisches Kernprogramm. Baudelaires ästhetische Räume sind aufgespannt von binären, polaren Gegensatzpaaren. Es fällt das wechselseitige Umkippen auf, das nicht einfach, sondern problematisch und fragil bleibt. Die dialektische Janusköpfigkeit unserer Weltbezüge wird in beide Richtungen aufgelöst, was in einem gewissen Gegensatz zu Leopardi steht, der das Pendel zwischen *noia* und *inganno* lyrisch eher im Negativen ausschwingen lässt. Deren Minimalbedingung kann man mit Schlegel als ein schwebendes Denken zwischen und über den Gegensätzen nennen (s. o. S. 40). Die paradigmatische Denkfigur dieser Gleichzeitigkeit der Gegensätze verbirgt sich in Baudelaires *alchimie du verbe*.¹⁴⁵⁷

1455 Goethe 2011a, II, S. 31.

1456 Den Bezug zum Alchemisten Faust stellt auch Salines 2004 her und thematisiert den direkten Einfluss Goethes auf Baudelaire durch die Übersetzung Nervals und Briefstellen, in denen Baudelaire den Faust-Bezug anspricht (vgl. ebd., S. 177–184).

1457 – mit einem Ausdruck Mallarmés. Vgl. den einleitenden Satz in Eigeldingers Aufsatz »Baudelaire et l'alchimie verbale«, der zu einem Gemeinplatz der Baudelaireforschung geworden ist: »Baudelaire est, avec Nerval et avant Rimbaud, le premier poète en France à concevoir la poésie comme une ›alchimie du verbe‹, une opération magique et un acte de métamorphose qui présente des analogies avec la transmutation alchimique.« (Eigeldinger 1971, S. 81).

ALCHIMIE DE LA DOULEUR

L'un t'éclaire avec son ardeur, L'autre en toi met son deuil, Nature! Ce qui dit à l'un: Sépulture! Dit à l'autre: Vie et splendeur!	1	
Hermès inconnu qui m'assistes Et qui toujours m'intimidas, Tu me rends l'égal de Midas, Le plus triste des alchimistes;	5	
Par toi je change l'or en fer Et le paradis en enfer; Dans le suaire des nuages	10	
Je découvre un cadavre cher, Et sur les célestes rivages Je bâts de grands sarcophages.	14	(I, 77)

Der historische Alchemist interpretiert und dechiffriert das Geheimwissen der Tradition. Er ist Teilnehmer an einer okkulten Praxis, an der er als Lesender und Aufschlüsselnder partizipiert. Zugleich ist der Alchemist produktiv in schreibender Aneignung und Übertragung von Versuchsanordnungen. Er führt Buch und ist Teil einer exklusiven Schriftkultur, deren Gründungsvater der mythische Hermes bzw. der ägyptische Gott Thot ist,¹⁴⁵⁸ der Erfinder der Hieroglyphenschrift. Beide Aspekte – die konzentrierte Vertiefung und Problematisierung von Oppositionen und die dezentrierende Bewegung, Gegensätze ständig als Wechselbegriffe in der Schweben zu halten, kommen in Baudelaires Alchemie zusammen, die zunächst eine wechselseitige Übertragbarkeit der Bestimmungen einer Sache meint. Es ist Baudelaires alchemistisches Projekt, die unmögliche Ablösbarkeit der Seiten von schön/hässlich, gut/böse, Himmel/Abgrund, Leben/Tod aufzuzeigen und poetisch fruchtbar zu machen. Zugrunde liegt dieser Auffassung von Sprache und damit von Welt – wobei Baudelaire in *Alchimie de la douleur* stattdessen von »Nature« (V. 2) spricht – die Kategorie der *energeia*.¹⁴⁵⁹ Das Faszinosum eines ›authentischen‹, unmittelbaren, vorsprachlichen Erlebnisses kommt nicht ohne Brechung aus. So steht dem »t'éclaire« des ersten Verses direkt »son deuil« (V. 2) gegenüber. Die Natur ist an sich nichts, sie ist nichts außerhalb ihrer Bestimmungen. Der augenblicklichen Offenbarung (von etwas) in und durch die Natur, die wie ein Blitz das Bewusstsein trifft, steht das Dunkle, die Natur als Bild der Trauer gegenüber. Zwischen irdischem Grab

1458 Vgl. Bernsen 2011, S. 47f.

1459 Vgl. zur »Sprachgebundenheitsthese« bzw. zum Bewusstsein von der Sprachlichkeit unserer Weltbezüge systematisch Kreis 2010a, S. 113–128.

und himmlischer »splendeur« (V. 4) steht vermittelnd Gott Hermes. Er, der ständig zwischen der himmlischen und menschlichen Sphäre wechselt, schwebt mit göttlicher Leichtigkeit über den Gegensätzen. Darin liegt eine Schnelligkeit und Gewandtheit der Bewegung, die auch für ein lyrisches Ich, das in Schwellenkunde geübt ist, ein »inconnu« (V. 5) darstellt. Zugleich ist Hermes auch der Gott der Magie und als *Hermes trismegistos* der mythische Verfasser einer geheimen Lehre, die die Gegensätze, materiell und ideell, in einer *coincidentia oppositorum* zusammenfallen lässt.¹⁴⁶⁰

Diese Überlegenheit gegenüber der Logik des Alltags und des Lebens ist nur um den Preis einer Trauer zu haben, denn das satanische Privileg, das in *Au Lecteur* für die ganze Sammlung prägend eingeführt wird, wird mythisch mit »Midas« (V. 7) veranschaulicht, »[l]e plus triste des alchimistes« (V. 8). Im alchemistischen Gründungstext, der Übersetzungsarbeit, die selbst zwischen *traduction* und *transmutation* steht, den *Confessions d'un mangeur d'opium*, findet sich ein Prosa-Kommentar zu diesem Problem der Alchemie des Schmerzes:

Mais les rêves du sommeil participèrent bientôt des rêves de la veille, et tout ce que son œil évoquait dans les ténèbres se reproduisit dans son sommeil avec une splendeur inquiétante, insupportable Midas changeait en or tout ce qu'il touchait, et se sentait martyrisé par cet ironique privilège. De même le mangeur d'opium transformait en réalités inévitables tous les objets de ses rêveries. Toute cette fantasmagorie, si belle et si poétique qu'elle fût en apparence, était accompagnée d'une angoisse profonde et d'une noire mélancholie. (I, 480; *Tortures de l'opium*)

Indem Baudelaire das Bild des schwarzen Gifts aufnimmt, zeigt er in einer alchemistischen Aneignung, die Melancholie durch Ironie ersetzt, die Leistungsfähigkeit des Bewusstseins auf,¹⁴⁶¹ und der schmerzvolle Übergang von der ekstatischen Opium-Nacht zum ernüchternden Aufwachen ist negativ betont: Die flüchtige Erfahrung der Ekstase hat ihre glücksversprechende Seite verloren. »Vie et splendeur« (V. 4) sind in die Ferne gerückt, denn die Reineinheit von »Nature!« und »Sépulture!« (V. 2f.) zeigt die Rückseite von »cet ironique privilège« und die ekstatische Inspirationskraft wird bereits nicht mehr als *fantaisie*, sondern als »fantasmagorie« empfunden. Sie ist die abgründige Lehre eines Tauschs ohne Mehrwert, ohne dass ein akkumulativer, poetischer Mehrwert außerhalb des Tausches Bestand hätte. So werden Himmel und Hölle (»en fer«/»enfer«) austauschbar (»paradis en enfer«, V. 10).

1460 Den Prämissen nach hat auch Leopardi das aristotelische *tertium non datur* aufgegeben, allerdings ohne Rekurs auf den dreifach großen Hermes, der v. a. mit Paracelsus' Verteidigung *De ignota litteratura* einen Streit im Mittelalter über die Valenz der Logik und die Gefahr eines Polytheismus' auslöste (vgl. dazu Ebeling 2009, S. 79–85).

1461 Vgl. Starobinski 1997, S. 32f.

Auch die englische Vorlage – De Quinceys *Confessions of an English Opium-Eater* (1802) – schildert eine durch Drogen unterstützte Erfahrung eines Flaneurs in der Großstadt London, der zu Beginn seine Drogenkarriere die Stadt noch dosiert als »Erlebnisraum« erfahren konnte. Ironische Distanz in der Beobachtung macht den Stadtleser aus, aber im Rückweg von inszenierten Erlebnissen zeichnet sich bereits eine Schwierigkeit ab, den Weg nach Hause und zurück zu sich zu finden. »Die Stadt verwandelt sich in solchen Momenten in ein Labyrinth, in dem er sich heillos zu verlieren droht«, und nachdem der Drogenkonsum die Überhand gewonnen hat, stellt sich – so Baudelaires poetologische Überlegung – der Verlust ekstatischer Augenblicke ein.¹⁴⁶² Das gilt auch für Baudelaires Übersetzungsarbeit¹⁴⁶³, denn das Ergebnis ist alchemistisch-ununterscheidbar: »J'ai fait un tel amalgame que je ne saurais y reconnaître la part qui vient de moi, laquelle, d'ailleurs, ne peut être que fort petite.« (I, 519; *Exorde et notes*). Aber die Quintessenz des eigenen poetischen Programms ist durch die Extraktionsleistung und Purifizierung des Materials mit dem Tod bezahlt. Die Petrifizierung des Materials betrifft auch den Alchemisten. Die Ironie greift vom Text auf den Au(k)tor über:

J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or.
(I, 188; *Bribes*).

Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,
Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or.
(I, 192; *Projets d'un épilogue pour l'édition de 1861*).

Der drastische, wenn auch euphemistische Ausdruck – denn »boue« lässt sich hier durchaus mit »Scheiße« übersetzen – zur Beschreibung des Vorgangs des Dichtens veranschaulicht die Dekomposition (»pétri«, »extrait«), die den zweiten Schritt der Rekombination (»j'en ai fait«) bzw. der Erfindung von »or« und »quintessence« vorbereitet und ermöglicht.¹⁴⁶⁴ Goldenes ist nicht mit Händen zu greifen, sondern nur durch Sprache zu (über)formen. Wichtiger als der mystische Überton einer alchemistischen Geheimlehre ist die nicht-religiöse Verwendungsweise des Vokabulars, »the pursuit of autonomous human power« bzw. ästhetischer Autonomie (gegenüber dem Willen zersetzenden Treiben Satans in *Au Lecteur*).¹⁴⁶⁵ Weniger die mythische Selbstatelung durch den Verweis auf Satan oder Hermes trismegistos ist entscheidend, sondern die alchemisti-

1462 Assmann 2000, 218.

1463 Vgl. zur alchemistischen Übersetzungstheorie Baudelaires Salines 2004, S. 165–200.

1464 Vgl. für die nachfolgenden Beispiele und Zitate Salines 2004, S. 179. Während die Beispiele, v. a. aus den Briefen, als Belegstellen hilfreich sind, bleibt die begriffliche Aufarbeitung rhapsodisch.

1465 Webb 1985, S. 58.

sche »Projektion«, die das lyrische Ich vornimmt, das sich als ein »unwillkürliches Geschehnis« darstellt:

Nicht weil der Alchemist aus theoretischen Gründen an eine Entsprechung glaubt, betreibt er seine Kunst, sondern vielmehr hat er eine Theorie der Entsprechungen, weil er die Gegenwart der Idee in der Physis erlebt. Ich bin deshalb geneigt anzunehmen, daß die wirkliche Wurzel der Alchemie weniger in philosophischen Anschauungen zu suchen ist als vielmehr in den Projektionserlebnissen der einzelnen Forscher. [...] Er erlebte seine Projektion als Eigenschaft des Stoffes. Was er in Wirklichkeit erlebte, war sein Unbewußtes. Er wiederholte damit die Naturerkenntnis überhaupt.¹⁴⁶⁶

Diese Vorform der Naturerkenntnis beruft sich auf eine Korrespondenz und damit auf eine formale »Eigenschaft des Stoffes« des lyrischen Sprechens. C. G. Jung scheint in seiner Untersuchung zur historischen Alchemie Baudelaires Poetik im Ohr zu haben, wenn er die Gegenwart der Idee als einen Durchschlag des Unbewussten versteht, denn Baudelaire benutzt in den *Correspondances* eine solche Sprache der *profondeur*, die auf das Un(ter)bewusste anspielt. Zugleich ist diese interpretatorische Bezugnahme gleichberechtigt mit der gegenteiligen Interpretation, die in der lyrischen Verwendung alchemistischer Metaphern keine Vorform der Naturerkenntnis sieht, sondern eine Reaktion, die gerade bewusst und reflexiv mit der Prädominanz der naturwissenschaftlicher Erkenntnis umgeht. Wenn es überall nur wissenschaftliche Verrechenbarkeit (»la boue«) gibt, ist die lyrische Produktion von Entsprechungen (»l'or«) eine Erlösung aus der Farblosigkeit der Gegenwart.

Auch Baudelaire strebt danach, einer der *coloristes* zu sein, die »poètes épiques« sind, gegenüber den »dessinateurs exclusifs« (II, 426; *Salon de 1846, De la couleur*), denn die ironische Definition der erzielten Harmonie und die »quintessence« in der Malerei entspricht seinem alchemistischen Programm. Wenn allgemein gelte »[l]a couleur est donc l'accord de deux tons«, dann entspricht dem eine ambivalente Definition: »définir d'une manière absolue: ils [le ton chaud et le ton froid] n'existent que relativement.« (I, 424). Genau diese Doppelbewegung von zwei Gegensätzen ist absolut als relative gesetzt, und insofern figuriert Baudelaires Kunstkritik zur Malerei ebenfalls als Doppelbewegung ohne Abschluss, zwischen Architektur (»sarcophages«) und Anbetung (»le suaire«), zwischen Wolkenkodierung (»nuages, célestes rivages) und Erdhaftigkeit (»cadavre cher«, I, 77, V. 11–14). In dieser bewussten Unentschiedenheit liegt die Denkweise des »abstracteu[r] de quintessence« (I, 426), der Extrahierung als eine »opération magique« und als eine »magie profonde« (II, 580, 596) versteht. Daraus ergibt sich eine trunkene Nüchternheit oder ein nüchterner Blick, der das Gedicht *Le Poison* an der Wirkung des Weins veranschaulicht,

1466 Jung 1972, S. 284f.

denn der Übersetzungswille des »Il faut en prendre son parti, et digérer la chose telle qu'elle est« (II, 248), wird alchemistisch reflektiert und gebrochen.

Le vin sait revêtir le plus sordide bouge
 D'un luxe miraculeux,
 Et fait surgir plus d'un portique fabuleux
 Dans l'or de sa vapeur rouge,
 Comme un soleil couchant dans un ciel nébuleux. (I, 48, V. 1–4)

Das Ding an sich bzw. »la chose telle qu'elle est«, ist in ein Kostüm gekleidet (»revêtir«) und lässt etwas auftauchen (»surgir«), das zugleich vage untergeht (»couchant«, »nébuleux«). Der numinose Mittelpunkt der Dichtung evoziert eine gewisse »splendeur« und ein Wunder (»luxe miraculeux«). Wie der »état de pureté«, der im Herstellungsprozess von Haschisch über Reduzierungs- und Auflösungsprozesse (»réduit«, »dissout«) erreicht wird, (I, 407; *Le poème du haschisch*), so wirkt auch der Wein, der für den Augenblick des Rausches eine scheinbare (»en apparence«) Umwandlung erreicht – »Le vin roule de l'or«, (I, 106; *Le vin des chiffonniers*) –, und für ein poetisches Programm steht, das zwischen traditioneller Flüchtigkeit und Ewigkeit hindurch die gleichen Ideale alchemistisch wiederaufleben lassen möchte. Hierin ist Baudelaires Alchemie eine poetologische Variante des Gründungsmanifests des europäischen Symbolismus.¹⁴⁶⁷ Die Doppelführung von Poetologie und Poesie erinnert an klassische Lehrgedichte, ist aber umgewandelt in eine ironische Theorie, d. h. in ein Gedicht, das alchemistisch bzw. witzig vorgeht. Neben intertextuellen Bezügen zu Swedenborg ist Éliphas Lévis *Les Correspondances* aus dem dritten Teil der *Trois Harmonies* eine direkte Vorstufe von Baudelaires Korrespondenz-Ästhetik.¹⁴⁶⁸ Die Korrespondenz zwischen Ich und Welt, die die Renaissance wiederentdeckt und die der deutsche Idealismus apothetisiert, wird von Alphonse-Louis Constant mystisch gewendet, am auffälligsten durch die (frühromantische) Betonung des Geheimnishaften:

Par une secrète harmonie,
 La terre ainsi répond aux cieux,
 Et l'instinct sacré du génie
 Voit leur lien mystérieux.¹⁴⁶⁹

1467 Diderot und Coleridge als Vorläufer des Symbolismus stellt Mayoux 1959 dar. Lohnenswert wäre es, der Korrespondenzthese Diderots nachzugehen, dass die Wirklichkeit für uns zwar immer schon organisiert ist, aber durch eine organische Steigerung zur Illusion perfekter Augenblicke werden könnte (vgl. ebd., S. 283f.).

1468 Eigeldinger 1971 merkt diesen Bezug an (ebd., S. 83).

1469 Constant 1843, S. 298 (*Les Correspondances*, V. 21–24). Die weiteren Versangaben beziehen sich auf ebd., S. 297–301.

Die (geheime) Harmonie überwindet die Endlichkeit durch eine Lesbarmachung, die eine Verbindung (»lien mystérieux«, V. 24) herstellt, die dem Genie vorbehalten und nichts »qu'un rêve d'éternité« (V. 30) sei. Wer solcherart Korrespondenzen liest, schafft eine »écriture vivante« (V. 35) und wird ein prophetischer Leser (V. 41 f.) – »Sont d'eux-mêmes les interprètes / De l'enigme de l'univers« (V. 43 f.) – einer universellen Lesbarkeit von allem. Die Symbolisierungsmöglichkeit tritt von der Natur (als Symbol transzendenter Ordnung) über zur Sprache und zu allem Nicht-Sprachlichen als Möglichkeit von (Selbst-) Symbolisierung: »Tout signe exprime une pensée, / Et toute forme dans les cieux / Est une figure tracée / Par le penseur mystérieux« (V. 51–54). Diese Wechselseitigkeit ist bei Constant angedeutet als poetisches Kalkül: »Ainsi, par un calcul possible, / L'invisible est dans le visible« (V. 65 f.). Die Unsichtbarkeitsformel wird Baudelaires Ausdruck für eine Dichtung, die nach dem Unendlichen strebt und die zugleich auch die übertrieben materialistische Fortschrittsgläubigkeit, die einer Zeitvergessenheit verschrieben ist, abschafft:

L'alchimie consiste d'une part à vaincre le temps en opérant la transmutation du monde de la matière, d'autre part à revaloriser le sacré du verbe à tirer de la nature un langage symbolique. [...] L'achimiste se voue à l'observation des phénomènes de la nature pour en extraire des symboles [...]. Sa fonction s'apparente à celle du poète dans mesure où il s'adonne à une opération mentale [...].¹⁴⁷⁰

Entscheidende Verschiebungen gegenüber Constant entstehen durch diejenigen Verse, die Baudelaire pervertiert, und die eine gesteigerte symbolische Prägnanz einführen. Es entfällt die unvermittelte Rolle einer Einheit stiftenden Natur (»Rien n'est muet dans la nature / Pour qui sait en suivre les lois«, V. 71 f.), ebenso die Univozität des literarischen Bereichs (»Les fleurs des champs ont une voix, / Verbe éclatant dans les nuits sombres«, V. 74 f.), und auch die Richtung des Poetischen, das bei Baudelaire aus der Sprachgestaltung entspringt und keiner romantischen Landschaftskorrespondenz verpflichtet ist. Eine weitere zentrale Unterscheidung gegenüber Constant ist die Seelenvorstellung und ihr Gegenstück. Constants Schlusswort in *Les Correspondances* – »Et l'âme, à soi-même attentive, / Comme le pêcheur sur la rive / Peut contempler les cieux ouverts.« (V. 98–100) –, wird unterlaufen:

CORRESPONDANCES

La nature est un temple où de vivants piliers	1
Laissent parfois sortir de confuses paroles;	
L'homme y passe à travers des forêts de symboles	
Qui l'observent avec des regards familiers.	

¹⁴⁷⁰ Eigeldinger 1971, S. 84.

Comme de longs échos qui de loin se confondent 5
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
 Doux comme les hautbois, verts comme les prairies, 10
 – Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
 Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens
 Qui chantent les transports de l'esprit et des sens. 14 (I, 11)

Die *Fleurs du mal* kennen keine reine Natur, sondern eine metaphorische Natur als Tempel (V. 1), die den architektonischen Überbau und die christliche Anspielung (nur noch) symbolisiert und allegorisch für die Epiphanie-Tendenz einer Dichtung entsteht. Diese strebt in der gotischen Kathedrale (»vivants piliers«, V. 1) eine Lichtführung nach oben an und unterläuft zugleich das akustische Ergebnis der »confuses paroles« (V. 2). Die ersten und letzten Verse aus *Obsession* machen diesen Bezug explizit:

Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales;
 [...] et dans nos cœurs maudits [...]
 Répondent les échos de vos *De profundis*. [...]
 Des êtres disparus aux regards familiers. (I, 75f., V. 1f., 4, 14)¹⁴⁷¹

Der gotische Wald ist eine naturhafte Variante des gotischen Zimmers Fausts, auch insofern die »regards familiers« (V. 4) in einer »profonde unité« (V. 6) enden.¹⁴⁷² Rimbaud hat Baudelaire wegen dieses Gedichts als ersten Seher und Symbolisten angesehen. Baudelaires *Correspondances* ist im Ganzen weniger symbolistisch, eher »[an] acute awareness of diversity and disorder«¹⁴⁷³, und erfüllt deswegen deutlicher die alchemistischen Bemühungen Fausts, der Makro- korrespondiere (wieder) dem Mikrokosmos. Die Mittel sind weder in einer alchemistischen Buchlehre wie im *Faust* (»*Zeichen des Makrokosmus*«, s. o. S. 505) noch in Gott gegründet wie bei Constant (»dans l'éternelle pensée, / Votre route est déjà tracée«, V. 85f.), sondern allein in der Aufbrechung bisheriger

1471 Vgl. zu *Obsession* als Beispiel für Baudelaires Umsetzung einer produktiven Einbildungskraft und einer modernen Naturfeindschaft Hauck 1994b, S. 166–168. Vgl. dazu allgemein Jauß 1989b und im direkten Vergleich von *Correspondances* und *Obsession* de Man 1984.

1472 Für die Malerei, insbesondere für »Delacroix alchimiste de la Couleur« (OC II, S. 965; *Sur la Belgique*), stellt Baudelaire in seinen Kritiken entsprechende Überlegungen an (vgl. Eigeldinger 1971, S. 86f.). Vgl. zum »temple« als »sakral strukturierten Ordnungsraum«, in dem sich auch die Struktur der Seele oder des Bewusstseins als regelhaft geordnetes Muster spiegelt«, Westerwelle 2005b, S. 67.

1473 Hassan 1954, S. 438.

Beziehungen in der Lyrik («chairs d'enfants», »d'autres, corrompus, riches et triomphants«, V. 9, 11) und in synästhetischen Erweiterungen der Sprache (V. 9–13).

Die witzige Verwandtschaft, die plötzlich eintritt, wird durch die alchemistische Methode möglich: Tradierte Einheiten werden aufgebrochen: Das paradigmatische und klassische Beispiel von Einheit («nature») wird aufgestückt zu einer Vielzahl von »vivants piliers« und in der Verortung verschoben als Natur, die keinen mythischen oder christlichen Raum bezeichnet, sondern auf einen paganen »temple« verweist. Der Naturverweis geht nicht mehr zurück auf eine einfache Natur wie bei Rousseau und den Romantikern.¹⁴⁷⁴ Die Isometrie, die bei Constants *Les Correspondances* angelegt ist, wird aus dem eindeutigen Verweissystem in ein ambivalentes Gebilde überführt, in dem der Wechsel von Gegenständen (*Alchimie de la douleur*, V. 9–11) synästhetisch interpretiert werden kann (*Correspondances*, V. 9–11), und der die makabre Entdeckung (ebd., V. 12–14) einer »expansion des choses infinies« (*Correspondances*, V. 12) entspricht. Das Ideal wird verdoppelt und dabei immer um sein Gegenteil, den Spleen, gebrochen. Ein paradigmatisches Beispiel stellen *La Beauté* und *Hymne à la Beauté* dar, die in *Le Masque* amalgamiert werden. Die ironische Synthese setzt mit einem Museumsbesuch ein.

Die Verdopplung des melancholischen Blicks ist in *Le Masque* in einer Form gefügt, die die ästhetische Erfahrung bei der Betrachtung einer Statue von Ernest Christophe im Gang des Gedichts inszeniert und in einen allegorischen Augenblick der Ambiguität der Kunst führt. Die *transposition d'art*¹⁴⁷⁵ ist als eine Blickverdopplung des lyrischen Ichs im Dialog mit dem Leser angelegt. Die Möglichkeit, einen ersten Blick auf etwas zu werfen, wird hier vom Ende her hinterfragt, denn die lyrisch gestaltete erste Sicht auf die schöne Seite der Statue ist gezielt ins Bild gerückt.¹⁴⁷⁶ Auch die Besprechung aus dem *Salon* von 1859 führt das Entdecken der anderen Seite als das Ergebnis eines »faisant un pas de plus à gauche ou à droite« (II, 678; *IX Sculpture*) aus, das eine universelle – allegorisch genannte Seite – der Existenz aufdeckt, d. h. die »agonie« bzw. »le masque universel, votre masque, mon masque« (ebd.). Der erste Vers lädt den Leser ein, diese Erfahrung selbst Schritt für Schritt nachzuvollziehen. Wie ein Vertrauter, wie ein Freund, wird der »[h]ypocrite lecteur« (I, 6, V. 40) an die Hand genommen und vor die Statue geführt. Es ist, als ob auch das (erste)

1474 Vgl. Funk 2001, S. 84f., Kablitz 1984, S. 248–253.

1475 Die nicht-parnassische Seite von Baudelaires *transposition d'art* fasst Wieser darin zusammen, dass Baudelaire – u. a. auch im zweiten Ernest Christophe gewidmeten Gedicht, *Danse macabre* – eine »lebensweltliche Refunktionalisierung« vollführt (Wieser 2000, S. 127, Fn. 28).

1476 Vgl. Durisotti 2007, S. 69–71. In dem Sinne führt Baudelaire hier eine ekphrastische Bildvergrößerung durch (ebd., S. 71).

lyrische Ich zum ersten Mal die Statue sieht. Eine generelle Ambivalenz entsteht dadurch, dass sich der Leser identifizieren kann mit dem zweiten lyrischen Ich bzw. mit dem zweiten Betrachter:

LE MASQUE

Statue allégorique dans le goût de la Renaissance
 Ernest Christophe, statuaire.
 Contemplons ce trésor de grâces florentines; 1
 Dans l'ondulation de ce corps musculeux
 L'élégance et la force abondent, sœurs divines.
 Cette femme, morceau vraiment miraculeux,
 Divinement robuste, adorablement mince, 5
 Est faite pour trôner sur des lits somptueux,
 Et charmer les loisirs d'un pontife ou d'un prince. (I, 23)

Die abrupten Brüche im Gedicht sind so gestaltet, dass sie sich wie die intime, geteilte Erfahrung *inter pares* entwickeln. Wie die Prosa-Beschreibung im *Salon* nahelegt, liegt eine Schock-Erfahrung vor: »Le caractère vigoureux du corps fait un contraste pittoresque avec l'expression mystique d'une idée toute mondaine, et la surprise n'y joue pas un rôle plus important qu'il n'est permis (II, 678 f.). Ein erster Eindruck einfacher Schönheit und einer *unio mystica* wird gebrochen. Die sechs¹⁴⁷⁷ argumentativen Momente von *Le Masque* entstehen aus zwei unterschiedlichen Blicken auf die Statue und je zwei Blicken auf die ästhetische Erfahrung von ihr. Im Fortgang dieser Mikrologie wendet sich die Beobachtung schrittweise auf sich selbst und auf die impliziten Voraussetzungen, die die sinnliche Erfahrung begrifflich konturiert haben. (I) Dieser Struktur wachsender Selbstreflexion entspricht eine inhaltliche Brechung: Die Statue, die zunächst *La Comédie humaine* hieß und die der Bildhauer Christophe später nach dem Gedicht umbenannte, wird von einem neuen Standpunkt aus betrachtet. Eine bisher verdeckte Seite zeigt sich. (II) Hier entdecken wir – der Leser als zweiter Betrachter – und das (erste) lyrische Ich die zwei Seiten der einen Statue und der einen Kunst.

– Aussi, vois ce souris fin et voluptueux 8
 Où la fatuité promène son extase;
 Ce long regard sournois, langoureux et moqueur; 10
 Ce visage mignard, tout encadré de gaze,
 Dont chaque trait nous dit avec un air vainqueur:
 »La volupté m'appelle et l'amour me couronne!«

1477 Stamelman gliedert das Gedicht in vier Schritten auf (vgl. Stamelman 1989, S. 255 ff.), was daran liegen mag, dass er die ironische Struktur der Allegorie v. a. in der allegorischen Sprache (vgl. ebd., S. 266 f.) und weniger in der Struktur des Gedichts selbst verordnet.

À cet être doué de tant de majesté
 Vois quel charme excitant la gentillesse donne! 15
 Approchons, et tournons autour de sa beauté. (I, 23)

Diese zwei Schritte, die zum sinnlichen Betrachten der doppelköpfigen Statue gehören, spiegeln sich in den zwei Schritten, in denen ein Verschwesterungsprozess mit der Stein gewordenen menschlichen Komödie stattfindet. »Cette femme« (V. 4) wird für einen kurzen Moment in das vertraulich-dialogische Du hineingenommen. Das Mitleid mit ihren Schmerzen führt zu einer Identifikation mit dem Kunstwerk, die in einem gemeinschaftlichen, emphatischen »comme nous« (V. 36) endet. (III) Der Wendepunkt des Gedichts befindet sich genau in seiner Mitte, in den Versen 17–19.

Ô blasphème de l'art! Ô surprise fatale! 17
 La femme au corps divin, promettant le bonheur,
 Par le haut se termine en monstre bicéphale! (I, 23)

Er teilt das Gedicht in einen eher beschreibenden ersten Teil, der vor allem ekphrastisch vorgeht, und einen interpretatorischen zweiten Teil. Die äußere Erscheinung der Statue gibt zunächst ein Beispiel winckelmannscher Schönheit in klassischer Einheit und Einfalt. In der ersten Strophe dominiert ihre äußere Gestalt (V. 1–7), in der folgenden Strophe (Verse 8–16) werden ihrem Körper und ihrer Haltung bestimmte moralische Werte zugesprochen, die sie idealtypisch versinnbildlicht. Die Beschreibung des ersten Betrachters (V. 1–7) widerspricht mit dem »exklamativ betonte[n] Einwandt«¹⁴⁷⁸ in Vers 20 »Mais non!« der Beschreibung des zweiten Betrachters (V. 8–16). Indem dessen Schock-Erfahrung (V. 17–19) als »masque« (V. 20) interpretiert wird, kann der erste Rezipient die allegorische Seite des Kunstwerks lesen (V. 20–28). Nach der schockhaften Erkenntnis, in der sie ihr »wahres Gesicht« (»La véritable tête«, V. 23), wie es zunächst scheint, zeigt, vollziehen das lyrische Ich und der Leser unter dessen Anleitung die Gefühle der Statue nach, indem sie ihre Schmerzen und »tes pleurs« (V. 26) interiorisieren (V. 26–28). (IV) Diese Verdoppelung ihres zweiten Gesichts wird im Innern des Betrachters zurückgeworfen auf die Frage nach ihrem Leid (V. 29–31).

Mais non! Ce n'est qu'un masque, un décor suborneur, 20
 Ce visage éclairé d'une exquise grimace,
 Et, regarde, voici, crispée atrocement,
 La véritable tête, et la sincère face
 Renversée à l'abri de la face qui ment.
 Pauvre grande beauté! Le magnifique fleuve 25
 De tes pleurs aboutit dans mon cœur soucieux;

1478 Wieser 2000, S. 133.

Ton mensonge m'enivre, et mon âme s'abreuve
Aux flots que la douleur fait jaillir de tes yeux!

– Mais pourquoi pleure-t-elle? Elle, beauté parfaite
Qui mettrait à ses pieds le genre humain vaincu, 30
Quel mal mystérieux ronge son flanc d'athlète? (I, 24)

Die Gründe werden in einer existenziellen Erklärung gegeben und schließen eine doppelte Verwandlung ab: In der Zeitspanne vor dem Schockerlebnis ihrer Doppelköpfigkeit war eine kontemplative Versenkung in den souveränen Ausdruck des steinernen Ideals möglich. Diese positive, ekstatische Selbstaufgabe des Betrachters bricht im monströsen Augenblick der Desillusionierung zusammen. Ihre Schönheit wird annulliert, das Erblickte verdoppelt sich und der Blick muss sich anpassen, indem er nach den Gründen für die schmerzverzerrte, hässliche Seite fragt. In dem Augenblick, in dem ihre innere Verdopplung erkannt ist, wird das Kunstwerk gewissermaßen Mensch und Subjekt. So wie ihre anfängliche Distanz, angesprochen als »air vainqueur« einer quasi-Göttlichen (V. 12), negiert wird, so kann sie jetzt als Lebende und damit Leidende anerkannt werden. (V) In einem weiteren Schritt wird ihre steinerne Ewigkeit verstanden als Ausdruck menschlicher Sterblichkeit. Während der zweite Betrachter in seinem Einwand (V. 29–31) an dem parnassischen Ideal einer gleichmütigen »beauté parfaite« (V. 29) festhält,¹⁴⁷⁹ kann der erste Beobachter in seiner abschließenden Replik dieses ahistorische Schönheitsideal relativieren:

– Elle pleure, insensé, parce qu'elle a vécu! 32
Et parce qu'elle vit! Mais ce qu'elle déplore
Surtout, ce qui la fait frémir jusqu'aux genoux,
C'est que demain, hélas! Il faudra vivre encore! 35
Demain, après-demain et toujours! – comme nous! (I, 24)

Die offene Zeitlichkeit, mit der das Gedicht abschließt (V. 35f.), verweist zugleich auf den zeitlichen Ablauf des Gedichts selbst. Ein Augenblick zeitentrückter, lustvoller Kontemplation (V. 1–16) wird jäh vom monströsen Augenblick abgebrochen: Das Versprechen der Kunst, dass Glück möglich wäre, ist in Wirklichkeit eine abstoßende Missgeburt, ein »monstre bicéphale« (V. 19). Man muss nur den andächtig gebeugten Kniefall des klassischen Kunstliebhabers ernst nehmen, um das Erhabene als eine Lüge – »la face qui ment«, »Ton mensonge« (V. 24, 27) – aufzudecken.

(VI) Aus einer höheren, erhabenen Blickrichtung (»Par le haut«, V. 19) kann man beide Seiten der Statue zugleich sehen. Diesen Widerspruch vollzieht das sich nun schrittweise distanzierende Betrachterduo nach und kann die nun

1479 Vgl. Wieser 2000, S. 134.

ebenfalls Kniende – ironische Inversion des Blickverhältnisses – als Leidensgenossen ansprechen. Denn die Statue ist – nicht nur hinter ihrer ersten Maske – wie die Lebenden immer dem Lauf der Zeit unterworfen. In dieser abschließenden Momentaufnahme kniet das Ideal göttlicher Schönheit wie ein gefallener Engel vor den Museumsbesuchern. Diese Desillusionierung ist aber, und das ist die letzte Maske des allegorischen Stücks »dans le goût de la Renaissance«, prinzipiell endlos wiederholbar. Der zunächst souveräne Blick der Kunst (I–II) kann nach dem notwendigen Scheitern (III) durch die Augen in das Herz eindringen (V. 25f.) und dort als grotesker Spiegel des eigenen Lebens demaskiert werden (IV). Wenn es allerdings dabei bleibt und sich das neue Machtverhältnis nicht abermals umkehrt, droht dem Betrachter wiederum eine Selbstmaskierung und drohende Petrifizierung – wie in *À une Passante* »une jambe de statue« (I, 92, V. 5) –, diesmal allerdings auf Seiten des Betrachters. Wenn die schmerzvolle Offenheit der eigenen Zeitlichkeit nicht auf das argumentative Verhältnis zwischen Kunst und Leben zusammen übertragen wird, wiederholt sich stillschweigend die »surprise fatale« des monströsen Augenblicks und wird zum »blasphème de la vie« (V. 17). Das wäre die neue Illusion und sinnliche Gewissheit, dass der Blick »[p]ar le haut se termine en monstre bicéphale!« (V. 19). *Le Masque* gibt mit dieser Demaskierung ein Beispiel für den analytischen Schriftsteller, den sich Schlegel vorgestellt hat, anlässlich eines Museumsbesuchs, der im »choc perpétuel« (s. o. S. 429, 434) endet:

Der analytische Schriftsteller beobachtet den Leser, wie er ist; danach macht er seinen Kalkül, legt seine Maschinen an, um den gehörigen Effekt auf ihn zu machen. Der synthetische Schriftsteller konstruiert und schafft sich einen Leser, wie er sein soll; er denkt sich denselben nicht ruhend und tot, sondern lebendig und entgegenwirkend. Er läßt das, was er erfunden hat, vor seinen Augen stufenweise werden, oder er lockt ihn es selbst zu erfinden. Er will keine bestimmte Wirkung auf ihn machen, sondern er tritt mit ihm in das heilige Verhältnis der innigsten Symphilosophie oder Symposie. (KA II, S. 161, Fr. 112)

Das ekphrastische Beispiel lässt sich so als Schema im Gedicht und als Gedichtsschema für die dialektische Rückkoppelung melancholischer Augenblicke lesen, die unaufhebbar eine »mélancolie au miroir«¹⁴⁸⁰ bleiben. Das Scheitern des schönen Augenblicks (der Kunstbetrachtung) im monströsen Augenblick (der Verdopplung) endet im erhabenen Augenblick (der Lebensbetrachtung), ohne dass damit die melancholische Augenblickslogik des Gedichts ihr Ende findet. Hinter dieser letzten Maske wächst die Furcht und das Grauen »vor dem bloßen wunden Kopf ohne Gesicht«, von dem Rilkes titelgebender Protagonist in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* im ersten seiner Pariser Erkundungsgängen spricht:

1480 Vgl. Starobinski 1997.

Die Straße war zu leer, ihre Leere langweilte sich und zog mir den Schritt unter den Füßen weg und klappte mit ihm herum, drüben und da, wie mit einem Holzschuh. Die Frau erschrak, und hob sich aus sich ab, zu schnell, zu heftig, so daß das Gesicht in den zwei Händen blieb. Ich konnte es darin liegen sehen, seine hohle Form. Es kostete mich unbeschreibliche Anstrengung, bei diesen Händen zu bleiben und nicht zu schauen, was sich aus ihnen abgerissen hatte. Mir graute, ein Gesicht von innen zu sehen, aber ich fürchtete mich doch noch viel mehr vor dem bloßen wunden Kopf ohne Gesicht. (W III, S. 457f.)

Le Masque stellt – im Vergleich zu Maltes Erfahrung – eine negative Epiphanie¹⁴⁸¹ dar, die allerdings aufgelöst wird. Der erste Betrachter, ebenso der Leser, erfährt beide Seiten versöhnt und gleichgewichtig aufgehoben. Das Scheitern der Betrachtung im augenblicklichen Schock stellt auch im Gang der *Fleurs du mal* einen Knotenpunkt dar, der die beiden Seiten des Schönen – von *La Beauté* und von *Hymne à la Beauté* – vereint. Maltes Grauen bleibt potenziertes, vager, da kein Gesicht des Anderen »innen zu sehen« bevorsteht; jede, auch die letzte Maske des Subjekts wird vor kein Gesicht, sondern vor Gesichtsloses gehalten. Diese begriffliche Haltlosigkeit schafft in der neuen Architektonik der zweiten Ausgabe der *Fleurs du mal* einen Ruhepol, der in der Mikro-Sequenz der Gedichte 17–21 für die gesamte Sammlung eine teilweise Ablösung von bisherigen Dichotomien bedeutet.¹⁴⁸² Die Gedichte *La Beauté* und *Hymne à la Beauté* rahmen diese kleine Einheit. Beide Gedichte scheinen, wenn man zunächst von ihrem programmatischen Charakter ausgeht, den die Titel benennen, gleichsam in *Le Masque* vereint. Diese poetologische Synthese verläuft auf mindestens zwei Ebenen. Einerseits übernimmt *Le Masque* semantische Parallelen aus beiden Gedichten und amalgamiert deren verschiedene Perspektiven auf die Schönheit. Dies geschieht andererseits durch die dialogische Struktur von *Le Masque*, durch die *La Beauté* und *Hymne à la Beauté* gleichsam gegeneinander ausgespielt und sowohl objektiv – in der Statue, diesem »blasphème de l'art« (V. 17) – als auch subjektiv – in der letzten Strophe und der Synthese der Haltungen der beiden Beobachter – versöhnt werden.

Das Hymnische ist im europäischen Kontext »bei den Romantikern wie bei den Realisten randständig«¹⁴⁸³. Dennoch inszeniert Baudelaire seine *Hymne à la Beauté* zusammen mit seinem Pendant *La Beauté* als zentrale Randständigkeit, die das Vermittlungsproblem aufwirft, was denn poetologisch das Schöne sei,

1481 Guégan trifft diese begriffliche Bestimmung, auch wenn die Auseinandersetzung mit *Le Masque* sonst im Biographischen bleibt (Guégan 2003, S. 106). Stierle sieht in Maltes »Choc der Wahrnehmung«, die »das Unkenntliche« entdeckt, eine Auseinandersetzung auch mit Rodins Statuen, die »das Unsehbare heraufzurufen«. Durch die erklärende Rückbindung an eine Kindheitserinnerung wird »diese Urangst« als eine literarische Selbstlektüre (v)erarbeitet (Stierle 1996, S. 401).

1482 Vgl. Durisotti 2007, S. 71f.

1483 Simon 2005, S. 363.

wenn sich die beiden Gedichte so diametral entgegenstehen. *La Beauté* ist ein Beispiel entsubjektivierter Lyrik und paradigmatisch für Baudelaires paradoxe Fügungen. In den 14 Zeilen des Sonetts wird zwar acht Mal ›Je‹ als Sprechinstanz markiert. Es spricht allerdings die anonyme, unbewegte Schönheit selbst.¹⁴⁸⁴ *Hymne à la Beauté* scheint das spiegelbildliche Gegenstück darzustellen. Denn nun spricht das lyrische Ich sein Ideal hymnisch an. Allerdings gründet auch hier das Scheitern an derselben *impassibilité*. Es bestehen semantische Filiationen zwischen den drei Gedichten, die sich gegenseitig erhellen. Die Schönheit spricht in *La Beauté* (I, 21) von sich als »un rêve de pierre« (V. 1), und die Statue in *Le Masque* könnte ihr insofern unerwartet eine *vollständige* Anschauung gewähren. Bereits Vers 4 von *Le Masque* leitet mit »L'élégance et la force [...], sœurs divines« eine binäre Struktur ein, die das Gedicht im Ganzen bestimmen wird. Diese Zweiteilung lässt sich auf das vorherige Gedicht XVII und das nachfolgende Gedicht XXI (II, 24f.) beziehen, wenn man jenem das Attribut »élégance« und diesem »force« zuordnet. Während die Eleganz der Schönheit – »Éternel et muet« (V. 4), »trône« (V. 5), »blancheur« (V. 6), »mes grandes attitudes« (V. 9), »pour fasciner« (V. 12) – in einer despotischen Selbstspiegelung und Unbeweglichkeit (V. 7f.) besteht, spricht das lyrische Ich der Schönheit eine »force« zu. Die Schönheit, die *La Beauté* vorstellt, ist eine ironische Inversion von Einfachheit und Einfalt. Baudelaire kennt sie nur eine poetische Annahme, so wenn er in *De l'essence du rire* eine hypothetische Einfalt einführt.¹⁴⁸⁵

Il est certain, si l'on veut se mettre au point de vue de l'esprit orthodoxe, que le rire humain est intimement lié à l'accident d'une chute ancienne, d'une dégradation physique et morale. Le rire et la douleur s'expriment par les organes où résident le commandement et la science du bien ou du mal: les yeux et la bouche. Dans le paradis terrestre (qu'on le suppose passé ou à venir, souvenir ou prophétie, comme les théologiens ou comme les socialistes), dans le paradis terrestre, c'est-à-dire dans le milieu où il semblait à l'homme que toutes les choses créées étaient bonnes, la joie n'était pas dans le rire. (II, 528)

La Beauté scheint dem neoklassischen Traum zu entsprechen, Abbild eines solchen »paradis terrestre« zu sein: »Je hais le mouvement qui déplace les lignes« (I, 21, V. 7). Sie ist allerdings satanisch, vielmehr Ausgeburt eines ›enfer terre-

1484 *La Beauté* prägt in seiner Architektur selbst eine gewisse statueske Vertikalität aus. Wie ein hermetischer Block sind die Anfangsbuchstaben der beiden Quartette zirkulär, während die Terzette »Les poètes« (I, 21, V. 9) und eine gewisse Destabilisierung einführen. Die beiden ersten Strophen prägen deutlich markiert in den Anfangsbuchstaben eine skulpturale Perfektion aus: J, E, E, E / J, J, J, E. Wie ein erster Schlussstrich wird diese in Vers 8 vertikal (E, J, J, E, J, J) gespiegelt – *Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris* – (vgl. Metzidakis 2006, S. 218, 220) und wirkt petrifizierend wie Medusa: »la ligne verticale annule tous déplacements [...]. Elle exclut tout lyrisme de la part des poètes admiratifs et leur impose enfin un silence métalinguistique, en les paralysant artistiquement.« (ebd., S. 221).

1485 Vgl. Thorel-Cailleteau 2002, S. 91 f.

stre«. Auch theoretisch wird – bei allem Lob für Théodore de Banville – einem Dichter, der »un parfait *classique*« ist und »un retour très volontaire vers l'état paradisiaque« vollzieht, doch nur ein historischer Charakter zugesprochen: »dans le sens le plus noble, dans le sens vraiment historique« (II, 168f.). Seine Dichtung sei Ausdruck glücklicher Augenblicke: »Sa poésie représente les heures heureuses.« (I, 656). Da Baudelaires Ideal die Dichter auslacht, gestaltet er vielmehr das Gegenstück, »un retour très volontaire vers l'état infernal«, Ausdruck der Entfremdung, die sich als »choc perpétuel« zwischen »deux infinis« ausprägt (II, 532).

Hymne à la Beauté bindet das Schöne an eine Folge bzw. an einen Effekt. Während *La Beauté* ihre Leistung in einem »inspirer au poète un amour« (V. 3) sieht, knüpft die *Hymne* diese an die Bedingung, dass die Welt und die erfahrenen Augenblicke des Ichs sinnhaftig(er) werden: »si tu rends [...] / L'univers moins hideux et les instants moins lourds« (V. 26, 28). Der logische Nexus der *Hymne* und der kausale von *La Beauté* werden in *Le Masque* phänomenologisch überschritten. Beide Seiten, das Schöne zu denken – vom Schönen als Ideal selbst her oder subjektiv bzw. *spleenique* –, werden zunächst anhand eines Falls von Schönem aufrechterhalten: Der Wechsel von »vois« (V. 8, 15) zu »regarde« (V. 22) – nach dem Schock bzw. der »surprise fatale« (V. 17) – wird wiederholt im Objekt des Betrachtens. Die beiden Formen des Sehens wiederholen diese Zweigleisigkeit. »Voir« konnotiert eine unmittelbare Erfahrung, während »regarder« eine kontemplativ-skeptische Beobachtung anspricht. Beiden Formen des Sehens entsprechen »La véritable tête« bzw. »la sincère face« (I, 24, V. 23). Setzt man diese Differenz mit der semantischen Belegung von *L'infinito* – zwischen »il guardo« und »mirando« (TPP, 120f., V. 3f.) – gleich, ergibt sich für *Le Masque*, dass der Schiffbruch nicht das Ende des Gedichts bedeutet, sondern einen Zwischenschritt. Beide *Beauté*-Gedichte präfigurieren Elemente der »extase« (I, 23, V. 9). In *Le Masque* zeigt sich die Ekstase des Schönen im Lächeln (V. 8f.) und in der Geste der Überlegenheit (»Fatuité«, V. 9). Überlegen ist auch die allegorische Schönheit, wenn sie materiell (»matière«; I, 21, V. 4) und anonym wie die Großstadt und das Gesetz der Mode (»Éternel et muet«; ebd.) bleibt.

La Beauté ist materiell (»que la matière«, I, 21, V. 4), mythisch und unverstanden wie die Schlussfigur von *Spleen II* (»sphinx incompris«, V. 5, s. u. S. 526). Sie ist statisch und entspricht dem Ideal einer unbeweglichen Schönheit, wie sie der erste Betrachter in *Le Masque* vertritt. Ihre Stasis ist schon in den ersten drei Worten ausgesprochen: »Je suis belle« im Gegensatz zu den Sterblichen, die sie verehren (»ô mortels!«, V. 1). Auch die benutzten Verben sind bewegungslos. Zusammen mit dem klassischen Versmaß stellt das Gedicht partiell eine par-

odistische Übererfüllung klassizistischer Kunst dar.¹⁴⁸⁶ Die Schönheit ist gemäß ihrer Selbstbeschreibung emotional (»jamais je ne pleure et jamais je ne ris«, V. 8) und optisch opak (»De purs miroirs«, V. 13). *Hymne à la Beauté* spricht der Schönheit gegenteilige Eigenschaften zu. Das lyrische Ich wendet sich zunächst fragend an sein Ideal, um sich dann dessen Indifferenz anzueignen. Aus der subjektiven Perspektive des Dichter-Ichs ist die Schönheit nicht mehr ein Spiegel, sondern ein paradoxer Blick (»Ton regard, infernal et divin«, I, 24, V. 2), dessen »Augen-Wertigkeit« betont wird (»œil«, V. 23). Die Häufung von Apostrophen und pronominalen Zuschreibungen stärkt den Gegensatz von lyrischem Ich und Du. Dieser strukturierende Bezug prägt sich als eine Verschiebung aus. Die Indifferenz von *La Beauté*, die als Epitheton der Ewigkeit bestimmt wird (»ô mortels«, »Éternel«, »éternelles«, I, 21, V. 1, 4, 14), wandelt sich zu einer Gegensätzlichkeit, die eine vage, zufällige *dissémination* der Zeichen beschreibt (»confusement«, »Tu sèmes au hasard«, I, 24, V. 3, 11). Die Indifferenz wird zur Poetik des Zufalls. Beide Elemente werden verbunden im Ephemeren. Während sich in *La Beauté* die Dichter im Studium verbrauchen (»Les poètes [...] / Consumeront leurs jours en d'austères études«, I, 21, V. 9, 11), werden sie in *Hymne* zu Eintagsfliegen, die auch Leopardi als Metapher für die Moderne benutzt. Die Ekstase ist keine Erfahrung, sondern ein Sprechakt:

L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle,
Crépite, flambe et dit: bénissons ce flambeau! (I, 25, V. 17)

Solcherart ist die Schönheit, an der Dichter scheitern (I, 21, V. 2), ein Bild des Unendlichen, das unerfahrbar ist, aber die Erfahrung anleitet: »la porte / D'un infini que j'aime et n'ai jamais connu« (I, 25, V. 23f.; s. o. S. 131). Erhabene Erfahrungen bzw. Erfahrungen des Erhabenen sind demnach bestimmt als ständiger Auszustand (s. o. S. 92, 239) bzw. als *focus imaginarius*. Diesen als Erfüllung zu formen, spricht einer Poetik einer Weltpassung im Paradoxen zu. *Hymne* fügt semantische Gegensätze in eine grammatische Einheit (vgl. »et«, V. 2f., 8, 11f., 24f.) oder in eine fragmentarische Einheit, die Lösungen offenlässt (vgl. »ou«, V. 1, 9, 21, 25).¹⁴⁸⁷ Sie unterläuft Gegensätze, ist darin eine Figur der Schwellenerfahrung, was durch die Bewegungsverbren unterstrichen wird, die der Stasis von *La Beauté* widersprechen.¹⁴⁸⁸

Indem *Le Masque* beide Momente – das Indifferente und Einheitsbildende,

1486 – »Je suis«, »Je trône«, »J'unis«, »Je hais«, »j'ai l'air«, »j'ai« (V. 1, 5–7, 10, 12). Vgl. Jamison 2001, S. 269, 271.

1487 Calinescu führt in seinem *Five Faces of Modernity* die *Hymne* an als Beispiel für den Paradoxierungsschub an, den Baudelaires *Fleurs du mal* antreiben – »the paradoxical place where opposites coincide« (Calinescu 1987, S. 54).

1488 – »Viens-tu«, »sors-tu«, »Tu contiens«, »Tu répands«, »Sors-tu«, »descends-tu«, »tu sèmes«, tu gouvernes«, »tu marches« (V. 1, 5f, 9, 11–13). Vgl. Jamison 2001, S. 271.

das Ewige und Flüchtige – zusammenfügt als eine Augenblickserfahrung, die in zwei Beobachter verlegt ist, die die zwei Seiten des objektiven Exemplars von Schönheit erfahren, werden beide Seiten der Schönheit zusammengefügt. Da *Le Masque* eine Ekstase darstellt, erfüllt es einerseits die Folgefunktion des »Que [...] Si« (I, 25, V. 21, 23) bzw. des »Qu'importe, si« (V. 26), andererseits die Endbildung des Steinernen (»un rêve de pierre«, I, 21, V. 1). Die indifferente Seite von *La Beauté* spiegelt sich im einfachen ersten Schauen (»vois«, V. 8, 15), das eine blasierte Ekstase des Schönen beobachtet (I, 23, V. 8f.), diese dann selbst erfährt (V. 17–19), was zu einer Kontemplation führt (»regarde«, V. 22), die der Schönheit einen Mangel zuspricht »Pauvre grande beauté« (V. 25), die Wahrheit und Falschheit als zwei zusammengehörende Seiten der Schönheit und ihrer Erfahrung entdeckt (»la sincère face«, »la face qui ment«, V. 23f.). Die »beauté parfaite« (V. 29) ist zugleich »pauvre« (V. 25), der erhabene Begehrenswiderspruch »La volupté m'appelle et l'amour me couronne« (V. 13) erinnert in der parataktischen Formulierung an den gnomischen Vers des ikonischen *À une passante*: »La douceur qui fascine et le plaisir qui tue« (I, 92, V. 8). Das topische *dulce malum* der petrarkistischen Tradition weicht einer blicklosen Gegenseitigkeit, die die Irradiationskraft des Blicks abschafft (»Ton mensonge m'enivre [...] / Aux flots que la douleur fait jaillir de tes yeux« (I, 24, V. 26f.).¹⁴⁸⁹ Der Vergleich (»comme nous«, V. 36) führt im Zeichen der Sterblichkeit eine Identität der Gegensätze ein, der als Schock erfahren wird. Die »surprise fatale« (V. 17) fügt poetologisch, was »schön« genannt wird. Die weiteren, eingerahmten Gedichte führen Ideale an – so »Lady Macbeth« in *L'idéal* (I, 22, V. 10), »magnifiques formes« in *La Géante* (I, 23, V. 9). *Le Masque* erinnert an den zeitlichen Irrealis der Kunst (»J'eusse aimé«, I, 23, V. 5), den die Passantin ikonisch repräsentiert (»Ô toi que j'eusse aimée«, I, 93, V. 14). In ihm kann der monströse Zug der Schönheit aufgehoben werden. Das »monstre énorme, effrayant« (I, 25, V. 22) zeichnet sich durch Grausamkeit aus – »Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques« (V. 13) –, was aber durch den Eindruck von Dauer zurückgenommen wird. Diese poetische Überzeugung wird im *Salon de 1859* reflektiert:

De même que la poésie lyrique ennoblit tout, même la passion, la sculpture, la vraie, solennise tout, même le mouvement; elle donne à tout ce qui est humain quelque chose d'éternel et qui participe de la dureté de la matière employée. La colère devient calme, la tendresse sévère, le rêve ondoyant et brillanté de la peinture se transforme en méditation solide et obstinée. (II, 671)

1489 Vgl. zum destruierenden Umgang mit dem platonischen Erbe Kablitz 2008, zur Rolle der Augen und des Liebesblicks in *La Beauté* ebd., S. 168–173.

Le Masque ist eine solche »méditation solide«, die einen Bewusstseinsprozess nachbildet über die fragmentarische Struktur der Kunstwerke, die indirekt auf das Ideal verweisen. Die »Unterwerfungsgeste« unter die Herrin Schönheit führt unter der Hand einen selbstlegitimatorischen Zug ein, »eine ebenbürtige Würde«¹⁴⁹⁰: So ist auch die erotische Wunschwelt in *La Géante* –

J'esse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux. (I, 22, V. 3f.)

– geträumt in der Rolle einer Katze, jener erhabenen Tiere, denen in *Les Chats* Attribute der Schönheit zugesprochen werden:

Ils prennent en songeant les nobles attitudes
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin ; (I, 66, V. 9–11)

Auf versteckte Weise partizipiert das lyrische Ich im Mikrozyklus der Gedichte XVII–XXI an Attributen der Schönheit. Der »rêve de pierre«, »mes grandes attitudes« (I, 21, V. 1, 9) aus *La Beauté* sind hier ebenso übernommen wie die Unverständlichkeit der Sphinx (ebd., V. 5). Mit *La Beauté* teilen *Les Chats* darüber hinaus die »prunelles mystiques« (I, 66, V. 14) bzw. die »mes larges yeux aux clartés éternelles!« (I, 21, V. 14).

* * *

Baudelaires Gedicht *Alchimie de la douleur* veranschaulicht eine lyrische Weltpassung, die rekonponierend Bruchstücke des (modernen) Lebens neu anordnet. Dieses schwebende Verhältnis zu Gegensätzen gewinnt seine Sprachmagie vermittelt der negativen Kraft der Ironie, die der Gott Hermes als Denkfigur der *coincidentia oppositorum* und als Ideal allegorisch verkörpert. Diese gibt sich als eine Transformationsleistung und als Übersetzungsarbeit (De Quinceys *Confessions d'un mangeur d'opium*) aus, die sich analog zum gefährlichen Versprechen drogeninduzierter Ekstasen verhält. Der poetologische Wert der Alchemie wird übertragen auf den Stadtleser, den Flaneur. Dieser krankt am Bewusstsein, der Erfahrungsmöglichkeit von Ekstasen zu ermangeln. Auch die ironische Freiheit seiner Verwandlungskunst kennt eine Kehrseite und ein satanisches Übergreifen auf die eigene Subjektivität. Wo De- und Rekomposition sich wechselseitig bedingen, entstehen Entsprechungen (*Correspondances*), neue Quintessenzen bzw. Harmonien (*Salon de 1846, De la couleur*), die auch als Magie, als Rausch (*Le Poison, Le vin des chiffonniers*) und als Geheimnis – in Erweiterung von Alphonse-Louis Constants/Eliphas Lévis *Les Correspondances*

1490 Gnüg 1983, S. 145.

(1843) – angesprochen werden. »Natur« als romantischer Topos wird abgerückt als je bereits sprachlich überformtes *fascinans*, das zum Unnatürlichen pervertiert (*Obsession*). Paradigmatisch lässt sich dieses Amalgam von Ideal und Spleen in *Le Masque* nachvollziehen, das im Inszenieren einer negativen Epiphanie während eines Museumsbesuch eine allgemeine Aussage über die Kunst und die Existenz trifft, die sich selbst wiederum aus dem abstrakt-distanzierten Gegensatzpaar *La Beauté* und *Hymne à la Beauté* speist. Ein zweites lyrisches Ich, mit dem sich der Leser identifizieren kann, wiederholt die Betrachtung (des ersten lyrischen Ichs) einer janusköpfigen Statue. Im Fortgang der Erfahrungsmomente wird die ästhetische Erfahrung schrittweise reflexiver. Der erste Eindruck einer klassisch-idealen Schönheit wird schockhaft gebrochen, dialogisch als allegorische Lesbarkeit, als Maske des Betrachtens weitergeführt und als relative Schönheit zum Ausdruck der eigenen Leidexistenz. Das dialektische Verhältnis vom schönen und monströsen Augenblick angesichts der Maske ist zugleich Metapher für den drohenden Stillstand des erhabenen Selbstverhältnisses. Die Anleihen bei den beiden *Beauté*-Gedichten geben dieser abstrakten Struktur der Subjektivität und der ästhetischen Erfahrung ein Gesicht. Die distanzierte »impassibilité« der steinernen Schönheit (*La Beauté*) ist eine Inversion hypothetischer Einfalt (*De l'essence du rire*) und darin satanisch. *Le Masque* stellt ihr einen glücklichen, sinnstiftenden Augenblick zur Seite, den *Hymne à la Beauté* im Zeichen des Zufalls dem Dichter zuteil werden lässt, indem dieser die Ekstase als Sprechakt hervorbringt. *Le Masque* hält die Gegensätze zusammen als selbstlegitimatorische Meditation und partizipiert über das benachbarte Gedicht *La Géante* (und *Les Chats*) an sprachlichen Ewigkeitswerten.

4.4.2 Erinnerungsstätten

BOULEVARD DE CLICHY

Enfer ou Ciel, qu'importe!

Mais le Néant

Le Néant lui-même a disparu!¹⁴⁹¹(Roubaud: *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*)

»Der Schmerz ist in der Schweben, wenn eine Verkäuferin lautlos eine Schublade herauszieht.« Wir erkennen rasch: die Hauptfremdheit des Satzes ist die Behauptung, dass eine Schublade mit einem Schmerz etwas zu schaffen haben soll.¹⁴⁹²

(Genanzino: *Idyllen der Halbnatur*)

Das Gedicht *Spleen II* – wie es geläufiger Weise genannt wird – beginnt mit einer semantischen Paradoxie, die es im Gang des Gedichts aufzuheben bzw. nachzuvollziehen versucht. Das erste Wort, das das Ich spricht, ist ›Ich‹ und setzt eine Gleichung ein. Auf der einen Seite steht eine Eigenschaft des lyrischen Ichs, eine Wesensbestimmung: ›Es hat mehr Erinnerungen als ...‹. Auf der anderen Seite steht das Als-ob des Vergleichs, das so irritierend ist, dass das Unwirkliche der Selbstbestimmung – neben dem Irrealis ›als ob ich wäre‹ – durch das mythisch-biblische Alter von tausend Jahren verstärkt wird. Die bewusste Vagheit der Altersangabe entspricht der Stillage der *klassischen Dämpfung*. Sie zeigt aber auch die Richtung an, die das Gedicht auf der Suche nach personaler Identität im Raum der Erinnerung nimmt. Die Suchbewegung führt in die mythischen Schichten der europäischen Vergangenheit, vorbei an den Pyramiden der Ägypter zur Sphinx und den Memnon-Statuen – die für Hegel das paradigmatische Beispiel symbolischer Kunst sind¹⁴⁹³ –, um im letzten Erinnerungsbild zwischen Bild und Musik die Hoffnung auf etwas Festes und Unverschiebbares aufzuwerfen. Diese Frage nach einer Tiefendimension des Ichs in der Zeit erkundet, wieviel Glaube der Möglichkeit einer substantiellen, unverrückbaren

1491 Roubaud 1999, S. 18.

1492 Genanzino 2012, S. 80.

1493 Hegel rubriziert in den *Vorlesungen über die Ästhetik* die Memnon-Statuen im zweiten Teil (*Entwicklung des Ideals in den besonderen Formen des Kunstschönen*) unter I. *Die unbewußte Symbolik C. Die eigentliche Symbolik 3. Vollständige Symbolik: Memnonen, Isis und Osiris, Sphinx*. Seine abschließende Bestimmung lautet: »Das Innere aber der menschlichen Gestalt ist in Ägypten noch stumm und in seiner Beseelung nur das natürliche Moment berücksichtigt.« (Hegel 1970a, S. 462). Vgl. anhand von *Spleen II* zum Unterlaufen einer (hegelschen) Einheit des Subjekts in Auseinandersetzung einerseits mit dem ägyptischen Totenkult, vor dessen Folie man die Poetik von Dekomposition und Rekomposition verstehen kann, und andererseits mit den Erinnerungsbildern Ägyptens, die wie die Hieroglyphen Einheit und Ursprung versprechen, Bernsen 2011, S. 157–163 und zuvor Bernsen 2006.

Selbstfindung zu schenken ist. Festen Grund erlangt diese Fragebewegung im Grab und im Monument; in steinernen Endfiguren, die das lyrische Ich begraben. Der Versuch, erinnernd dieser Grablegung zu entkommen, verläuft auch durch den Umgang mit der Tradition, denn das *Spleen*-Gedicht setzt sich mit dem Ideal von Horaz' *Exegi monumentum* auseinander.¹⁴⁹⁴

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans. (V. 1!)

Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
De vers, de billets doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
Cache moins de secrets que mon triste cerveau. 5
C'est une pyramide, un immense caveau,

Qui contient plus de morts que la fosse commune.
– Je suis un cimetière abhorré de la lune,
Où comme des remords se traînent de longs vers
Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers. 10
Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
Où gît tout un fouillis de modes surannées,
Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché.

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées, 15
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
Prend les proportions de l'immortalité.
– Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante, 20
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux;
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.¹⁴⁹⁵ 24 (I, 73)

1494 Baudelaires intertextuelle Auseinandersetzung mit (und Umkehrung von) Horaz' *Exegi monumentum aere perennius* bespricht Lowrie 1997 und hebt sowohl die oberflächlichen Parallelen – wie »perennius« (V. 1) und »surannées« (V. 12) – und Differenzen hervor – z. B. »the dramatic gesture of the metamorphosis of flesh into stoney song horrifies in a way that Horace's partial death does not« (ebd., S. 47) – als auch zentrale metapoetische Umwandlungen Baudelaires. Vgl. anlässlich des Verbs *acharner* (V. 10): »Baudelaire's own poetry devours the dead who inhabit his memory, and Horace emerges as a favoured corpus. But such consumption by a later poet's poetry hardly results in being forgotten. Horace's *monumentum* has come back, but chewed to pieces, into its component parts: the pyramid it claims to surpass becomes the monument, a vault is a repository of valuables, a cemetery is a locus of death, worms, and verse.« (ebd., S. 46).

1495 Im Folgenden wird der von den Herausgebern unmarkierte Titel bzw. Vers 1 ebenfalls mitgezählt.

Die beinahe abschließenden »proportions de l'immortalité« (V. 18) – durch die letzten vier Verse durch einen Bindestrich abgetrennt – werden eingeleitet durch eine *disproportion*, durch eine Verdoppelung des Verbes (»J'ai [...] j'avais«, V. 1) und durch einen Gegensatz zwischen dem »réel indicible«¹⁴⁹⁶ und dem Sagbaren (»mille ans«, V. 1).¹⁴⁹⁷ Von Anfang an ist das lyrische Ich Leser seiner eigenen Erinnerungen. Das Buch der Erinnerungen wird aufgeschlagen und schon der erste Blick verliert sich im Gewirr der Bilder.¹⁴⁹⁸ Die topologische Metapher von der Erinnerung als Ort, hier als Möbelstück, als Schubladensystem (»Un gros meuble à tiroirs«, V. 2) ist so alt wie der Erinnerungsdiskurs. Die Mnemotechnik verspricht Ordnung, Grenzen, Einteilungen und schnellen Zugriff. Das Ich greift aber zunächst nicht in eine solche Schublade, da sich nicht sofort eine Erinnerung finden lässt – idealerweise ein Augenblick, in dem kondensiert eine prägnante Erfahrung abgelegt wäre –, sondern ein Chaos an Bilanzen, Versen, Liebesbriefen, juristischen Unterlagen, Liebesgedichten, in Rechnungen eingewickelte Locken von Liebschaften (V. 3f.). Hier liegt alles durcheinander, aber auch offen und unverborgten. Da ist kein Rätsel versteckt, das ein Inneres verbürgte. Es sind angehäuften, disparate Dinge, eine Totenstätte, ein muffiger Keller mit Überresten, zu denen sich kein lebendiger Bezug herstellt. Es ist ein Taumel ohne Fallnetz, eine Durchlässigkeit von allem. Das Versprechen der Erinnerung, eine Identität zu versichern, droht, sich im unvermessbaren Indifferenzpunkt der Erinnerungen zu verlieren. Was das Ich schrittweise und in immer ausgreifenderen Bildern abschreitet, ist der enge Korridor der »mémoire terrible«¹⁴⁹⁹, die zu den letzten Dingen und damit auch zu den (vermeintlichen) Ursprüngen der Erinnerung und der Dichtung führt. Die quantitativen Vergleiche – »fosse commune« und »cimetièr«, »gros meuble« und »vieux boudoir« (V. 2, 7f., 11) – enden und weichen der allegorischen Identifikation, die einen »effet d'éternisation«¹⁵⁰⁰ herbeiführt.

Das lyrische Ich erinnert sich, da es nicht anders kann, als sich zu erinnern; in dem zweifachen Sinne, dass es an der Unfähigkeit zu vergessen¹⁵⁰¹ leidet und diese zugleich kultiviert und nicht vergessen möchte, da gerade in der Arbeit am Erinnerungsten sein Innerstes liegt. Im Nicht-Vergessen-können liegen das Rätsel

1496 Starobinski 1983, S. 6.

1497 Vgl. Kulcsár-Szabó 2002, S. 93.

1498 Der Eingangsvers beginnt mit einer Ichaussage in der Form einer »direkte[n]« Überbietung, auf die in Vers 2 »eine indirekte« folgt. Der zweite Teil des Gedichts (V. 15–24) »biete[t] eine völlig veränderte Perspektive. Im Zentrum [...] steht eine Aussage über »l'ennui« (Krapoth 1992, S. 252).

1499 Baudelaire 1973, Bd. II, S. 153 (aus dem Brief, vom 6. Mai 1861, in dem Baudelaire seiner Mutter seine ambivalente Kindheitsliebe gesteht).

1500 Starobinski 1983, S. 7.

1501 Vgl. Steffen 2012, S. 65–159. Das Nicht-vergessen-Können wird zur negativen Ersatzfigur des platonischen *stypor* (vgl. Ziganke 2006, S. 410).

der Erinnerung und die negative Atmosphäre, die der Reflexionsraum des Subjekts ist. Es ist eine der drei Augenblickskrankheiten, die Nietzsche anhand von Leopardis *Il pastore errante* ausführt (s. o. S. 297). Die Rückseite der Gegenwart ist das Bewusstsein, dass nur der Schmerz das Versprechen wirklicher Dauer hält, aber darin schwingt die Fülle der Vergangenheit noch mit. Dieses Melancholie-Gesetz der ›B-Seite‹ der Existenz, in der sich Baudelaire einrichtet, lautet in Houellebecqs Versen (*Les parages du vide: Face B*):

Toute vie est une sépulture	16
Tout futur est nécrologique	
Il n'y a que le passé qui blesse,	
Le temps du rêve et de l'ivresse,	
La vie n'a rien d'énigmatique. ¹⁵⁰²	20

Dem lyrischen Ich, das sich an alles erinnern muss, und dem alles nur Erinnerung ist, wird unter der Hand die Anfangsgleichung von ›Ich=Erinnerung‹ (V. 1) zum lustvollen Schrecken des Erinnerns selbst. Birgt auch das Leben zum jetzigen Zeitpunkt kein Geheimnis, das Sinn produzierend und stiftend wäre – »La vie n'a rien d'énigmatique« (V. 20) –, so ließe sich vielleicht im Vergangenen etwas Entsprechendes finden. Die »mémoire terrible« ist unausweichlich auch eine analoge »terreur de la mémoire«. Hier wird der metalyrische, selbstreflexive Schritt explizit.¹⁵⁰³ Das Auseinanderfallen der Erinnerungen kippt in den letzten Versen um in eine letzte Selbstthematization. Der Wendepunkt ist typographisch durch den Bindestrich in seiner Metafunktion als ein reflexives Abtrennen von zwei Bereichen markiert. Der transzendentalpoetische Augenblick des Erinnerungsgedichts ereignet sich in der letzten Strophe, in Vers 19. Das lyrische Ich wird sich und seiner Erinnerungssuche bewusst. Der Schritt wird markiert, indem die prinzipiell unendliche Suche nach hinten, in die Vergangenheit hinein, eingeholt wird. Ein vergleichendes Drittes entwickelt sich in den letzten Versen, das das erinnerungssüchtige Ich mit seinem Mangel vermittelt, keinen Anfangs- noch Endpunkt seiner *mémoire* finden zu können.¹⁵⁰⁴

Diese mediale Einholung des Paradoxes, dass das Ich mehr ist als es selbst – dass seine Erinnerungen das eigene Leben übersteigen –, verschiebt den Widerspruch. Ein Gesetz scheint hinter den bisherigen Versen 1–18 zu stehen: Die Gegenwart ist ausgehöhlt durch die Abwesenheit der Erinnerungen. Die Gegenwart ist aber zugleich bestimmt von der Überfülle der Erinnerung. Der unsterbliche, atemporale Ennui ist mehr als eine einfache Wunde, die die Erinnerung schlug. Er ist zugleich die bewusstseinsgenerierende Energie, die prinzipiell alles, auch das Abgestorbene und Tote, in sich aufnehmen kann: »–

1502 Houellebecq 2013, S. 37 (V. 16–20).

1503 Vgl. Neumeister 1970, S. 447.

1504 Vgl. Osborn 1973, S. 1128.

Désormais tu n'es plus, ô matière vivante! / Qu'un« (V. 19f.). Die Erinnerung ist mehr als das Ich (V. 1). Sie umgreift als Ennui jede einzelne Erinnerung und ist so die Stimmung, in der jede einzelne Erinnerung, jeder bewusste Zeitpunkt steht (V. 15–18). Das Nicht-Vergessen zu erinnern, führt in eine Umkehr der Prämissen: Die totalisierende Suchfunktion, die das lyrische Ich auf die Zeit und die Vergangenheit anwendet, wird zur einem Bild dieser ungesättigten Funktion selbst. Deshalb steht nach der Unsterblichkeit (»immortalité«, V.–18) ein Bindestrich, der die Funktion »... ist Erinnerung« von der abschließenden Denkfigur abgrenzt (V. 19–24). Das Ganze ist erreicht, jedes Detail des eigenen Lebens lässt sich in diese Funktion, in diese Tätigkeit des Bewusstseins einsetzen. Alles wird so reduziert auf Eins: »L'Ennui [...] [p]rend les proportions de l'immortalité« (V. 17f.).

Alles Lebendige liegt tot und bereits ohne Duft, ohne poetischen Überschuss, aus dem sich Nähe auratisch herstellen ließe. Der Ennui ist die rand- und ortlose Atmosphäre, der »räumliche Träger von Stimmungen«¹⁵⁰⁵, der die Gefühle stimmig macht. Er ordnet an, indem er aus der Unordnung der Schubladen (V. 2) und der haldenförmigen Aufschüttung in der »fosse commune« (V. 7) eine stratifizierte, sich steigernd entwickelnde Anordnung der Verse schafft. Die qualitative Bestimmung des Erinnerungsmaterials wird zur rein quantitativen Funktion von Allem, deren Ergebnis kein letztes Bild der Melancholie ist, sondern der Ennui als Bildraum jeder Erinnerung. Diese Transformation zu erinnern und zu vergegenwärtigen, führt in ein »Désormais« (V. 19), das im Negieren von allem einen negativen Rest findet. Die Lebendigkeit des Erinnerten ist nicht mehr: »tu n'es plus, ô matière vivante!« (V. 19). Der Tod ist die wahre Identität des Ichs, das sich erinnert. Das »Je« eines Subjekts – »déchu de son statut de sujet et devenu allocutaire d'une voix d'origine indéfinie«¹⁵⁰⁶ – erkennt sich in der differenzlosen Nicht-Materie des Erinnerungsprozesses wieder. Baudelaires skeptisches Erinnerungsgedicht findet durch die – auch für Leopardi zentrale – Vagheit (s.o. S. 162) einen negativen Durchgang durch die Poetik der Erinnerung, die letztlich doch noch einmal zu einem *canto* (»chante«, V. 24) führt. Die Wahrscheinlichkeit eines solchen Gesangs steht disproportional zu den angestrebten »proportions de l'immortalité« (V. 18) und ereignet sich am Ende umso plötzlicher und unerwarteter.

Wie nach einer langen Reise durch die eigene Erinnerung werden die »souvenirs« (V. 1) einzeln aufgeführt und im »[l]'ennui«¹⁵⁰⁷ aufgelöst (V. 17). Das Eigene, das gefunden werden sollte, ist das Andere des Lebens. Das Ich, das sich

1505 Vgl. Böhme 2013, S. 29.

1506 Starobinski 1983, S. 9.

1507 Eine strukturalistisch-systematische Verortung des Ennuis als Zentralthema über die Achse des Ichs als Träger und Exponent des Ennuis bzw. des Spleens in *Spleen II* bietet Neumeister 1970, S. 451f.

bzw. einen archimedischen Punkt finden wollte, erkennt im Scheitern dieser Suche zugleich ihren Grund. Es ist die unausgesprochene Struktur, in der Ich – »J'ai plus de souvenirs« (V. 1) – und Du – »tu n'es plus, ô matière vivante« (V. 19) – verschränkt sind. Deshalb steht am Ende ein zeitloses Bild der Zeit, ein mythisches Bild der Erinnerung und der Dichtung. »Un vieux sphinx« (V. 22) ist im Gang der Erinnerungsbilder das letzte, da selbstreflexive Bild der poetischen Erinnerung. Das Ich gewinnt für einen Augenblick Halt, indem es aus der progressiven Selbstannihilation und Besichtigung der toten »souvenirs« austritt, und den Aufschub des Dichtens benennt. Die Sphinx ist hier der unmögliche Punkt, eine nichtgegenwärtige Gegenwart. Baudelaire's Gedicht endet als Text nicht als Fragment. Im Gesang, der noch aussteht – sich nur ankündigt, aber nichts mehr benennt –, ist das fragmentarische Bewusstsein des Gesangs selbst benannt: »Un vieux sphinx [...] Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche« (V. 22, 24).

Vergessen von der Welt steht der Gesang, der eine andere Welt, die Welt der Erinnerung selbst, besingt. Der erste Bindestrich bzw. Vers 8 setzt die Bilderlawine frei, die alles verschüttet, in dem sich das lyrische Ich finden und sich wie eine Erinnerung besitzen wollte. Der zweite Bindestrich bzw. Vers 19 führt die Differenz von Erinnerung und Erinnerungem nochmals auf höherer Stufe ein, indem beides zusammen als diese Mortifizierungsarbeit im Bild der Sphinx als eine andere Lebendigkeit – nämlich als Gesang bzw. als Dichtung – erscheint. Im Untergang der Sonne der Erinnerung steigt »le *Soleil noir* de la *Mélancolie*«¹⁵⁰⁸ auf. Bei Baudelaire ist es nicht das schwebende Spiel mit den möglichen Rollen des Dichter-Ichs wie in Nervals *El Desdichado*, Baudelaire verweilt nicht bei einem entscheidungslosen Entweder-Oder der verschiedenen Bilder. Stattdessen gestaltet er einen Augenblick am Ende, der dann das ganze Bisherige verändert. Bereits der horazische Intertext, die Ode *Exegi monumentum aere perennius*¹⁵⁰⁹, situiert sein eigenes Dichterdenkmal, das beständiger als Erz ist, in Ägypten. Das literarische Monument ist höher als Königsbauten und Pyramiden (»regalique situ pyramidum altius«, V. 2). Sowohl im zeitlichen Geltungsanspruch als auch in der räumlichen Überbietung finden Verschiebungen statt. Einerseits erhebt *Spleen II* keinen Anspruch darauf, immun gegen die »fuga temporum« (V. 5) zu sein. Andererseits wird die Pyramide nicht nur lexikalisch durch die Sphinx ersetzt, sondern semantisch den Memnon-Statuen angeglichen. Während Horaz die ägyptische Kultur überwindet, indem die eigene Kultur betont wird,¹⁵¹⁰ führt

1508 Nerval 1994, S. 317 (*El Desdichado*, V. 4).

1509 Horaz 1995, S. 278 (*Carmina* 3.30, V. 1). Die folgenden lateinischen Verweise beziehen sich auf diese Angabe.

1510 Die ägyptische Kultur wird gleichsam überführt in die römische (»Capitolium / scandet cum tacita virgine pontifex«, V. 8f.) und italienische durch die Anspielung auf den apulischen Fluss »Aufidus« (V. 10), auf den mythischen König »Daunus« (V. 11), sowie durch

die Bewegung von den bekannten »pâles Boucher« (V. 13) weg und endet in Ägypten. Statt eines *monumentum*, das aus Sprache besteht, droht diese wieder zu versteinern. Die Melancholie bzw. der Ennui mag zwar alles in tote Materie überführen. Im Augenblick der metapoetischen Selbstthematization aber erklingt Gesang. Es ist insofern kein reines Nicht-Mehr, wenn das »J'ai plus que« des Anfangs am Ende als ein »Tu n'es plus [...] que« (V. 19f.) überführt wird. Die solaren Qualitäten der Dichtung erhellen, mögen sie noch so dunkel sein, das Poetische der Melancholie, d. h. ihre lyrischen und schöpferischen Qualitäten. Nach der Musealisierung von allem Lebendigen bleibt im Bild der Sphinx das Versprechen auf künftigen Gesang im alten, ägyptischen Bild für das Welträtsel. Das Gedicht schließt damit in einer »kompositorische[n] Figur der ›Poesie der Poesie«, die ihr eigenes Werden beschreibt.«¹⁵¹¹ Das Rätsel der Sphinx hat Ödipus zwar gelöst, die Sphinx hat sich in den Abgrund gestürzt, schaut man ihr aber in den Abgrund hinterher, schaut nicht nur der Abgrund in einen zurück,¹⁵¹² sondern auch ihr mythischer Gesang erklingt: Baudelaires *Spleen II* poetisiert den Augenblick des Verlusts, dass nichts Lebendiges bleibt, nicht als Sieg des Ennui, sondern der Dichtung, insofern – durch den Augenblick des Sonnenuntergangs hervorgehoben – nur im Verlust das Lebendige Teil der Dichtung ist. In jedem Lesen des Gedichts lässt sich dieser Umschlag erfahren: Die dunklen Vokale und die wie Morast blubbernden Labiallaute der ersten Verse¹⁵¹³ schlagen um in helle Vokale und flirrende S- und Zischlaute sowie weiche Frikative.¹⁵¹⁴ Auf der inhaltlichen Seite entspricht so dem erinnerungssüchtigen Ich, das im toten Du der Erinnerungen auch seinen Tod zur Sprache bringt, das zyklisch wiederholbare »Ne chante que« am Ende, das beide von Anfang an zusammenhält. Im singenden Stein ist die Möglichkeit – von Leben und Tod, Dichtung und Erinnerung, Sprache und Bild – Wirklichkeit.

Gegen eine einfache Sicht auf die Moderne als zeitproblematizierende Bewusstseinsphase ist festzuhalten an einer entzeitlichten Perspektive, aus der heraus von einer a-harmonischen Zeitlichkeitserfahrung erst zu sprechen ist. Baudelaires

die Gründung der italienischen Dichtung (»ad Italos / [...] modos«, V. 13f.), durch die Horaz' *fama* der Zeit enthoben wird (vgl. Elkins 2002a, S. 48).

1511 Jauß 1984, S. 846.

1512 Vgl. »Und wenn du lange in einen Abgrund blickst, blickt der Abgrund auch in dich hinein.« (Nietzsche 1994d, S. 636; *Jenseits von Gut und Böse, Aphorismus 146*).

1513 – »j'AI plUs de sOUvenirs que si j'AvAIS mille Ans. / Un grOs mEUble À tirOirs encOmbré de bilAns, / de vers, de billets [...]« (V. 1–3).

1514 – »SSoupI dans le fond d'un Sahara brumeux; / Un vieux SPHInX IgnorÉ du monde InsouCieuX, / oubLIÉ Sur la carte, Et dont l'humour FarouCHE / ne Chante qu'aux rayons du SoLEIl quI Se couCHE« (V. 21–24). Vgl. zur Rolle des »dentalen Zischlaut[s]«, der dann »in der symbolistischen Dichtung die Stimme der Poesie symbolisiert« (Bernsen 2011, S. 163).

setzt in seinen Gedichten die Mode und die Flüchtigkeit nicht so unproblematisch zu (barocken) Emblemata der Moderne, wie Jaufß¹⁵¹⁵ behauptet:

Die Zeitkrise von heute heißt Beschleunigung. Das Zeitalter der Beschleunigung ist vorbei. Was wir derzeit als Beschleunigung empfinden, ist nur *eines* der Symptome der temporalen Zerstreuung. Die heutige Zeitkrise geht auf eine Dyschronie zurück, die zu unterschiedlichen temporalen Störungen und Mißempfindungen führt. Der Zeit fehlt ein ordnender Rhythmus. Dadurch gerät sie außer Takt. Die Dyschronie läßt die Zeit gleichsam schwirren. Das Gefühl, das Leben beschleunige sich, ist in Wirklichkeit eine Empfindung der Zeit, die richtungslos schwirrt. [...] Verantwortlich für die Dyschronie ist vor allem die Atomisierung der Zeit.¹⁵¹⁶

Die Atomisierung der Zeit ist als Grundmerkmal der modernen Zeiterfahrung charakteristischer, da die Beschleunigung der als fragmentarisch empfundenen Zeitlichkeit nur *ein* Symptom dieser Dyschronie darstellt. Die Unmöglichkeit eines »restlosen Gedächtnisnihilismus«¹⁵¹⁷, auf den *Spleen II* fast hinausläuft – denn allein die letzte, fast vergessene mythische Figur der Sphinx leistet Widerstand –, führt in die Situation, »das Vergessen nicht lernen zu können und immerfort am Vergangenen zu hängen.«¹⁵¹⁸ Dieses Begehren wird im Kontrast zur musealen Denkfigur des Archivs¹⁵¹⁹ durchgespielt in einem Augenblick, in dem sich das Neue ereignet. Diese Verweigerungsreflexion von Ursprünglichkeit der Erinnerung, die das Ich, so das mythische Versprechen, tieferlegen könnte in eine reine Form von Harmonie und naturgegebener Zweckmäßigkeit, führt in Nachfragen an das *mysterium tremendum et fascinans* einer religiösen Erfahrung heran.¹⁵²⁰ Insofern ist die Figur des Gedächtnisses – wie in *Spleen II* – eine scheinbar »ungeschieden[e] Verkettung von Einzelereignissen«¹⁵²¹. Die *Spleen*-Gedichte verdienen ihren vom Herausgeber beigegebenen Titel, insofern sie

1515 Vgl. »Die Mode steht am Ausgangspunkt von Baudelaires moderner Ästhetik, weil ihr ein doppelter Reiz eigen ist. Sie verkörpert das Poetische im Historischen, das Ewige im Vorübergehenden; in ihr tritt das Schöne hervor, nicht als vorgängig vertrautes, zeitloses Ideal, sondern als Idee, die sich der Mensch selbst vom Schönen macht« (Jaufß 1970, S. 54).

1516 Han 2013, S. 7.

1517 Mersch 2013, S. 16.

1518 Nietzsche 1994a, S. 211 (*Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*).

1519 Vgl. Derrida 1995. Sie ist Teil des »Umgekehrte[n]»: die bewusste Auslöschung der Erinnerung und ihrer Sprache zugunsten eines Rückgangs in das, was sich *noch nicht* zu einem Gedächtnis verdichtet hat, sondern ihm zuvorkommt«. Ein solches »Gedächtnis« vor dem Gedächtnis führt in [...] Urszenen frühkindlichen Erlebens« (Mersch 2013, S. 18): bei Leopardi in eine unendliche Verschiebung des Augenblicks früher in der Kindheit wie in *La sera del dì di festa*, bei Baudelaire in *À une passante* in den Irrealis der Vergangenheit im letzten Vers beispielsweise oder in die vergessene mythische Erinnerungs- und Gengangsfigur wie die Sphinx »[o]ublié sur la carte« (V. 23) in *Spleen II*.

1520 Der Verweis auf Ottos Definition des Heiligen als *mysterium tremendum et fascinans* findet sich ebenfalls bei Mersch 2013, S. 19 (vgl. Otto 1979, S. 5–55).

1521 Mersch 2013, S. 21.

darlegen, inwieweit der Spleen bzw. der Ennui ein nicht-präsentisches, erinnertes Sprechen in der dyschronen, und damit nicht-mythischen Erfahrung von Zeitlichkeit gründet, die reflektiert, dass man dem Mythos der eigenen Subjektivität nicht gerecht werden kann (s. o. S. 224f.). Das Verhältnis von Ich und Erinnerung ist tiefergelegt in eine ironische Ursprungssuche, der, was ist, nur als eine Figur der Unverfügbarkeit gilt.¹⁵²² Die Metapher des Flakons für die Erinnerungsstätte, als die sich das lyrische Ich versteht –

Je suis un vieux boudoir [...]
Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché. (V. 11, 13f.)

–, spricht der Erinnerung, wenn sie erst einmal veräußert ist (»débouché«), eine Flüchtigkeit zu. Im Innenraum des Subjekts (»vieux boudoir«) gibt es (Erinnerungs-) Bilder (V. 13), die in einer gewissen Eigenständigkeit und Verlassenheit (»Seuls«) den Geruch der Erinnerung atmen. *Le Cygne* wird diese Entäußerungstendenz der Erinnerungen nochmals steigern und den Bildbegriff als allegorisierenden und exteriorisierenden Denkakt weiterentwickeln. Die Metapher des Behälters und des Geruchs nimmt das Gedicht *Le Flacon* (I, 47f.) auf. An ihm lässt sich ebenfalls eine »Poesie des ›souvenir‹«¹⁵²³ ablesen. Wie in *Spleen II* wird ein ganzes Arsenal an Erinnerungsstätten benannt, die ineinander verschachtelt sind, und zwischen denen eine Bewegung beschrieben wird.¹⁵²⁴ Zwei Aspekte der Erinnerung werden gegeneinander ausgespielt. Einerseits wird die Erinnerung aufbewahrt in einem Behältnis, das man vorfindet. Dieser Seite wird ein vivifizierendes Prinzip zugeordnet. Andererseits ist das lyrische Ich selbst dieses Behältnis, das sich erinnert. Ihm wird ein mortifizierender Akt zugesprochen.

1522 Vgl. dazu subjekttheoretisch Simon 1980, 283. Der Sphinx, als ikonischem Beispiel der »Erinnerungsbilder Ägyptens«, kommt damit das »Ende der Gedächtnisgeschichte Ägyptens als dem Ursprung der in einer Geheimschrift verborgenen Weisheit« zu (Bernsen 2011, S. 163).

1523 So lautet der Titel des Aufsatzes von Westerwelle 2001, auf den sich die folgenden Überlegungen stützen. Nimmt man ihre Darstellung der baudelaireschen Entsakralisierung christlicher Bilder und Motive auf, lässt sich die Erinnerung an den Sonnenuntergang in *Harmonie du soir*, auf das *Le Flacon* folgt – »Ton souvenir en moi luit comme un ostensor« (I, 47, V. 16) –, als Folie ansetzen. Das Ich setzt sich mit einer Monstranz gleich, die »den ›souvenir‹ wie eine Reliquie aufbewahrt.« (Westerwelle 2001, S. 359) In Hinblick auf die folgenden Überlegungen zu *Le Cygne* ist darauf hinzuweisen, dass Erinnerungen zwar im Wortsinn aufbewahrt werden, zugleich aber auch konstruiert und Ergebnis einer lyrischen Produktion sind. Der »olfaktorisch-flüchtig[e] Moment« (ebd.), der in vielen Gedichten eingesetzt wird, ist insofern immer auch lesbar als Kalkül (s. o. S. 321) bzw. als Metapher, die eine transzendente Erinnerung (s. o. S. 167) evoziert.

1524 – »le verre« (V. 2), »un coffret« (V. 3), »d'une maison déserte quelque armoire« (V. 5), »un vieux flacon« (V. 7), »gouffre obscurci« (V. 16), »gouffre séculaire« (V. 17), »sinistre armoire« (V. 22), »vieux flacon désolé« (V. 23), »ton cercueil« (V. 25), »mon cœur« (V. 28).

Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient,
 D'où jaillit toute vive une âme qui revient. (I, 48; V. 7f.)
 Quand on m'aura jeté, vieux flacon désolé, [...]
 Je serai ton cercueil, aimable pestilence! (ebd., V. 23, 25)

Die traditionelle Metapher, dass man Erinnerungen – und allgemein mentale Zustände – ›hat‹, bzw. dass Subjekte Träger von Gedanken sind (s. u. S. 538), wird durch diesen Doppelcharakter der Erinnerung unterwandert. Einerseits scheint es eine Erinnerung zu geben (»un vieux flacon«), die etwas erinnert (»qui se souvient«). Das Erinnernte wird identifiziert mit einem ekelhaften Geruch (»aimable pestilence«). Andererseits gibt es jemanden (»Je«), der die Erinnerung von etwas erinnert. Diese drei (intuitiven) Elemente, Träger einer Erinnerung von etwas zu sein, werden weiterentwickelt. Damit diese Trias lyrisch qualifiziert ist, muss etwas hinzukommen. Das Lebendige (»toute vive une âme«) ist bereits tot und kehrt wieder (»revient«). Die Erinnerung an etwas wird zum Wiedergänger. Das wird aber erst ›interessant‹, wenn das Erinnernte von Anderen vergessen ist, wenn es nicht lyrisches Material ist. Wenn diese Bedingung erfüllt ist, erklärt sich auch der Übergang von *flacon*₁ (V. 7) zu *flacon*₂ (V. 23). Die Erinnerung wird lyrisch und der nun Erinnernde – das lyrische Ich (»Je«) – wird (von der Gesellschaft) verworfen (»on m'aura jeté«). Die futurische Formulierung paradoxiert die Erinnerung weiter als Ausstand¹⁵²⁵, als lyrische Aufgabe. Dadurch wird die Erinnerung als Motiv nicht nur um ihren aufbewahrenden Charakter gebracht, sondern auch als zu leistende Konstruktion von Erinnerungen bestimmt. *Le Flacon* – bereits durch die Großschreibung allegorisch markiert – inszeniert diese Entsubstantialisierung¹⁵²⁶ der Erinnerung im allegorischen Lazarus.

Die zwischen den beiden *flacons* vermittelnden Strophen 3–5 führen in der Mitte des Gedichts Lazarus ein. Dieser verbindet die passive Flüchtigkeit und die aktive Überwindung des (schon) Vergangenen. Wie die ironische Zuschreibung des Gesangs im Sonnenaufgang der Memnon-Statuen – im Erwachen des Tages (vgl. »s'éveille« in *Le Cygne*, s. u. S. 541 f.) –, der in *Spleen II* auf die Sphinx im Sonnenuntergang übertragen wird (s. S. 530), vereint Lazarus' Leben (»odorant«, vgl. V. 8) und Tod (»suaire«). Diese Bewegung vollzieht sich in einem (über sich selbst) erhabenen Abgrund (»gouffre«, V. 16f.).

Où, Lazare odorant déchirant son suaire,
 Se meut dans son réveil le cadavre spectral (V. 18f.)

1525 Vgl. zum Ausstand des fragmentarischen Denkens bei Schlegel o. S. 161 f., in *Le Cygne* u. S. 538 und in *Recueillement* u. S. 550.

1526 Vgl. Westerwelle 2001, S. 363.

Durch die attributive Geruchszuschreibung (»odorant«) ist Lazarus das Erin-
nernde (V. 8, 25) und der Erinnernde zugleich, der im Zerreißen des Leichentuchs
(»déchirant son suaire«) aktiv das poetische Grab (V. 25) ist bzw. sein wird. Der
allegorische Augenblick des Sich-Erinnerns ist auf dreifache Weise entzeitlicht.
Lazarus kann der Flüchtigkeit des Lebens entkommen im destruktiven Akt des
»déchirant«, was zusammen mit »odorant« grammatisch als Partizip entzeitlicht
ist. Die appositionale Bestimmung (V. 19) erklärt die »lazarische« Arbeit des
Dichtens weiter als ein Erwachen (»réveil«) und als nicht-christliches Wieder-
auferstehen (»séculaire«, V. 17). Diese lyrische *resurrectio* ist an die beide vor-
herigen Seiten des Erinnerns zurückgebunden: auf die Seele (»une âme qui
revient« ~ »spectral«, V. 8, 19) und auf den Körper (»sépulcral«, »ton cercueil«,
V. 20, 25). Diese geistig-gespensische und die körperlich-vergängliche Seite
werden im letzten Vers zusammengefügt, insofern die beiden Pole der *anima
triplex* vereint werden in der letzten Strophe:

[...] ô la vie [= anima vegetativa] et la mort [= anima intellectiva] de mon cœur!
[anima sensitiva] (V. 28)

Diese Doppelbewegung des (lyrischen) Erinnerns ist ein Imperativ, der der
Beschreibung des Malers des modernen Lebens entspricht:

Ainsi, dans l'exécution de M. G. se montrent deux choses: l'une, une contention de
mémoire résurrectioniste, évocatrice, une mémoire qui dit à chaque chose: »Lazare,
lève-toi!«; l'autre, un feu, une ivresse de crayon, de pinceau, *ressemblant presque à une
fureur*. C'est la peur de n'aller pas assez vite, de laisser échapper *le fantôme* avant que la
synthèse n'en soit *extraite* et saisie; c'est cette terrible peur qui possède tous les grands
artistes et qui leur fait désirer si ardemment de s'approprier tous les moyens d'ex-
pression, pour que jamais les ordres de l'esprit ne soient altérés par les hésitations de la
main; pour que finalement l'exécution, *l'exécution idéale*, devienne aussi inconsciente,
aussi coulante que l'est la digestion pour le cerveau de l'homme bien portant qui a diné.
(I, 699; *Le Peintre de la vie moderne, L'Art mnémonique*; Kursivierung M. H.)

Die lyrische Erinnerung soll wiederauferstehen lassen (»mémoire résurrection-
niste, évocatrice«) und ist zugleich gebunden an eine lazarisches Qualität des
lyrischen Materials (»une mémoire qui dit à chaque chose: »Lazare, lève-toi!««).
Der Imperativ geht an alles (»à chaque chose«). Der Teilbereich, der lyrisch
erinnerbar ist, soll auch noch die Nachfolge des topischen *furor poeticus*
(»presque à une fureur«) antreten, indem der aus *Le Flacon* bekannte Wieder-
gänger (»le fantôme«) Figur einer extrahierten (s. o. S. 450) Essenz ist. Diese
lyrische Ordnung wird bedroht von der Gefahr der Flüchtigkeit. Sie unterläuft
das Ideal der Ewigkeit im Klassiker-Werden (s. o. S. 142) à la Horaz, an dem sich
Spleen II und *Le Cygne* abarbeiten. Die »exécution idéale« trifft sich hier mit dem
panoptischen »point idéal« (s. o. S. 428). Das Ideal der »méthode de dessiner de
M. G.« geht einher mit dem Spleen der Erinnerung: »Il dessine de mémoire, et

non d'après le modèle« (II, 698). Hinterrücks haben sich die Zuschreibungen von Ideal und Spleen vertauscht. Das Ideal ist die Flüchtigkeit, während dem Spleen die Erinnerungsarbeit zukommt. Die Gegenwart ist abgerückt wegen der (logisch) vorhergehenden Augenblickskrankheit des Nicht-vergessen-Könnens. So wird das vormalige Ideal der Schönheit aufgeschoben zur Arabeske bzw. zum Parergon (s. o. S. 83, 309, 301).

Il s'établit alors un duel entre la volonté de tout voir, de ne rien oublier, et la faculté de la mémoire qui a pris l'habitude d'absorber vivement la couleur générale et la silhouette, l'arabesque du contour. (II, 698)

Zwischen allem (»tout voir«) und nichts (»ne rien oublier«) werden Erinnerungsstätten errichtet, die idealerweise das Bild einfangen. Diese Jagd nach Wissen¹⁵²⁷ lässt die Erinnerung zum Jäger werden, »pourque [...] l'exécution idéale, devienne aussi inconsciente, aussi *coulante* que l'est la digestion de l'homme bien pourtant qui a dîné.« (II, 699). Diese Mnemophagie zielt auf ein Flüssigwerden der Begriffe ab (s. o. S. 459). Die Geste und der groteske Raum, in dem sie stattfindet, verbinden sich. Die Erinnerung wird Ersatzbild des Erhabenen.

Pour tout dire en un mot, notre singulier artiste exprime à la fois le geste et l'attitude solennelle ou grotesque des êtres et leur explosion lumineuse dans l'espace. (II, 700)

Die Aufgabe des Malers bzw. Dichters ist es, ein Bild zu fassen, bzw. in einer »mnémotechnie du beau« (I, 455) ein stimmiges Werk herzustellen.¹⁵²⁸ Die Mehrdeutigkeit des Fassens oder Habens einer Erinnerung ver-setzt ihn in einen fragmentarisch-aufschiebenden (»on m'aura«, »Je serai«, V. 23, 25) Umgang mit der Erinnerung. Ein solcher bestimmt – ebenfalls in Auseinandersetzung mit Horaz¹⁵²⁹ – das berühmte Großstadtgedicht *Le Cygne* (I, 85–87). Es beginnt gleichsam mit dem Aufsteigen einer mythischen Erinnerung (»Andromaque«),

1527 Vgl. den platonischen Ausdruck θήραν ἐπιστημῶν (thêran epistêmôn; Theaitetos 198a; Platon 1921, S. 208).

1528 Vgl. Sayer 2004. Dem Zitat aus dem *Salon de 1846 (De l'idéal et du modèle)*, das vollständig lautet: »L'art est une mnémotechnie du beau: or, l'imitation exacte gâte le souvenir«, entspricht eine mögliche Wirkung des stimmigen Kunstwerks, an der der Rezipient dessen Geltungscharakter überprüfen kann: »La mélodie veut une conclusion; c'est un ensemble où tous les effets concourent à un effet général. [...] La bonne manière de savoir si un tableau est mélodieux est de le regarder d'assez loin pour n'en comprendre ni le sujet si les lignes. S'il est mélodieux, il a déjà un sens, et il a déjà pris sa place dans le répertoire des souvenirs.« (I, 425; *De la couleur*). Vgl. ausführlich zum Komplex der Mnemotechnik in Baudelaires Kunstkritik Koch 1988, S. 103–150. Baudelaire wendet in Bezug auf Delacroix den Ausdruck der Mnemotechnik auch auf eine künstlerische Erkenntnis vom Menschen an (vgl. II, 745).

1529 Vgl. zu Baudelaires Auseinandersetzung mit Horaz' Ode 2.20 Elkins 2002a, S. 59–66 und Elkins 2002b, zum Vergil- und Dante-Bezug Luzzi 2004.

während *Spleen II* im Bild der Sphinx mit einer solchen endet. Ein unvermittelter Denkakt wird im zweiten Satz bereits als Bild eines Abwesenden (»jadis«) distanziert, das dann auch räumlich abgerückt wird durch die Angabe im *imparfait* des Auslösers oder des Orts im neuen haussmannschen Paris (»le nouveau Carrousel«), an dem diese Erinnerung sich plötzlich (»soudain«) einstellte.

Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve, 1
 Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
 L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
 Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,
 A fécondé soudain ma mémoire fertile, 5
 Comme je traversais le nouveau Carrousel. (I, 85, V. 1–6)

Der Schmerz der Witwe (V. 3) Andromache – darin der Passantin und dem Prosagedicht *Les Veuves* verwandt in der »immense majesté de vos douleurs de veuve« (V. 3) bzw. in der »douleur majestueuse« (s. o. S. 393) – über den Verlust Hektors (V. 40) und Trojas entspricht dem des lyrischen Ichs, das das alte Paris (V. 7) verloren hat. Der falsche Fluss Simois im Exil in Buthrotum (*Aeneis* 3.293) bzw. in einem kümmerlichen Simulakrum Trojas an einem vertrockneten Fluss¹⁵³⁰ erinnert an das ferne, verlorene Troja. Er ist sprachlich als Entferntes benannt (»Ce«, V. 1, 4). Der eingeschobene Vergleich mit einem Spiegel (V. 2) wirkt direkt sprachlich, indem sich auf gleicher Position »douleurs« und »vos pleurs« (V. 3f.) reimen. Tod und Verlust wirken aber fruchtbar und beide Seiten – das lyrische Ich und die Stadt – stehen im Zeichen der Flüchtigkeit.

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
 Change plus vite, hélas ! Que le cœur d'un mortel); (I, 85, V. 7f.)

Der zeitliche Bruch zeigt einen doppelten Verlust an – den der Vergangenheit (»n'est plus«) und den der Zukunft (»plus vite«). Der Vergleich (»Que [...] d'un mortel«) schiebt der Stadt subreptiv das Attribut unter, unsterblich zu sein. Diesen einleitenden beiden Strophen zur Zeitlichkeit der Stadt und des Städters im Zeichen des Nicht-vergessen-Könnens, die Nietzsche als moderne Augenblickskrankheit statuiert, entsprechen die folgenden beiden Strophen. Sie notieren räumlich (»le bric-à-brac confus«, I, 86, V. 12) und zeitlich (»Là [...] / a je vis, um matin«, V. 13f.) eine Fragmentierung von Ich und Stadt. Dieser Verdopplung entspricht die Einführung des Schwans (»Un cygne«, ebd., V. 17), die als Spiegelung des Dichter-Ichs das Bewusstsein fragmentiert. Die Erinnerungssucht führt in eine Aufspaltung der Stabilisierungsversuche und der Erinnerungskoordinaten. Der Schwan ist das Dichter-Ideal des Leda-Mythos, des

1530 Vergil 1916, S. 368. Vgl. »procedo, et parvam Troiam simulataque magnis / Pergama et arentem Xanthi cognomine rivum / adgnosco [...]« (*Aeneis* 3.349–351; ebd., S. 370, 372; Hervorhebung M. H.).

Aufschwungs – im Ikarus-Mythos, da Flügel künstlich aus Schwanenfedern hergestellt werden – und allgemein der Dichtung – denn Schwäne sind Apollo geweiht. Dieses neue Sehen ereignet sich nur imaginativ, poetisch bzw. »qu'en esprit« (I, 85, V. 9) und wiederholt den ersten Spaziergang (V. 1–6). Der Schwan – bzw. allgemein der Vogel als platonische Metapher der Erkenntnis – ist aus seinem Käfig ausgebrochen (»évadé de sa cage«, V. 17). Eine solche Erkenntnis bzw. Erinnerung ist aus dem Besitz entwendet – wie ein fehlender Vogel im Käfig – und nicht mehr Gegenstand möglichen eines möglichen Besitzes von Erinnerungen.¹⁵³¹ (Zu viele) Erinnerungen zu haben, ist – im Vergleich zu *Spleen II* (I, 73, »J'ai plus de souvenirs«, V. 1) – zum unkontrollierten Material geworden. Daran leidet der Dichter, denn sein dichterisches Material hat sich verselbstständigt. Dieser heautonome Bruch gilt auch für das Zeichenmaterial. Neben dem Titel (*cygne/signe*) trifft das auch lautlich (*tomb-eau vide/O vide* bzw. »Ovide«, I, 86, V. 39) und anagrammatisch-lautlich zu (»rocs«, »cor«, V. 32, 50).¹⁵³² Als Verwandter des *albatros* (s. o. S. 184, 425) und entfernter Abkömmling der *aveugles* (s. o. S. 471 ff.) humpeln auch diese Dichterfigur und dieses Alter Ego des Weges (»traînaît«; I, 86, V. 19). Er (ver-) endet im Schlamm (»la poudre«, »la boue«; I, 86 f., V. 21, 42) statt im Wasser.¹⁵³³ Entsprechend ist Baudelaires elegischer Blitz-Moment (»Quand tonneras-tu, foudre?, V. 23) doppelt aufgeschoben als Frage und im grammatischen Futur. Der Ausstand des Ereignisses ist hier – im Vergleich zu *Spleen II* – nicht in eine mythische Figur, sondern durch eine solche gespiegelt in impliziter (V. 17) und expliziter (V. 23) Rede. Der »mythe étrange et fatal« (V. 24) wird als Mythos bestimmt. Neben dem Andromache-Mythos (*Aeneis*, 3.294–305) wird der Bezug zu Ovid, dem ebenfalls Exilierten, direkt benannt (»l'homme d'Ovide«, V. 25). Ein ikarischer Höhenflug erscheint erdschwer und ausgeschlossen (V. 21–23). Die Blickrichtung allein geht himmelwärts (V. 25 f.)¹⁵³⁴. Der Himmel färbt sich wie eine semanti-

1531 Vgl. die Unterscheidung zwischen Besitz (»ἔχειν«) und Haben (»κτῆσιν«) von Wissen anhand des Analogons des Taubenschlags- bzw. -käfigs, das im *Theaitetos* auf das Wachsbeispiel folgt, *Theaitetos* 197b–200a, hier 197b (Platon 1921, S. 204, 206). Den Bezug zu Platon, um »évadé de sa cage« (V. 17), zu motivieren, stellt Elkins 2002, S. 55–59 her.

1532 Vgl. zu dieser »arbiträren Materialität« Vinken 1991, S. 235–237 (hier S. 235).

1533 Bzw. statt eines weitausgreifenden Flugs des Dichters oder des Schwans – schneller als Dädalus und Ikarus (»Daedaleo notior Icaro«, *Carmina* 2.20, V. 13) – weg von der Missgunst der Stadt, die er in Größe verlassen wird (»invidiaque maior / urbis relinquam.«, V. 4f.), über den Bosphorus (»litora Bosphori«, V. 14) bis an den Rand der Welt (»ultimi [...] Geloni«, V. 18f.), um dann als Ideal studiert zu werden (V. 17–20 [Alle Angaben Horaz 1912, S. 164]). Vgl. Elkins 2002b, S. 9.

1534 Vgl. Ovids *Metamorphosen* 1.84–86.: »pronaque cum spectent animalia cetera terram, / os homini sublime dedit caelumque videre iussit et erectos ad sidera tollere vultus« (»Und während die übrigen Lebewesen nach vorn geneigt zur Erde blicken, gab er dem Menschen ein emporblickendes Antlitz, gebot ihm, den Himmel zu sehen und das Gesicht aufricht zu den Sternen zu erheben.« [Ovid 2006a, S. 10–13]).

sche Entscheidung vom kontingenten («ciel quelquefois», »ciel ironique«, V. 25f.) Himmel über eine versuchte Als-ob-Apostrophe des Religiösen (V. 28) hin zu einem Spiegel der Stadt im zweiten Teil, der dem »triste miroir« (V. 2) entspricht. Der Verlust aus der Sicht des zweiten Teils ist nicht mehr die Entsprechung von Erinnerung oder Metapher und Bild (-spender), sondern ein dahinter liegendes Begierdegesetz:

Paris change! Mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! Palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs. (V. 29–32)

Die Verse 29f. erläutern gleichermaßen die vorherige These (V. 7f.). Gegenüber der Doppelstruktur der Melancholie – das Nicht-Mehr des Erinnerten, das Noch-Nicht des Neuen – erscheint die zweite Seite auf die Frage nach der Erinnerung subjektgebundener und unmythischer zu antworten.

Paris change ! Mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! [...] (V. 29f.)

Die Unbeweglichkeit des Mythos verschiebt sich als Eigenschaft auf die ihn erinnernde Erinnerung. Sphinxhafte Schwere harrt im Schwanengesang. Im Gegensatz zu *Spleen II* ist die Erinnerung doppelt entsubjektiviert. Das lyrische Ich steht nicht mehr in einem Haben des Wissens/der Erinnerung («J'ai plus»; I, 73, V. 1). Stattdessen ist der Erinnerungsdiskurs zu einer Bewegungslosigkeit erstarrt. Zugleich ist der Schwan, der zunächst eine beobachtbare Entität zu sein scheint (V. 17), im zweiten Teil ein terrorisierendes Simulakrum (s. o. S. 167) dafür geworden, dass sich das lyrische Ich erinnern muss. Die literarische Erinnerung an Horaz' »biformis [...] vates« (*Carmina* 2.20, V. 2f.), dem Flügel wachsen («nascunturque leves / per digitos umerosque plumae«, ebd., V. 11f.), hat sich zunächst als zweite Dichterfigur verselbstständigt, um dann wieder abgerückt und interiorisiert zu werden als Erinnerung. Die horazsche Dichterfigur verspricht Ewigkeit, während der Denkkakt des Schwans bei Baudelaire im Zeichen des Zeichenhaften steht.

Aussi, devant ce Louvre une image m'opprime:
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
Comme les exilés, ridicule et sublime,
Et rongé d'un désir sans trêve! [...] (V. 33–36)

Durch diese erneute Verwandlung des Schwans («Je vois«, V. 24) zum Erinnerungsbild («une image») wird er zum strukturbildenden Anderen des *souvenir*. Spätestens mit Vers 24 –

Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal, (V. 24)

– wird das Gedicht selbstreflexiv und thematisiert seinen bisherigen Gang (V. 1–23).¹⁵³⁵ Dessen »désir sans trêve« (V. 36) ähnelt seinem eigenen, und auch die »gestes fous« (V. 34) sind seinen poetischen Gesten verwandt. Die Analogie des Verhältnisses von lyrischem Ich und Erinnerungen zum Verhältnis einer Erinnerung₁ (»Un cygne«, V. 17), die als allegorisierte Erinnerung₂ wiederkehrt, wird benannt und an die räumlich ausgelöste, erste Erinnerung zurückgebunden.

[...] palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs. (V. 30–32)

Le Cygne stellt den Prozess (»devient«) der umfassenden (»tout«) Allegorisierung (»allégorie«) selbst dar, indem der Selbstbezug benannt bzw. symbolisiert wird. Das geschieht durch eine solipsistische Selbstaussage (»pour moi«). Die poetische Allegorisierung der Stadt entfremdet sich von ihr und von den eigenen Erinnerungen, mit denen sie paradoxerweise den Ausschluss (»Commes les exilés«, V. 35) teilt. Die letzte Strophe stellt den Bezug retrospektiv fürs Ganze her:

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!
Je pense aux matelots oubliés dans une île,
Aux captifs, aux vaincus!... À bien d'autres encor!
(I, 87, V. 49–52; Kursivierung M. H.)

Die erste Ausgabe des Gedichts, die 1860 in *La Causerie* erscheint, trägt als Epigraph die Raumangabe »Falsi Simoentis ad undam« (I, 1008). Durch das Vergil-Zitat (*Aeneis* 3.302) wird der mythische Kreis zur ersten Strophe (»Andromaque«, »Ce Simoïs menteur«, V. 1, 4) und dem Simulakrum (»menteur«) geschlossen, den der letzte der acht Denkakte¹⁵³⁶ zugleich aufbricht: »Je pense [...] / À bien d'autres encor!« (V. 51f.) Den markierten Denkakten stehen die vielzähligen und steinschweren Erinnerungen entgegen (V. 32), die sich am Ende in die musikalische Qualität der Erinnerung fügen (V. 50). Allen erinnerten Figuren ist die unmögliche Rückkehr zum Vergangenen und Verlorenen gemein. Das gilt auch noch für die Gegenfigur zum Schwan, für »la négresse« (V. 87). Insofern kann der berühmte Reim »mélancolie« / »allégorie« (V. 29, 31) auch so verstanden werden, dass der aufschiebende Charakter des allegorischen Verfahrens zwar keine Bewegung in die Melancholie bringen kann (»N'a bougé«, V. 30), diese dafür aber sich selbst (»ma«, V. 29) zugeschrieben werden kann.

1535 Vgl. Labarthe 2003, S. 153.

1536 – »Je pense à« (V. 1, 34, 41, 51) und in Aufnahme: »à vous«, »À quiconque«, »À ceux qui«, »Aux captifs« (V. 36, 45f., 52). Newmark betont ebenfalls, dass der allegorische *souvenir* logisch primär zu den einzelnen Denkakten und einzelnen Erinnerungen ist (vgl. Newmark 2011, S. 283).

Damit kommt ihr eine mediale Funktion im Sinne Benjamins (s. o. S. 137) zu. Dieser indirekten Darstellung entspricht der Gegensatz von »ridicule et sublime« (V. 35), der theoretisch auch als *comique absolu* (s. o. S. 431, 435) behandelt wird. Fragmentierung und Rekombination bedingen sich gegenseitig. Die letzten drei Verse erinnern an *Spleen II*, dessen mythisches Auferstehen der Erinnerung im Gesang abgewandelt wird.

*Un vieux Souvenir sonne à
plein souffle du cor!
Je pense aux matelots
oubliés dans une île,
Aux captifs, aux vaincus!...
À bien d'autres encor!
(I, 87, V. 50–52; Kursivierung M. H.)*

*Un vieux sphinx ignoré du
monde insoucieux,
Oublié sur la carte,
et dont l'humeur farouche
Ne chante qu'aux rayons
du soleil qui se couche.
(I, 73, V. 22–24; Kursivierung M. H.)*

»Le vieux Paris« (V. 7), an das sich allein der sich selbst exilierende Dichter erinnert, wird allegorisiert zur alten Erinnerung, die mit der Sphinx teilt, von Anderen vergessen (»oublié(s)«) und wiederholbar zu sein (»bien d'autres encor« ~ »soleil qui se couche«). Dadurch wird der Beginn des scheinbaren *souvenir*-Gedichts (»Andromaque, je pense à vous!«) erweitert und zugleich anonymisiert.¹⁵³⁷ Die fragmentarische Offenheit des letzten Verses wird durch die Anordnung der Allegorie-Trias unterstützt, die den Träger der abstrakten *fatalité* (»mythe [...] fatal«, V. 24) umkreisen.¹⁵³⁸

[...] le Travail s'éveille [...]	(V. 15)
[...] têtent la Douleur [...]	(V. 47)
Un vieux Souvenir sonne [...]	(V. 50)

Bereits das unpersönliche »le cœur d'un mortel« im Gegensatz zur »forme d'une ville« (V. 3f.) hat diesen Zug zur Abstraktion angedeutet. Die morgendliche Arbeit des Stadtproletariats steht im Gegensatz zur Trauer (Andromaches und des Schwans). Beide werden im Modus der Erinnerung zusammengefügt. Auch auf die Struktur des Gedichts lassen sich diese Begriffe anwenden. Durch poetische Arbeit kann die Trauer verkörpert werden. An diese Trauerarbeit der Erinnerung erinnert sich das Gedicht in der letzten Strophe. Arbeit und Erwachen (»s'éveille«, V. 15) fallen mit dieser und mit weiteren Erinnerungen zusammen.

¹⁵³⁷ Vgl. Elkins 2002a, S. 59.

¹⁵³⁸ Vgl. Labarthe 2003, S. 154f.

[...] le Travail s'éveille,
 où la voirie
Pousse un sombre ouragan
 dans l'air silencieux.
 (V. 15f.; Kursivierung M. H.)

Ainsi dans la forêt
 où mon esprit s'exile
 Un vieux Souvenir
sonne à plein souffle du cor!
 (V. 49f.; Kursivierung M. H.)

Was erwacht, ist nicht das Erinnernte, sondern das Erinnern selbst. Die Epiphanie der Erinnerung (»s'éveille«, »soudain«, »extase courbée«, V. 5, 15, 39) wird verstärkt durch Wiederholung (»A fécondé [...] fertile«, V. 5) und lässt die Erinnerung transzendentalpoetisch werden. In der Arbeit am Schmerz kommt dem Dichter-Ich eine mit Romulus und Remus, »[qui] têtent la Douleur comme une bonne louve« (V. 47), vergleichbare Fruchtbarkeit zu.¹⁵³⁹ Es geht allerdings nicht um eine erneute *translatio imperii*, in deren Tradition bereits Paris Nachfolger Roms und damit des neuen Trojas ist. Gerade gegen Victor Hugo, dem das Gedicht gewidmet ist, geht es darum, dass »das Wesen der Antike erst in der modernen Großstadt aufschein[e]«¹⁵⁴⁰. Diese wird gleichgesetzt mit »la forêt où mon esprit s'exile« (V. 49), was als analoge Symbolsetzung lesbar wird. Denn der *flâneur* verbleibt auf »le pavé sec« (V. 18) bzw. – in einer vegetativen Metapher aus *Perte d'auréole* – »dans la fange du macadam« (I, 352).¹⁵⁴¹ Es handelt sich um eine der »forêts de symboles« (I, 11, V. 3; s.o. S. 511) der *Correspondances*. Wenn alles Allegorie wird (V. 31), sind die Dichtung auslösenden Bilder (V. 33) austauschbar wie das sich um sich selbst drehende »nouveau Carrousel« (V. 6), wo plötzlich (V. 5) alles zu beginnen schien. Das Bild des Schwans ist auch in *diesem* Gedicht nur eines der konstruierten Bilder, und »devant ce Louvre« (V. 33) bezeichnet die metapoetische Erinnerungsstätte, deren Bauweise nachgezeichnet wird. Aus der Perspektive der letzten Strophe gilt – vergleichbar mit Leopardis *Le Ricordanze* –, dass *Le Cygne* Epiphanie und Denk- bzw. Erinnerungsakt zugleich ist.

* * *

J'ai plus de souvenirs comme si j'avais mille ans versucht, Selbstidentität in der abstrakten Welt der Erinnerung(en) zu finden bzw. künstlich herzustellen. Die Lesbarkeit der eigenen Subjektivität scheitert zunächst an der chaotischen Fülle an Bildern und Bruchstücken personaler Identität. Diese weiten sich aus zu (architektonischen) Innenräumen und Erinnerungsstätten, funktionieren aber

1539 Vgl. Kaplan 1980, S. 245f. Kaplan geht der poetischen Überwindung des Schmerzes im Bild von Witwe(r) ausführlich nach.

1540 Bzw. darum, »im Lebendigen das Tote zu sehen« (Vinken 1991, S. 238, 246). Vinken arbeitet den Gegensatz zu Hugos *À l'Arc de Triomphe* anhand der Umkehr von *figura* und *implementum* bei Baudelaire heraus.

1541 Vgl. Newmark 2011, S. 285f.

nicht mehr als mnemotechnische Topoi. Diesen werden im ästhetischen Attribut des Schrecklichen die ästhetische Idee der Ewigkeit und der Melancholie zugesprochen. Damit sind weniger die entreferentialisierten Einzelerinnerungen bezeichnet denn das Verhältnis des Subjekts zu ihnen bzw. die Struktur der Erinnerung selbst. Diese Variante der transzendentalen Erinnerung leidet daran, nicht vergessen zu können. Diese Augenblickskrankheit entsubstantialisiert Erinnertes und höhlt seinen Wert der Innerlichkeit aus. Die *souvenirs* haben ihr romantisches Kapital verloren, subjektive Singularität zu verbürgen. Dieser Verlust wird metalyrisch aufgearbeitet. Das Leiden ist Generator der Erinnerungssucht. Die Sehnsucht nach dem Unendlichen hat je schon eine fragmentierende Funktion als eine negative Stimmigkeit, die das Totenbuch (des Erinnerten) zur Chiffre (des Erinnernden) werden lässt. Der begrifflichen Negativität wird im abschließenden Bild der Sphinx, im Motiv der singenden Memnon-Statuen eine quasi-mythische Erfüllungsfigur eingeschrieben, die sich lautlich und performativ im (Sonnen-) Untergang ereignet. Es wird ein (Horaz überbietendes, ägyptisches) Monument errichtet, das sich transzendentalpoetisch mitreflektiert und mitdarstellt. Dieser ironische Umgang mit der modernen Dyschronie arbeitet wie *Le Flacon* mit der ästhetischen Idee, dass Erinnerungen in etwas aufbewahrt werden. Damit wird der in sich verschränkte, mediale Charakter des Erinnerten, des Erinnernden und des Erinnerns betont. Die Poetik der *coincidentia oppositorum* und der desavouierten Inspiration wird in sich verdoppelt, so dass das Flüchtige das versteckte Ideal als Wiedergänger ist (*L'Art mnémonique*). Der über sich als Erinnernder Erkenntnis Suchende wird zum Gejagten. Eine vergleichbare Verschiebung des Topos des Subjekts als Träger von Erinnerungen ereignet sich in *Le Cygne*. Der selbstreflexive Umgang mit den Erinnerungen wird auf allegorisierende Weise und unter Betonung der (subjektiv erfahrenen) Plötzlichkeit, mit der Bilder phantomhaft wieder aufsteigen, dargestellt. Die quasi-mythische Widerstandsfigur am Ende von *Spleen II* – die Sphinx – wird weiter fragmentiert und als *différance* und kraftvolle Selbstständigkeit der (mythischen Erinnerungs-) Bilder ausgestaltet. Im Bild des Schmerzes (*À une passante, Les Veuves*) und im Raum der Großstadt Paris wird abermals die Augenblickskrankheit, nicht vergessen zu können, aufgeführt. Die Zeichen und der Schwan verlieren ihren platonischen, transzendenten, vertikalen Charakter. Das Gerüst eines Spaziergangs lässt die Figur des Flaneurs eine mythisch-reflexive Erfahrungsqualität abschreiten, die ein (Laut-) Ereignis, das aussteht – wie in *Spleen II* –, unterläuft. Dadurch wird die satanische Begierde nicht verdeckt, sondern kommt zum Vorschein als eine Kompensation suchende Ordnungskraft, die besteht, da sie selbst erinnernd Ordnungen und die Möglichkeit ungebrochener Gegenwartserfahrung auflöst. Der autonome Aufstieg des Mythischen (Ovids *Metamorphosen*, Vergils *Aeneis*) verhält sich zur Gegenwart (des Bewusstseins) wie die Erinnerung. Dass sich im

Gang der lyrischen Logik des Erinnerns kein Augenblick des Anhaltens finden lässt, zeigt eine doppelte Abstraktion bzw. Ablösung von Ich und Welt (bzw. Stadt) an. Die Ausweglosigkeit, die wegen der Erwartung entsteht, Erinnern könne Augenblicke der Selbstfindung generieren, wird als negative Epiphanie und als begriffliche Arbeit am Mythos inszeniert.

4.4.3 Sammlungen

Sempre che l'uomo non prova piacere alcuno, ei prova noia, se non quando o prova dolore, o vogliamo dir dispiacere qualunque, o e' non s'accorge di vivere. [...] Quanto ei sente la vita, tanto ei senta dispiacere e pena. Massime quando l'uomo non ha distrazioni [...]; cioè insomma quando egli è in quello stato che noi chiamiamo particolarmente di noia.

(Leopardi: *Zibaldone*, p. 3622; TPP, S. 2163)

[E]t vous Seigneur mon Dieu! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes [...].

(Baudelaire: *À une heure du matin*; I, 288)

Qui est là? Ah très bien: faites entrer l'infini.¹⁵⁴²

(Aragon: *Une Vague de rêves* [1924]; letzter Satz)

Gebete können intime Augenblicke der Sammlung, der Reflexion, der Wahrheit sein, in denen die Außenwelt ausgeblendet und das Innere nach außen gekehrt werden. Im ersten Gedicht der *Fleurs du mal* wird unter dem Titel *Bénédiction* vom lyrischen Ich in unterwürfig-flehender Pose die Gnade erbeten, als Dichter unter die Seligen und Heiligen im Himmel erhoben zu werden. So legt es zunächst der Wortlaut der Strophen 15–17 nahe.

– »Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance	57
Comme un divin remède à nos impuretés	
Et comme la meilleure et la plus pure essence	
Qui prépare les forts aux saintes voluptés !	60

Je sais que vous gardez une place au poète
 Dans les rangs bienheureux des saintes légions,
 Et que vous l'invitez à l'éternelle fête
 Des trônes, des vertus, des dominations.

Je sais que la douleur est la noblesse unique	65
Où ne mordront jamais la terre et les enfers,	
Et qu'il faut pour tresser ma couronne mystique	
Imposer tous les temps et tous les univers.	(I, 9, V. 57–68)

1542 Aragon 2006, S. 35.

Das lyrische Ich mimt den romantischen Dichter, der sich als *poète sacré*¹⁵⁴³ und damit als Sprachrohr göttlicher Weisheit gibt und sich so selbst legitimiert. Zugleich karikiert er aber auch »in ironischer Absicht den Dichter als Boten im göttlichen Auftrag«¹⁵⁴⁴. Im Schema christlicher Weltverneinung wird das eigene Leid zunächst als Heilmittel gegen sinnliche Verführungen gepriesen (V. 57–60), dann als Seelenadel, der gegen alles immunisiert, was den Büsser vom rechten Weg abbringen könnte (V. 65–68). Die »couronne mystique« (V. 67), diese Kontrafaktur der Dornenkrone, invoziert den Dichter einerseits als Alter Ego Jesu Christi und andererseits als Dichturfürsten, der einen der Plätze im Himmel einnimmt (V. 61–64). Das lyrische Gebet des Gläubigen ist aber nur eine Geste des lyrischen Ichs, das die Transzendierung des Materiellen durch religiöse Läuterung auf dem Weg zur Erlösung parodiert. Der Dichter als göttlich Inspirierter, dessen *tranquilitas animae* (»tranquilité«; I, 8, V. 30) die Eifersucht der anderen Menschen hervorruft, und der als Außenseiter in perfekter Harmonie mit der Schöpfung steht –

Il joue avec le vent, cause avec le nuage,
Et s'enivre en chantant du chemin de la croix; (I, 8, V. 25f.)

–, steht im Zeichen einer *malédiction* durch die Mutter (I, 7, V. 5–20) und durch die Geliebte (I, 8, V. 37–53). Das hehre (Dichter-) Ideal wird durch zwei Figuren des Hasses und der Sünde gebrochen. Besonders »[s]a femme« ist denkbar weit von der Rolle einer Beatrice oder einer Laura entfernt:

Puisqu'il me trouve assez belle pour m'adorer,
Je ferai le métier des idoles antiques,
Et comme elles je veux me faire redorer; 40
Et je me soulerai de nard, d'encens, de myrrhe,
De génuflexions, de viandes et de vins,
Pour savoir si je puis dans un cœur qui m'admire
Usurper en riant les hommages divins! 44 (I, 8, V. 38–44)

Die *donna* vermittelt nicht mehr irdische und himmlische Liebe, vielmehr ist ihr satanisches Lachen Ausdruck des zerstörerischen Prinzips, das die Liebe des Heiligen ebenfalls als eine unchristliche Idolatrie aufdeckt.¹⁵⁴⁵ Dass solche Erwartungen gebrochen werden, fasst Saint-Beuves Einschätzung zusammen, dass Baudelaires Dichtung in einem »*pétrarquisant sur l'horrible*«¹⁵⁴⁶ bestehe. In den

1543 Vgl. zum Begriff Zaiser 1995, S. 135–147.

1544 Westerwelle 2001, S. 356.

1545 Vgl. zu *Bénédiction* als strukturbildenden Einstieg in die Sammlung als Ganzes, in der »Gegenstrukturen zu einem christlichen Deutungsmodell und die Subversion der christlichen Sprache des Heiligen« ebenso grundlegend sind wie die damit einhergehende ironische Brechung romantischer Dichterdemphase Westerwelle 2001, S. 357.

1546 Sainte-Beuve 1960, S. 423.

Fusées wird dieser Transzendenzbruch in einem Eintrag beispielhaft notiert, der damit einsetzt, dass die Welt aus reiner Kontingenz bestehe und sich aus ihrer nackten Faktizität keine Rechtfertigung ableiten lasse: »Le monde va finir. La seule raison pour laquelle il pourrait durer, c'est qu'il existe.« (I, 665). Vor der dramatischen Anrede an seinen prototypischen Zeitgenossen, einen Bourgeois, an dem der Verlust von Sinn spur- und sprachlos vorübergeht,¹⁵⁴⁷ steht eine Passage, die sich als Kommentar zu *Bénédiction* anbietet:

Je demande à tout homme qui pense de me montrer ce qui subsiste de la vie. De la religion, je crois inutile d'en parler et d'en chercher les restes, puisque se donner encore la peine de nier Die est le seul scandale en pareilles matières. (I, 666)¹⁵⁴⁸

Da eine Negation Gottes unnötig geworden ist, kippt die titelgebende *Bénédiction* in einen Fluch um.¹⁵⁴⁹ Wenn die These zutrifft (I, 355), dass in den einzelnen Abteilungen der *Fleurs du mal* eine zunehmende Subversion des Christentums und seiner Bilder zu beobachten ist, kommt dem Gedicht *Recueillement*, das auch in der zweiten Auflage von 1861 noch nicht aufgenommen ist, schon aus architektonischen Gründen eine Sonderrolle zu:

Das Setting der Figuren ähnelt dem von *Bénédiction*: Es handelt sich um eine *invocatio* des lyrischen Ichs, das innere Sammlung anstrebt. Die negativen Figuren der Mutter und der Geliebten sind zum kollektiven Anderen geworden. Insofern spiegelt sich in *Recueillement* »l'éternelle fête / Des Trônes, des Vertus, des Dominations« (I, 9, V. 63f.) im Himmel, ausgelöst von den irdischen Bacchanalien der »fête servile« (I, 141, V. 7) in Paris. Die göttliche Sphäre, mit der *Bénédiction* eröffnet,¹⁵⁵⁰ ist aus *Recueillement* verschwunden. Da sie nicht benannt wird, liegt ein vorsichtiges Verständnis des Titels als innere Sammlung nahe. Beide Gedichte verbindet das Motiv des Leids und des Schmerzes. Die jeweils ersten beiden Verse der 15. und der 17. Strophe von *Bénédiction* lesen sich wie die naiv-religiöse Variante der poetologischen Reflexion, die *Recueillement* entfaltet:

Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés
[...]
Je sais que la douleur est la noblesse unique
Où ne mordront jamais la terre et les enfers (I, 9, V. 57f., 65f.)

1547 Vgl. »Et toi-même, ô Bourgeois, – moins poète que tu n'es aujourd'hui, – tu n'y trouveras rien à redire; tu ne regretteras rien« (OC I, S. 667).

1548 Vgl. Westerwelle 2001, S. 354.

1549 Vgl. Blood 2001.

1550 Vgl. »Lorsque, par un décret des puissances suprêmes, / Le poète apparaît dans ce monde ennuyé« (I, 7, V. 1f.).

Recueillement transformiert die christliche Figur der *purificatio* in eine poetologische Kategorie, die im Gedicht als angestrebtes Ideal ausgesprochen wird und sich in der komplexen Struktur, in der in sich gesammelten Einheit der Gegensätze, zugleich performativ erfüllt. Die Gottesapostrophe in *Bénédiction* wird so von ihren eindeutig religiösen Obertönen stückweise gereinigt und in einem besonderen Musenanruf aufgehoben. Der Schmerz, »la noblesse unique«, wird nun als direkt poetisierbares Material geadelt und wird verkehrt durch »Allegorien des Schmerzes, die physisches Leid ästhetisch machen« und so eine »poetisch[e] Selbstanästhesie« erreichen im Versuch, »das hyperalgetische Ich durch Rhythmus und Laut in Schlaf aufzulösen«. ¹⁵⁵¹

RECUEILLEMENT

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille. 1
 Tu réclamais le Soir; il descend; le voici:
 Une atmosphère obscure enveloppe la ville,
 Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

Pendant que des mortels la multitude vile, 5
 Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,
 Va cueillir des remords dans la fête servile,
 Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici,

Loin d'eux. Vois se pencher les défunes Années,
 Sur les balcons du ciel, en robes surannées; 10
 Surgir du fond des eaux le Regret souriant;

Le Soleil moribond s'endormir sous une arche,
 Et, comme un long linceul trainant à l'Orient,
 Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche. 14 (I, 140f.) ¹⁵⁵²

Das Gedicht ist eine Sammlung der Überlegungen und lyrischen Darstellungen des poetologischen Motivs der Inspiration und des Schmerzes. ¹⁵⁵³ Die innere Sammlung, die im ersten Vers als Imperativ formuliert und an den Vertrauten des lyrischen Ichs, an den Schmerz, gerichtet ist, scheint sich im letzten Vers erfüllt zu haben. Es sind diese berühmten ersten und letzten Verse, die Paul

1551 Koppenfels 2002, S. 120.

1552 In der am 1. November 1861 in der *Revue Européenne* erschienenen Version des Gedichts lautet Vers 12 »Le Soleil moribond se coucher sous une arche,«. Erst im Text vom 12. Januar 1862, erschienen in *Le Boulevard*, heißt es »s'endormir«. Vgl. zu dieser Änderung Geelen/Nuiten 1989, S. 25.

1553 Schon nennt als mögliche Vorlage Collin d'Harlevilles *Stances à la Mélancolie*, wobei das stark allegorische Vorgehen Baudelaires ins Auge fällt (vgl. Schon 1975, S. 769f.).

Valéry so ausdrücklich gelobt hat.¹⁵⁵⁴ Sie stellen einen Augenblick innerer Einkehr und kalkulierter Weltabkehr vor, »una sorta di estasi visiva e auditiva«¹⁵⁵⁵, die zugleich eine reduzierte Variante der *paradis artificiels* im Haschisch ist. Es geht ums Ganze, nicht nur da der Kern des Übels – der Schmerz, der das Ennui-Leben zu jedem Augenblick bestimmt – direkt angesprochen und unmittelbar Thema ist, sondern auch da der Umgang mit *le néant* im Gedicht indirekt beantwortet wird. Die beiden allgemeinen Imperative, die im Tagebuch notiert werden, dass der einzig gangbare Ausweg aus der Langeweile nur die Arbeit oder das Gebet seien,¹⁵⁵⁶ verbinden sich, da in Gebetsform die Arbeit am Wort den Schmerz poetisch überwindet.

Das Gedicht wird von zwei Stilmitteln, von Personifikationen und Oxymora, bestimmt. Der Schmerz wird als intime Bekannte angesprochen (V. 1f., 8, 14). Die Lust tritt ebenso als Figur auf wie die Reue (V. 6, 11). Neben diesen Gefühlskoodinaten des lyrischen Innenraums werden auch die Zeitbegriffe groß geschrieben (V. 2, 9, 14). Während »le Soir« und »la douce Nuit«, die den urbanen Außenraum in eine dunkle Unklarheit tauchen, zu der Atmosphäre (V. 3) des Gedichts beitragen, gehören die verstorbenen Jahre der Vergangenheit (V. 9) eher zum Innenraum des lyrischen Ichs. Vor allem die Menge der Allegorien, die hier zusammentreffen, geben dem Sonett einen poetologischen Sammlungscharakter. Diese Konstellation wird verstärkt durch ihre einzigartige Verwendung, die in *Recueillement* ernsthaft und ohne Ironie ist.¹⁵⁵⁷ Hier wird die Psychomachie zwischen Tugend und Laster bzw. zwischen »Plaisir« (V. 6) und »Regret« (V. 11) sowie »remords« (V. 7) aufgeführt. Es ist zunächst schwer auszumachen, welche Seite den Sieg davonträgt.

Auf dem Spiel steht der Umgang mit dem Ennui durch ein betendes Erlernen. Dieses Ziel würde sich erfüllen, wenn der Schmerz durch ein selbstreflexives Sich-ins-Verhältnis-Setzen mit ihm zum versprochenen »divin remède« (I, 9, V. 58) würde. Diese Verdopplung wird durch die Anrede an den Schmerz gesetzt. Sie wird auf abstrakte, begriffliche Weise reflektiert, indem der Schmerz vom

1554 Vgl. »Sur les quatorze vers du sonnet, *Recueillement*, qui est une des plus charmantes pièces de l'ouvrage, je m'étonnerai toujours d'en compter cinq ou six qui sont d'une incontestable faiblesse. Mais les premiers et les derniers vers de cette poésie sont d'une telle magie que le milieu ne fait pas sentir son ineptie et se tient aisément pour nul et inexistant« (Valéry 1957, S. 610; vgl. Bandy 1983).

1555 Magrelli 2010, S. 19.

1556 Vgl. aus *Hygiène*: »– Faire son devoir tous les jours et se fier à Dieu, pour le lendemain. [...] – Une sagesse abrégée. Toilette, prière, travail. – Prière: charité, sagesse et force.« (I, 671).

1557 Vgl. »Yet in *Les Fleurs du Mal*, the personified abstraction which has other than an ironic function is the exception [...]. ›Ma Douleur‹ is set apart from the crowd, ›loin d'eux‹. The figure is a rare phenomenon, a private abstraction, a personified figure that belongs to the ›individualising‹ impulse in *Les Fleurs du Mal*, not to the universal viewpoint of irony« (Saunders 1970, S. 777).

reinen Phänomen in *Bénédiction* zur Allegorie wird. Damit entwirft *Recueillement* eine Gesprächsszene, die vorführt, dass in den *Fleurs du mal* jeder Umgang mit religiösen Sujets »nicht Gnade und ewige Seligkeit, sondern entweder das Nichts, le Néant, oder aber eine Art sinnlicher Erfüllung, die Vision einer sterilen, aber sinnlichen Künstlichkeit«¹⁵⁵⁸ verhandelt. Der thematische Dolorismus ist aufgespalten in eine allegorische Versammlung und Evokation der lyrischen Innenwelt und in eine implizite Aussage über die Bedingungen lyrischen Umgangs mit ihm.

Diese Doppelstruktur findet sich auch in der Aufspaltung von Anrede (»ô ma Douleur«, V. 1) und Thema: Schmerz in der Form von »le souci«, »des remords«, »le Regret« (V. 4, 7, 11). Beide Ebenen spiegeln sich in den verschiedenen Zeitstufen des Gedichts. Im *hic et nunc* des Gebets werden zwei Zeitebenen des Subjekts genannt: die Erinnerung und Vergangenheit der »défuntes Années« (V. 9), die schmerzvoll sein können als »remords« (V. 7) und unbestimmt-ambivalent zwischen »Plaisir« (V. 6) und »Douleur« (V. 1) als »Regret souriant« (V. 11) stehen.¹⁵⁵⁹ Dass die Reue als Allegorie auftritt, macht sie zugleich zu einer Figur des Anderen. Damit wird sie zu einem Verwandten der objektivierten Gegenspieler, die Vertraute des Ichs sind oder sein sollen. Sie ähnelt so dem Schmerz, dem Abend bzw. der Nacht – »le Soir«, »la douce Nuit« (V. 2, 14).¹⁵⁶⁰ Diesen allegorischen Figuren kommt eine quasi-natürliche Zeitenthabenheit zu, die sie qua Sprache mit abstrakten Begriffen, mit Ideen und Zahlen teilen.

Das »Recueillement« zeichnet [, so Benjamins Kommentar,] gegen den tiefen Himmel die Allegorien der alten Jahre ab [...]. In diesen Versen bescheidet sich Baudelaire, dem Unvordenklichen, das sich ihm entzog, in der Gestalt des Altmodischen zu huldigen.¹⁵⁶¹

Benjamins Übersetzung von »surannées« als das Altmodische allegorisiert die Vorlage nochmals. Die »robes surannées« (V. 10) benennen zunächst nur die Erscheinungsform der abgestorbenen oder verstorbenen Jahre. Sie stehen für die Art und Weise, wie die Vergangenheit und das Material dessen, was sich erinnern ließe, dem »allegorischen Blick«¹⁵⁶² erscheint. Damit wird die Erinnerungssammlung paradoxerweise qua Gebet eine »négation chronologique

1558 Vgl. »Sinnlich ist sein Spiritualismus der Erinnerung und seine synästhetische Symbolik, und dahinter steht nicht die Hoffnung auf Erlösung durch Gottes Gnade, sondern das »absolute Anderswo« (Auerbach 1951, S. 120f.).

1559 Die Ambivalenz streckt sich auch noch auf das Attribut des Lachens aus. Vgl. »Regret connotes an aching awareness of loss, while the smile could mean either acceptance or bitter remorse at not having acted or at having acted badly.« (Kaplan 1987/1988, S. 283).

1560 Vgl. Hubert 1953, S. 164.

1561 Benjamin 1974c, S. 640 (*Über einige Motive bei Baudelaire*).

1562 Raulet 1996, S. 21. Raulet erläutert Baudelaire's Dichtung des »Andenkens« (Benjamin 1974, I, 2, S. 690) als Umkehr der proustschen *mémoire involontaire*, die erinnernd versucht, der unergründlichen Trostlosigkeit zu entkommen (vgl. ebd., S. 641f.).

d'un sentiment actuel«, sogar eine »négation mnémonique«, und deren schmerzvolles Scheitern wird entäußert als »maîtresse impatiente«.¹⁵⁶³

Die apräsentische Gegenwart der psychischen Begriffe, die durch den melancholischen Blick zu Abstrakta werden, entspricht der Jetztzeit des Gebets. Die Dimension der Transzendenz, die *Bénédiction* in der Gottesapostrophe benennt, wird hier zum immanenten Gegensatz des Gebets selbst. Eine solche »bellezza dolorosa«¹⁵⁶⁴ scheint, eine Variante des *dulce malum* zu sein, aber ein Traditionsbruch stellt sich durch die reine Introspektion und Allegorisierung ein. Das Gedicht verweist in seiner Konstellation, in der sich die anderen Zeitstufen in ein dynamisches Verhältnis setzen, auf den Augenblick der inneren Sammlung und damit wieder zurück auf den Titel des Gedichts.

[T]he mourning or melancholic person develops a strategy for clinging to the loss, enveloping himself in an all-encompassing sorrow that now signifies that lost being. Love for the object is replaced by love for the *loss* of the object. Intimacy with what has disappeared is preserved by an obsession, a fascination [...].¹⁵⁶⁵

Die poetische Sprache erreicht ihre reflektierte Zeitbewältigungsform, indem sie die chronometrische Gebundenheit der Alltagssprache in einem ersten Schritt entzeitlicht. Als Schlusslicht öffnet sich in einem zweiten Schritt das lyrische Ich der Nacht und ihren herannahenden Schritten:

Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche. (V. 13f.)

Der Abend, der zu Beginn wie ein Sonnenuntergang herabsteigt und dessen Sinken gegenwärtig beobachtbar war – »le Soir; il descend; le voici:« (V. 2) –, stoppt seine Vertikalität und verharret atmosphärisch über der gesamten Stadt (V. 3). Diese Vereinnahmung wird innerlich und durch eine neue, gewünschte Einheit und Trennung aufgehoben: »viens par ici, / Loin d'eux.« (V. 8f.). Diese horizontale Annäherung hat sich am Ende im Sonnenuntergang (V. 12) und weg von der Menge und der äußeren Flüchtigkeit – im »Ailleurs, bien loin d'ici!« wie in *À une passante* (V. 12, s. o. S. 393) – vollzogen. Der Auszustand ist, dass sich die wachsende, rhythmische Nähe der Nacht (V. 10), die mit einem Wechsel der Sinne vom Sehen (V. 2) zum Hören (»Entends«, »entends«, V. 14) einhergeht, zu einem Aufstieg und Auferstehen (»l'Orient«, V. 13) wandelt. Vers 13 scheint dem topischen *ex oriente lux* zu widersprechen, da die langsam sich dahinschleppende Bewegung (zurück) zum Orient geht: »traînant à l'Orient« (V. 13). Die sterbende Sonne (»Soleil moribond«, V. 12) ist bereits in ein (weißes) Leichentuch gehüllt (»comme un long linceul«, V. 13), das zugleich wie ein letztes Licht

1563 Hubert 1953, S. 162.

1564 Magrelli 2009, S. 136.

1565 Stamelman 1990, S. 51.

des Tages im vorletzten Vers aufblitzt. Das Abgelaufene und Überholte teilt die Sonne mit den »défuntes Années [...] en robes surannées« (V. 9f.), die sich nach unten neigen (»se pencher«, V. 9), und mit der spiegelbildlichen Reue, die nach oben aus der Tiefe der Zeit aufsteigt (»Surgir du fond des eaux«, V. 11). Dieses Auf-und-Ab im ersten Terzett wiederholt die beiden Richtungen, die die Sammlung rahmen (V. 2, 14). Die Bewegung der Nacht (»marche«, V. 14) ist durch den Reim auf »arche« (V. 12) kreisförmig. Der Aufstieg aus einem Unterhalb – »sous« (V. 12) und sowohl lautlich als auch etymologisch in »souriant« (V. 11) betont – wird im »Orient« (V. 13) stattfinden. Die Wiedergeburt und das Wiederauferstehen der Sonne werden dann eine erneute Sammlung nötig machen. *Recueillement* versammelt in der Gegenwärtentrückung des Gebets die verschiedenen Zeitebenen und inszeniert in der räumlichen Verortung eine vertikale Zeit, die aus der alltäglichen, horizontalen emporsteigen wird. Das Gedicht im Ganzen erfüllt damit die Kriterien für das, was Bachelard als »l'instant poétique«, der aufsteigt (»surgit«, s. o. S. 327), definiert.

Einen vergleichbaren Sammlungscharakter, der einen poetischen Augenblick beherbergt bzw. hervorbringt, prägen auch andere Gedichte in Auseinandersetzung mit demjenigen Gegensatz aus, der in *Hygiène*, wie folgt, notiert ist:

À chaque minute nous sommes écrasés par l'idée et la sensation du temps. Et il n'y a que deux moyens pour échapper à ce cauchemar, – pour l'oublier: le Plaisir et le Travail. Le Plaisir nous use. Le Travail nous fortifie. (I, 669)

Dem aus *L'Horloge* bekannten Alteritätsproblem der Zeit (s. Kap. 4.3.1), die uns despotisch bestimmt, werden zwei Verdrängungsmethoden (»pour l'oublier«) gegenübergestellt, wobei »le Plaisir« im *Recueillement* als »fête servile« (I, 141, V. 7) abgerückt ist. Einträge im Tagebuch scheinen immer wieder zunächst beide Seiten – das Exzessiv-Festive und das Alltäglich-Arbeitende – zu verbinden. Doch untergründig und im Alltagsvollzug gelingt dieses Fest der Arbeit nicht. Dem Diktat der »sensation du temps« zu entkommen, indem man flieht, ist so einleuchtend wie die implizite These, dass man dauerhafter arbeiten denn feiern kann (»nous use«, »nous fortifie«). Die mantraartigen Einträge zum Lob der Arbeit verstärken den Eindruck, dass es sich um den Versuch handelt, Prokrastination sprachlich zu überwinden, wie der Irrealis grammatisch hervorhebt – »Si tu travaillais tous les jours, la vie te serait plus supportable.« (I, 670) –, oder durch ironische Listen, wie etwa zu Schulden bei der Mutter, der Geliebten, bei Fremden und Freunden. Sie enden in »Gloire, paiement de mes dettes.« (I, 671).

Der Ruhm (»Gloire«) ist das ultimative Ziel des Dichters, das sich hier zum Abzahlen der Schulden pervertiert. Die Selbsttechniken, die Zeit zu vergessen, werden also schon im Ansatz unterlaufen von alltäglichen, kapitalistischen

Nöten. Die Dichterrolle wird in *Mon cœur mis à nu* – witzig und fragmentarisch im Sinne Schlegels¹⁵⁶⁶ – gleichsam als Gegenstück zur Arbeit angesetzt:

Être un homme utile m'a paru toujours quelque chose de bien hideux.
1848 ne fut amusant que parce que chacun y faisait des utopies comme des châteaux en Espagne.
1848 ne fut charmant que par l'excès même du Ridicule. (I, 680f.)

Nützlich zu sein, wird nicht nur mit Lächerlichkeit (»hideux«, »Ridicule«) gleichgesetzt, sondern mit dem grotesken Arbeiten an Utopien und Luftschlössern. Es besteht die Gefahr, Bürger zu werden oder werden zu müssen. Geldsorgen, Schulden, Rechnungen und Verträge mit Zeitschriften bedrohen das gelebte Dandytum.

La Chambre double (I, 280–282) setzt die anti-bürgerliche und aufschiebende Sicht, wie sie in *Hygiène* aufgeschrieben wird, der poetischen Welt gegenüber. Darin gestaltet dieses Prosagedicht ebenfalls einen »instant poétique« (s. o. S. 326), allerdings explizit und als Ereignis und Wendepunkt gestaltet. Das Prosagedicht ist bereits auf der Makroebene deutlich symmetrisch aufgebaut. Die 19 Absätze werden durch das Schock-Erlebnis in der mittleren, 10. Strophe in zwei Teile à 9 Strophen aufgeteilt. Die vorhergehende Zeit-Ekstase und das Wiedererkennen des Ideals wird durch ein unerwartetes »Mais« gebrochen und wandelt sich in einen Albtraum:

Non! il n'est plus de minutes, il n'est plus de secondes! Le temps a disparu; c'est l'Éternité qui règne, une éternité de délices!
Mais un coup terrible, lourd, a retenti à la porte, et, comme dans les rêves infernaux, il m'a semblé que je recevais un coup de pioche dans l'estomac.
Et puis un Spectre est entré. C'est un huissier qui vient me torturer au nom de la loi; une infâme concubine qui vient crier misère et ajouter les trivialités de sa vie aux douleurs de la mienne; ou bien le saute-ruisseau d'un directeur de journal qui réclame la suite du manuscrit. (§§ 9–11)

Zwei Bilder ein und desselben Zimmers werden ausgestaltet. Das erste Zimmer ist das Bild des poetischen Ideals, des »rêve pur« (§ 4). Das zweite Bild stellt dessen prosaische Wirklichkeit dar, nachdem der Traum ausgeträumt ist. Nach dem Aufwachen ist die erste Vision – ähnlich der Situation nach dem Aufwachen in *Le rêve parisien* – eine »fausse éternité«, aber auch ein »oubli du temps«

1566 Die bewusste Fragmentarizität und Zufälligkeit dieser Aufzeichnungen kommt auch in der Form der Einklammerung im ersten Eintrag zum Ausdruck: »(Je peux commencer *Mon cœur mis à nu* n'importe où, n'importe comment, et le continuer au jour le jour, suivant l'inspiration du jour et de la circonstance, pourvu que l'inspiration soit vive.)« (I, 676). Vgl. die analoge Poetik des Fragments, als die die Prosagedichte gefasst werden (»ni queue ni tête«, I, 275; s. o. S. 361, 437).

zugleich«. ¹⁵⁶⁷ Es sind zwei Blicke auf ein und dasselbe Inventar an Möbeln, Gerüchen und Eindrücken. Es ist *eine* Szene, in der sich das Subjekt verortet. Das Doppelte, das der Titel anspricht, kommt also vielmehr dem lyrischen Ich zu. Nach dem mit »Mais« eingeleiteten Schock, der sprichwörtlich eintritt (»un Spectre est entré«, § 10), ändert sich die Perspektive. Mit dem Schock tritt eine paralaktische Verschiebung statt: Während die Szene zuerst *sub specie aeternitatis* betrachtet wird, bricht der paradiesische Eindruck von Dauer mit dem Erwachen ab. Dieselben Gegenstände erscheinen nun unter der Perspektive der Zeitlichkeit. Diese beiden (phänomenologischen) Seiten können vom lyrischen Ich zusammen und simultan gesehen werden. Das lyrische Ich kommt *im* Zimmer als Gegenstand, d. h. in Raum und Zeit, nicht vor. Insofern es aber seine Szene selbst imaginiert, ist es Teil dieser poetischen Welt. Beide Varianten des Zimmers gehören zusammen, denn sie ergeben ein Diptychon. Die Schockerfahrung, die beide Bildhälften voneinander trennt, ist ebenso kalkuliert und reflektiert wie die Darstellung der beiden unterschiedlich verzeitlichten Räume.

Suggeriert der erste Raum den Eindruck von Dauer (»l'atmosphère stagnante«, § 1) und traumhafter Zeitenthobenheit (»Le temps a disparu«, § 10), so verweist die Bildbeschreibung nach dem »coup terrible« (§ 10) auf die Jetztzeit der schnell wechselnden Eindrücke: »On respire ici maintenant le ranci de la désolation« (§ 14). Der zweite Blick ist »ici maintenant« und olfaktorisch-unmittelbar. Es tritt in der Wiedergabe der Bildabfolge keine Desorientierung des Beobachters ein wie in *Le Masque*. ¹⁵⁶⁸ Aber die ästhetische und temporale Orientierung verschiebt sich und bestimmt, was das lyrische Ich sieht, riecht und wahrnimmt. Darüber hinaus wird das allegorische Inventar ersetzt. Die Atmosphäre des ersten, traumhaften Eindrucks des Zimmers wird allegorisiert zur Ewigkeit (§ 9). Nach dem Ende dieser wahrlich königlichen, privilegierten Zeitwahrnehmung tritt ein neuer Souverän, die (altbekannte) Zeit, die untergegangen schien, an die Stelle. Aber die Ewigkeit – »l'Idole, la souveraine des rêves« (§ 12) – wird entallegorisiert als »l'idole« (§ 12) und als als Fiktion reflektiert – »la Sylphide, comme disait le grand René« (§ 12) – und so wiedererkannt als ein Wiederkehrer wie das Gespenst, das klopft und dann ungebeten eintritt. Wie sein Herr Chronos ist dieser Diener mit der Unmittelbarkeit des Mythos ausgestattet, der ohne die Kategorien von Grund und Folge auskommt und im mythischen Raum unhinterfragbarer Präsenz steht.

La Chambre double beschreibt also eine Revolution, in der sich zwei Extreme

1567 Blanchot 1949, S. 144 (Kap. *L'échec de Baudelaire*).

1568 Auf die nicht-transgressive Seite, die lyrisch *La Beauté* ins Bild setzt, und die transgressive, die *Hymne à la Beauté* verkörpert, geht Jamison ein, insofern beide Seiten in Abfolge und wechselseitiger De- und Rekomposition in *La Chambre double* zusammengefügt werden, und damit ein paradigmatisches Beispiel für die transgressive Poetik der Prosagedichte bieten (vgl. Jamison 2009, S. 31–51).

abwechseln und sich reibungslos zu ersetzen scheinen. Allerdings geht das Geschehen keineswegs spurlos am Beobachter-Ich vorbei, denn es erinnert sich, dass die Ewigkeit selbst ein Traum war. Der Geist, der eingetreten ist, hat unsichtbar bereits den ersten Traum von Ewigkeit bestimmt. Nachdem der Augenblick des Erwachens eingetreten ist, folgt die unsanfte Erinnerung »Horreur! je me souviens! je me souviens!« (§ 12), gefolgt von der schrecklichen Erleuchtung: »Oui! ce taudis, ce séjour de l'éternel ennui, est bien le mien.« (§ 13). Die schöne Ewigkeit wird von der hässlichen Ewigkeit abgelöst. Das Prosagedicht setzt den Widerspruch, die Fraktur der momentanen Zeiterfahrung, an dem das ästhetische Subjekt seine Identität (er)findet, ins Bild. Die Tiefe der Empfindung, die sich entweder am Pol der Anregung oder am anderen Extrem der Ruhe erfüllt, wird in ihrer Zerrissenheit dargestellt. Dabei werden die beiden romantischen Reaktionsversuche auf das Scheitern der eigenen Identität nach den selbstgesetzten Maßstäben mitdargestellt zwischen Melancholie und ironischer Distanz. Das geschieht auch durch den Gegensatz der beiden Zimmer, die sich – teils bis in den Wortlaut – als Prosavarianten von *La Beauté* (§§ 1–9) und von *Hymne à la Beauté* (§§ 11–19) darstellen.¹⁵⁶⁹ Entsprechend stehen sich Stasis und Bewegung gegenüber. Die Stasis des Traums (»Une chambre qui ressemble à une rêverie«, § 1), des Geistigen (»spirituelle«, § 1), des Paradieses (»chambre paradisiaque«, § 12) steht der Bewegung der Wirklichkeit oder des zweiten Traums gegenüber. Während in den ersten neun Strophen Formen von *être* und *avoir* bestimmend sind, die wie in *La Beauté* Stille und Indifferenz bezeichnen,¹⁵⁷⁰ stehen die Strophen §§ 11–19 für eine gewisse Bewegung ein.¹⁵⁷¹ Die Ungewissheit der Herkunft des Idols wird hier unbedeutend (»Qui l'a amenée [...]«, § 6). Die Erinnerung an die lyrischen Vorgänger ist auch für den Leser erkennbar – »Qu'importe, la voilà, je la reconnais« (§ 6; vgl. I, 25, V. 21, 25) – als eine Auseinandersetzung mit dem eigenen »dictionnaire de mortel« (II, 557), so wenn von einem »blasphème« (§ 4) und von »ce trône« (§ 6) die Rede ist, was den Wendepunkt der Synthese der beiden *Beauté*-Gedichte anspricht (I, 23, V. 17; I, 21, V. 5), wenn »la délicieuse obscurité de l'harmonie« (§ 4) und »la vie, même dans son expansion la plus heureuse« auf *Correspondances* anspielen (I, 92f., V. 5f., 12). Die Anspielung »Je les [ces terribles mi-

1569 Vgl. zu den folgenden strukturellen und semantischen Überlegungen zwischen den drei Gedichten Jamison 2001, S. 268–281.

1570 Vgl. »une langue muette, comme les fleurs, comme les ciels, comme les soleils couchant« (§ 3). Diese Selbstzitate verweisen beispielsweise auf die *Crépuscule*-Gedichte oder auf die *Spleen*-Gedichte.

1571 Diese Bewegung setzt bereits behutsam mit »se mêle« und »nage« (§ 5) ein. Die fließende Wassermetaphorik wird fortgesetzt (»s'épanche en cascades«, § 6). Die »terribles mirettes« (§ 7) spiegeln die »larges yeux aux clartés éternelles« (I, 21, V. 14) von *La Beauté*, sie überschreiten »le crépuscule« (§ 7) wie in der *Hymne à la Beauté*: »le couchant et l'aurore« (I, 24, V. 5).

rettes] ai souvent étudiées« (§ 7) zeichnet auf subversive Weise das lyrische Ich der ersten 9 Absätze als einen der »poètes« aus, von denen *La Beauté* sagt, sie seien »dociles amants« (I, 21, V. 9, 12), die ihre Zeit in »d'austères études« verschwenden (ebd., V. 11). Das Ideal der ersten Traumvision ist damit intratextuell und selbstironisch. Die gebrochene Vision *La Chambre double* ist ein Traum des Dichters, der von Beginn an präsent ist in seiner Auseinandersetzung mit dem »Problem, wie nämlich Poesie möglich sei in der kommerzialisierten [...] Zivilisation.«¹⁵⁷² Der erste Traum des Dichters verliert sich in der Wirklichkeit, »[où] le Temps règne« (§ 19), die eingeführt wird als juristische, vertragliche Verpflichtungen (»un huissier«, § 11), als niederträchtige Geliebte (»une infâme concubine«, § 11) und als ein »directeur de journal qui réclame la suite du manuscrit« (§ 11). Erst nach dem gefühlten Axtschlag in die Magengrube (»je recevais un coup de pioche dans l'estomac«, § 10) kehrt das selbstreflexive, ironische Bewusstsein zurück. Mit dem Verlust der »chambre paradisiaque« (§ 12) kehrt das Selbstbewusstsein schlagartig zurück und mit ihm das Bewusstsein vom Schreiben, von Schreibmaterialien und Deadlines: »Horreur! [...] les manuscrits, raturés ou incomplets, l'almanach où le crayon a marqué les dates sinistres.« (§ 13). Der Traum des Schriftstellers ist es, nicht zu schreiben oder nicht schreiben zu müssen. Die Verdopplung des Zimmers entsteht, da Schreiben und Paradies sich wechselseitig ausschließen.¹⁵⁷³ Der Traum erfüllt sich indirekt und negativ in der ersten Traumvision, die als ironische Variante von »l'art défini, l'art positif« (§ 4) in den letzten neun Strophen destruiert wird. Ist solcherart der dämonische Rückfall in die Zeitlichkeit – als Wiederholung des satanischen Sündenfalls (vgl. o.) – immer schon bereits eingetreten und nun abermals bewusst, bleibt nach Gebet oder Arbeit nur noch die Zerstreuung durch Opium und Drogen:

Dans ce monde étroit, mais si plein de dégoût, un seul objet connu me sourit: la fiole de laudanum; une vieille et terrible amie; comme toutes les amies, hélas! féconde en caresses et en traîtrises. (§ 15)

Wie auf ikonische Weise die *Fleurs du mal*-Gedichte *L'Horloge* und *L'Ennemi* (s. Kap. 4.3.1) zeigen, ist die Zeit ein Jäger, der immer siegt. Dieser kann als Spieler oder Totentanz auftreten, der poetisches Material in der Form der Flüchtigkeit bietet (wie in *À une passante*, s. Kap. 4.1.2). Tritt er personifiziert wie im »directeur de journal« (§ 11) auf, bedrängt er Dichter mit fälligen Manuskripten. Die zeitliche Schlinge, die sich immer enger zieht, verspricht aber auch Geld und so die Möglichkeit, sich finanziell für einige Tage über Wasser zu

1572 Friedrich 2006, S. 35.

1573 Diese Struktur von *La Chambre double* arbeitet Fleming 2010 im Vergleich v. a. mit E. A. Poes *Philosophy of Furniture* heraus.

halten. Als Gegenangebot zur »prière [qui est] une opération magique [...] comme une récurrence électrique« (I, 659), die tendenziell dynamisch ins Unendliche und in die Wiederholung des *semper eadem* läuft, steht die kapitalistische Arbeit:

Le travail, force progressive et accumulative, portant intérêts comme le capital, dans les facultés comme dans les résultats. (ebd.; *Fusées*)¹⁵⁷⁴

Der Fortschrittsglaube zeigt sich im quantitativen Mehrwert, der auf den Menschen (»facultés«) ausgreift und sich im Konsum ausprägt, der nach der Logik des Zinswerts funktioniert (»intérêts comme la capital«).

Das Prosagedicht *À une heure du matin* (I, 287f.) beginnt mit einem glücklichen Morgen, mit einem Tag in Einsamkeit und Ruhe. Ein besonderes Zeitbewusstsein wird durch das dreifache »Enfin« markiert (§§ 1f.). Diese Ruhe vor Menschen – denn nur »le roulement de quelques fiacres« (§ 1) ist zu hören – wird für ein kurzes Zeitintervall – »quelques heures« (§ 1) – gelten. Der symbolisch doppelte Verschluss des Privaten (§ 2) vor dem Öffentlichen kann nicht verhindern, dass dieses als bestimmendes »Récapitulons« (§ 3) Einzug hält. Das wiederkehrende Phantom in *La Chambre double* in der Rolle eines Zeitungschefs wird direkt beschworen. Die kleine Einheit zu Beginn wird zerstört. Statt eines »tuer le Temps« wie in *Le Galant Tireur* (s. o. S. 441) tritt eine Anonymität an den Platz von Sammlung: »de vous adresser à Z...«, »salué une vingtaine de personnes, dont quinze me sont inconnues« (§ 3). Statt fiskaler oder poetischer Kapitalisierungsmöglichkeit findet sich im letzten Absatz nur der Wunsch, zur frühen Morgenstunde zurückzukehren: »Mécontent de tous et mécontent de moi, je voudrais bien me racheter et m'enorgueillir un peu dans le silence et la solitude de la nuit.« (§ 4). Entsprechend ist auch der poetische Mehrwert der verwendeten Sprache schmal. Selbst die persönliche Zielsetzung, den Tag mit den »hommes de lettres« und dem wohlbekannten »directeur d'une revue« (§ 3) auszugleichen, ist etymologisch ein Akt des Kaufens (»me racheter«, § 4). Am nächsten Tag aus den Treffen und Unterhaltungen mehr Gewinn zu erzielen, in der Hoffnung, »[que] je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise« (§ 4) gelte, steht aus. Das war aber von Beginn an bereits angelegt, wie die Zirkelfigur nahelegt, denn das Dichter-Ich sehnt sich nur nach »le silence« (§ 1), »ma solitude« und »un bain de ténèbres« (§ 2). Die ersten beiden Bedingungen werden am Ende (§ 4) wiederholt, nachdem sich die erwünschte Wirkung des Bades – nun nicht mehr in der Menge, sondern in *profondeur* – nicht eingestellt hat. Eine relativ ungebrochene Zeitekstase scheint sich nur als Erfahrungsversprechen

1574 Vgl. im Ausgang zu diesem *Fusées*-Eintrag und den Tag- und Nacht-Gedichten im Folgenden Miner 2010, die die Gedichte *À une heure du matin* und *L'Examen* als fortlaufende chronologische Fassungen eines Tagesablaufs vorstellt (vgl. ebd., S. 43–50).

eines Anderen einstellen zu können. *L'Horloge* (I, 299f.) fingiert eine solche Erfahrung in der Anekdote eines Missionars, eines nicht-materiell ausgerichteten Menschen. Da momentan seine Uhr nicht zur Hand ist – also die Kleinform dessen, was es bedeutete, die Zeit selbst zu vergessen, eingetreten ist (»il avait oublié sa montre«, § 2) –, fragt er ein chinesisches Kind (»gamin du céleste Empire«, § 3), das nach Zögern (»hésita«) und einigen Augenblicken (»Peu d'instant après«) eine Katze als Chronometer herbeibringt. Nach Lektüre der Augen bestimmt er die Zeit zwar vage, aber nicht unwahr als

»Il n'est pas encore tout à fait midi.« (§ 3)

Die doppelt unbestimmte Angabe (»pas encore«, »tout à fait«) wird durch den Dichter in der felineu Meßeinheit und der Übersetzung dessen, was er sieht, weiter, poetischer bestimmt. Er sieht in der Katze »la belle Féline« (§ 4), die Augen des Ideals von *La Beauté* (I, 21, V. 14). Die wirkliche Zeit ist uninteressant geworden wie die Herkunft der Schönheit (»que ce soit la nuit, que ce soit le jour«, § 4). Interessant ist nur noch das interesselose Wohlgefallen an der Zeit, die dadurch zur ästhetischen Idee wird. Hier sieht der Dichter klar (»distinctement«), und das immer (»toujours«, § 4). Diese Fähigkeit wird im Ergebnis nochmals gesteigert – wie zuvor gegenüber der ersten Zeitangabe. Es ist eine Zeit, die keine Uhr messen kann:

une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace, sans divisions de minutes ni de secondes, – une heure immobile qui n'est pas marquée sur les horloges, et cependant légère comme un soupir, rapide comme un coup d'œil. (§ 4)

Wenn irgendjemand jetzt nach der Zeit früge (»quelque Génie [...], quelque Démon«, § 4) – und vielleicht stellt der Leser als Dritter diese Frage, angesprochen als »madame« (§ 5) –, wird die Antwort gegeben ohne Tausch, ohne Verrechnen (»je ne vous demanderai rien en échange«). Dieses Angebot gilt für die Zukunft (»demanderai«), wie Rilkes »vielstellige Rechnung / [die] zahlenlos aufgeht.« (s. o. S. 355). Die Zeit hat ihren Zahlenwert verloren:

»Oui, je vois l'heure; il est l'Éternité!« (I, 300, § 5)

* * *

Das einleitende Gedicht der *Fleurs du mal – Bénédiction* – stellt sich der Form nach als Augenblick der Sammlung im Modus des Gebets dar, parodiert aber den (romantischen) Mythos des *poète sacré*, die christliche *cura sui* der Weltverneinung und die amorthologische Rolle der *donna*. Im Ganzen ist das Gedicht so eine *malédiction* und entspricht im Sammlungscharakter dem Gedicht *Recueillement* aus den *Épaves*. Die im Titel benannte Sammlung ist abstrakter, da

das Personeninventar zu allgemeinen, allegorischen Figuren des Anderen werden. Mit sprachlichen Mitteln und mit poetologischen Obertönen wird der Schmerz so als Verinnerlichung aufgeführt, dass er allegorisch exteriorisiert werden kann. Dieser Umgang mit Gegenwart und Ennui verbindet die Lebensbewältigungsformen von Gebet und Arbeit und stellt eine unironische Ausnahme dar. Der evozierte Dolorismus wird zugleich auf seinen poetischen Umgang hin reflektiert. Beide Aspekte spiegeln sich in Anrede und Thema bzw. in den Zeitebenen des Gedichts. Die Zeithobenheit (der Allegorien) steht der psychischen Präganz und der Gegenwart des Gebets gegenüber, die sich im Gang der Nacht atmosphärisch entwickelt und in einer hörenden Vertikalität des Bildes zu einem *instant poétique* umschlägt. Das Versprechen von Lust oder Arbeit, Melancholie überwinden zu können, ist eine Illusion, da beide Gegenmittel dem (kapitalistischen Begierde-) Gesetz einer Austauschbarkeit, die prinzipiell endlos ist, folgen (*Hygiène, Mon cœur mis à nu*). *La Chambre double* bricht diese Welten – der Lust, Ekstase und der Feier einerseits, der Arbeit, der Melancholie und des Alltags andererseits – als zwei voneinander untrennbare Seiten der Existenz auf. Die in der Mitte des Gedichts deutlich markierte Schockerfahrung vermittelt zwei entgegengesetzte Sichtweisen und zwei Zeitformen auf ein und dasselbe Zimmer. Nach dem Erwachen wird der Eindruck von Dauer, Ewigkeit und Zeithobenheit als Traum erkannt und verstärkt zugleich den folgenden von unmittelbarer Jetztzeit, von Zeitdruck und Melancholie. Mit (scheinbar) mythischer Unmittelbarkeit zerstört die personifizierte lineare Zeit den paradiesischen Zustand, ist zugleich aber in ironische und intratextuelle Distanz gerückt (*La Beauté, Hymne à la Beauté*; s. Kap. 4.4.1). Insofern dieses Prosagedicht auch das Verfassen von Literatur behandelt, baut es auf der ironischen Selbstaufhebung auf, dass sich Schreiben und (paradiesisches) Glück ausschließen, da immer auch alltagsbestimmende Geldnöte präsent sind. Diesen Geldwert der Zeit im Alltag des Dichters stellt *À une heure du matin* als Diktat des Kapitals dar, das nicht nur Augenblicke der Ruhe tilgt, sondern zum Konsum des Subjekts zu werden droht. Die zyklische Rückkehr zur erneuten glücklichen Morgenstunde verstärkt den Eindruck von auswegloser Wiederholung des Versuchs, den eigenen Tauschwert bestimmen zu lassen. Das Prosagedicht *L'Horloge* verschiebt das Ideal einer Zeitekstase implizit als ästhetische Lesbarmachung von (Katzen-) Augen, in denen sich Ewigkeit erblicken und bestimmen lässt.

5. Ausblick: Rilkes orphische Gegenwart

Et vous, grande âme, espérez-vous un songe
Qui n'aura plus ces couleurs de mensonge
Qu'aux yeux de chair l'onde et l'or font ici?

(Valéry: *Cimetière marin*)

Großartige Seele, hoffst du noch, dir füge
sich eines, das nicht Farben dieser Lüge
besäße, die hier Gold und Woge leiht?

Rilkerei!

(Rilke: *Der Friedhof am Meer*; SW, S. 344f.)

(Celans *Randnotiz*¹⁵⁷⁵)

Rilke hat im Rückblick auf seine frühe Dichtung eine negative Selbsteinschätzung gefunden. In einem kaum verschleierte[n], autobiographischen Ton, schreibt der Protagonist mit literarischen Ambitionen und Erzähler *Malte*, der autofiktional mit dem Autor Rilke das gleiche Alter von 28 Jahre teilt, zu Beginn seiner *Aufzeichnungen*:

Ach, aber mit Versen ist so wenig getan, wenn man sie früh schreibt. Man sollte warten damit und Sinn und Süßigkeit sammeln ein ganzes Leben lang und ein langes womöglich, und dann, ganz zum Schluß, vielleicht könnte man dann zehn Zeilen schreiben, die gut sind. Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), – es sind Erfahrungen. [...] Und es genügt auch noch nicht, daß man Erinnerungen hat. Man muß sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muß die große Geduld haben, zu warten, daß sie wiederkommen. Denn die Erinnerungen selbst *sind* es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß in einer, sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte, und aus ihnen ausgeht. (III, 466f.)¹⁵⁷⁶

1575 Zitiert nach dem Faksimilie-Abdruck von Celans Valéry-Übertragungen in Gellhaus 1997, S. 272. Im Folgenden werden Verweise auf den siebten Band der *Sämtlichen Werke*, herausgegeben vom Rilke-Archiv, mit der Sigle SW abgekürzt, und Verweise auf die *Werke*, herausgegeben von Engel, Fülleborn, Nalewski und Stahl, ohne Sigle mit Bandangabe in römischen Ziffern, gefolgt von der Seitenzahl.

1576 Instruktiv für die späteren Ausführungen zu den *Sonetten an Orpheus* ist der Kommentar

Bezieht man diese isolierte Stelle des Erzählers versuchsweise auf die *frühen Gedichte*¹⁵⁷⁷ des Autors selbst, nämlich dass »Gefühle« durch Lebenszeit reifen können zu »Erfahrungen«, d. h. zu wenigen »Zeilen«, so fällt der mythische Ton auf, dass sie dann »nicht mehr zu unterscheiden [sind] von uns selbst«. Diesen Gedanken kann man orphisch deuten im Sinne der *Sonette*. Die innere Sammlung lässt sich explizieren über die Verwendung der impliziten Bienen-Metapher (»Süßigkeit sammeln«) als eine Extraktionsleistung (s. u. S. 619) und als eine einmalige Wiedergängerfigur (»warten, daß sie wiederkommen«). Dieser Gärungsprozess kann ein Gedicht entstehen lassen, das als eine »Gebärde« bzw. als (Augen-) »Blick« figuriert, wenn »in einer, sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte«. Die *Sonette an Orpheus* lassen sich demgemäß verstehen als ein Dazwischen, nicht mehr nur »Gefühle«, aber bereits mehr als »Erinnerungen« zu sein. Nicht allein im Entstehungsprozess sind sie Kondensate von »Erfahrungen«, sondern auch in ihrer Reichweite total.¹⁵⁷⁸

Gerok-Reiters zur vollständigen Passage, dass Malte bzw. Rilke hier von Rodin bzw. aus der *Rodin*-Schrift die »Technik der Enthaltbarkeit« übernehme und entsprechend auch betone, man müsse »vergessen können«, so dass »das Absinken der Eindrücke in eine vorrationale Bewusstseinstotalität« führe, und die Erinnerung »den Charakter eines bloßen Speicherraums« verlöre (Gerok-Reiter 1996, S. 276). Das entspricht der malteschen prä-orphischen bzw. erststufig-orphischen Erkenntnis (s. u. S. 588) und der nicht-gegenständlichen Weltkenntnis in orphischen Bezügen (s. u. S. 591).

1577 Im Allgemeinen haben seine frühen Gedichte einen Hang zum Pathos, zum Kitsch. Als Beispiele seien exemplarisch Rilkes »Himmelsbalsam« – so Walther Killys Überschrift in seiner Sammlung zum *deutschen Kitsch – Helle Wiesen gehen auf, Frühlinge* genannt (Killy 1970, S. 159f.) und das frühe *Larenopfer* zitiert: »Oft seh ich die heimliche Stube belebt, / so lebhaft erzählen die Wände; / ein liebliches Mädchen, halb Kind noch, hebt / dort zu der Madonna die Hände. // Ein tüchtiger Junge beim Vater steht, / der viel zu des Hauses Gewinn tat. / An huben sie flüsternd das Abendgebet, / und Mutter läßt ruhen das Spinnrad. // Da deucht mich, es wird wohl das Auge naß / sogar der Madonna im Rahmen. / Ich lausche: – Laut von des Vaters Baß / ertönt das versöhnende: ›Amen‹« (I, 16). Diese Tendenz war Paul Celan, dem großen Nachfolger Rilkes in der deutschen Lyrik – bei aller Bewunderung und Auseinandersetzung – verhasst. Er entdeckt aber auch in späten Gedichten und Übertragungen ›Rilkereien‹ (s. Eröffnungszitat). Vgl. zu Celans anderem Umgang mit mystisch-religiösen Motiven Schulze 1970, 1993a und 1993b.

1578 Vgl. zur Genese dieser späteren Poetik Wierschin 1999, vgl. zur Blut-Metapher allgemein und im *Malte* Haubenreich 2013, der die Dekomposition der Erinnerungen im Namenloswerden betont und die spätere Rekombination in der Materialität des Schreibprozesses. Die Totalität des Bezugs bzw. die unendliche Fülle (s. o. S. 139, 155, 332) hat eine barocke bzw. frühromantische Anlage. Darüber hinaus ist der Roman im Ganzen eine Zyklisation von Experimenten kreativen Schreibens, die die eigene Genese mitdarstellt. 1903, sieben Jahre vor Fertigstellung des *Malte*, rät er im ersten der *Briefe an einen jungen Dichter* zu einem vergleichbaren transformatorischen Umgang (mit der Einsamkeit). Den Anlass bieten Kappus' letzte Gedichte: »Und in dem schönen Gedicht ›An Leopardi‹ wächst vielleicht eine Art Verwandtschaft mit dem Großen, Einsamen auf. Trotzdem sind die Gedichte noch nichts für sich, nichts Selbstständiges, auch das letzte und das an Leopardi nicht.« (IV, S. 514). Hier empfiehlt er die Kindheit als inneren Reichtum: »[F]ür den Schaffenden gibt es keine Armut und keinen armen gleichgültigen Ort. Und wenn Sie

Dichterische Erfahrungen teilen dann mit dem Augenblick die autonome Singularität und mit Leopardis *teoria del piacere* die Logik phänomenologischer Nachträglichkeit (s. Kap. 3.3.2). Insofern bedeutet »Gesang ist Dasein« (s. u. S. 603), dass Gedichte Explikate eines (Künstler-) Lebens sind.¹⁵⁷⁹ Sie sind orphisch, da sie Ergebnis eines Wiederkommens sind. Mit dem folgenden Satz –

Alle meine Verse aber sind anders entstanden, also sind es keine. – (III, 467)

– lässt sich die Frage nach Rilkes wirklichen Versen stellen. Nachdem lange Zeit in der Forschung sich die *Duineser Elegien* des Prädikats erfreuten, die Vollendung seiner Dichtung zu sein, sind in den letzten Jahren die *Sonette an Orpheus* und die letzten französischen Gedichte in der Rezeption auf diesen Rang aufgestiegen. Allgemein ist das Schicksal Rilkes als Dichter v. a. in Amerika besser gestellt als in der deutschen Germanistik.¹⁵⁸⁰ An diesem Umstand lassen sich bereits grundlegende Unterschiede zu Leopardi und Baudelaire erkennen. Bei Rilke fällt auf markante Weise auf, dass jede Gedichtsammlung eine neue Poetik einführt und verfolgt. Darüber hinaus ist Rilke ein paradigmatisch europäischer Dichter und Denker. Während Schlegel als Kritiker trotz der Stellen zur europäischen Literatur letztlich national denkt,¹⁵⁸¹ Leopardi zwar eine europäische Bandbreite an Aufklärungsphilosophen rezipiert, und Baudelaire sich vor allem dadurch auszeichnet, dass er E. A. Poe übersetzt und in Europa bekannt gemacht hat, ist Rilke ein ausgezeichneter Europäer. Das bezeugen seine ausgedehnten Reisen, auch nach Russland und nach Ägypten, und dann vor allem seine zeitlich und sprachlich diversen Übersetzungsarbeiten. Rilke hat

selbst in einem Gefängnis wären, dessen Wände keines von den Geräuschen der Welt zu Ihren Sinnen kommen ließen – hätten Sie dann nicht immer noch Ihre Kindheit, diesen köstlichen, königlichen Reichtum, dieses Schatzhaus der Erinnerungen? [...] Und wenn aus dieser Wendung nach innen, aus dieser Versenkung in die eigene Welt Verse kommen, dann werden Sie nicht daran denken, jemanden zu fragen, ob es gute Verse sind. (ebd., S. 516). Die *Parabel vom verlorenen Sohn*, die den Malte beschließt, antwortet auf diese Vorstellung in Auseinandersetzung mit Luk. 15, 11–32 und Gides *Le retour de l'enfant prodigue* (1907).

1579 In *Über Kunst* (1898) wird ausführlicher »Kunst als eine Lebensanschauung« dargestellt (IV, S. 116) mit dem interesselosen Wohlgefallen der Kinder an ihrer Umwelt als Ideal. Systematisch wichtig ist die betonte Autonomie der Kunstwerke: »Das Kunstwerk möchte man also erklären: als ein tief inneres Geständnis, das unter dem Vorwand einer Erinnerung, einer Erfahrung oder eines Ereignisses sich ausgiebt und, losgelöst von seinem Urheber, allein bestehen kann. Diese Selbständigkeit des Kunstwerkes ist die Schönheit.« (ebd., S. 115; Kursivierung M. H.).

1580 Vgl. Storck 1957. Dort finden sich auch die zeitbedingt repräsentativen Bezüge zu Heideggers Seinsmystik (ebd., S. 347), zu Hofmannsthals *Chandos*-Brief und zur Problematik der inneren Sprache (ebd., S. 353).

1581 Auf zeitgeschichtlich bedingte Weise missversteht Curtius Schlegels Europa-Gedanken in seinem ironischen Wert (vgl. Curtius 1932, S. 10). Vgl. im Kontext der Frühromantik zum romantischen »Europa« – vor allem als reflexive Denkfigur, die mit einer transzendentalpoetischen Erinnerung bzw. als Projekt vergleichbar wäre – Uerlings 2005.

seine Poetik nicht wie Leopardi in einem philosophischen Tagebuch oder wie Baudelaire in Essays und kunstkritischen Schriften, sondern v. a. in seinem umfangreichen Briefwechsel festgehalten. Dieser steht immer auch in einem Rahmen der Selbstinszenierung, sei es allgemein als Dichter, als Bittsteller für finanzielle Unterstützung oder als Selbstlegitimation seiner Dichtung. Diese Selbstdarstellung ist zwar keineswegs Rilke-spezifisch, bei ihm allerdings deutlich ausgeprägt und kultiviert. Da sie immer auch Kalkül ist, lassen sich an ihr poetologische Gleisstellungen ablesen. Repräsentativ für einen gewissen Vorbehalt der Literaturwissenschaft gegenüber Rilke ist Hugo Friedrich, der ihn kurzerhand aus der modernen Lyrik ausschließt. Das geschieht in einer bissigen Parodie der berühmten Briefe, in denen Rilke seine Inspiration und ergriffene Niederschrift der *Duineser Elegien* und der *Sonette an Orpheus* darstellt:

Moderne Lyrik ist eine kühle Angelegenheit geworden. [...] Die Verzauberung, die von modernen Gedichten ausgehen kann, ist männlich gezüchtigt. [...] Inspirative Ergriffenheit als alleiniger Ausweis dichterischer Qualität sank schon seit dem frühen 19. Jahrhundert im Kurs. Allerdings gab es Nachspiele. Die öffentliche Meinung ist lange bei ihnen hängengeblieben. Ihr bewundertes Muster war ein deutscher Dichter des 20. Jahrhunderts, der künstlerische Größe hat, aber geschlechtslos ist. Ihm wurde das Gedicht ›aufgelegt‹ in ›Nachtstürmen‹, es sprang ihm ›ins weit offene Gefühl‹, so daß ›die Hand zitterte und die Gewebe krachten‹; nachher berichtete er dann ausführlich von ›solchem Geworfenwerden‹ an Fürstinnen, Gräfinnen, Damen, an ›sehr werthe, liebe Herren‹, mit vielen ›irgendwie‹ und ›irgendwo‹ und mit den edelsten Genitiven. Das hat fatale Folgen gehabt und zu trüber Verwechslung dieses einen Falles mit dem Dichten überhaupt geführt. Fast durchweg begegnen die führenden europäischen Lyriker der Inspiration mit Mißtrauen [...].¹⁵⁸²

Die mangelnde männliche Zucht und die weibliche Ergriffenheit scheinen aus der historischen Distanz in der Formulierung zotig und kauzig. Das ändert nichts daran, dass sich Rilke in seiner Korrespondenz teilweise als romantisches Natur- und Kraftgenie inszeniert. Der Hang zum Umgang mit aristokratischen und reichen Frauen, von denen er sich verehren und finanziell aushalten lässt, mag befremdlich im Ton wirken. Daraus lässt sich aber noch keine Aussage über die Lyrik schlussfolgern. Die extrapolierte Dominanz der »Ergriffenheit« läuft Rilkes symbolisch-poetologischen Gedichten und seinen Prosaentwürfen zur

1582 Friedrich 2006, S. 161 f., vgl. Engel 2004, Dehrmann 2008, S. 561 f. (zu den zitierten Briefstellen und zum Primat eines inspirierten Sprechakts). Kings instruktive Untersuchung zu Rilke bzw. zu seiner Autorschaft als *Pilger und Prophet* sieht in Friedrichs Irritation Ausdruck einer »Anschlussproblematik« (King 2009, S. 348), da Rilke gerade die Brechung der Inspiration bzw. deren Anbindung an die Ironie überspringe (ebd.) und zu mittelalterlichen und antiken Inspirationsmodellen zurückkehre (ebd., S. 350 f.). Dann wird allerdings die Selbstinszenierung in den Briefen ebenso ignoriert wie die expliziten Anknüpfungen an baudelaireische Überlegungen zum Kalkül und zur Arbeit, v. a. in den *Briefen an einen jungen Dichter* (1929).

Dichtung zuwider. Rilke arbeitet vielmehr in Auseinandersetzung mit Baudelaire einem Inspirationsbegriff zu, der die romantische Variante durch Arbeit und Kalkül ersetzt.¹⁵⁸³

Ein (auch in der Formulierung) vergleichbares Ausschlussverfahren aus der modernen Lyrik betreibt in stärker philosophischen Bahnen Karl Heinz Bohrer, wenn er die Denkfigur des Abschieds »als Reflexionsfigur der verlorenen Zeit« unterteilt in eine harte und eine schwache (lyrische) Umsetzung. Anhand eines der *Sonette an Orpheus* (II, 13) und der letzten Strophe der achten *Duineser Elegie* wird Rilke einerseits »ein stoisches Bewußtsein vom Abschiedgenommenhaben« zugesprochen, andererseits aber auch eine »Abfälschung ins schöne Bild« durch »die Rückbindung an den erinnerten Mythos.« Darin sieht Bohrer eine »prinzipielle Aufweichung des Abschieds« und einen Abfall von der »harte[n] Reflexionsfigur in der heroischen Phase des 19. Jahrhunderts.«¹⁵⁸⁴ Letztere sieht er erfüllt in Baudelaire, dessen Gedichte das Ewige im Flüchtigen in der Restform der Trauer aufbewahrten. Der Kern der Argumentation läuft darüber, Baudelaire's Allegorien nicht als (rhetorische) Allegorien, sondern als Zeitfiguren zu lesen.¹⁵⁸⁵ Es ist fraglich, warum die »mythische Rückbindung« an sich bereits eine abschwächende Funktion haben soll.¹⁵⁸⁶ In *Ästhetische Negativität* (2002) stellt er Baudelaire noch Leopardi als Vertreter der heroischen Fügung der Trauer zur Seite. Hier finden sich über die Ausgrenzung Rilkes hinausgehende, merkwürdige Allgemeinthesen. Unter Aufgabe der Sprachgebundenheit des Denkens und in einer unverständlichen Trennung von Gedanken und Gefühlen

1583 Vgl. Müller 1974. Müller arbeitet Rilkes Dingbegriff und seine Dinggedichte als Erbe des (französischen) Symbolismus auf und grenzt diese gegen den zeitgleich entstandenen Imaginismus ab. Pott stellt neben dem Einfluss von Keats, Kassner, Schuler auf Rilke insbesondere drei sich widersprechende Stränge von inspiratorischer Selbstdarstellung in den Briefen dar (vgl. Pott 2004, S. 338–343).

1584 Bohrer 1996, S. 28f.

1585 Dass Bohrers Lesart nicht stichhaltig ist, dass »seine Annahmen nicht tragen«, vertritt ausführlich in seiner Rezension Petry 1999 (hier ebd., S. 280).

1586 Bohrer 1996, S. 29. Damit gilt Bohrer das »Beispiel Rilkes« als repräsentativ für »die Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts [, die] eher eine schwache Form der Abschiedsfigur darstellt. [...] Die Affinität zum Mythos zeigt dies.« (ebd., S. 37). Durch und zugleich trotz Trennung von (subjektiven) Gefühlen und Gedanken spricht Bohrer von einer »gedanklichen Suprematie« der Lyrik (Bohrer 2002a, S. 161), was – gemessen an der eigenen Setzung – einem Kategorienfehler gleichkommt. Vorgedacht – bzw. vom Kritiker »vorgefühl« – wird das bereits in *Der Abschied*: »Und darin liegt die ganze Differenz zwischen Philosophie und Literatur in der Zeitfrage beschlossen. Die Philosophie duldet offensichtlich nicht den Gedanken des Verschwindens, den die Literatur als denkbaren vorgibt, weil der ihr kein Gedanke, sondern ein Gefühl ist: d. h., er ist ihr nur als subjektiver verständlich.« (Bohrer 1996, S. 35). Diese These wird dann gesteigert zu: »Die Philosophie denkt niemals *negativ!* [...] Was *ist*, widersetzt sich der Einschnürung durch Worte, und sein inneres Erleben enthüllt uns nicht, was über den begnadeten, unsäglichen Augenblick hinaus ginge.« (Bohrer 2002a, S. 335). Gegen Bohrer wäre hier von seiner unkritischen »Einschnürung der Worte« (Meuthen 2011, S. 27) zu sprechen.

stellt Bohrer ›die‹ Philosophie unter einen prinzipiellen Metaphysikverdacht: allein »die *ästhetische Negativität* [drücke] ungelöste Aporien des Zeitlichkeitsbewußtseins aus und mach[e] sie kraft seiner Sprache evident.«¹⁵⁸⁷ Deshalb wohl verschweigt er – beispielsweise – den mythischen Bezug (z. B. *Nerina*; Tassos *Aminta* und *Dafne*) in Leopardis *Le Ricordanze* und verkürzt die Epiphanie am Schluss als Sprechakt eines »instant poétique« (s. o. S. 326), den das ganze Gedicht aufbaut, zu einem (scheinbar unmythischen) »Immer-schon-Entschiedensei[n] der Trennung«¹⁵⁸⁸ von Nerina:

Nicht die Gewißheit, daß der Tod kommen wird, ist der Gedanke, sondern daß er schon gekommen ist: daß das, was ist, eigentlich nicht mehr ist. [...] Die Sehnsucht nach dem, was verging, selbst dem Traurigen, ist nutzlos [...]. Das Heute ist hier infolge des Damals zerstört. Die Zerstörung geschah aber damals, ein Umschlag von absoluter Positivität in absolute Negativität [...]«¹⁵⁸⁹

Solche »absolute Negativität« ist nicht zu haben – weder lyrisch, ästhetisch oder subjektiv noch philosophisch, gedanklich, logisch. Darüber hinaus widerspricht die ambige Positivität der Epiphanie der angesetzten Dichtung »von unzweideutiger lakonischer Klarheit.«¹⁵⁹⁰ Eine sehr viel unaufgeregtere Einordnung gegenüber Baudelaire (und ›der‹ Moderne) formuliert Stierle, wenn er »Rilkes poetische Begegnung mit Paris« bespricht. Indem er Baudelaire als den »Schlüssel« sowohl für Rodin als auch für Rilkes *Rodin*-Monographie und für Rilkes Auseinandersetzung mit dem »Stadtmythos« von Paris liest, tritt der *Malte* als »Verkettung von Prosagedichten«¹⁵⁹¹ bereits die literarische Nachfolge der *Tableaux parisiens* bzw. des *Spleen de Paris* an, die die *Neuen Gedichte* weiterentwickeln. Rilkes Poetik des Abschieds steht jenseits trennscharfer Unterscheidungen zwischen hart-heroischen und schwachen Varianten. Man kann die Figur des Abschieds als ein orphisches Echo des vergilschen »Iamque vale« (s. u. S. 598) verstehen, als eine semantische Verstärkung des Abschieds, die ihn nicht immunisiert, sondern im Durchdenken fruchtbar macht.

1587 Bohrer 2002a, S. 116. Vgl. zu einer grundlegenden Kritik dieser Vereinnahmung – insbesondere zur These, »der subjektive Horizont [reiche] über den sprachlichen hinaus« – Meuthen 2011, S. 18–28 (hier ebd., S. 27).

1588 Bohrer 1996, S. 28.

1589 Bohrer 2002a, S. 53, 55f.

1590 Ebd., S. 53. Vgl. die bereits angeführten Kritikpunkte an Bohres Ansatz: zu seiner These, Schlegel betreibe eine metaphysische Geschichtskittung (s. o. S. 126), zum Einspruch mit Schlegel gegen seine These, es gäbe ein absolutes Scheitern (s. o. S. 154), zu seiner verabsolutierten Interpretation von Leopardis Theorem vom Nichts (s. o. S. 211), gegen seine Kritik an Benjamins Begriff der Schock-Erfahrung (s. o. S. 395), gegen eine Interpretation des Augenblicks als *nur* zeitenthobenes, absolutes Präsens (s. o. S. 413).

1591 Stierle 1996, S. 387f. Die Rückbindung des *Malte* an die Prosagedichte ist nicht neu (vgl. etwa Bethke 1965).

Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter 1
 dir, wie der Winter, der eben geht.
 Denn unter Wintern ist einer so endlos Winter,
 daß, überwinternd, dein Herz überhaupt übersteht.

Sei immer tot in Eurydike –, singender steige, 5
 preisender steige zurück in den reinen Bezug.
 Hier, unter Schwindenden, sei, im Reiche der Neige,
 sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug.

Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung,
 den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung, 10
 daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal.

Zu dem gebrauchten sowohl, wie zum dumpfen und stummen
 Vorrat der vollen Natur, den unsäglichen Summen,
 zähle dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl. 14 (SO II, 13)¹⁵⁹²

Vom letzten Vers her gelesen steht das 13. der *Sonette* des zweiten Teils in der Tradition des (elegischen) Rühmens (»jubelnd«, V. 14) und in einer quantitativen Auflösung der »Zahl« und der Zeit. Die jeweils ersten Verse der Strophen beginnen mit einem »Sei«. Die zeitliche Variation dieser strophischen Neueinsätze lässt sich als Struktur orphischer Zeitlichkeit fassen.

Sei allem Abschied *voran*, [...] (V. 1)
 Sei *immer* tot in Eurydike –, [...]. (V. 5)
 sei ein klingendes Glas, das sich im Klang *schon* zerschlug. (V. 8)
 Sei – und wisse *zugleich* des Nicht-Seins-Bedingung (V. 9;
 Kursivierung je M. H.)

Die Denkbewegung des Sonetts geht nicht allein auf die subjektive Seite, »die Abschiede so [zu] verinnerlichen, als hätten wir sie schon hinter uns.«¹⁵⁹³ Das liegt bereits darin begründet, dass beide Nuancen des Abschieds – das Verabschieden und das Sich-Trennen – aktiviert werden. Sprechakt und Grund bzw. sprachlicher Umgang und der gedankliche Versuch, Trennung in eine Einheit zu überführen, werden miteinander verwoben. Der Gedichtsgang stellt auch keine

1592 Im Folgenden werden die *Sonette an Orpheus* (W II, S. 237–272) ohne Sigle (für den Band der Werkausgabe oder für die *Sonette*) angegeben: zunächst in römischen Ziffern die Angabe zu Teil I oder II, dann in arabischen zum jeweiligen Gedicht.

1593 Betz 2009, S. 124. Unterstützt durch das Referat der einschlägigen Briefstellen arbeitet Betz die Wandlung der transzendentalpoetischen Kategorie des Abschieds heraus. Während die *Achte Elegie* im Bild des ein letztes Mal zurückblickenden Wanderers mit »so leben wir und nehmen immer Abschied.« (II, 226, V. 75) endet, verstärkt sich die Verinnerlichung des Abschieds in den *Sonetten*. Die Figur wird in späteren Gedichten, v. a. denjenigen im Briefwechsel mit Erika Mitterer, variiert, begrifflich aber nicht mehr verändert.

explizite Exteriorisierung des Abschieds dar (s. Kap. 4.4.3). Stattdessen wenden sich die Imperative zunächst unbestimmt an etwas, was es auch sein solle (s. o. S. 76). In einem Selbstdialog folgt das lyrische Ich der ästhetischen Idee, orphisch mit dem Abschied umzugehen. Dadurch entsteht eine begriffliche Weite, die weder einzelne Abschiede noch den mythischen Augenblick des Abschieds von Eurydike behandelt. Vielmehr wird der Abschied als Denkfigur poetisch gestaltet. Das geschieht einerseits als eine theoretische Struktur, andererseits als ein Augenblick, diese Figur praktisch zu vollziehen. Als Vermittlung der Gegensätze prägt der Begriff des Abschieds einen orphisch-dialektischen Umgang mit Sein und Nichts, mit Leben und Tod aus im Modus des Werdens. Der erste Eindruck von Unbestimmtheit entsteht durch kontrastive Paradoxierungen. Grammatisch werden vier Zeitformen miteinander kombiniert. Der bestimmende Imperativ »Sei« spricht etwas an, das nicht ist, aber sein soll. Der Weg dahin geht durch ein Vortäuschen oder Anverwandeln, dass etwas anders »wäre« (V. 1), als es ist. Beide Einsätze gehen mit dem Nicht-Sein um. Die erstaunliche Begründung, die durch »Denn« (V. 3) eingeleitet wird, nimmt den Vergleich »wie der Winter« (V. 2) auf. Die Erklärung ist dadurch bereits eine poetische, die sich auf das Verhältnis von zwei getrennten Bereichen – »Abschied« und »Winter« – stützt. Beide haben gemeinsam, dass er »eben geht« (V. 2). Die Bedeutung des *tertium comparationis* ist zunächst unterbestimmt, da man sowohl »der soeben vergeht« als auch »der nun einmal (kommt und) geht« lesen kann. Die Gemeinsamkeit von Einmaligkeit und zyklischer Zeit strukturiert die folgenden *coincidentiae oppositorum*. Der Winter ist die kalte Jahreszeit und der Tod bzw. das Nichts. Voran-zu-Sein geht mit Trennung an sich (»*allem* Abschied«, V. 1) um und grenzt sich auf kondensierte Weise bereits im ersten Vers (»Sei [...] *hinter*«) durch den doppelten Reim mit »Winter« (V. 2f.) ab. Durch den weiteren Verlauf wird das Werden bzw. Vergehen (»der eben geht«, V. 2) als vereinendes Drittes überbestimmt, so dass beide Lesbarkeiten zusammen und gleichzeitig gelten. Dadurch wird ein trennender Begriff des Abschieds poetisch gefordert und zugleich verabschiedet. Diese Strategie schrittweisen Überbestimmens lässt sich auf die weiteren Gegensätze übertragen. Die Paare »voran«/»hinter« (V. 1), »unter Wintern«/»überwinternd« (V. 3f.) und »eben geht«/»übersteht« (V. 2, 4) werden lautlich angeglichen: Durch das Enjambement ist der Abschied wirklich »hinter / dir« (V. 1f.). Das apräsentische Partizip »überwinternd«, durch den das Herz den Winter bzw. den Abschied übersteht, ist durch die gleiche Position in beiden Versen deutlich als Mittelreim zu »unter Wintern« angeglichen (V. 3f.).¹⁵⁹⁴ Der »Winter« (V. 3) ermöglicht erst dem

1594 So ergibt sich lautlich auch die Möglichkeit Vers 3 als »Denn Unterwintern ist einer so endlos Winter,« zu hören. Mit dem Vokabular des Gedichts wäre dieses Klangereignis ein »reine[r] Bezug«, in dem Vollzug und »zerschlug« (V. 8) zusammenfallen. Grammatisch

»Herz[en]« (V. 4) das Überstehen im Modus des Überwinterns. Überträgt man den Vergleich zurück auf den Abschied, ergibt sich, dass das Herz den Abschied übersteht im Modus des Verabschiedens, und dieses ermöglicht wird durch einen endlosen Abschied. Die unausgeführte, aber zentrale Stellung von »dein Herz« (V. 4) lässt diesen einen Gedanken, der das Gedicht ausmacht, zu einem Herzwerk (s. u. S. 582) werden.

Das dynamische »geht« wird durch die Reimposition in ein (scheinbar) statisches »steht« umgewandelt, das aber wie der nominale »Abschied« in eine Kunst des Vollzugs überführt wird. Den Abschied verabschieden zu können bzw. ihn zu überstehen, ist (grammatisch und logisch) dem negierenden Prinzip des Winters geschuldet und deutet sprachlich eine Seinsekstase an, im Sinne eines Heraus- bzw. Über-Stehens, die das Vergehen (»eben geht«, V. 2) verwandelt. Diese Gleichzeitigkeit von Gegensätzen hallt noch in der Überkreuzung von »hinter« und »Winter« als Mittenreim (V. 1f.) und als Endreim (V. 1, 3) nach. Innerhalb des intratextuellen Orpheus-Mythos, den die *Sonette* ausbilden, klingt im »überhaupt« (V. 4) noch das »Haupt« (s. u. S. 608) nach, da die Häufung des Präfixes »über-« durch die Reimpaare lautlich abgetrennt wird. Noch Orpheus' abgetrennter Kopf überwindet im Gesang den Tod. Ebenfalls intramythisch infiziert das dreifache »über-« in Vers 4 das doppelte »steige« (V. 5f.) im nächsten Quartett und erinnert an die »reine Übersteigerung« des ersten Verses der Sammlung. Dieser Sammlungscharakter ist unausgesprochener Teil der zu überwindenden »unsäglichen Summen« (V. 13) in einer Vernichtung der »Zahl« (V. 14).

Subjekte – wie Eurydike (V. 5) – oder etwas aus dem »Vorrat der Natur« (V. 13) abzuzählen und als Einzeldinge oder Individuen abzutrennen und zu isolieren, soll verabschiedet werden. Diese Aufhebung der Verdinglichung ist aber – folgt man dem Reim – nur »dieses einzige Mal« (V. 11) möglich.¹⁵⁹⁵ Dieser

ließe sich dann »einer« auf »Eurydike« (V. 5) beziehen. Damit wäre Eurydike ein zweiter Ermöglichungsgrund – »wie der Winter« (V. 2) –, der das Überstehen ermöglicht. Das »unsäglich[e]« (V. 13) Verb unterwintern fügte sich insofern in die Logik des Gedichts, dass es einmalig ist und dadurch die entsprechende Bewegung des Überwinterns, die das Gedicht darstellt, nötig und möglich macht.

1595 Quantitativ ist das angelegt in der grammatischen Übersteigerung – das dreifache »über-« (V. 4) und »Winter« (V. 3f.) – der ersten Strophe, die sie sich zu einer zweifachen »Untersteigerung« (vgl. V. 3) verwandelt: Die merkwürdige Steigerung des Adverbs »singerder«, »preisender« (V. 5f.) – kommt (nur) zweimal vor, ebenso wie das Prädikat »steige« (V. 5f.) und »sei« (V. 7f.). Im zweiten Quartett ist noch eine Trias angelegt, aber schon abgetrennter – »Sei« (V. 5), »sei« (V. 7f.) –, die kontrapunktisch weiter reduziert wird: Die zwei Prädikate – stärker abgetrennt durch einen Bindestrich: »Sei – und wisse zugleich« (V. 9) – im ersten Vers des ersten Terzetts spiegeln sich in der parallelen Stellung der Prädikate im letzten Vers (des zweiten Terzetts): »zähle dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl.« (V. 14). Das Quartett gibt die Folge vor: »überwinternd« wird im zweiten Quartett erläutert, »überhaupt« im ersten Terzett, »übersteht« im zweiten (V. 4).

Augenblick des vollständigen Vollzugs der Denkfigur des Abschieds ist die Aufgabe orphischen Sprechens als ein Fragment aus der Zukunft (s. o. S. 166). Der Winter ist die kalte Jahreszeit, das Ende des Lebens, der Abschied eines Jahres: ein wiederholbares Phänomen des Verabschiedens. Als Begriff ist Winter bzw. Abschied zugleich »endlos« (V. 3), in der typischen Interpretation Rilkes von Unendlichkeit (»infinito silenzio«) als Endlosigkeit (»endlosen Stille«, s. u. S. 572). Zugleich aber wird diese interpretiert, »als wäre« (V. 1) sie unendlich bzw. als wäre sie aufgehoben im Begriff des »reinen Bezug[s]« (V. 6). Diese Geste deutet einen Begriff des Orphischen an: Das Überwintern bzw. das Verabschieden ist – lautlich nahegelegt durch die Wiederholung – auch der Imperativ »ersteige: »singender steige, preisender steige« (V. 5f.). Was singend und preisend erreicht werden soll, führt das zweite Quartett ein: Der zweite »Sei«-Imperativ verweist auf Orpheus.¹⁵⁹⁶ Jedem Abschied *voran* zu sein (V. 1), lässt sich zeitlich verstehen, als ein Eingedenken, als ein dem Verlust Vorwegsein. Das zweite Quartett ist ein ›Über-Haupt‹ durch den Bezug auf den Gesang, der – im Orpheus-Mythos – auch zerstückelt noch den Tod überbietet. Der Modus des Über- bzw. Ersteigens war zuvor ein Überwintern bzw. Verabschieden. Dauer wird scheinbar restringiert auf den Akt des Übersteigens bzw. der Transzendenz.¹⁵⁹⁷ Diese ist aber zugleich ein Zurücksteigen »in den reinen Bezug.« (V. 6), in eine Immanenz durch Gesang (»singender«, »preisender«, V. 5f.). Die grammatische Steigerung versucht, die Sprache evokativ dem Orphischen anzugleichen, das Leben (»des Nicht-Seins Bedingung«, V. 9) und Tod (V. 5) verbindet. Statt das Verabschiedete, Abgetrennte und Verlorene – hier stellvertretend Eurydike – zu vereinzeln, wird der orphische Bezug betont. »Sei immer tot in Eurydike« (V. 5) lässt sich verstehen als anerkennender Umgang mit dem Tod als Teil des lyrischen Ichs, Orpheus' und des Lebens. Man ist dem Abschied (von Eurydike) *voran*, wenn man die Relation des Verlusts als Bestimmung des (eigenen) Verhältnisses (zu ihr) akzeptiert. Den Abschied ohne Unterlass zu vollziehen, bzw. ihn nicht zu verdrängen oder als vergangenes Ereignis zu verdinglichen, bedeutet, ihn bewusst Teil von sich sein zu lassen. Dann wäre man »tot in Eurydike« (V. 5), partizipierte durch sie am Tod, der im »Hier« (V. 7) bzw. im »Hiersein« (II, 221, V. 39) alle Lebenden bestimmt. Das Leben ist das »Reich

1596 Dieser Imperativ bestimmt die Rolle der ästhetischen Idee Orpheus als adverbialen Vierschritt, der den normalen dialektischen Dreischritt ablöst: »voran«, »immer«, »schon«, »zugleich« (V. 1, 5, 8f.). Rilkes Denkfigur ist jenseits jeden Abschieds wiederum durch eine rhythmische Verschiebung: Die Kombination der vier Zeitbestimmungen steht außerhalb von Leopardis Entgegenwärtigungsbewegung, außerhalb von Baudelaires Re-gegenwärtigungsbewegung (s. u. S. 592).

1597 Versteht man Überwintern als Transzendenz bzw. als Übersteigen, ist das implizite Überwintern eine poetisch geforderte Immanenz, die im Zusammenhalten beider Seiten dem »reinen Bezug« (V. 6) entsprechen kann.

der Neige« zum Tod (V. 7). Der orphische Dichter ist »unter Schwindenden« (V. 8) – parallel zu »unter Wintern« (V. 3) – so endlos Schwindender, dass ihm lyrisch ein Augenblick bzw. ein Gedicht gelingen kann. Die Metapher des »klingende[n] Glas[es]« (V. 8) bewahrt eine Fülle auf, die als »Klang«-ereignis (V. 8) auftreten soll. Die selbstaufhebende Augenblicksmetapher – »sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug« (V. 8) – stellt einen ersten Abschluss dar. Das »voran«-Sein als Als-Ob (V. 1) ist ein selbstreflexiver und medialer Gedanke, so zerbrechlich wie das Glas als Medium des Klangs. Diesen Gedanken wiederholt das Gedicht als Abschaffen zählender, instrumenteller Weltstellung (V. 14).

Bedingung dafür ist nicht nur eine Seinsform – hier der Gesang –, sondern eine Form des Wissens. Mit »Sei – und wisse« beginnt das erste Terzett. Den »reinen Bezug« (V. 6) zu verkörpern, setzt einen bewussten Umgang mit dem Leben (»des Nicht-Seins Bedingung«, V. 9) voraus. Das scheinbar Äußere des Abschieds wird aufgehoben, indem der Abschied die Rolle der Vermittlung erhält. Die Trennung (von Eurydike) ist nichts Abgetrenntes bzw. nicht (erststufig) absolut, da sie Teil des Lebens (des orphischen Sprechers) ist. Der Abschied ist allerdings unendlich (V. 10) in dem begrifflichen Sinne, den dieses deutlich transzendentalpoetische Sonett darstellt, dass die Gegensätze (von Leben und Tod) vermittelt werden. Der Abschied als Denkfigur wird hier symbolisch prägnant gefasst als Werden und Vergehen, das immer nur als Vergangenes präsent sein kann. Der abschließende Vers des ersten Terzetts fordert – parallel zu Vers 8 – eine Vollständigkeit, Einmaligkeit und einen Vollzug. Die Logik des Abschieds ist weder abstraktes Wissen noch entrücktes Sein, sondern eine Praxis. Da die dichterische Aufgabe darin besteht zu wissen, dass der Mythos immer-schon-nicht-mehr ist, gilt es, diesen aktiv bzw. seiend zu erfüllen »dieses einzige Mal.« (V. 11). Etwas zu wissen, gilt nur im praktischen Vollzug. Das macht das letzte Terzett deutlich: Der Begriff (des Abschieds) muss sich entäußern, sonst ist er leer. Der Abschied muss aber auch gewusst sein, d. h. in seiner Struktur nachvollziehbar sein, sonst ist er blind. Der »völlig[e]« (V. 11) Vollzug setzt scheinbar eine Addition voraus »[z]u dem [...] Vorrat der vollen Natur« (V. 12f.), – die sich gleichzeitig selbst annihiliert. Die eigenen Grundlagen (des Lebens, des Abschieds, des Rechnens) scheinen auf dem Spiel zu stehen. Der subjektiven Seite des Abschieds (V. 1), die sich als intersubjektive Figur darstellt (V. 5), steht die »voll[e] Natur« gegenüber. Die Objektseite ist »dump[f] und stum[m]« (V. 12). Die Natur spricht nicht, solange sie – wie Eurydike – als absoluter Abschied bzw. als strikte Trennung verstanden wird. Wenn der Verstand nicht hinreicht, die Natur in ihrer Fülle zu denken, da er summarisch vorgeht (V. 13), bietet der richtig verstandene Abschied eine Lösung, die nicht nur Eurydike frei (sein) lässt als gewussten Verlust. Sich zur Vollständigkeit (V. 13) hinzuzuzählen, »vernichtet die Zahl« (V. 14), insofern im

Herzen (V. 4) eine andere – nämlich orphische – Rechnung aufget: Die Verrechenbarkeit der Welt und der Subjekte wird überstanden (V. 4) bzw. zurückerstiegen (V. 5f.) im Rückgang auf die Natur als Geist.

Abschied ist Bedingung orphischen Sprechens. Damit ist der lyrische Vollzug – das Gedicht – messbar am Status der Einmaligkeit. Das Sonett erfüllt sie latent durch die einzige Wiederaufnahme des Reims. Es entsteht so eine appellative A-Zeitlichkeit des lyrischen Projekts, die in der »Vernichtung der Zahl« orphisch auch einem Ausschluss eines »schlechthin Verschlossene[n] und Sprachlose[n] entspricht«. ¹⁵⁹⁸ »[D]ieses einzige Mal [...] vernichte die Zahl« (V. 11, 14) stellt sich ein durch die Reflexion auf den Umstand, dass das Leben als der »unendlich[e] Grund deiner innigen Schwingung« (V. 10) sein Gegenteil einschließt. Der orphische Imperativ will eine Zeit, setzt eine Zeit, die (deshalb) nicht (jetzt) ist, aber immer schon (jetzt) ist im Modus des Nicht-Mehr, da die orphische Aussage im Bewusstsein getroffen wird um »des Nicht-Seins Bedingung« (V. 9). Metapoetisch reflektiert ist dieses orphische Sprechen, indem es sich aufhebt. Das Residuum orphischer Präsenz ist die Aussprache der (erhabenen) Unmöglichkeit bzw. »des Nicht-Seins Bedingung« (V. 9). Die Sonette prägen eine orphische Präsenz aus, da sie das »einzige Mal« (V. 11) aufschieben als Immer-Voran eines Sprechakts der inszenierten Selbsterfüllung.

Exemplarisch lassen sich weitere orphische Elemente in Rilkes Übertragung von Leopardis *L'infinito* und in Rilkes Gedicht *Der Schwan* im Vergleich zu Baudelaires *Le Cygne* (s. Kap. 5.1) aufzeigen. Die Epiphanie-Ästhetik der Dinggedichte bzw. der *Neuen Gedichte* verhandelt einen Begriff des Umschlags ins Offene, den Rilke »Wendung« nennt, der auch für die späteren *Sonette an Orpheus* prägend ist. Diese antworten gleichsam auf die »präorphisch[e] Erkenntnis« ¹⁵⁹⁹ in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, die als fragmentarische Reihung von Prosagedichten à la Baudelaire lesbar sind. Sie übernehmen eine Gegenwartsverschlusspoetik à la Leopardi. Als Auswege aus dieser poetologischen Sackgasse werden als Bewegungen zwischen Selbstschöpfung und Selbstvernichtung abschließend (Kap. 5.2–5.3.3) *orphische Augenblicke* vorgestellt.

1598 Busch 2003, S. 120, 135 (Kap. *Zur Refiguration der mythischen Gebärde in den Sonetten an Orpheus*).

1599 König 2014a, S. 11. Der Ausblick auf die *Sonette an Orpheus* und ihre Inszenierung orphischer Augenblicke folgt Königs Gedichts-Interpretationen und Darstellungen vorheriger Interpretationen der *Sonette*, die in *O komm und geh* versammelt sind. Vgl. den überblickshaften Forschungsstand im *Rilke-Handbuch* von 2004, das den besonderen Ertrag von Gerok-Reiters *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes Sonette an Orpheus* von 1996 herausstellt (vgl. Engel 2004, S. 422f.). Unter Königs *Lektüren im Porträt* ist hier die vorletzte zu *Manfred Engels Disziplinierung* von besonderem Interesse, da sie konzise dessen von Heidegger geprägten Ansatz darstellt, der an einer eigenartigen Formkonzeption und scheinbarer Theoriefeindlichkeit kranke (vgl. König 2014b, S. 254–260).

Rilke hat zwei Gedichte Leopardis übersetzt: *L'infinito* und *La sera del dì di festa*.¹⁶⁰⁰ Schaut man sich die Übersetzung des ersten Gedichts (SW, 768f.) an, das sich auf die Zeit in Duino im Jahre 1912 datieren lässt, ist – neben der Steigerung und Fixierung des (quasi-) mystischen Vokabulars – die ›falsche‹ Übersetzung der entscheidenden Mitte des Gedichts auffällig, da Rilke gerade nicht das »per poco« (V. 7) als ein »quasi«¹⁶⁰¹ versteht. Rilke verfährt ›elegant‹ oder ausweichend, indem er den Titel unübersetzt lässt. In beiden Gedichten scheint Rilke eine Umsetzung seines Begriffs »Weltinnenraum« (s. u. S. 581) zu sehen, den dann die *Duineser Elegien* in einem »ursprünglichen Vertrautsein, Verwachsensein mit dem Raum, in dem man da ist«¹⁶⁰², ausprägen. Durch die Tilgung des Ausbleibens des mystischen Augenblicks in der Mitte des Gedichts verändert sich die Logik des Originals.

Und über ein Kleines geht mein Herz ganz ohne
Furcht damit um. [...] (V. 7f.)

Der Wendung »ganz ohne / Furcht«, die den ungewissen, sich nur leicht ankündigenden Auszustand des »per poco« der Furcht bei Leopardi tilgt,¹⁶⁰³ entspricht das weitere übersetzerische Verfahren. Die Übertragung verändert den Rhythmus gegenüber der Vorlage. Den zehn Enjambements in *L'infinito* stehen zwölf in Rilkes Version gegenüber.¹⁶⁰⁴ Sie formen drei Versblöcke, die durch den zweifachen Zusammenfall von Vers- und Satzende markiert werden. Diese enden auch inhaltlich mit einer Pause (»Ruh.«, »Stillheit.«, V. 6, 10). Der Furchtlosigkeit und Vertrautheit entspricht ein proportioniertes Fließen. Diese ruhende Tonalität wird unterstützt durch die Tilgung des adversativen »Ma« (V. 4) und der konjunktiven Doppelpunkte (V. 11, 14), die Entsprechungen zugleich als Brüche auszeichnen. Dieser Spannungsverlust unterstützt die bruchlose Gestaltung eines Exzesses, die die prozessuale Entwicklung unterläuft.

L'INFINITO

Immer lieb war mir dieser einsame 1
Hügel und das Gehölz, das fast ringsum
ausschließt vom fernen Aufruhr der Himmel

1600 Vgl. zu Rilkes beiden Leopardi-Übertragungen Baehr 2000.

1601 Ebd., S. 108. Zum Entstehungszeitpunkt ist die Wahl nicht-patriotischer oder so interpretierbarer Gedichte erstaunlich (ebd., S. 109), was durch die verspätete Publikation (1938) allerdings nicht mehr auffällt. Vgl. zur Wendung dieses »quasi« ins Positive und zum Öffnen des Raums im Vergleich zum *Erlebnis* auf Schloss Duino und Capri Larcatti 1991, S. 365–369.

1602 Szondi 1975, S. 439 (vgl. Becker 2002, S. 114). Vgl. zum Begriff des Offenen bei Rilke in kritischer Abgrenzung zu Heidegger Kolenda 1980.

1603 Vgl. Beck 2002, S. 114 Fn 3, die auch die Übersetzungen von Helbling und Heyse anführt.

1604 – bei Leopardi die Verse 2, 4–10, 12f., bei Rilke die Verse 1–5, 7–9, 11–14.

den Blick. Sitzend und schauend bild ich unendliche
 Räume jenseits mir ein und mehr als 5
 menschliches Schweigen und Ruhe vom Grunde der Ruh.
 Und über ein Kleines geht mein Herz ganz ohne
 Furcht damit um. Und wenn in dem Buschwerk
 aufrauscht der Wind, so überkommt es mich, dass ich
 dieses Lautsein vergleiche mit jener endlosen Stillheit. 10
 Und mir fällt das Ewige ein
 und daneben die alten Jahreszeiten und diese
 daseiende Zeit, die lebendige, tönende. Also
 sinkt der Gedanke mir weg ins Übermaß. Unter-
 gehen in diesem Meer ist inniger Schiffbruch. 15 (VII, 769)

In einer merk-würdigen Verkehrung werden »interminati / spazi« (V. 4f.) mit »unendliche / Räume«, »infinito silenzio« (V. 10) aber mit »endlose Stillheit« übersetzt. In Rilkes Variation ist das Unendliche von Beginn an gegeben. Die zu leistende Synthese des lyrischen Ichs entfällt, da es von Beginn an im Offenen aufgeht. Deshalb werden die »immensità« (V. 14) in ein »Übermaß« (V. 12) und der verdoppelte »Schiffbruch« (V. 15) in ein subjektloses »Unter-gehen« überstiegen, der durch die Trennung ebenfalls verdoppelt ist. Statt eines geistigen *dulcedo* steht am Schluss ein »inniger Schiffbruch«. Diese Innigkeit enthält mystische Übertöne, da »io mi fingo« (V. 7) als »bild ich [...] mir ein« (V. 4f.) einen Interiorisierungsakt betont.¹⁶⁰⁵ Dieser »Weltinnenraum« (s. u. S. 581) entsteht, da »nel pensier« (V. 7) unübersetzt bleibt, wodurch der Gegensatz von Denken und Gefühl (»il cor«, V. 8) entfällt. Das spiegelt sich in der Vereinzelung von »mein Herz« (V. 7) und von »der Gedanke« (V. 14; Kursivierung je M. H.). An die Stelle eines aktiven, sinnlichen Hörens (»odo stormir«, V. 9) tritt ein passives Vergleichen-Müssen (»überkommt es mich, dass ich [...] vergleiche«, V. 9f.). Das lyrische Ich geht auf in einer verdreifachten »Ruhe: »Aufruhn«, »Ruhe [...] Ruh« (V. 3f.), die durch einen anderen lyrischen Umgang mit der Zeit jeweils vor- und nachbereitet wird. Einerseits wird »per poco« (V. 7) in der entscheidenden Gedichtsmitte verzeitlicht zu einer kurzen Einübungsphase: »über ein Kleines« (V. 7).¹⁶⁰⁶ Andererseits werden die Zeit ontologisiert und der mögliche Doppelbezug von »il suon di lei« auf sie verkürzt. Die gegenwärtige Zeit wird umgedeutet zu *der* Zeit: »diese / daseiende Zeit« (V. 12f.). Die Verendlichung des Raums (V. 4, 10), der die Zeit aufnimmt, stellt einen Bezug zum Dasein (V. 13) her. Für diesen Bezug verwendet Rilke Figuren intransitiver Endlosigkeit, die sich exemplarisch herleiten lassen aus dem Gedicht *Der*

1605 Vgl. Baehr 2000, S. 169 und den dortigen Verweis auf »einbilden« bei Meister Eckhart und Luther.

1606 Vgl. Baehr 2000, S. 170 für den Verweis auf den religiösen Ton eines furchtlosen Umgangs mit Gott.

Schwan, aus dem Aufsatz *Puppen* – in Vergleich zu Baudelaires *La Morale du joujou* –, aus der Idee mittleren Sehens aus der *Cézanne*-Schrift und aus einer emblematischen Passage im *Malte* (Kap. 5.1), die auf das orphische Projekt der *Sonette* (s. Kap. 5.2.1–5.2.3) vorwegweist. Die *Sonette* nehmen zwar Elemente des überlieferten Orpheus-Mythos auf (Vergils *Georgica*, Ovids *Metamorphosen*), arbeiten aber einem neuen Mythos des Gesangs, der Seele und des Tanzes zu, den die späte Übertragung von Valéry's *L'Âme et la Danse* andeutet (s. Kap. 5.2).

* * *

Rilke nimmt im späteren Lauf seiner literarischen Entwicklung eine gegenüber seiner frühen Dichtung selbstkritische Haltung ein (*Malte*). Ein Reifungsprozess verwandelt Gefühle, Erinnerungen und Erfahrungen zu autonomen Kondensaten, die die strukturelle Augenblicklichkeit objektiv werden lassen. Als singuläre Wiedergängerfigur kommt ihr ein orphischer Charakter zu. Eine Bestimmung des orphischen Augenblicks kann das – dem Briefwechsel geschuldete – Vorurteil widerlegen, Rilkes Inspirationsbegriff kranke an einem romantisch-effeminierten Ergriffensein. So kann Karl Heinz Bohrer's absolute Einschätzung gegenüber Rilkes schwacher Figur des Abschieds – in Abgrenzung zu Baudelaire – relativiert werden. Weiterführend ist es, Baudelaire als Schlüssel für Maltes Paris-Erfahrung und für Rilkes *Rodin*-Buch anzusehen. Das 13. Gedicht des zweiten Teils der *Sonette an Orpheus* – *Sei allem Abschied voran* – arbeitet gerade einem komplexen, dialektischen Begriff des Abschieds zu, dessen Eckpunkte die je ersten Verse der vier Strophen aufspannen als eine orphische Zweckmäßigkeit und Zeitlichkeit. Deren Struktur ist doppelt, insofern Verabschieden und Trennung zugleich angesprochen werden. Den Abschied orphisch zu denken, schließt den Augenblick als Denkfigur eines Werdens ein, das die Gegensätze vermittelt. Der Abschied als orphische Denkfigur ist zunächst unterbestimmt als nur eine noch-präsente Flüchtigkeit oder bald sich wiederholende Erfahrung, die an Zyklischem partizipiert. Das Werden des Abschieds wird jedoch überbestimmt als doppelte Anteilnahme an Gegensätzen, wodurch das zu verabschiedende Ideal des Abschieds relativierend aufgenommen wird im Imperativ, allem Abschied voran zu sein. Dieser ist intra-mythisch und inter-textuell angelegt, insofern der Gesang aus Zerstörung einen Gesangswert entstehen lässt. Diese lyrische Verabschiedung erststufigen, ›absoluten‹ Verabschiedens erhält einen Augenblickswert als transzendente Struktur, die Endlosigkeit abschaffen möchte. Der (unmögliche) reine Bezug erfüllt lyrisch eine zweifache, orphische Zweckmäßigkeit. Orpheus ist Thema und Motiv, zugleich immanente Transzendenz bzw. mythischer Vermittlungsgrund orphischen Singens, wodurch auch das Verabschiedete als Vermitteltes zum Gedicht bzw. zum orphischen

Augenblick werden kann. *Sonett* II, 13 stellt orphische Präsenz dar als das inszenierte Aufschieben erfüllten orphischen Gesangs. Rilkes Übertragung von Leopardis *L'infinito* fügt dem Begriff des Orphischen ein weiteres Element hinzu: Das Bereits Überwunden-Haben der Furcht bzw. des Verlusts der Trennung fügt sich ein in eine Poetik des gegebenen Offenen.

5.1 Präorphische Erkenntnis

Les poèmes sont [...] un peu de matière dans l'abîme de l'antimatière.¹⁶⁰⁷

(Anselm Kiefer: *L'art survivra à ses ruines*)

Über Zukunft kann der nicht reden, der sie irgendwo draußen ahnt: aber in unseren stärksten Stunden ist sie wie in der dämmernden Weite unseres Innern wie ein glühender Stern im Nebel. In uns erzeugt sie sich.¹⁶⁰⁸

(Hofmannsthal: *Zukunft*)

Die *Neuen Gedichte* werden gemeinhin als Dinggedichte¹⁶⁰⁹ bzw. als Dingephanien¹⁶¹⁰ verstanden. Das sachliche Sagen der *Neuen Gedichte* ist die Nachfolgefigur oder die Frucht des malteschen Versuchs, das Sehen zu lernen. Die einfachen Dinge beim Namen zu benennen, ist kein Versuch adamitischen Sprechens bzw. kein Versuch, die »ursprüngliche« Sprache des Kindes zu finden, sondern eine Poetik der Erinnerung, die das Ereignis des Sich-Erinnerns dergestalt inszeniert, dass der Erinnerungswert lyrisch verdeckt wird. Rilke verwendet für diese Reduktion, die als Fülle inszeniert wird, die Augenblicksbegriffe der Wendung, der Wandlung und des Winks. In möglicher Aufnahme von Baudelaires *Morale du joujou* führt Rilkes Aufsatz *Puppen* eine vergleichbare Poetik des Spielzeugs auf. Diese basiert auf der Trias von Erinnerung, Spiel und Seele des Dings. In beiden Texten ist das Spiel des Kindes das Ideal, das durch den Spleen der Erinnerung gebrochen wird. In diesem Wechselverhältnis von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung (s. o. S. 152) verbirgt sich die Aufgabe, in lyrischer Gestaltung dem toten Material Leben einzuhauchen, bzw. sprachlich das mortifizierende Prinzip der Sprache zu verdecken. Der Augenblickskern dieser Vivifizierungsarbeit ist in den romanischen Sprachen etymologisch aufbewahrt. Das »e mi sovvien l'eterno« (s. o. S. 241, V. 11) in *L'infinito* ist ein

1607 Kiefer 2011, S. 35.

1608 Hofmannsthal 1979, S. 618.

1609 Den Begriff für eine neue Poetik der Dinge hat 1926 Kurt Oppert in seinem Aufsatz *Das Dinggedicht. Eine Kunstfigur bei Mörike, Meyer und Rilke* geprägt.

1610 Vgl. – in Anspielung im Titel auf Dantos Monographie *The Transfiguration of the Commonplace* – Müller 1997. Diese Umwendung lässt sich als lyrischer Umgang mit dem neomystischen Bruch verstehen, den der *Chandos*-Brief als »Emanzipation der Sprachwelt« vorstellt, der »der Entfremdung der Dingwelt voraus[geht]« (Mähl 1963, S. 291).

solches ›sub-venire‹, ein Aufsteigen des poetischen Augenblicks des Sich-Erinnerns an die Ewigkeit, vermittelt über eine augustinische *angustia cordis* (vgl. ebd., V. 7 f.), die Spuren des (paradiesischen) Ewigen sinnlich entdecken lässt.¹⁶¹¹ Beide Aufsätze, *Morale du joujou* und *Puppen*, denken eine vergleichbare Logik des *souvenir* anhand der Metapher des Spielzeugs.¹⁶¹² Dieses Ideal, eine »essence divine« (s. o. S. 380) rekombinatorisch und sprachlich herzustellen, bestimmt Rilkes Dinggedichte. Sie sind stille Bilder, die in die Flüchtigkeit eine andere Zeit einbrechen lassen. Das spätere Gedicht *An die Musik* fasst diesen Gedanken folgendermaßen zusammen:

Musik: Atem der Statuen. Vielleicht:	1
Stille der Bilder. Du Sprache wo Sprachen enden. Du Zeit, die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen.	
Gefühle zu wem? O du der Gefühle	5
Wandlung in was? -: in hörbare Landschaft. Du Fremde: Musik. Du uns erwachsener Herzraum. Innigstes unser, das, uns übersteigend, hinausdrängt, –	
heiliger Abschied:	10
da uns das Innre umsteht als geübteste Ferne, als andre Seite der Luft:	
rein,	
riesig,	15
nicht mehr bewohnbar.	(II, 158)

Morale du joujou (1853) lässt sich als metapoetische Besprechung und Inszenierung des Dinggedichts im Zeichen der Erinnerung lesen. Der Aufsatz ist eine schwebende Darstellung der Erinnerung als Darstellendes und Dargestelltes zugleich. Eine vage Kindheitserinnerung setzt das Setting. Eine genaue kindliche Erinnerung knüpft an ein Detail an. Die mitreflektierte Anweisung, sich zu erinnern, die erinnert wird, folgt als direkte Rede.

1611 Vgl. Beck 2002, S. 114.

1612 Diese Struktur trifft damit auch auf ein Erinnerungs- und Augenblicksgedicht wie *Alla Luna* zu, das gemäß der *anima triplex* die Erinnerung sprachlich aufbricht als ›ram-mentarsi‹ (V. 1), als ›ri-cor-dare‹ (V. 11) und als ›ri-membra-re‹ (membrum, V. 15; s. o. S. 287). Das Aufsteigen der Erinnerung wird noch deutlicher in *Le Ricordanze* benannt als »un dolce rimembrar non sorga« (V. 57, s. o. S. 328). Vgl. zur Erinnerungsthematik in *La Morale du joujou* Rosenthal 2015.

Il y a bien des années, – combien ? je n'en sais rien; cela remonte aux temps nébuleux de la première enfance, – je fus emmené par ma mère, en visite chez une dame Panckoucke. [...] Je me rappelle très distinctement que cette dame était habillée de velours et de fourrure. Au bout de quelque temps, elle dit: »Voici un petit garçon à qui je veux donner quelque chose, afin qu'il se souviene de moi«. (OC I, 581)¹⁶¹³

Die Ferne des Erinnernten (»bien des années«) ist – mit *An die Musik* gesprochen – bereits eine »geübteste Ferne« (V. 12), eine relative Nähe, so dass aus den »temps nébuleux« eine zweite, klare Erinnerung (»Je me rappelle très distinctement«) aufsteigt. Das Geschenk bzw. die Gabe von »dame Panckoucke« ist eine List der Vernunft. Das Geschenk eines Spielzeugs hat einen klaren Telos – in der Doppelbedeutung von Ziel und Ende: »afin qu'il se souviene de moi«. Die Gabe (*présent, don*) hat zum Ziel, dass sich der »garçon« nach dem Ende bzw. nach dem Tod der Spielzeugwarenbesitzerin an sie erinnert, d.h. ihr Gegenwart (*présent*) schenkt. Der Übergang des Besitzes ist so auch ein Tausch. Was getauscht bzw. erinnert wird, ist dabei kontingent (»je veux donner quelque chose«), ebenso der Erinnernde (»Voici un petit garçon«). Der Mehrwert des Tausches ist eine Mitnahme (»afin qu'il emporte«), die sich als Rückgabe (»un souvenir de moi«) einstellen wird.

»Voici, dit-elle, le trésor des enfants. J'ai un petit budget qui leur est consacré, et quand un gentil petit garçon vient me voir, je l'amène ici, afin qu'il emporte un souvenir de moi. Choisissez«. (OC I, 581)

Das poetische Ergebnis ist *Morale du joujou* selbst, das sprachlich als Kindheitserfahrung – *joujou* statt *jouet* – benannt, aber als eine Erinnerungswelt, die »nicht mehr bewohnbar« (V. 16) ist, reflektiert wird. Der Essai im Ganzen ist der Versuch die »andre / Seite der Luft« (V. 12f.) bzw. den »Atem der Statuen« (V. 1) darzustellen.

J'ai gardé d'ailleurs une affection durable et une admiration raisonnée pour cette statuaire singulière, qui, par la propreté lustrée, l'éclat aveuglant des couleurs, la violence dans le geste et la décision dans le galbe, représente si bien les idées de l'enfance sur la beauté. (OC I, 582)

Die bewegte »Luft« (V. 13) bzw. die »Musik« (V. 1), wenn man Luft als »air« versteht, ist ein »Atem« bzw. die Inspiration »der Statuen« (V. 1), d.h. dieser »statuaire singulière«. Das geschenkte Spielzeug wird erinnert als Einzelnes (»singulière«) und als Logik der Erinnerung (»admiration raisonnée«) und erhält so Dauer (»affection durable«). Diese Erinnerung an den Akt der Gabe (der Erinnerung) erhält Dauer, wenn das Wesentliche (auf-) bewahrt wird (»J'ai

1613 Der Epiphaniewert der Erinnerung wird verstärkt durch die Wiederholung »la dame habillée de velours et de fourrure, qui m'apparaît comme la Fée du joujou.« (OC I, 582; Kursivierung M. H.).

gardé«). Die Erinnerung an das Objekt der Gabe ist zurückgebunden an eine epiphaniegleiche Blendung der Sinne (»l'éclat aveuglant«). Dieser Kern stellt sich erst ex post und als transzendente Erinnerung ein, denn das Bewahren (»garder«) des Blicks der Erinnerung (»re-gard«)¹⁶¹⁴ hält einen Wesenszug fest (s.o. S. 380). Diese retentio ist keine erststufige Wirklichkeit, sondern der Schimmer oder Nachklang eines Sprechaktes, der eines interesselosen Spiels ermangelt. Diese Nicht-Gegenwart (»re-présente«) ist die Gegenwart aus der Sicht des Erinnernden, dem die »idées de l'enfance sur la beauté« abhanden gekommen sind.

Tous les enfants parlent à leurs joujoux; les joujoux deviennent acteurs dans le grand drame de la vie, réduit par la chambre noire de leur petit cerveau. Les enfants témoignent par leurs jeux de leur grande faculté d'abstraction et de leur haute puissance imaginative. Ils jouent sans joujoux. (OC I, 582f.)

Die »Stille der Bilder« (V. 2) lässt sich verstehen als Stille der Erinnerungsbilder, die erst entstehen, nachdem man nicht mehr mit dem Erinnerten spricht (»les enfants parlent à leurs joujoux«). Dann bedeutet der Handlungsprimat des Erinnerten für die Erinnerung (»les joujoux deviennent acteurs«) auch den Verlust der Autonomie (»Ils jouent sans joujoux.«). Ist erst einmal die Gabe der Erinnerung gegeben, gibt es nur »espaces fictifs«, die das Gegebene als »mise en scène« wiederherstellen (OC I, 583). Diese »spiritualité de l'enfance [...] est la première initiation de l'enfant à l'art«, die nur noch erinnert wird (»l'âge mûr venu«), dann aber auch »ni les mêmes enthousiasmes, ni la même croyance« (OC I, 583) hat. Aus diesem Rückblick stellt sich die Frage nach dem Augenblick. Bricht das (erinnerte) Kind in einer »première tendance métaphysique« das Spielzeug – bzw. die Erinnerung – auf, »[pour] voir l'âme« (OC I, 587), kippt die Augenlust um in eine *hebetudo mentis*. Die *curiositas* des Kindes beendet »[I]a vie merveilleuse« (OC I, 587).¹⁶¹⁵ Auf die Frage nach dem Wesen des erinnerten Spiels und nach diesem Durchspielen als »myse en abîme« der Struktur der Erinnerung – »Mais où est l'âme?« (OC I, 587) – »commencent l'hébetement et la tristesse.« (ebd.). Rilke steigert die Logik der Erinnerung als Entzug zwischen nur interiorisierter oder exteriorisierter (platonischer¹⁶¹⁶) Erinnerung. Eine mögliche Antwort auf die »[p]uzzling question« (ebd.) dieser Ursprungssuche liefert der Aufsatz *Puppen* (1914). Den Verlust der Seele als Beginn des traurigen

1614 Vgl. Bryson 1983, S. 93f.

1615 Vgl. zur *concupiscentia oculorum* Augustinus' *Confessiones* 10.54 (s.o. S. 498), zur *hebetudo mentis* Thomas von Aquins *Summa theologica* 2a2ae 15,2 (s.o. S. 474), zur *curiositas* Augustinus' *Confessiones* 10.55 (Augustinus 2004, S. 504).

1616 Die beiden (aporetisch) unverbundenen Seiten zwischen entweder Seele als (innerer) Wachstafel oder als (äußerer) Taubenschlag (s.o. S. 538) sind auch die Pole der Rolle der Erinnerung des Kindes und des Erwachsenen (vgl. Rosenthal 2015, S. 132).

Bewusstseins nimmt Rilkes Aufsatz auf. Der immer schon überformte *fanciullo*-Bezug (s. Kap. 3.7) wird explizit:

Um den Umkreis zu bestimmen, in den die Existenz dieser Puppen fällt, könnte man von ihnen vermuten, daß es ihrem Dasein gegenüber keine Kinder giebt, dies wäre gewissermaßen die Vorbedingung ihres Entstehens gewesen, daß die Welt der Kinder vorüber sei. (IV, 685)

Der Raum der Kunst wird in Rückbindung an das Kind nach unten erweitert, droht aber zugleich einem »solo il nulla s'accresce« (s. o. S. 468) anheimzufallen. Der Ursprung ist »unrein; nur im Augenaufschlag einen Moment wach« (IV, 686). Erst nach dem Verschluss ist das Erinnernte da, gegeben, dann aber auch »eine Last« (ebd.). Wie erinnert oder poetisiert oder erspielt man also »la vie réelle« (OC I, 582)? Wie formt man das Bild der Erinnerung zurück zu einem gegenwärtigen Bild? Wie wird die Gegenwart der Gabe im Medium des Spiels lyrisch re-präsentierbar? Der sprachliche Ausweg ist ein Umweg um die Dinge herum über das Erhabene (»das Geheimnis ihres Übergewichts«) hinweg:

Es könnte ein Dichter unter die Herrschaft einer Marionette geraten, denn die Marionette hat nichts als Phantasie. Die Puppe hat keine und ist genau um so viel weniger als ein Ding, als die Marionette mehr ist. Aber dieses Weniger-sein-als-ein-Ding, in seiner ganzen Unheilbarkeit, enthält *das Geheimnis ihres Übergewichts*. An die Dinge muß sich das Kind gewöhnen, es muß sie hinnehmen, jedes Ding hat seinen Stolz. (IV, 689; Kursivierung M. H.)

Die Arbeit am Mythos der Erinnerung geht über die Einbildungskraft. Jedes Erinnernte (*joujou*) ist noch nicht Ding, wird erst Ding durch Erinnerungsarbeit, ist nur »halbe[r] Gegenstand« (ebd.). Erinnerungen ist eine negative Ewigkeit eingeschrieben.¹⁶¹⁷ Durch die Augenblicksarbeit entsteht eine neue *curiositas*, die nicht mehr an die Welt, sondern an das Ideal von »Endgültige[m]« (IV, 691) zurückgebunden ist, im Versuch, ein »bißchen Seele« (ebd.) aufzusammeln. Am Ende sind die *Puppen* Verse und Würmer wie in *Spleen II* (vgl. »de longs vers / Qui s'archarent«, s. o. S. 526), und die Seele ist eine Larvenkammer wie in *Le Flacon* (»chrysalides funèbres«, I, 48, V. 9).

O Puppenseele, die Gott nicht gemacht hat, du, von einer unbesonnenen Fee launisch erbetene [...]. So haben wir dich am Ende recht zerstört, Puppenseele, indem wir dich in unseren Puppen zu pflegen meinten; sie waren wohl schon die Larven, die dich aus-

1617 Vgl. zur Nicht-Arretierbarkeit des Schock-Augenblicks dieser Erkenntnis: »Oder, mit mehr Wahrscheinlichkeit, wenn eine Puppe plötzlich hinfiel und häßlich wurde: da wars eine Sekunde, als überraschte man dich. Auch, glaube ich, warst du imstande, so ungenau wehzutun wie beginnender Zahnschmerz, von dem man noch nicht weiß, wo er eigentlich sein wird, wenn die Lieblingspuppe Anna plötzlich verloren ging, nie wieder gefunden werden sollte in alle Ewigkeit: weg war. Aber im Grunde war man so beschäftigt, dich zu erhalten, daß man keine Zeit hatte, dich festzustellen.« (IV, 691).

fraßen –, da erklärt es sich auch, daß sie so dick und so träge waren und daß an sie keine Nahrung mehr anzubringen war. Es ist, als verzehrten sie sich nach einer schönen Flamme, sich falterhaft hineinzuzwerfen (und dann müßte der augenblickliche Geruch ihres Aufbrennens uns mit grenzenlosen, niegewußten Gefühlen überfluten). Wie man das so denkt und aufsieht, steht man, fast erschüttert, vor ihrer wächsernen Natur. (IV, 692)

Der Larvencharakter der Erinnerung bzw. der »Puppenseele« hat sich gegenüber der »Fée du joujou« (OC I, 582) verselbstständigt zu einer reinen Figur des Flüchtigen wie Leopardis »efimeri« (s. o. S. 338), denen keine »essence divine« (s. o. S. 380) abgerungen werden kann. Seinen Augenblickswert behält die Erinnerung als Verpuppung. Das ist übertragbar auf das (kontingente) Ding des Dinggedichts als lyrische Gestaltung (s)einer Innerlichkeit.¹⁶¹⁸ Für die *Neuen Gedichte* ist zugleich die gegenläufige Bewegung entscheidend, einen Weg zum »sachlichen Sagen« (IV, 624) auszuprägen; beispielsweise einem Augenblick Dauer zu verleihen allein durch »objektive Wortmalerei«¹⁶¹⁹.

SCHWARZE KATZE

Ein Gespenst ist noch wie eine Stelle,
 dran dein Blick mit einem Klange stößt;
 [...]
 Doch auf einmal kehrt sie, wie geweckt,
 ihr Gesicht und mitten in das deine:

1618 Vgl. zum in der Sekundärliteratur häufig zitierten Dinggedicht *Der Ball* – mit einer emblematischen Vorgeschichte der Dinggedichte bei Mörike (am Beispiel von *Auf eine Lampe*) – Steiner 2010, Powell 2008, S. 82–84. Die Bewegung ist ambivalent, denn die Dinge werden zugleich (re-) extorisiert, was auch der Besprechung der modernen Malerei als Landschaftswerdung der Großstadt entspricht. Vgl. zu diesem Narrativ anhand von Rilkes Worpswede-Beobachtungen Powell 2008, S. 66–96. Vgl. zu den Gedichten, die während dieses Aufenthalts geschrieben wurden im Bezug zu *Puppen* ebd., S. 78–88. Aus der *Cézanne*- und der *Rodin*-Schrift lässt sich eine Entfremdungsfigur ableiten, der »das Ding als Grundform von Weltbezug« gilt (Steiner 2010, S. 307). Gerok-Reiter betont die Erweiterung durch den »temporalen Aspekt« der Bewegung gegenüber dem Dinggedicht *Der Ball* in den *Sonetten* anhand von SO II, 28 *O komm und geh*: »Diese Vergegenwärtigung kann allein das menschliche Bewußtsein leisten. Eben deshalb zeigt sich die Vollzähligkeit des Daseins auch nur »für einen Augenblick«. [...] *Der Dauer der endlosen Natur* steht die Möglichkeit zum *Augenblick der Vollendung* gegenüber.« (Gerok-Reiter 1996, S. 250f.). Der Unterschied wird resümiert als neuer Primat der Bewegung: »In den Rodin-Aufzeichnungen thematisiert Rilke die Bewegung *in* den Dingen [...]. Im Gedicht *Der Ball* [...] wird dieser Ansatz modifiziert [...]. Von hier aus emanzipiert sich die Bewegung weiter. Die Bedeutung der Isolation und Geschlossenheit des Kunst-Dings tritt hinter der kategorialen Bedeutung der Bewegung zurück.« (ebd., S. 255).

1619 Freeman 2010, S. 194. Freeman entwickelt den Einfluss Rodins' und die Abkehr von Baudelaire unter der Metapher einer »neuen Architektur« (ebd., S. 185) der *Neuen Gedichte*. Der an Rodin bewunderte Gedanke des absichtslosen Arbeitens lässt sich als Variante des interessellosen Wohlgefallens verstehen.

und da triffst du deinen Blick im geelen
 Amber ihrer runden Augensteine
 unerwartet wieder: [...]

(I, 545, V. 1 f., 13–19)

Der Begriff des sachlichen Sagens wird – in Abgrenzung zum *Rodin*-Buch – in den (postum veröffentlichten) *Briefen über Cézanne* entwickelt. Die »Puppenseele« bzw. das zerstörte Innere des Dings wird als Simulakrum aufbewahrt in einer impressionistischen Beschreibung der Oberfläche. Keine Stimmungsmalerei und keine augenblickliche Flut der Gefühle sind das Ziel, sondern eine »anonym[e] Arbeit, woraus so reine Dinge entstehen«. In Cézannes Stillleben entdeckt er eine Objektivität, die aus der »unparteiisch[en]« Betrachtung entsteht (IV, 616). So werden Bilder in einer relativen Distanz – »le regarder d'assez loin pour n'en comprendre ni le sujet si les lignes« (s. o. S. 536) – als Test betrachtet, um die Stimmigkeit eines Gemäldes herauszufinden (s. o. 536), wie sich Baudelaire in *De la Couleur* ausdrückt. So entdeckt er an den Bildern,

[w]as für eine Umgebung sie bilden. Ohne ein einzelnes zu betrachten, mitten zwischen den beiden Sälen stehend, fühlt man ihre Gegenwart sich zusammentun zu einer kolossalen Wirklichkeit. Als ob diese Farben einem die Unentschlossenheit abnehmen ein für allemal. [...] Es ist ja natürlich, daß man jedes dieser Dinge liebt, wenn man es macht: zeigt man das aber, so macht man es weniger gut; man *beurteilt* es, statt es zu *sagen*. (IV, 616)

Es geht um eine Wirkung, die künstlerisch »Gegenwart« und »Wirklichkeit« herauskehrt. Hier entdeckt Rilkes Beobachter im malerischen Versuch, »über die Liebe [zu den Dingen] hinauszukommen« (IV, 616), beispielsweise Äpfel, an denen der Maler arbeitend »wußte seine Liebe zu jedem Apfel zu verbeißen und in dem gemalten Apfel unterzubringen für immer.« (IV, 617). Diesem *pun* (»verbeißen«) entspricht ein Gedanke aus einem Brief vom 13. Oktober 1907, der das Machen eines vollkommenen Kunst-Dings – »es bleibt kein Rest« (IV, 614), entsprechend den Kriterien, kohärent und konsistent zu sein (s. o. S. 127) – auf den Punkt bringt:

Man malte: ich liebe dieses hier; statt zu malen: hier ist es. (IV, 616)

Seit der ersten Druckfahne der *Neuen Gedichte* spricht Rilke von einem analogen lyrischen Projekt, in dem »instinktive Ansätze zu ähnlicher Sachlichkeit« (IV, 617) angelegt seien. In Baudelaires *Une charogne* sieht er die Vorstufe des »sachlichen Sagen[s]« (s. o. S. 381), das zur kanonischen, quasi-mythischen Formel der Poetik der *Neuen Gedichte* geworden ist.¹⁶²⁰ Entsprechend der Übersetzung von »e questa viva« als »diese / daseiende Zeit« in *L'infinito* (s. o. S. 572) geht es um das »Vorhandensein«, um (Darstellung der) Dinge ohne

1620 Vgl. zum Bezug von lyrischem und sachlichem Sagen in Rilkes mittlerer Periode Ryan 2012.

»Deutung und Deutbarkeit«, so dass sie »tatsächlicher, allein gelassen mit sich selbst« sind (IV, 617). Die arbeitende Interesselosigkeit, die er an Cézanne entdeckt, spricht einer Sachlichkeit zu, die latent im Begriff des interesselosen Wohlgefallens angelegt ist, aber in der *Kritik der Urteilkraft* (noch) nicht als »Verzicht auf Aneignung«¹⁶²¹ explizit gemacht wird. Die *Neuen Gedichte* lassen sich aufteilen in Gedichte, in denen sich Dinge in sich selbst verwandeln (s. u. *Der Schwan*), und in solche, in denen der Akt des Sehens¹⁶²² der Verwandlung ins Bild gerückt wird (wie *Schwarze Katze*). Beide Seiten verbindet der (implizite oder explizite) Epiphaniecharakter, der meist in der Mitte oder am Ende der Gedichte dargestellt ist. Zugleich ist der Augenblick in sich gebrochen, da seine Präsenz keine Wiederholung einer Erinnerung sein soll.¹⁶²³ Beide Seiten werden die *Sonette an Orpheus* dann stärker zusammenfügen. Die Verbindung ereignet sich in dem, was Rilke im Gedicht *Es winkt zu Führung fast aus allen Dingen* den »Weltinnenraum« nennt:

Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum:

Weltinnenraum. [...]

(II, 113, V. 13f.)

Schon der Titel bzw. der erste Vers des Gedichts deutet einen Bezug zwischen der Weltpassung des »Weltinnenraums« und dem Wink an. Während »Wink« bei Kant (s. o. S. 56f., 92) eine natürliche Weltpassung anzeigt, ist er hier ein Imperativ an den Dichter, eine künstliche Rettung eines angenommenen »natürlichen« Verhältnisses zum Ding herzustellen. Diese Natürlichkeit ist abgerückt als Setzung einer ikonischen Differenz.¹⁶²⁴ Es handelt sich um eine Aussprache

1621 Jähmig 2011, S. 121. Am Ende des Kant-Kapitels in seinem *Der Weltbezug der Künste* schlägt Jähmig diese Parallele zu Rilkes Überlegungen zur Sachlichkeit vor (vgl. ebd., S. 119–121).

1622 Der Blick des Augenblicks wird in der Sekundärliteratur häufig außen vor gelassen, da sie sich meist – in der Tradition der *Allegories of Reading* von de Man – auf die Nicht-Referentialität und die Hermetik der Gedichte stützt oder auf die Referentialität des konkreten Dings, das dargestellt wird, bzw. allein auf die Zeit oder auf den Raum als Strukturprinzip (vgl. dazu Bridge 2006, Schuster 2007, S. 366). Eine entgegengesetzte Position stellt mit Bezug zur deutschen Frühromantik und Fragment-Poetik Wetzel 2008 vor, insbesondere zum »präsent-absenten Blick« anlässlich des Gedichts *Archaischer Torso Apollon* (ebd., S. 164–169, hier S. 164).

1623 Deshalb ist Rilkes »Dingästhetik [...] das Projekt einer ontologischen Bildreflexion oder einer transzendentalen Bildkritik«, die eine »Duplizität des Bildes« gestaltet, da die »Rettung des Gegenstandes« zu »einer aporetischen Denkfigur« wird (Schneider 2010b). V. a. gegen de Mans Lektüre kann man an der »Ikonik des lyrischen Textes« festhalten, an der »bildkritische[n] Reflexion auf die paradoxe Absenz- wie die Präsenzstruktur des Bildes«, die eine »fragile Gegenwart« ausbildet (ebd., S. 283). Die hier ausgeblendete existenziale (Heidegger) oder völkisch-»blutwissenschaftlich[e]« (Pongs) mögliche Tendenz von Rilkes *Neuen Gedichten*, *Malte* und den *Sonetten an Orpheus* referiert (ebenfalls bildtheoretisch) Richter 2010, S. 62–71.

1624 Den Begriff der ikonischen Differenz prägt Gottfried Boehm, der ihn an Heideggers ontologische Differenz anlehnt (vgl. Boehm 1995). Simon veranschaulicht die ikonische

vermittels Orpheus', dessen szenisches Sprechen Subjekt- und Objekt-Trennungen vorläufig ist. Der dem Wink verwandte Begriff der »Wendung« wird im gleichnamigen Gedicht vorgestellt als vom Blick verursacht:

Türme schaute er so,
daß sie erschrakten:
wieder sie bauend, hinan, plötzlich in Einem! (II, 100, V. 8f.)

Im »offenen Blick« (ebd., V. 15) ist eine Wandlung möglich. Diese ist weder nur eine Wandlung des Blicks noch nur ein Wink, den die Welt gibt, sondern das Dritte, was »Weltinnenraum« bezeichnet. In einem solchen sind »die Dinge resonant [so ...], daß sie unendlich viel enthalten«¹⁶²⁵, da sie in einem transzendentalpoetischen Raum aufgehoben sind.¹⁶²⁶ Dieser wird zuletzt als Herzwerk bezeichnet:

Werk des Gesichts ist getan,
tue nun Herz-Werk
an den Bildern in dir, jenen gefangenen; denn du
überwältigtest sie: aber nun kennst du sie nicht. (II, 102, V. 48–51)¹⁶²⁷

Differenz des poetischen Textes anhand einer paradigmatischen Analyse (in sieben Lesarten) von Rilkes Dinggedicht *Schwarze Katze* (vgl. Simon 2009, S. 95–101).

1625 Swales 2000, S. 155. In Abwandlung der *échapées du vue* ins Unendliche stellen Gedichte wie *Blaue Hortensie* eine Epiphanie dar, die zwischen Transzendenz und kreatürlicher *quidditas* schwebt. Vgl. Swales, S. 158f. Gerok-Reiter zieht eine Parallele zwischen Rilkes Innenraum und Baudelaires Erinnerungs-Poetik (Gerok-Reiter 1996, S. 282–284).

1626 Vgl. Eckel 2009, allgemein die grundlegende Studie von Allemann 1961. Dieser Studie zur Zeitstruktur des Weltinnenraums stellt Adler 2009 eine Umwendung der Herangehensweise zur Seite. Die *Neuen Gedichte* entwickeln allgemein einen Perspektivenwechsel, der dem Verlust der (Zentral-) Perspektive (in der Renaissance) in der Tradition der Ekphrasen entspricht (vgl. Ockenden 2000).

1627 In seiner Studie zum (antimodernistischen) Motiv des Turms geht Ziolkowski auf die auch deutlich erotische, phallogozentrische Gestaltung bei Rilke ein (vgl. Ziolkowski 1998, S. 112–130). In seinen Briefen – so etwa am 27. Oktober 1915 an Ellen Delp (vgl. ebd., S. 112) – findet Rilke für die Auflösung der Subjekt-Objekt-Grenze im erlernten Sehen Formulierungen, die teils panpsychistisch klingen: »Die ›Arbeit nach der Natur‹ hat mir das Seiende in so hohem Grade zur *Aufgabe* gemacht, daß mich nur sehr selten noch, wie aus Versehen, ein Ding während und anspricht, ohne die Anforderung, in mir gleichwertig und bedeutend hervorgebracht zu sein. Die spanische Landschaft [...], Toledo, hat diese meine Verfassung zum Äußersten getrieben: indem dort das äußere Ding selbst: Turm, Berg, Brücke zugleich schon die unerhörte, unübertreffliche Intensität der inneren Äquivalente besaß [...]. Erscheinung und Vision kamen gleichsam überall im Gegenstand zusammen, es war in jedem eine ganze Innenwelt herausgestellt [...].« (Rilke 1950, Bd. II, S. 51). Hier läßt sich aber genauso eine typologische Vorwegnahme dessen sehen, was T. S. Eliot *objective correlative* nennen wird (vgl. allgemein zum Komplex Masson 2013, Marx 2015). Vgl. zu Rilkes Begriff von Äquivalenten in Auseinandersetzung mit Cézannes Malerei und anhand seines Gedichts *Der Balkon* Bridge 2004, zum Erinnerungsprimat im »Raum der Epiphanie« Gerok-Reiter 1996, S. 301.

Darin eingeschlossen ist eine Poetik der Verwandlung, die die ›einfachen‹ Dinge vor der technisierten Welt retten möchte – so in der siebten *Duineser Elegie*.¹⁶²⁸

Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. Unser
Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer geringer
schwindet das Außen. Wo einmal ein dauerndes Haus war,
schlägt sich erdachtes Gebild vor, quer, zu Erdenklichem
völlig gehörig, als ständ es noch im Gehirne. (II, 221, 7. *Duineser Elegie*)¹⁶²⁹

Der Weltinnenraum verweist mittels des Begriffs der »Verwandlung« über die relative Dingmystik der *Neuen Gedichte* hinaus auf die *Sonette an Orpheus*. Der Großteil der *Neuen Gedichte* wird unter dem Begriff der sogenannten Dinggedichte gefasst, die ähnlich wie Baudelaires Prosagedichte eine Vorgeschichte haben, als literaturwissenschaftlicher Begriff aber erst mit diesen prominent und einschlägig werden. Sie prägen ein (gelerntes) Sehen aus, das die *Elegien* als eine Poetik des (elegischen) Sagens weiterführen. Die *Sonette* führen analoge Elemente unter der Chiffre eines Hörens weiter. Eines der berühmtesten, populärsten *Neuen Gedichte* dürfte neben *Der Panther* das Gedicht *Der Schwan* sein, das in direkter Rückbindung an Baudelaire mit *Le Cygne* in Abkehr verwandt ist. Das Gedicht eröffnet mit einem grammatisch bestimmten, aber zunächst semantisch offenen Bezug. Dieser wird später in den *Sonetten an Orpheus* erweitert als Kernbestand einer Poetik orphischer Bezüge. »Diese Mühsal« verstört als Einsatz, da der Bezug erst in Vers 3 als Vergleich zum »Gang des Schwans« aufgelöst wird. Wie in *À une passante* wird der Titelbezug erst qua Hyperbaton in Vers drei eingelöst. Die dort sprachlich unbenannte, abwesende Menge der Großstadt wird über *Le Cygne* als Hintergrund in *Der Schwan* benannt. Der Vergleich ersetzt die allegorische Figur des Schwans in *Le Cygne*, mit der er die Art des Gehens teilt: »Un cygne [...] / Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.« (OC I, 86, V. 17, 19). Rilkes Schwan verwandelt die »extase courbée« (ebd., V. 39) – passend zur Poetik der Dinggedichte bzw. der *Neuen Gedichte* – zu einer ungekrümmten Ekstase zurück. *Der Schwan* ist objektiver Ausdruck einer ekstatischen Erfahrung, die sich in einem »instant poétique« (s. o. S. 326f.) äußert. Diese besondere Zeiterfahrung ist gestaltet in einer Schwellenerfahrung, im Übergang ins Wasser.

1628 Vgl. aus der neunten *Duineser Elegie*: »Sind wir vielleicht *hier*, um zu sagen: Haus, / Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, – / höchstens: Säule, Turm... aber zu sagen, verstehs, / oh zu sagen *so*, wie selber die Dinge niemals / innig meinten zu sein.« (II, 228, V. 31–35).

1629 Vgl. zu diesem Komplex der Verwandlung des Sichtbaren Meyer 1957, insbesondere die Aufarbeitung der einschlägigen poetologischen Briefstellen (ebd., S. 472–485).

DER SCHWAN

Diese Mühsal, durch noch Ungetanes schwer und wie gebunden hinzugehn, gleicht dem ungeschaffnen Gang des Schwanes.	1	
Und das Sterben, dieses Nichtmehrfassen jenes Grunds, auf dem wir täglich stehn, seinem ängstlichen Sich-Niederlassen – :	5	
in die Wasser, die ihn sanft empfangen und die sich, wie glücklich und vergangen, unter ihm zurückziehen, Flut um Flut; während er unendlich still und sicher	10	
immer mündiger und königlicher und gelassener zu ziehn geruht.	12	(I, 473)

Allgemein kann man die These aufstellen, dass mit den *Neuen Gedichten* dem lyrischen Ich alles Figur wird. Baudelaires kanonisches »tout pour moi devient allégorie« (OC I, 86, V. 31) wird zu einem »tout pour moi devient figure«. ¹⁶³⁰ Der Schwan, der *en passant* im dritten Vers auftritt, ist zunächst noch nicht eine solche Figur. Er ist »noch Ungetanes« (V. 1) noch nicht »Grund« jener Ruhe, von der die Übersetzung von *L'infinito* spricht (s.o. S. 572). Die poetische Suche wird rückgebunden an ein »Nichtmehrfassen« (V. 6). Das Ende des Abschlusses wird aufgenommen als eine stille Unendlichkeit (V. 10). Der Schwan gewinnt gerade durch die Abwesenheit des Zeichens (*cygne/signe*) eine Stille, die unbesetzt ist. Dieser geht – anders als der Schwan bei Baudelaire – »in die Wasser« (V. 7) über. Die Dingepiphanie ereignet sich als *blanc* der Sprache in der Mitte des Gedichts, zwischen den Versen 5 und 6:

seinem ängstlichen Sich-Niederlassen –:
in die Wasser, die ihn sanft empfangen

Der Bindestrich und Doppelpunkt unterbrechen den Gedankengang scheinbar. Der Doppelpunkt verbindet die ersten sechs Verse, die ebenfalls durch einen Zeilenbruch getrennt sind. Der erste Block (V. 1–6) spiegelt sich im ungebrochenen zweiten (V. 7–12). Der Übergang von »Mühsal« (V. 1) zu »Sterben« (V. 4) wird durch den Vergleich (»gleicht«, V. 3) mit seinem »Gang« (V. 3), der sich steigert zu seinem »Sich-Niederlassen« (V. 6), zu einer »lyrischen Allegorie« ¹⁶³¹ des Auferstehens. Die ersten beiden Strophen scheinen, die symbolistische Tradition – v. a. Mallarmés *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* und Valéry's *Le*

1630 Vgl. Jackson 1979, S. 332.

1631 Herres 2008, S. 155.

überführt in wirkliche Ungebundenheit. Dieses Offene ist der Weltinnenraum der Verwandlung. Diese ist als Auferstehen und als ein erststufiges lyrisches Weltverhältnis orphisch.

Die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) entwickeln die Idee einer Zweckmäßigkeit zweiter Stufe weiter als präorphische Erkenntnis und als Projekt. Das bestimmende Motiv des (Ver-) Falls eröffnet den Roman mit mehreren Todesaugenblicken. Deren Protagonist ist als *badaud* die entsubjektivierte Nachfolgefigur des *flâneur*.¹⁶³⁸ Beide Seiten – Tod und Ich-Dispersion – setzen den Anfang:

So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. [...] Irgendwo klirrt eine Scheibe herunter, ich höre ihre großen Scherben lachen, die kleinen Splitter kichern. (III, 455)

Solche fragmentarischen Eindrücke bestimmen den Roman. Sie stehen im Zeichen des berühmten »Ich lerne sehen.« (III, 456). Hier verbinden sich die moderne Sprachkrise, wie sie ikonisch Hofmannsthals *Chandos*-Brief formuliert, und ein Ringen um neue Augen-Blicke.¹⁶³⁹ Sie werden verbunden über den topischen Zwilling von Krisis und Kairos. Dieses Sehen wird weiter als ein Einprägungs- und Verwirrungsprozess beschrieben:

Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht. (III, 456)

Entfernen sprachlich und im »immer« (V. 11) weiter Dahinziehen der Figur und des Schwans indirekt diese noch mitdarstellt (vgl. ebd., S. 64).

1638 Vgl. Happ 2008 S. 68–72 zum biblischen Bezug der »Todesaugenblicke« (ebd., S. 68) und deren Übernahme in der Metapher der Todesfrucht. Das folgende Benjamin-Zitat findet sich ebd., S. 70. »Im Flâneur feiert die Schaulust ihren Triumph. Sie kann sich in der Beobachtung konzentrieren [...]; sie kann im Gaffer stagnieren – dann ist aus dem Flâneur ein badaud geworden.« In der Fußnote zitiert Benjamin aus Victor Fournels *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (1858): »Der schlichte flâneur ist immer im vollen Besitz seiner Individualität; die des badaud dagegen verschwindet. [...] Er]r ist kein Mensch mehr: er ist Publikum, er ist Menge.« (Benjamin 1974c, S. 572).

1639 Vgl. zur Suche nach primordialen Blicken vor dem Hintergrund plötzlicher Weltfremdheit bei Hofmannsthal und Rilke Schneider 2010a. Anhand exemplarischer Stellen aus den *Duineser Elegien* arbeitet Kohl heraus, dass hier weder – à la Lord Chandos – abstrakte Dichtung auf uninnovative Weise in Sprachlosigkeit ende (so Sheppard 1973) noch auf unkritische Weise geschichtsvergessen sei (so Bürger 1971). Vielmehr eigneten sich die *Elegien* auf selbstständige Weise die Dichtungstradition des Erhabenen an, hier v.a. gezeitigt anhand der Auseinandersetzung mit Klopstocks *Messias*, und verwandeln »die theologische Befruchtung« in »autonome Symbole« mit den »Mittel[n] einer anti-rationalen, anti-mimetischen Dichtungstradition, um dem Zerfall der Wirklichkeit die menschlich kreative, sinnstiftende Kraft der Sprache entgegenzusetzen.« (Kohl 2000, S. 178f.). Vgl. allgemein zum Sehenlernen Arndal 2007.

Dieser passiven Ding-Erfahrung, in der das Innere als Wachs- bzw. photographische Platte gedacht wird, und einem Geschrieben-Werden¹⁶⁴⁰ ähnelt, ist die erste Seite des Projekts eines szenischen Schreibens¹⁶⁴¹, das die Gegenwart literarisch¹⁶⁴² ausloten möchte. *Die Aufzeichnungen des Laurids Malte Brigge* prägen eine ambivalente Figur aus. In ihrer fragmentarisch-lyrischen Form bedeuten sie den Eintritt des deutschen Romans in die europäische Moderne. Der Roman liest sich wie ein großes Prosagedicht oder wie die fragmentarische Einheit von Prosagedichten (s. o. S. 437). Inhaltlich prägen sie einen grundlegenden und bleibenden Zweifel an der Moderne aus. Dieser kann erklären, warum Rilke in seinem Interesse für die Malerei und in seinem lyrischen Schaffen merkwürdig quer und distanziert steht zu den Strömungen des Surrealismus und des Futurismus. Rilkes Faszination für Baudelaire hat sich in nur drei Übertragungen niedergeschlagen – *La Géante* (1900), *La Mort des pauvres* (1915), *Les Plaintes d'un Icare* (1921; VII, 10–13) –, was an Stefan Georges bedeutenden Umdichtungen von 1891 liegen mag. Im *Malte* findet sich neben der bewundernd-kritischen Passage zu *Une charogne* (s. o. S. 380) eine Umwandlung des Endes des Prosagedichts *À une heure du matin* zum Gebet¹⁶⁴³:

1640 Paradigmatisch ist das Knien beim Schreiben wie Johannes auf Patmos, der die Vision der Apokalypse empfängt (dazu Kruse 1993, S. 102): »Aber diesmal werde ich geschrieben werden. Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird.« (III, 490f.). Vgl. »Nicht Malte wird schreiben, der Autor als intentionale Instanz des Textes ist suspendiert [...]. Was das ›Elend‹ des Flaneurs ist, könnte zur ›Seligkeit‹ des Künstlers werden [...]« (Neumeyer 1996, S. 229). Diese entsubjektivierte Seligkeit inszenieren die *Sonette* als Aufgabe. Vgl. anschaulich zum Übergang von Klage und Rühmen, zu Elegie und Hymne bereits Günther 1943.

1641 Vgl. zum Projekt szenischen Schreibens bzw. zu »Szenographien des Schauens« Janý 2014. Die zweite Seite der Blickformung des Subjekts veranschaulicht der Aufsatz *Die Puppen*, dem – poetologisch verstanden – Worte von »wächserne[r] Natur« (s. o. S. 579) entsprechen. Im Rahmen des *Malte* ist entscheidend, dass solche »kathetische Prozeduren [...] die Objekte in ihrer Objektivität aufstellen und stabilisieren. Zumeist sind aber genau [...] diese] das Problem, so dass die Stabilität der Objektwelt prekär und fragil bleibt.« (Janý 2014, S. 152). Die Übernahme dieser Frage in den *Neuen Gedichten* lässt sich als der Versuch verstehen, ein nicht-subjektives Sehen als neue Subjektivität zweiter Stufe auszubilden, die dann beide Seiten verbände (vgl. Colombat 2004).

1642 Vgl. Cohns Ausführung zu *Consciousness in First-Person Texts*: »[A] diarist's past history normally emerges in the order it presents itself to his memory: fragmented and allusive, rather than continuous and explicit. Diary novels that focus extensively on the past (like Rilke's *Malte Laurids Brigge*) may therefore more closely resemble memory monologues than retrospective memory narratives written in one sitting. But the diary is also traditionally the first-person form that lends itself most naturally to a focus on the *present moment* [...].« (Cohn 1983, S. 208f.).

1643 Die Sakralisierungstendenz bei Rilke im Vergleich mit Trakl behandelt beispielsweise Stieg 2011, ausführlich zu Rilke in der Rolle als Prophet King 2009, zum *Gebet* als poetogene Struktur unter besonderer Behandlung der Wiederholung und der sprachlichen Seinsfeier im *Stunden-Buch* Keppler 2004; Fioretos 1990.

Oh, es fehlt nur ein kleines, und ich könnte das alles begreifen und gutheißen. Nur ein Schritt, und mein tiefes Elend würde Seligkeit sein. Aber ich kann diesen Schritt nicht tun, ich bin gefallen und kann mich nicht mehr aufheben, weil ich zerbrochen bin. Ich habe ja immer noch geglaubt, es könnte eine Hilfe kommen. Da liegt es vor mir in meiner eigenen Schrift, was ich gebetet habe, Abend für Abend. Ich habe es mir aus den Büchern, in denen ich es fand, abgeschrieben, damit es mir ganz nahe wäre und aus meiner Hand entsprungen wie Eigenes. Und ich will es jetzt noch einmal schreiben, hier vor meinem Tisch kniend will ich es schreiben; denn so habe ich es länger, als wenn ich es lese, und jedes Wort dauert an und hat Zeit zu verhallen.

»Mécontent de tous et mécontent de moi, je voudrais bien me racheter et m'enorgueillir un peu dans le silence et la solitude de la nuit. Âmes de ceux que j'ai aimés, âmes de ceux que j'ai chantés, fortifiez-moi, soutenez-moi, éloignez de moi le mensonge et les vapeurs corruptrices du monde; et vous, Seigneur mon Dieu! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise.« (III, 491)

Das Beten dafür, nicht »le dernier des hommes« zu sein und dichten zu können, geht in einer wiederholten, abschreibenden Sammlung vor. Es wird notwendig, nachdem Malte »zerbrochen« ist – vergleichbar »dem bloßen wunden Kopf ohne Gesicht« der Frau, deren Fall er in den Straßen von Paris beobachtet (III, 458; s. o.). Der Schritt in die Furchtlosigkeit, der in Rilkes *L'infinito* gelingt (»über ein Kleines«, s. o. S. 571), fehlt nun. Der »Schritt« zur »Seligkeit« misslingt. Das (literarische) Gebet soll als Figur der Wiederholung (»Abend für Abend«) und des Simulakrums diesen Zwischenraum ausfüllen. Auf der Werkebene gelingt dieser Schritt erst mit den *Duineser Elegien* und den *Sonetten an Orpheus*. Der Roman ist gleichsam eine orphische Wette auf dieses Ereignis. Da diese schreibend-betende Verwandlung als solche inszeniert wird, wird eine »prä-orphisch[e] Erkenntnis«¹⁶⁴⁴ dargestellt. Im wiederholten Schreiben entsteht eine relative Dauer (»jedes Wort dauert an«), die wie ein Echo als Stimme »Zeit [hat,] zu verhallen.« Das Baudelaire-Zitat bzw. -Fragment soll die Metamorphose und den Übergang hin zur »Zeit der anderen Auslegung« einüben.

Noch eine Weile kann ich das alles aufschreiben und sagen. Aber es wird ein Tag kommen, da meine Hand weit von mir sein wird, und wenn ich sie schreiben heißen werde, wird sie Worte schreiben, die ich nicht meine. Die Zeit der anderen Auslegung wird anbrechen, und es wird kein Wort auf dem anderen bleiben, und jeder Sinn wird

1644 König 2014a, S. 11. Vgl. zur Parallele zum *Hiob*-Zitat, mit der die 18. Aufzeichnung schließt: »Der Gesang ist aktiv, produktiv, schafft im Singen die Besungenen [...]. Es sind der Gesang, das Saitenspiel, die Erzählung [...], kraft derer das jeweilige lyrische Subjekt Rettung für sich selbst erhofft, indem es zu deren Gegenstand wird. Zu diesem Zusammenhang betet Malte, wohl wissend, daß er um das Bedingungsverhältnis weiß, ohne daß es herbeizuführen sei.« (ebd., S. 10). Zu Maltes orphischer Wette auf den Augenblick passt der *Hiob*-Bezug, insofern auch Fausts Wette auf den glücklichen Augenblick sich hiermit auseinandersetzt (vgl. Rennie, S. 17–38). Neben dem *Malte* prägen auch die Dinggedichte eine »orphische Figur« aus (vgl. dazu Por 1993).

wie Wolken sich auflösen und wie Wasser niedergehen. Bei aller Furcht bin ich schließlich doch wie einer, der vor etwas Großem steht, und ich erinnere mich, daß es früher oft ähnlich in mir war, eh ich zu schreiben begann. Aber diesmal werde ich geschrieben werden. Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird. (III, 490)

Die ausstehende, zukünftige Zeit verbindet irenische und apokalyptische Elemente. Sie wiederholt vergangene Erfahrungen (»oft ähnlich in mir war«) von (Werk-) Übergängen. Der kommende Augenblick wird sich darin unterscheiden, dass der zukünftige Schreib- und Willensakt (»schreiben heißen werde«) ersetzt werden wird durch ein Geschriebenwerden. In einer Entpuppung werden sich der momentane »Eindruck« und das momentane »Ich« verwandeln. Durch das Singen von Seelen (»âmes de ceux que j'ai chantés«) und das Schreiben (»produire quelques beaux vers«) wird die »elende Zeit« (III, 492) verwandelt worden sein in Dichtung. Das Zitat erfüllt ironisch bzw. latent die über sich hinausweisende Struktur von Fragmenten. Es handelt sich um Projekte, die Fragmente aus der Zukunft sind. Malte entdeckt in Baudelaires Prosagedicht eine witzige Ähnlichkeit, die sich auf Rilkes Inszenierung der Werkübergänge und der orphischen Poetik des Übergangs übertragen lässt. Rilkes letzte Übersetzung – Valéry's *L'Âme et la Danse* – fügt weitere Elemente einer Poetik des Orphischen hinzu.

* * *

Rilkes Aufsatz *Puppen* (1914) lässt sich hinsichtlich des Umgangs mit der Erinnerung orphisch und hinsichtlich des belebenden Umgangs mit der Gegenwart als Poetikbaustein der Dinggedichte lesen. Rilkes Variante eines *instant poétique* bzw. einer Wandlung (*An die Musik*) lässt sich im Dialog mit Baudelaires Aufsatz *Morale du joujou* (1853) skizzieren. Gabe und Erinnerung werden als Gegenwart verschränkt und erhalten als Erinnertes Dauer. Die Gegenwart (einer Erinnerung) ist ein Sprechakt, der eine vollständige Welt (des Kindes) imaginieren kann, dort aber bereits der (Vorstellung einer) Seele verlustig zu gehen droht (s. Kap. 5.2 zu Valéry's *L'Âme et la Danse*). Durch erinnernde Verdichtung lässt sich Prägnanz herstellen bzw. etwas Seele aufsammeln. Das verlorene Innere wird als etwas gefasst, das nur im sachlichen Sagen impressionistisch, durch interesselose Arbeit und in mittlerer Distanz Seele, Augenblicke und Dinge retten kann (*Briefe über Cézanne*). In mannigfaltiger Form bilden die *Neuen Gedichte* lyrische Epiphanien und Präsenzen von Dingen aus, meist entweder als Blickereignis (*Schwarze Katze*) oder als objektiver Umschlag einer Bewegung. In ihm zeigt sich der Weltinnenraum in einer transzendentalpoetischen Fülle. Als Beispiel einer solchen Verwandlung im Sehen bietet sich als orphischer Bezug und als Verwandter von *Le Cygne* das Dinggedicht *Der Schwan*

an, das Baudelaires Allegorien zur Figur transformiert, die sich in der Mitte des Gedichts, im Übergang ins Wasser, als objektive Schwellenerfahrung erfüllt. Diese verbindet metaphorische Aussagen über die Existenz und das Dichten mit einem Autonom-Werden des dargestellten Dings, das sich (aus dem Vergleich) löst. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) erkunden solche prägnanten Szenen weiter als ein kairoisches Überwinden einer Sprachkrise im Projekt eines schrittweisen Sehen-Lernens. Auf emblematische Weise wird Baudelaires *À une heure du matin* als eine präorphische Erkenntnis und Wette eingefügt, das eine sprachimmanente, glückliche Katastrophe der Zukunft (s. Kap. 2.1) evoziert. Dieser Projekt-Charakter lässt sich als Bestandteil einer Poetik des Orphischen verstehen.

5.2 Tanz und Seele

Gerade umgekehrt haben die Griechen [...] empfunden und gedacht. Nämlich, daß die Musik nicht aus dem Menschen geboren werde, sondern aus der Tiefe des Seins der Welt in ihn einströme; daß der echte Sänger (oder Dichter) ein *Hörender* sei, dem die den Dingen selbst, der Natur, dem Schicksal, dem Kosmos innewohnenden Rhythmen und Melodien entgegönen.¹⁶⁴⁵

(Otto: *Einführungsrede zu Orpheus*)

L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence [...].¹⁶⁴⁶

(Mallarmé: aus einem Brief vom 16. November 1885 an Verlaine)

Orpheus, der Überwinder von Leben und Tod, soll wieder die Leitfigur des Dichters werden, ruhmvolles Gegenstück zum degradierten und lächerlichen *L'Albatros* Baudelaires. Der Geburtsort dieser Überlegung lässt sich verorten als Zeitpunkt einer Entsprechung von Krisis und Kairos, insofern ein sprachlicher Bruch zwischen Ich und Sprache eingetreten ist. Die *Sonette an Orpheus* sind das Ergebnis einer Selbstlektüre. Diese Philologie steht im Rahmen einer Selbstaffektion im Sinne Schlegels: »Lesen heißt sich selbst φλ[philologisch] affizieren, sich selbst φλ[philologisch] beschränken, bestimmen. Aber dieß könnte man wohl auch ohne Lesen.« (KA XVI, S. 68, Fr. 80). Was dem Wortlaut nach wie eine Vorwegnahme von *distant reading* klingt, läuft auf eine Pathosformel der literarischen Kritik hinaus. Das ist als Autonomieanspruch gedacht. In diesen schreibt sich eine ironisch-reflexive Brechung ein,¹⁶⁴⁷ die sich aus dem Wech-

1645 Otto 1963, S. 59.

1646 Mallarmé 1998–2003, Bd. 1, S. 788.

1647 Vgl. Hamacher 2009, S. 29–35 (das Schlegel-Zitat aus *Zur Philologie* findet sich ebd., S. 33).

selbezug von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung (s. o. S. 152) ergibt. Die einfache Augenblicklichkeit des orphischen Augenblicks – der Tod Euridykes, die Schwellenüberschreitung in die Unterwelt, das entscheidende Sich-Umwenden, das Zerrissenwerden durch die Mänaden – wird als mythopoetische¹⁶⁴⁸ Konstruktion reflektiert.

Wie *Á une passante* und *Alla luna* sind die *Sonette an Orpheus* Widmungs-gedichte, die sich in das Kalkül der Apostrophe (s. o. S. 488) einschreiben. Sie reflektieren im Titel die orphische Tradition der europäischen Lyrik und sind sich der »Sekundarität in der orphischen Tradition schon von Anfang an«¹⁶⁴⁹ bewusst. Bereits im *Malte* verbinden sich die Seite des *instant poétique* und die der Selbstverdopplung in einer vororphischen Denkfigur. Die abwesende Zeit einer anderen Auslegung wird in den *Sonetten an Orpheus* in der Apostrophe Ausdruck einer Lebendigkeit und eines Kalküls, denn nun wird die ausstehende Zeit vom »gleicherweise nichtexistenten Orpheus erwartet«¹⁶⁵⁰. Orpheus ist die mythisch-personifizierte Chiffre eines Weltbezugs, den zuvor die Vielfalt der Dinge in den *Neuen Gedichte* verkörpert hat. Den *Sonetten* unterliegt eine Vorstellung von orphischen Bezügen, die den Weltbezug als von einem Entzug konstituierten ausprägen. Orphische Bezüge streben weder die lyrische Selbstschöpfung von Dingen an (wie die *Dinggedichte*) noch bauen sie auf der Selbstvernichtung des sprachlichen Gegenwartsbezugs auf. Sie verbinden vielmehr beide Seiten im Begriff des Szenischen: »Unsere Registratur von Weltverhältnissen ist nicht gegenständlich, sondern szenisch.«¹⁶⁵¹

1648 Gadamer leitet aus den *Duineser Elegien* einen allgemeinen Begriff des Gedichts ab, der sich so auch auf die *Sonette an Orpheus* übertragen lässt: »In dieser Allgemeinheit gilt aber das Prinzip der poetischen Umkehrung für alle Dichtung. Immer muß es eine Rückübersetzung geben können, die das in den Versen Gegenwärtige uns gegenwärtig sein läßt. In diesem Sinne ist ›Parusie‹ nicht nur ein theologisches Begriffswort, sondern auch ein hermeneutisches. Parusie heißt nichts anderes als Präsenz – und Präsenz durch das Wort und allein durch das Wort im Wort, das nennt man: ein Gedicht.« (Gadamer 1993, S. 304f.).

1649 König 2009, S. 228. Stattdessen werden ähnliche Gedanken szenisch und metaphorisch dargestellt. Darin läßt sich die grundlegende Ambivalenz und weitgehende Popularität Rilkes sehen, da seine Gedichte »philosophisch oder symbolistisch« lesbar sind (König 2009, S. 229).

1650 König 2014a, S. 11.

1651 Högbe 2013, S. 72. Das Szenische kann man als Nachfolgebegriff des frühromantischen Begriffs der Ironie, die zwischen Witz und Allegorie vermittelt, verstehen. Das Szenische kehrt den panoptischen *point idéal*, der Baudelaires *L'Héautimorouménos* strukturiert (s. o. S. 428), hervor. Dieser erscheint nicht als satanische, sondern als orphische Struktur, da die Entsubjektivierung von den *Neuen Gedichten* übernommen und gesteigert wird als *Sonette* an den Entzug bzw. an Orpheus. Die folgenden Überlegungen stützen sich auf Högbes Auseinandersetzung mit Valérys *L'Âme et la Danse* (Kap. *Das implizite Individuum: die Seele*; Högbe 2013, S. 43–57) und auf den Aufsatz *Orphische Bezüge* (Högbe 2006, S. 144–155). Vgl. zum orphisch-poetologischen Bezug der *Sonette* Louth 2015, S. 732f.

»Welt« gilt intuitiv als exhaustive Fülle aller Dinge und ihrer Relationen untereinander. Aber auch die Sachverhalte, als deren Teile Dinge als solche uns erscheinen, werden ermöglicht durch eine unbestimmte Referenz, die jedem Weltbezug und der Polarität von Subjekt und Objekt logisch vorweggeht. Die Weltpassung im schönen und im erhabenen Augenblick gründet in einem orphischen Bezug. In Rilkes Übersetzung von Paul Valéry's *L'Âme et la Danse* wird dieser gedanklich vorgeprägt. Liest man den Text als Poetik der *Sonette an Orpheus*, ergibt sich die Möglichkeit, eine Suchfunktion orphischer Augenblicke zu generieren. Valéry's Dialog führt einerseits die Seele, diesen »Residualbegriff«¹⁶⁵² der (Post-) Moderne, (wieder) ein, und konzentriert andererseits im Tanz – in der Form eines platonischen Dialogs – die mit der »essence divine« (s. o. S. 380) eines der Kernmotiv der *Sonette*. Die (ägyptische) Zerstückelung (des mythischen) Orpheus¹⁶⁵³ wird höherstufig als Rekombination der Orpheus-Tradition poetisch gefügt.

Die *Sonette an Orpheus* richten sich präsenzbildend an den abwesenden Orpheus und arbeiten sich sprachlich am Mythos des Orphischen ab. Sie loten so den Möglichkeitsraum der begrifflichen Zurichtung der Welt aus, in dem Poetisches aufersteht als *instant poétique*. Rilke hat bereits 1921 André Gide von seiner Lektüre von *L'Âme et la Danse*¹⁶⁵⁴ geschrieben. Seine Prosaübersetzung beendet er erst kurz vor seinem Tod 1926.¹⁶⁵⁵ Die größtenteils wortgetreue Wiedergabe setzt sich mit einem (von Mallarmé inspirierten) Thema auseinander, das im Motiv des Tanzes den »Zusammenhang«¹⁶⁵⁶ von Ich und Objekt tieferlegt. Der erste Satz des Dialogs spannt das Thema zwischen Tod und Seele auf:

O Socrate, je meurs!... Donne-moi de l'esprit! (AD, 148)

Éryximaque definiert den Todesgrund weiter als eine hypertrophe Dinglust (»un désir insensé des choses«, ebd.). Der Dialog wird diese Augenlust zu einer Poetik entwickeln, die den Wert der Gegenwart neu bestimmt. Die orphische Seelen- und Tanzpoetik ist ein Streben nach dem Unendlichen, das sowohl die phänomenologische Skepsis gegenüber dem Augenblick der Lust (s. Kap. 3.3.1.f.) als auch die satanische Bewegung der freien Protentio (s. Kap. 4.3) unterläuft. Die *Sonette an Orpheus* bauen auf einer Poetik auf, die man als *Il presente deve esser stato poetico* zusammenfassen kann.¹⁶⁵⁷ Typologisch ist das orphische Sprechen

1652 Högrefe 2013, S. 43.

1653 Vgl. Bernsen 2011, S. 95 f.

1654 – im Folgenden abgekürzt als AD, gefolgt von der Seitenzahl (=Valéry 1960). Die Rilke-Übersetzung (SW VII, 435–515) wird abgekürzt als ST.

1655 Vgl. Rios 2009, S. 241 f.

1656 König 2014a, S. 10.

1657 Vgl. König 2014b, S. 116 f.

eine Weiterentwicklung mythischer Konstellationen (s. Kap. 3.7.1) mit Sammlungscharakter (s. Kap. 4.4.4), insofern sie auf neue Weise einen Mythos der (konkreten) Kindheit mit abstrakten Analogien kombinieren und die Gegenwart des lyrischen Sprechens von der Zukunft her als Projekt begreifen. Das ist die titelgebende Aufgabe der Sammlung. Sie arbeitet sich an einem Mythos ab, an der Forderung, dass die vergangene Gegenwart poetisch (bzw. mythisch) war. Die imperativisch appellative Gegenwart des Sprechens ist damit ironisch bzw. szenisch.¹⁶⁵⁸

Die Seele ist ein Medium, über das jedes Individuum verfügt. Sie registriert »*l'ennui de vivre*« (AD, 167) bzw. den »Lebensüberdruß« (ST, 487) und verfügt über einen prärationalen Weltbezug. Dieser eröffnet allererst den Möglichkeitsraum rationalen Zugriffs auf irgendetwas:

Sans doute, l'objet unique et perpétuel de l'âme est bien ce qui n'existe pas: ce qui fut, et qui n'est plus; – ce qui sera et qui n'est pas encore; – ce qui est possible, ce qui est impossible, – voilà bien l'affaire de l'âme, mais non jamais, *jamais*, ce qui est! (AD, 171) Ohne Zweifel, der einzige und ständige Gegenstand der Seele ist das, was es nicht gibt: das, was war und nicht mehr ist; – das, was sein wird und noch nicht ist; das Mögliche, das Unmögliche, – das alles ist Sache der Seele, aber niemals, *niemals* das, was ist. (ST, 501)

In dieser primordialen Unbestimmtheit ist eine mythische Angst eingelagert, die – mit Goethe gesprochen – orphische Urworte¹⁶⁵⁹ hervortreibt bzw. – nach Cassirers *Das mythische Denken* – Augenblicksgötter transzendenzlos als pansychistische Abwehr mythischer Gewalt generiert (s. o. S. 27). Die Seele ist

1658 Es wäre lohnenswert, den Gedanken auf die *Sonette an Orpheus* zu übertragen, dem *freien Spiel* bei Kant entspreche ein kosmisches Spiel: »daß die hier als *freies Spiel* [...] angesprochene Verfassung des Menschen ein *Zusammenstimmen* mit dem ist, was ein älterer Denker das *Spiel der Welt* genannt hat: [...] *Die Weltzeit ein Kind, ein Kind beim Brettspiele, ein Kind sitzt auf dem Thron.*« (Auch die Übersetzung von Heraklits Fragment B 52 – Αἰὼν παῖς ἐστὶ παίζων, πεσσεύων· παιδὸς ἢ βασιλῆϊ – nach Jähriq 2011, S. 117 [Heraklit B 52; Heraklit 1965, S. 18]). Die Übersetzung von αἰὼν als »Weltzeit« ist allerdings etwas frei. Most konstatiert die Rekurrenz von Aion, dem spielenden Kind und dem Kind als König in der theogonen, orphischen Dichtung, und, dass in Heraklits Zeit »Aion« semantisch auf die Bedeutung der Lebenszeit eines Menschen eingeschränkt ist (vgl. Most 2011, S. 106). Die *Sonette* erfüllen in der Zeitform des Evokativs (vgl. Fülleborn 1973, S. 171 f.) den etymologischen Bezug der Stimmigkeit bzw. der Harmonie zum »Kosmos« (s. o. S. 126). Der Evokativ bzw. dessen orphischer Gebrauch versucht, das Nicht-vergessen-Können (s. o. S. 536) aufzuheben. Vgl. zu Baudelaires *mnémotechnie du beau* Gerokreiter 1996, S. 279–283.

1659 Vgl. »Vor den Urphänomenen, wenn sie unseren Sinnen enthüllt erscheinen, fühlen wir eine Art von Scheu, bis zur Angst. Die sinnlichen Menschen retten sich in's Erstaunen; geschwind aber kommt der thätige Kuppler Verstand und will auf seine Weise das Edelste mit dem Gemeinsten vermitteln.« (Goethe 1987, I, 48, S. 200; *Zur Morphologie*). Valéry und Rilke versuchen gerade den Bereich der Seele (orphisch) auszuloten, bevor der Verstand die Verhältnisse feststellt bzw. arretiert.

»referentiell nicht festgelegt, aber reagiert auf alles.« Diese Freiheit ereignet sich in einer »Augenblickssensibilität«.¹⁶⁶⁰ Diese führt die Tänzerin auf:

PHÈDRE

Regarde, mais regarde!... Elle danse là-bas et donne aux yeux ce qu'ici tu essayes de nous dire... Elle fait voir l'instant... [...]

ÉRYXIMAQUE

L'instant engendre la forme, et la forme fait voir l'instant. (AD, 172)

PHAIDROS

Sieh doch, sieh!... Dort tanzt sie und schenkt den Augen, was du hier zu sagen versuchst... Sie macht den Augenblick sichtbar... [...]

ERYXIMACHOS

Der Augenblick gebiert die Form, und die Form macht den Augenblick sichtbar. (ST, 505)

Der zurückhaltende Blick bzw. *regard*¹⁶⁶¹ sieht das Unsichtbare, das die Sprache übersteigt. Das macht der Tanz sichtbar. Der Augenblick ist jeder Form (»forme«, sonst auch »figure«) vorgelagert. Die Dinge sind jeder Form abkünftig. Das kann die Seele in der Figur des Tanzes als Ereignis und Eräugnis (s. o. S. 341) entdecken:

Et le corps qui est ce qui est, le voici qu'il ne peut plus se contenir dans l'étendue! – Où se mettre ? – Où devenir? – Cet *Un* veut jouer à *Tout*. Il veut jouer à l'universalité de l'âme! Il veut remédier à son identité par le nombre de ses actes! Étant chose, il éclate en événements! – Il s'emporte! [...] Le voici enfin dans cet état comparable à la flamme, au milieu des échanges les plus actifs... On ne peut plus parler de »mouvement«... On ne distingue plus ses actes d'avec ses membres... Cette femme qui était là est dévorée de figures innombrables... (AD, 171 f.)

Und der Körper, der das ist, was ist, auf einmal kann er sich nicht mehr halten im Raum! – Wohin sich werfen? Was werden? – Dieses *Eine* versucht das Spiel, *alles* zu sein. Er will es spielend der Allgegenwärtigkeit der Seele gleichtun! Er sucht eine Abhilfe gegen sein Sich-selbst-gleich-Sein durch die Zahl seiner Akte! Das Ding, das er ist, bricht auf in *Ereignisse!* – Er gerät außer sich! [...] Nun hat er endlich den Zustand erreicht, da er der Flamme vergleichbar wird, mitten in einem Wechsel, der ganz Handlung ist... Unmöglich, noch von »Bewegung« zu sprechen... Die Glieder sind nicht mehr von den Akten zu unterscheiden... Diese Frau, die da war, ist verschlungen von unzähligen Gestalten... (ST, 503)¹⁶⁶²

Gegenüber der Vorlage wird der Augenblickswert, in dem sich die Tanzfigur erfüllt und sich figürlich die Seele vom Körper löst, latent dramatisiert. Die

1660 Högrefe 2013, S. 48.

1661 Vgl. Bryson 1983, S. 93f.

1662 Letzte Kursivierung M. H., vgl. zum Ereignis als Eräugnis Grimm/Grimm 1999, Bd. 3, Sp. 785.

einfache »identité« des Körpers (etwas zu sein), wird zu einer Selbstidentität (»Sich-selbst-gleich-Sein«) gesteigert. Diese wird überwunden in einem Aufbrausen (des Körpers, der tanzt), was als Ekstase gedeutet wird (»gerät außer sich« gibt »s'emporte« wieder). Das ereignet sich »in *einem* Wechsel« (für »des échanges«). Im Verlust der Dinge bzw. des Körperlichen scheint augenblicklich ein ästhetisches Weltverhältnis auf, das man als orphischen Bezug verstehen kann. Hier wird die – so Kants transzendentes Argument¹⁶⁶³ – immer schon überwundene Gewalt des Mythos (s. o. S. 55) aufgebrochen zu seiner prä-rationalen Qualität reiner Gegenwart. Sie kehrt »ce qu'il y a de réel dans le réel« (AD, 164) hervor, bzw. – abermals in einer semantischen Zuspitzung – »das Wirklichste im Wirklichen« (ST, 479; Kursivierung M. H.). Kantisch interpretiert handelt es sich um eine transzendente bzw. transzendentalpoetische Vorstellung. Entsprechend sind die *Sonette* dichterische Versuche, die Bedingungen der Möglichkeit orphischen Sprechens mitdarzustellen. Da die *Sonette* dergestalt transzendentalpoetisch vorgehen, spielt der Orpheus-Mythos der Antike eine untergeordnete Rolle. Nur einige Mythologeme werden überhaupt verwendet, indem sie einen groben Rahmen abstecken. Bei Vergil berichtet Proteus von Orpheus' tragischem Schicksal des zweiten Verlusts Eurydikes:

quid faceret? quo se rapta bis coniuge ferret?
 quo fletu Manis, quae numina voce moveret?
 illa quidem Stygia nabat iam frigida cumba.
 septem illum totos perhibent ex ordine menses
 rupe sub aeria deserti ad Strymonis undam
 flesse sibi et gelidis haec evoluisse sub antris
 mulcentem tigres et agentem carmine quercus;
 qualis populea maerens philomela sub umbra
 amissos queritur fetus, quos durus arator
 observans nido implumes detraxit; at illa
 flet noctem ramoque sedens miserabile carmen
 integrat et maestis late loca questibus implet.
 nulla Venus, non ulli animum flexere hymenaei. (Vergil, *Georgica* 4.504–516)¹⁶⁶⁴

Was soll er tun? Wohin eilen, da zweimal die Ehefrau ihm geraubt? Wie soll er weinend die Manen, rufend die Götter rühren? Sie aber schwamm schon kalt im stygischen

1663 Vgl. Hогреbe 2013, S. 51 Fn. 71 zur kantischen Abdeckung orphischer Bezüge der Seele. Die Tänzerin *Athikté* – abgeleitet aus ἄθικτος – ist wie die Seele die Unberührte und Heilige. In ihr und in einer »sanfte[n] Einheit [...] gewahren wir Bezüge, die wir nicht herstellen, die sich vielmehr einstellen, nicht berechenbar, nicht prognostizierbar, aber sinnaufschließend, überraschend und darin schön.« (ebd., S. 53). Orphische Bezüge kreisen gleichsam um einen Sichtbarmachungsversuch der Opakheit des ästhetischen Gefühls. So lässt sich auch die Verwendung von »ahnend« (W II, S. 245, V. 4) im ersten Quartett von *Sonett* I, 9 verstehen.

1664 Vergil 1916, S. 230, 232.

Kahn. Man erzählt, er habe sieben ganze Monate unablässig unter einem hohen Felsen am Fluss der einsamen Stryma sich beweint und darüber in kalten Höhlen Tiger besänftigt und Eichen bewegt durch Gesang; wie die im Schatten der Pappel Verluste von Kindern betrauernde Nachtigall, die unbefiedert der grausame Bauer, als er das Nest gesehen hatte, wegnahm; sie aber beweint die Nacht und auf einem Ast sitzend wiederholt den klagenden Gesang und erfüllt mit traurigen Fragen weithin die Gegend. Weder Venus beugte sein Herz noch Hochzeitslieder. (Übersetzung M. H.)

Die orphische Klage nimmt Rilke insofern auf, als sie proteisch als Lackmustest der Dichtung umgewandelt und reduziert wird. Sie bleibt erststufig orphisch, insofern sie »durch Gesang« an die Überwindung des Todes und an die Klage über den zweiten Verlust thematisch rückgebunden ist. Sie ist zweitstufig orphisch, insofern das Objekt der Begierde nicht mehr Eurydike ist, sondern das Medium selbst des Erweckens: der Gesang. Vor allem das erste Sonett der Sammlung nimmt dessen Kraft gegenüber der Natur – wilde Tiere und Bäume – als Motiv auf. Der Vergleich mit der Nachtigall wird bei Rilke als Topos in den *Sonetten* nicht aufgenommen. Um ihre ›philomelane‹ Qualität zu erkennen, ist ein Eintrag Leopardis im *Zibaldone* hilfreich:

Quell'usignuolo di cui dice Virgilio nell'episodio d'Orfeo, che accovacciato su d'un ramo, va piangendo tutta notte i suoi figli rapiti, e colla *miserabile* sua *canzone*, esprime un dolor profondo, continuo, ed acerbissimo, senza moti di vendetta, senza cercare riparo al suo male, senza procurar di ritrovare il perduto ec. è compassionevolissimo, a cagione di quell'impotenza ch'esprime [...]. (TPP, S. 1551 f.; Zib. 281)

Das ausgedrückte Unvermögen (»impotenza ch'esprime«) wird Rilke zum Vermögen des poetischen Ausdrucks als Erinnerung an ein mythisches Dichten, das beide Pole – Erfolg (Wiedererwecken) und Scheitern (zweiter Tod Eurydikes) – umfasst. Der orphische Verlust (»ritrovare il perduto«) versucht, die »*miserabile* sua *canzone*« in ihrer Wirkung als Gesang, wie ihn die orphische Tradition bezeugt, wiederzubeleben. Den Gesang kann auch der dritte Überschritt, die Zerfleischung durch die thrakischen Bacchanten nicht unterbinden. Die Stryma bzw. der Strymon (»deserti ad Strymonis undam«¹⁶⁶⁵) führt letztlich nach Lesbos¹⁶⁶⁶ und damit auch zurück zu Leopardis *Saffo*. Das Augenblicks-verbod des Todes wird umgewendet in eine *post mortem*-Poetik, die ihren Er-

1665 Ebd., S. 232 (V. 508). Vgl.: »spretae Ciconum quo munere matres / inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi / discerptum latos iuvenem sparsere per agros.« (*Georgica* 4.520–522; Vergil 1916, S. 232; »Aber die thrakischen Frauen, durch diese Gabe verschmäh, inmitten heiliger Orgien der Götter und des nächtlichen Bacchus, verstreuten auf den weiten Feldern den zerstückelten jungen Mann. [Übersetzung M. H.]»).

1666 Vgl. »iamque mare invectae flumen populare relinquunt / et Methymnaeae potiuntur litore Lesbi« (*Metamorphosen* 11.54f.; »Schon verlassen Haupt und Saitenspiel den vertrauten Strom, treiben aufs Meer hinaus und erreichen den Strand der Insel Lesbos, auf der Methymna liegt.«, Ovid 2006a, S. 564f.).

innerungszug präsentisch verbirgt. Die direkte Rede Orpheus' wird seinem abgetrennten Kopf zugesprochen. Die Präsenz orphischen Sprechens ist doppelt durch ihren Tod und seine Zerstückelung gebrochen.

Tum quoque marmorea caput a cervice revulsum
 gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus
 volveret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua
 ah miseram Eurydicen! anima fugiente vocabat:
 Eurydicen toto referebant flumine ripae. (Vergil, *Georgica* 4.523–527)¹⁶⁶⁷

Selbst als der Oeagriscche Hebrus den Kopf, vom marmornen Nacken getrennt, inmitten der Flut wälzte, rief die Stimme selbst Eurydike und die kalte Zunge mit flüchtigem Atem »Oh, elende Eurydike!« »Eurydike« hallten die Ufer den gesamten Fluss entlang. (Übersetzung M. H.)

Der mythische Orpheus ist nicht nur ein Zivilisationsstifter im Zähmen der wilden Tiere, sondern auch Begründer einer lyrischen Tradition. Die eigene Klage überwindet das Ende orphischen Sprechens und die Flüchtigkeit (»fugiente«) im Echo, das die Verlorene (sprachlich) zurückbringt (»re-ferebant«). Rilkes *Sonette an Orpheus* sind der verstorbenen Tänzerin Wera Knoop gewidmet. Für die Struktur der Gedichte spielt diese Ersatzfigur eines persönlichen Mythos kaum eine Rolle. Entscheidender ist das Motiv des Tanzes, das so eingeführt wird. Einzelne Orpheme wie der Zerfleischungsmythos – »Membra iacent diversa locis«¹⁶⁶⁸ –, Fragen nach Ursprünglichkeit, wie sie ironisch Schlegel zur »orphische[n] Vorzeit« anstellt (s. o. S. 110), spielen ebenfalls eine untergeordnete Rolle. Es geht vielmehr um eine konstellative, versuchende Auslotung, die auf der Schwelle sich einrichten möchte, nachdem Eurydike auferstanden ist und bevor sie durch den verdinglichenden und petrifizierenden Augenblick (des Umdrehens) getötet wird. Wo die Philosophie negativ-orphisch vorgeht,¹⁶⁶⁹ sucht die Dichtung positive Schwingungswerte zu erzeugen. Für die Ästhetik hat Kant diesen selbstschöpfenden orphischen Bezug im interessellosen Wohlgefallen bzw. im Aneignungsverbot (s. o. S. 581) angelegt. Das poetische Telos besteht darin, erinnernd diejenige Zeit aufleben zu lassen, als der Anfall von Wahnsinn (»dementia«, »furor«; V. 488, 495) und der Abfall in die Hölle, die sich

1667 Vergil 1916, S. 232.

1668 Ovid 2006, S. 564 (*Metamorphosen* 11.50).

1669 Vgl. Hogrebes instruktive Miniatur zum (negativ-) orphischen Bezug nach Kants Erkenntnistheorie: »Was Eurydike, was die Welt *an sich selbst* sein mag, wird von unserer Registratur durch Zuwendung allein schon ins Unzugängliche gestellt. Wir können trivialerweise nur registrieren, was uns in den Strukturgrenzen unserer Registratur erscheinen kann. Eben dies ist Kants Einsicht in eine grundsätzliche orphische Bezüglichkeit gewesen, aus der wir als Erkennende nicht herauskönnen. Die Welt ist uns nicht an sich, sondern nur als Erscheinung zugänglich.« (Hogrebe 2006, S. 148).

tönend ankündigt (»stagnis [...] Avernis«, V. 493), noch nicht eingetreten sind.¹⁶⁷⁰

cum subita incautum dementia cepit amantem,
ignoscenda quidem, scirent si ignoscere manes.
Restitit Eurydicenque suam iam luce sub ipsa
immemor heu! victusque animi respexit. [...] (Vergil, *Georgica* 4.488–491)

Da ergriff plötzlicher Wahnsinn den sorglosen Liebenden. Er wäre verzeihlich, wüssten nur die Manen zu verzeihen. Er blieb stehen und schaute – ach – schon achtlos beim Lichte des Tages herzensbesiegt zu seiner Eurydike zurück. (Übersetzung M. H.)

[...] En iterum crudelia retro
Fata vocant, conditque natantia lumina somnus.
Iamque vale: feror ingenti circumdata nocte
invalidasque tibi tendens, heu non tua, palmas!
dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras
commixtus tenues, fugit diversa, [...] (Vergil, *Georgica* 4.495–500)¹⁶⁷¹

Wieder rufen die grausamen Parzen sie zurück, und Schlaf verhüllt die tränenden Augen. Und nun lebe wohl: umgeben von gewaltiger Nacht werde ich weggetragen, die unfähigen Hände dir ausstreckend, ach, nicht mehr deine! sagte sie, und plötzlich aus den Augen floh sie, wie Rauch gemischt in leichten Brisen. (Übersetzung M. H.)

Am Ende bleibt ein irrealer Diskurs (»multa volentem / dicere«, ebd., V. 501 f.), der nicht mehr gehalten wird von Orpheus, sondern in späteren Gedichten an ihn. Der Augenverlust (»ex oculis«) tritt plötzlich (»subita [...] dementia«, »subito«) ein. Rilkes orphisches Projekt wird eine andere Plötzlichkeit anstreben, die sich von (seiner Übersetzung von) *L'Âme et la Danse* herleiten lässt. Das erste Sonett (s. Kap. 5.2.1) setzt deiktisch so unbestimmt ein wie das erste Relat des Vergleichs in *Der Schwan*. Die grammatisch bestimmte, semantisch unterbestimmte Eröffnung hat je die Funktion, eine orphische Szene aufzuspannen. Im zeitlichen Wechsel von der (mythisch-) damaligen Zeit zur Gegenwart, zur apräsentischen Gegenwart des elliptischen Evokativs (V. 1 f.) wird ein Vergleich – wie in *Der Schwan* – verschwiegen. Desto ausgesprochener nistet er sich beim Leser ein: »im Ohr!«, »im Gehör.« Die ersten und letzten Verse benennen einen natürlich-künstlichen Schaffensprozess, der zwischen mythischer Ursprüng-

1670 Vergil 1916, S. 230. Vgl. »Der Dichtung kann es hingegen gelingen, was Orpheus durch seinen betörenden Gesang bewirkte, daß das Schattenreich geliebte Wesen freigibt. In dem Augenblick aber, wo er sich vergewissernd umsieht, ist Orpheus nicht mehr der Sänger, sondern übernimmt den verunsicherten und vergewissernden Blick des Wissenwollenden, und der läßt das verschwinden, was die Kunst aus dem Totenreich hervortreten ließ.« (Hogrebe 2006, S. 153). Den Unterschied zwischen Vergil und Ovid in der Darstellung – v. a. zur Schwellenerfahrung im ersten Verlust – resümieren von Jagow/Steger 2002, S. 101 f.

1671 Vergil 1916, S. 230.

lichkeit und symbolistischer Analogie-Schöpfung (à la *Correspondances*, s. Kap. 4.4.1) steht.

* * *

Der Zyklus der *Sonette an Orpheus* prägt eine literarische Selbstaffektion, ein fragmentarisches System und orphische Bezüge aus, die man eine transzendentalpoetische Gegenwart nennen kann. Die poetische Gegenwart einer prägnanten Restitution als andere Auslegung wird bereits im Widmungscharakter der *Sonette* beschworen und dann szenisch mit rekurrenten Orpheus-Mythologemen zyklisch ausgestaltet. Die Vorstufe des orphischen Augenblicks wird in Auseinandersetzung mit Valéry's *L'Âme et la Danse* vorbereitet und fügt sich zu den bestimmenden Motiven von Seele und Tanz. Die *Sonette* prägen eine Poetik aus, die man in Abgrenzung zu Leopardis *Il presente non può esser poetico* (s. o. S. 162) als *Il presente deve esser stato poetico* fassen kann. Orpheus bezeichnet den transzendentalen Zugriff (auf die Welt, auf die Gegenwart und auf Sprache). Als abkünftige Form dieses Anspruches bedeutet Lyrik eine Sensibilität für Augenblicke, die poetologische Möglichkeiten von Weltpassung im Gewand des Mythischen inszenieren. Deshalb kommen auch nur einige, wenige Mythologeme des tradierten Orpheus-Mythos vor: die Klage über den zweiten, endgültigen Verlust Eurydikes', die besänftigende und bewegende Kraft des Gesangs gegenüber Tieren und Bäumen, die Zerstückelung (s. v. a. SO I, 1, 26).

5.2.1 Aufsteigen und Aufsingen

L'âme lyrique fait des enjambées vastes comme des synthèses

(Baudelaire: *Sur me contemporains: Théodore de Banville*; OC II, 165)

Ô présence affirmée dans son éclatement déjà de toutes parts! Dans la mesure où il est présent, l'objet ne cesse de disparaître. Dans la mesure où il disparaît, il crie sa présence.¹⁶⁷²

(Bonnefoy: *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*)

Die Sammlung der *Sonette an Orpheus* beginnt mit einem »Da«, das auch spätere Ortsangaben nicht auflösen. Das »Da« (V. 1) könnte sich auf den enigmatischen¹⁶⁷³ »Baum im Ohr« (V. 2) beziehen, auf den Wald – jenes mittelalterliche

1672 Bonnefoy 1970, S. 35.

1673 Vgl. zur »lyrische[n] Summe« – mit einem Brief Rilkes vom 22.12.1923 an Nanny von Escher – bzw. zur »hermetische[n] Vokabel« des Baums (Gerok-Reiter 1996, S. 265) als Veranschaulichung der These »Alle prägnanten Chiffren in Rilkes Spätwerk sind vorbereitet [...] innerhalb der Schaffensperioden [zuvor]« (ebd., S. 270) anhand repräsentativer

Bild für die Verirrung und die Pervertierung der christlichen Ordnung –, aus dem die wilden, zu zivilisierenden Tiere zum Gesang Orpheus' hinströmen. Die spiegelbildliche Wiederholung von »da« (V. 14) im letzten Vers legt nahe, dass Orpheus auch ein Tempel ist, der wie in Baudelaire's *Correspondances* an die Bäume gebunden ist (s. o. S. 511f.).

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung! O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr! Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.	1	
Tiere aus Stille drangen aus dem klaren gelösten Wald von Lager und Genist; und da ergab sich, daß sie nicht aus List und nicht aus Angst in sich so leise waren,	5	
sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr schien klein in ihren Herzen. Und wo eben kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,	10	
ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, – da schufst du ihnen Tempel im Gehör.	14	(SO I, 1)

Das Errichten eines Monuments hat traditionell einen Augenblicks- und Erinnerungswert. Der Gesang ist wie die Apostrophe Teil einer kalkulierten Lebendigkeit. Insofern »Orpheus singt!« (V. 2) wird der Wechsel zur Gegenwart (des Sprechens^{jetzt} oder des mythischen Sprechens^{irgendwann}) von der Klage (Orpheus' oder der *Duineser Elegien*) aufgehoben als ein ambivalenter Beginn »aus Stille« (V. 5), »aus dem [...] Wald« (V. 5f.) und »aus Hören« (V. 9). Dieses »aus« setzt gleichsam ein, wo der Verlust bei Orpheus endet. Das Sehen wird latent zum Hören verschoben, aber aus ihm erwachsen (symbolischer) Baum und (symbolistischer) Tempel (V. 1, 14). Die »Übersteigung« (V. 1) ist auch eine Überbietungsfigur des Orpheus-Mythos. Ein »neuer [!] Anfang« (V. 4) stellt sich indirekt einem alten (neuen) Anfang gegenüber. Die poetologischen Kernbegriffe von »Wink und Wandlung« (V. 4) benennen abstrakt die Augenblicks- und Umschlagspoetik (der *Neuen Gedichte*). Die fragmentarischen Bezüge sind – wie die kultstiftenden Gliedmaßen Orpheus' – in verborgenen Figuren der Einheit aufgehoben. »Baum« (V. 1f.) und »Wald« sind bereits (von sich selbst) »gelös[t]« (V. 5) und damit absolut, insofern die Gegensätze von Gesang und Hören nicht

Gedichtsbeispiele ebd., S. 264–272. Ein gemeinsamer Nenner der lyrischen Verwendung ist, dass der Baum als Symbol für Einheit, natürliches Überdauern unserer Endlichkeit und mit Gesang in Verbindung steht.

nur kontrastiv eingeführt werden (V. 9f.), sondern auch in einer alten Einheit menschlich als *anima triplex* gefügt sind: zwischen *anima vegetativa* (»Tiere«, »Angst«, »Verlangen«; V. 5, 7, 12), *anima sensitiva* (»Ohr«, »Herzen«, »Gehör«; V. 2, 10, 14) und *anima intellectiva* (»List«, »schufst«; V. 7, 14). Ist das animalische Prinzip domestiziert, setzt der Verstand bereits seine Überformung an. Der Raum der orphischen Bildung (V. 1, 14) ist ein »kaum«, ein »wo eben / kaum« (V. 10f.). Das erste Sonett spannt den Augenblickswert des nach-orphischen Dichtens an Orpheus auf als ein »da« (V. 1, 14), das »kaum« (V. 11) ist. Der Minimalwert des Daseins wird maximal im Hiersein aufbewahrt. Die erste Strophe bestimmt ein hektisch-ekstatischer Rhythmus: Der horizontale, zweifache Wechsel von vollständigen zu elliptischen Sätzen und der vertikale Wechsel von Vergangenheit zur Gegenwart des Gesangs (V. 1f.) werden verstärkt durch die Pausenfolge, die sechs Sätze gedrängt auf vier Verse herstellt. Eine vergleichbare Kreuzstellung rahmt semantisch die Vertikalität (»stieg«, »Übersteigung«, »Baum im Ohr«; V. 1f.) und die Horizontalität am Schluss (»Unterschlupf« erfüllt als »Zugang« [V. 11f.], ein »Anfang« zu sein bzw. ein »Tempel im Gehör« [V. 4, 14]).

Nach der (einzig¹⁶⁷⁴) markierten Gegenwart – »singt« (V. 2) – wird ein vergangener »neuer Anfang« (V. 4) durch das prozessuale Prädikat (»ging [...] vor«) und durch die apräsentische Nominalisierungstrias in die Gegenwart des Gedichts hineingezogen (»Verschweigung«, »Wink und Wandlung«, V. 3f.). Die offene Deixis (»Da«, V. 1) eröffnet ein szenisches Sprechen wie der Ausruf bzw. die »widerständige Apostrophe«¹⁶⁷⁵ und das »phänomenale Sich-Zeigen des Laut- und Zeichenmaterials«¹⁶⁷⁶. Damit löst das Gedicht als Ganzes eine orphische »Musik« ein, indem die »Zeit / [...] senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen.« (s. o. S. 575). Die Musenanwesenheit^{damals} in der Apostrophe und als senkrechter *instant poétique* (s. o. S. 326) wird im dritten Sonett aufgenommen und hinterfragt. Nun geht es um die Frage, im lyrischen Sprechen^{jetzt} orphisch zu sein. Während das erste Sonett lediglich ekstatisch im Ausruf anlässlich einer Erinnerung ist – »O Orpheus singt« (V. 2), vergleichbar mit der Epiphanieerfahrung eines Abwesenden als Sprechakt in *Le Ricordanze* (s. o. S. 329f.) –, wird nun versucht, orphisches Sprechen nicht-erinnernd herzustellen. Deshalb wiederholt sich die »Übersteigung« (I, 1, V. 1) als ein Aufgesang in den Quartetten (»aufsingst«, I, 3, V. 12), der wiederum metapoetisch überstiegen wird. Der orphische Bezug zeigt sich zunächst in der domestizierten Begierde, die schöpfend wirkt. Der Stille (vgl. I, 1, V. 3, 9f.) entspricht das Me-

1674 Das syntaktisch untergeordnete »beben« steht in der Vergangenheit von »kaum [...] war« (V. 11) und »da schufst« (V. 14).

1675 Vgl. Dehrmann 2008.

1676 Schuster 2007, S. 366 (vgl. ausführlich zum Lautmaterial ebd., S. 359–365).

dium des Hörens, das Subjekt- und Objekt-Unterscheidungen vorgängig ist.¹⁶⁷⁷ Nun soll sich dieses erfüllen als ein eigenes Singen. Dazu bedarf es einer Abschaffung der Begierde. In ähnlicher rhythmischer Verknappung versucht das wegweisend auch *A se stesso* (s. o. S. 305). Rilke geht vergleichbar vor, übersteigt aber das inklusive »in ihren Herzen« (I, 1, V. 10) durch Herzwerk. Diese Aufgabe ist im »Anfang« bzw. »Zugang« (I, 1, V. 4, 13) angelegt, denn Präpositionen wechseln sich (ansatzweise chiasmatisch) zwischen »in« bzw. »im« (V. 2f., 10, 14) und »aus« (V. 5, 7–9, 12) ab. In der Aufzählung der Handlungsgründe wird nur das Hören nicht negiert, »sondern aus [einem] Hören« (V. 9) der Tradition, des Gesangs bzw. aus einer ästhetischen Idee – »unbestimmt, was es sein solle« (KU B 45f., s. o. S. 76) – entsteht eine neue Tradition des Gesangs jenseits von Orpheus' Tod. Das »Verlangen« (V. 12) muss als Voraussetzung ersetzt werden durch ein Hören. Das folgende Sonett nimmt dieses Thema auf.

Im ersten der Mädchen-Sonette (I, 2) wird das lyrische Ich – angesprochen als ein Du – geschaffen (von Orpheus) als eine, die »nicht begehrte« (I, 2, V. 10). Im darauffolgenden Sonett wird die Lehre – an gleicher Versstelle – übertragen auf einen »Jüngling« (I, 3, V. 10). Ein (generischer) »Mann« (I, 3, V. 2) wird dem orphischen Dichter (in spe) mitteilen, wie orphischer Gesang entsteht, bzw. zunächst negativ, wie er nicht entsteht. Der Weg ist a-poretisch und geht durch eine Enge (»schmale Leier«, I, 3, V. 2), durch einen »Zwiespalt« (ebd., V. 3). Es gibt kein Entweder-Oder (»Kreuzung«) »zweier / Herzwege« (V. 3f.), sondern nur das Einfache (Gottes, d. h. Orpheus' V. 1). Es sind nicht nur zwei Herzwege – räumliche Oszillationen zwischen einem »aus« und einem »in« –, die überschritten werden, sondern auch zwei Herzzeiten, die *untersungen* werden müssen. Die Rekomposition beider Seiten wäre »[e]in Wind« (V. 14):

Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?
Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier
Herzwege steht kein Tempel für Apoll. 1

Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehrt,
nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes; 5

1677 Rilke verbindet die Windstille mit der arabesken Figur des Fruchtkerns und des Wortkerns spätestens seit seiner Ägyptenreise; Vorstellungen, die später Celan aufnehmen wird. Dieser Komplex wäre genauer zu untersuchen in Hinblick auf Baudelaires Rede von einem »dictionnaire hiéroglyphique« (s. o. S. 163; vgl. dazu Ryan 2010). Die besondere Zeitlichkeit des Evokativs ist mit Baudelaires Verwendung der Apostrophe vergleichbar (vgl. ebd., S. 187). Gerok-Reiter schreibt in diesem Sinne: »Die Verkürzung der Darstellung zur Evocatio bei gleichzeitiger Dimensionserweiterung der Bedeutung folgt dem symbolistischen Gesetz der poetischen Effizienz. [...] Darin liegen sowohl der hermetische Charakter von Chiffre und Figur als auch die Schwierigkeit der Interpretation begründet.« (Gerok-Reiter 1996, S. 256).

Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
Wann aber *sind* wir? Und wann wendet *er*

an unser Sein die Erde und die Sterne?
Dies *ists* nicht, Jüngling, Daß du liebst, wenn auch 10
die Stimme dann den Mund dir aufstößt, – lerne

vergessen, daß du aufsangst. Das verrinnt.
In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind. 14 (SO I, 3)

Ähnlich dem Eröffnungssonett ist der erste Bezug unklar bzw. offen. Setzt man versuchsweise »Tempel für Apoll« (V. 4) mit einem (orphischen) Gedicht gleich, ist der »Tempel« des ersten Sonetts als Ergebnis einer einfachen Bewegung bestimmt. Der Frage folgt eine negative Antwort. Wenn orphisches Dichten außerhalb der Liebestraddition (V. 4f.) der Lyrik steht, ist die enigmatisch-eingängige Gleichsetzung mit »Dasein« (V. 7) ein Abzug vom Leben bzw. Dasein. Ohne Liebe bleibt das Begehrte – orphischer Gesang – eine Präsenz, die da ist, wenn man nicht begehrt. Die Frage nach Liebe und Dasein wird retrograd als »daß du aufsingst« (V. 12) bestimmt. Solche Höhenflüge führen in Aporien.

[...] lerne
vergessen, daß du aufsangst. [...] (V. 11f.)

Versteht man den Aufgesang – in Übertragung der Kanzonenstruktur von *la fronte* und *la sirma* auf das Sonett – als die Quartette, treffen die Terzette eine allgemeine Bestimmung, die sie auch inszenieren. Orphisches Sprechen ist nur möglich, wenn die Position des Aufgesangs überwunden ist. Vergleichbar mit *A se stesso* ist die Bedingung, das Begehren abzuschaffen (V. 5) – »il desiderio è spento« (s. o. S. 186, V. 5) –, allerdings nicht als apokalyptischer Augenblick – »Dispera / l'ultima volta (ebd., V. 11 f.) –, sondern als irenische Aussicht gedacht. Das Verhältnis von Gesang und Dasein ist nicht so einfach, wie es die Identifikation »ist« (V. 7) grammatisch nahelegt. Auch für Rilkes Gleichsetzung gilt Freges erstaunliche Eingangsfrage zu Identitätsaussagen in *Sinn und Bedeutung* (1892), die die moderne Sprachphilosophie einläutet:

Die Gleichheit fordert das Nachdenken heraus durch Fragen, die sich daran knüpfen und nicht ganz leicht zu beantworten sind. Ist sie eine Beziehung? eine Beziehung zwischen Gegenständen? oder zwischen Namen oder Zeichen für Gegenstände? [...] Eine Verschiedenheit kann nur dadurch zustande kommen, daß der Unterschied des Zeichens einem Unterschied in der Art des Gegebenseins des Bezeichneten entspricht.¹⁶⁷⁸

1678 Frege 2002, S. 23f.

Die These, dass Gesang und Dasein identisch seien, kann man demnach so erklären, dass beide Relate der Identitätsaussage auf ein Drittes als Gegenstand referieren: Gesang und Dasein sind – als poetologische Kernthese der *Sonette* – zwei »Art[en] des Gegebenseins« orphischen Sprechens. Wenn der »Sinn« Orpheus' »Zwiespalt« ist (V. 3), kann der »falsche« Weg »der Kreuzung zweier / Herzwege« (V. 3f.; Kursivierung M. H.), der nicht zum orphischen Gesang bzw. »durch die schmale Leier« (V. 2) führt, nicht vollständig abgeschafft werden. Der Weg zu einem unendlich bereits Erreichten (vgl. V. 6) eignet sich – wie das letzte *Sonett* nahelegt – »am Kreuzweg deiner Sinne« (II, 272, V. 10; Kursivierung M. H.). Der »Kreuzweg«, der an einen Kreuzgang erinnert, darf als Relate des »Zwiespalt[s]« nur »rein« subjektive Relate haben. Die Referenz auf das Orphische wird vorgestellt als eine scheinbare Innerlichkeit des Sprechers, der zum orphischen wird, wenn die »Gleichheit« erfüllt ist. Der Weg dahin wird pronominal vorgezeichnet über ein »durch« (V. 2), das »an« (V. 3) einer Stelle stattfindet, nicht aber »um« (V. 6) etwas, sondern »in« einer Gleichheit. Das Ziel des »in« – die Poetik des Weltinnenraums – wird medial benannt: »im Gott« (V. 14). Damit schließt sich der Bezug zum ersten Vers: »Ein Gott vermag.«

Der letzte Argumentationsschritt verbindet »in« und »durch« eine(r) Bewegung von Identifikation – »Gesang ist Dasein« (V. 7). Eine nichtpräpositionale, orphische Sprache korrespondiert einer propositionalen These, die auf eine orphische, prä-propositionale Szene hinausmöchte. Es ist diese »Wahrheit«, die nicht referentiell, sondern präreferentiell (s. o. S. 76) ist. Dieser andere, nicht-verdinglichte Bezug ist orphisch, »ein anderer Hauch«, »[e]in Wind« (V. 13f.), reine, sprachautonome Inspiration. Das unterbestimmte Trikolon (»ein«, V. 14) wird syntaktisch und semantisch reduziert. Es bleibt vom Vermögen Orpheus' (V. 1) nur die Inspiration (»Ein Wind.«, V. 14). Das »über ein Kleines« (s. o. S. 571) bleibt scheinbar ungebrochen auf der Seite des Erhabenen, das fast dem Selbstverlust entginge. Das mag pathetisch klingen, da hier scheinbar unkritisch gesprochen wird. Gerade deshalb wird der Kalkülwert der Apostrophe gegenüber Baudelaire gesteigert. Auf die Frage der ersten zwei Verse antwortet unterbestimmt-performativ bzw. unprädikativ der letzte.¹⁶⁷⁹ Aus dieser orphischen Perspektive ist nicht der (bereits eingetretene) Schiffbruch (der Tradition) süß, sondern die Abdeckung dieser Elemente. Das Jenseits ist als Vergangenes Ziel der Apostrophe. Sie ist noch Kalkül und Ausdruck einer Lebendigkeit. Deshalb tragen die *Sonette an Orpheus* eine Gottesapostrophe aus.

* * *

1679 Vgl. Dehrmann 2008, S. 562f. Dehrmann arbeitet ausgehend von der Rolle der Apostrophe als »*techné*« dem Orphischen als einem performativen Bezug zu (ebd., hier S. 567).

Das erste *Sonett* setzt als ein unbestimmter Anfang ein, der auf das mythische Bändigen von Tier und Natur (s. Kap. 5, zu Vergils *Georgica*) anspielt. Eine (bisher wieder) verborgene Einheit scheint epiphanisch und sprachlich durch bzw. steigt latent auf. Ein neuer *instant poétique* wird als Gründungsmythos der Sammlung inszeniert. Das dritte Sonett nimmt die mythische Erinnerung als sprachimmanenten Aufgesang auf, der zugleich Metaphern für einfache Natürlichkeit und für eine Gottesapostrophe einführt, die als Chiffre für erfolgreiches, orphisches Dichten steht und eine zukünftige Einlösung verspricht, wenn das Begehren zu singen, abgeschafft wäre. Dieser Aufgesang wäre paradoxerweise erfüllt, wenn ein Aufsteigen (SO I, 1) nicht mehr der Anfang wäre. Dadurch wird der Zyklus der Sonette *ex post* als (noch nicht erfülltes) Projekt angesetzt. Die Paradoxierung ist keineswegs ein Umweg, sondern Anweisung, dass das, was vermittelt werden muss, Ursprung orphischer Einheit und Zweckmäßigkeit gewesen sein muss. Das Ideal setzt den Spleen voraus, der es generiert. Das Ideal ist ein unmöglich sprachlich abbildbarer, unmittelbarer Bezug, dessen Spleen-Wert darin besteht, die Erinnerung zu vergessen und dennoch an mythischer Ursprünglichkeit zu partizipieren.

5.2.2 Orphische Gegenwart als Versprechen

Die gegenwärtige Welt eröffnet uns einen so unermesslichen Schauplatz von Mannigfaltigkeit, Ordnung, Zweckmäßigkeit und Schönheit, [...] daß sich unser Urteil vom Ganzen in ein sprachloses, aber desto beredteres Erstaunen auflösen muß.

(Kant: *Kritik der reinen Vernunft* B 650)

Das letzte Gedicht des ersten Teils der *Sonette an Orpheus* ist durch den mythischen Bezug (auf Ovid) wie das Eingangsgedicht ein »zugleich einfacher wie schwieriger Text.«¹⁶⁸⁰ Das Gedicht prägt wie die ersten Gedichte (I, 1, 3) eine adhärente Schönheit aus. Eine Rahmung der Präsenz (Orpheus') umgibt die Darstellung des (mythischen) Zerfleischungsmythos. Die Eingangsapostrophe – »Du aber, Göttlicher, du bist zu letzt noch Ertöner,« (V. 1) – gibt den Grund an (»weil«, V. 13) für die Möglichkeit des Ertönens_{jetzt}. Orphischer Gesang stiftet nicht wie der *Ultimo canto di Saffo* eine allgemeine Todesgewissheit – »Morremo« (s. o. S. 277). Stattdessen tritt der *pluralis majestatis* ein für ein Hören_{jetzt} des Gesangs damals:

sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur. (V. 14)

Das »Da« (I, 1, V. 1) hält ein immer-noch-Sprechen fest als einen räumlichen und zeitlichen Verweis, den nun das »Dort« (V. 11) explizit macht. Die Ferne

1680 Engel 2010, S. 18.

überwindet das letzte Terzett sprachlich: durch die prädikatslose Apostrophe (V. 12) und durch die Rekomposition der Fragmentierung (»verteilt«, V. 13) im Akt des Hörens. Dem Hören ist parataktisch als Abschluss der »Mund der Natur« (V. 14) zugeordnet, der weder nur ein passives Hören noch den aktiven Akt des Gesangs darstellt. Isoliert betrachtet scheint es sich um die romantische Metapher des Naturgenies als Sprachrohr der Natur zu handeln. Im unmittelbaren Kontext geht der Bezug auf die mythische Natur (V. 9–11) über, in der der »Klang« (V. 10) Dauer erhält. Als Abschluss des Gedichts und der ersten Abteilung der *Sonette* ist diese (sprachliche) Wendung Symbol bzw. ästhetische Idee des Dichtens selbst. Dem mythischen Material, das erinnert wird, stellt das folgende, den zweiten Teil eröffnende Sonett eine moderne Form bei, die veräußert wird. Dem szenischen Hören, das Sprachräume eröffnet, werden eine Bewegung und ein Austausch zugeordnet, die Wiederholung und (Hör-) Ereignis zugleich sind.

Atmen, du unsichtbares Gedicht!	1	
Immerfort um das eigne		
Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,		
in dem ich mich rhythmisch ereigne.	4	(SO II, 1)

In der inneren Sprachverdopplung werden stabile Verhältnisse der Wechselseitigkeit evoziert, die den phänomenologischen Skeptizismus Leopardis – eines ›respiro che fugge‹ (s. o. S. 227) – und den satanischen Narzissmus Baudelaires – eines ›respirons la Mort‹ (s. o. S. 493) – überwinden. Diese Übersteigung geht als unironische Ausnahme vor. Der prä-subjektive und prä-objektabhängige Weltbezug wird inszeniert als ein gesuchter – und als gegebener inszenierter – Vollzug, dessen Epiphänomen orphisches Sprechen ist. Statt eines ironischen Wechsels von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung wird ein vorprädikativer, »unsichtbare[r]« Bezug vorgestellt, den das »Gedicht« sichtbar macht. Die Figur des »Atmen[s]« (V. 1) wird als ein Austausch – nicht (nur) von Luft, sondern – von »Weltraum« und Subjekt vorgestellt (V. 3). Dieser Wechsel würde wie ein »Immerfort« (V. 1) in einer Balance durch ein »Gegengewicht« (V. 3) vorgehen. Durch diesen fortdauernden, transitiven Übergang zwischen Ich und Welt wird die kantische epochistische Wende (s. o. S. 53) unterlaufen. Die freie Protentio des Melancholikers wird um ihren melancholischen Retentio-Primat gebracht. Damit ist auch der ästhetische Wahrheitswert (s. o. S. 70) höherstufig. Er erfüllt sich in einer entreferenzialisierten Forderung, der zufolge die Welt Sprache sei. Diese Sprachwerdung setzt mit dem ersten Sonett ein. Die enigmatisch-paradigmatische Wendung »O hoher Baum im Ohr!« (s. o. S. 600, V. 2) führt diese Wandlung von innerweltlichen Dingen, die sich veräußern, auf. In dieser Entäußerung findet sich das Ich als etwas vor, das gegründet ist in diesem Werden. Insofern die Sprache als Medium, als ein Eigenes (»das eigne« [V. 2]), das sich

»ereigne« (V. 4), poetisiert wird, ersetzt sie den Spiegelcharakter eines narzisstischen Ichs »penché sur soi« (s. o. S. 485). Rilkes Sprachpoetik ist fragmentarisch, versucht aber weitmöglichst den Bruch zur dahinter stehenden ästhetischen Idee zu verbergen. Die *Sonette an Orpheus* lassen sich so als eine Verschiebung des sachlichen Sagens (s. o. S. 381) hin auf den Charakter desjenigen Sagens verstehen, das sich im Hören ereignet. Es werden chiasmatische Verschränkungen verbunden, bzw. eine *coincidentia oppositorum*¹⁶⁸¹ inszeniert, die in »reine[r] Übersteigung« (s. o. S. 600) nach Transzendenz¹⁶⁸² klingt. Es geht allerdings nicht nur um eine »chiasmatische Umkehrung«¹⁶⁸³ oder um die punktuelle Erkenntnis eines Aufgehens (s. o. S. 355) wie in der fünften *Duineser Elegie*. Den *Sonetten* ist dieses zugleich ein »Grab-Mal«¹⁶⁸⁴ und eine performative »Rühmung« (SO I, 8, V. 1), die in einer »optoakustische[n] Präsenz des Transitorischen«¹⁶⁸⁵ Baudelaires Poetik des »tirer l'éternel du transitoire« (s. o. S. 400) überführt in ein »réunir l'éternel et le transitoire«. Dieser Prozess wird vorgeführt und benannt als Aneignungsprozess, der rhythmisch eintritt als Ereignis (»eigne«, SO II, 1, V. 2). Das erfüllt sich klanglich durch das homologe »rhythmisch ereigne« (V. 4), denn die gezielt eingesetzte Verwendung von adonischen Versen steht im Zyklus für die Signatur des Orphischen.¹⁶⁸⁶ Die

1681 Vgl. zur scheinbar nachkantischen *epoché* bei Rilke, die seit den *Neuen Gedichten* – im Rahmen des sachlichen Sagens – »in terms of a *chiasmic* phenomenology in contrast to Husserl's form of transcendental idealism« vorgeht, Fischer 2015, S. 215–298 (hier ebd., S. 218f.).

1682 Vgl. Frank 1988, S. 185f.

1683 Schuster 2007, S. 369.

1684 Die Widmung der *Sonette* lautet: »Geschrieben als ein Grab-Mal / für Wera Ouckama Knoop« (W II, S. 237), vgl. anhand von Mallarmé zur Tradition der *tombeau*-Gedichte Louth 2015, S. 724–727.

1685 Schuster 2007, S. 373.

1686 Vgl. zur orphischen Funktion adonischer Verse Louth 2015, hier S. 729 (in *dēm* / *īch* *mīch* / *rhythmis̄ch* *ēr̄eign̄ē*). Offensichtlich ist die Verwendung im ersten Maschinen-Sonett I, 18, das das Dröhnen der Maschinen rhythmisch im letzten Vers bändigt: »*trēibē ūnd / dāienē*.« (II, S. 249). Als grundierende Struktur werden adonische Verse im folgenden Sonett I, 19 verwendet: »*ällēs Völl/ēndētē / fällt / hēim zūm Ūr/āltēn./*« durch den »*Gōtt mit dēr / Lēiēr. // [...] Eīnzīg dās / Līed übērm / Lānd / heil̄igt ūnd / feil̄t*.« (II, S. 250, V. 3f., 8f.). Spiegelbildlich stehen sich in orphischer Klangordnung am Ende der ersten und zweiten Strophe die Abfolge zweier Daktylen + Spondeus gegenüber, die je durch einen Adonius (Daktylus + Trochäus) aufgelöst werden. Eine Ausnahme stellen die sperrigen Verse 2 (»*wīe Wōlkēn / gēstāltēn*«) und 7 (»*wāhrt nōch / deīn Vōr- / Gēsāng*«) dar, die jeweils 6 Silben rhythmisch – isoliert von den anderen Versen – anordnen, in chiasmatischer Verkehrung (2x3 bzw. 3x2 Silben). Diese chiasmatische Liedstruktur wird weiter als rhythmisches Ereignis gestaltet: Die zweifache Verwendung der überwiegenden Folge $\bar{\sim} / \bar{\sim} / \bar{\sim}$ (Typ A; 7 von insgesamt 14 Versen, V. 1, 3, 5, 9–11, 13) in der ersten Strophe (V. 1, 3) steht chiasmatisch der zweifachen Verwendung des Typs B ($\bar{\sim} / \bar{\sim} / \bar{\sim}$) in der zweiten Strophe (V. 6, 8; auf insgesamt 5/14 Verse) gegenüber. Die Versausnahmen ($\bar{\sim} / \bar{\sim} / \bar{\sim}$ [V. 2], $\bar{\sim} / \bar{\sim} / \bar{\sim}$ [V. 6]) spiegeln sich in 2x3 bzw. 3x2 Silben. Weiterhin verfährt die Anzahl der 7- und 5-Silber chiasmatisch: 2x7~2x5 Silben (V. 1, 3 ~ V. 6, 8/12, 14), 1x7~1x5 Silben (V. 5/13 ~ V. 4).

letzten Gedichte – der numerische Überschuss des zweiten Teils – führen die Grundthemen zusammen und beantworten aus drei verschiedenen Perspektiven die Fragen der beiden 26. Gedichte nach der Ordnungsfunktion des Orphischen: Während das »übertont mit Ordnung« (SO I, 26, V. 3) wahrlich überschrien wird (V. 1f., 4–8, 12), nimmt das folgende Gedicht direkt die »Zwischenräume [...] des Weltraums« (SO II, 26, V. 4f.) auf, die bereits das dritte Gedicht – als »erfüllt[e] Zwischenräume der Zeit« (SO I, 3, V. 4) anspricht.

Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende? [...]	1	
Ach, das Gespenst des Vergänglichen, durch den arglos Empfänglichen	10	
geht es, als wär es ein Rauch. Als die, die wir sind, als die Treibenden, gelten wir doch bei bleibenden Kräften als göttlicher Brauch.	14	(SO II, 27)

Wie reagieren die Terzette auf die erste der fünf rhetorischen Fragen, die die Quartette einführen? Der Kult bzw. »Brauch« ist nur gebrochenes Echo vom »Rauch«, der als Restfigur der Flamme die Frage veranschaulicht, ob es überhaupt die »zerstörende« Zeit gibt. Wie anlässlich sich an der Puppenseele ernährenden Larven, die in einem Irrealis die zerstörende Flamme begehren –

Es ist, als verzehrten sie sich nach einer schönen Flamme, sich falterhaft hineinzwerfen (und dann müßte der augenblickliche Geruch ihres Aufbrennens uns mit grenzenlosen, niegewußten Gefühlen überfluten). (s. o. S. 579)

–, werden zwei Bewegungen kombiniert. Das »[H]ineinzwerfen« der »efimeri« (s. o. S. 338) steigt im »Aufbrenne[n]« auf. Die Flüchtigkeit der Gegenwart verwandelt sich nun aber »im augenblickliche[n] Geruch«. Das »Gespenst des Vergänglichen« ist kein baudelairesches *fantôme* oder Wiedergänger der Vergangenheit als neue Gegenwart. Diese vom Fragment her gedachte Eröffnungsfrage (V. 1) stellt Leopardis und Baudelaires Grundüberlegungen zur Gegenwart in Frage. Das Gespenst der zerstörerischen Zeit, vor dem man sich ängstigen kann, wird nicht durch die Ekstase überwunden – wie es die Dichterfliege in *La Beauté* im Sprechakt des »Bénissons ce flambeau« (s. o. S. 521) versucht –, sondern durch das Projekt einer orphischen Nachbildung. Die Flüchtigkeit wird gleichsam als Mythos (V. 1) zum verarbeitbaren Material, das durch den orphischen Gesang zur Sprachaufgabe wird. Die konsonantische Erweiterung von »Rauch« zu »Brauch« (V. 11, 14) entspricht einer semantischen: Das »Vergänglich[e]« bzw. dessen »Gespenst« ist eine Figur, die »durch den arglos Empfänglichen / geht« – und möglicherweise ebenfalls aufsteigt wie Rauch. Das verlorene Ideal reiner Gegenwart und die mediale Überwindung mythischer Angst werden zum Aufgebenen durch eine orphische Nachahmung, die hier

abstrakt angesprochen und im folgenden Sonett konkret aufgeführt wird. Es werden Subjekte vorgestellt, an denen das Flüchtige keine zerstörerische Kraft auswirken kann, da sie »arglos« sind. Das Ideal – wie die Tiere – am Pflock des Augenblicks (s. o.) gebunden zu sein, scheint hier erfüllt. »Als die, die wir sind« (V. 12) ist zu betonen auf »wir«, denn es ist die Gemeinschaft, die angesprochen ist, derjenigen, die orphisch zu sprechen lernen wollen. Es ist weniger eine (heideggerische) Existenzmetapher denn eine Interpretationsleistung. Das »Ach« (V. 12) führt ein unverfügbares Ideal vor. Das folgende Terzett antwortet mit einem »doch« (V. 13). Es ist allerdings schwer nachvollziehbar, was gemeint ist. Als Gegenstück zu den Arglosen steht die Denkfigur der *saltimbanques* in der fünften *Duineser Elegie*:

Wer aber *sind* sie, sag mir, die Fahrenden, diese ein wenig
Flüchtigern noch als wir selbst, die dringend von früh an
wringt ein *wem, wem* zu Liebe
niemals zufriedener Wille?

(214, V. 1–4, s. o. S. 338)

Damit ist die orphische Lösung für vom Begehren »Getriebene« gemeint, nicht für »Treibend[e]« (V. 12). Den Ausweg vom »niemals zufriedene[n] Wille[n]« stellt der Tanz dar, eine Denkfigur, die im folgenden Sonett als Explikation des »göttliche[n] Brauch[s]« eintritt. Das »ein *wem, wem* zu Liebe« müsste umgewendet werden in einen intransitiven Bezug, in reine Gegenwart. Als orphische Verschiebung erfolgt das in einer Geltung »bei bleibenden Kräften«. Die Präposition »bei« ist allerdings weder modal noch temporal. Es bedarf einer orphischen Lesart: Wir gelten »bleibenden / Kräften als göttlicher Brauch« (II, 27, V. 13f.). Orphisches wäre so ein Geltungsanspruch gegenüber Bleibendem bzw. gegenüber (dem Mythos von) Orpheus. Der Erfüllungsmodus ist hier ein »Brauch«, der Flüchtliges (»Rauch«, V. 11, 14) in gemeinschaftliche Performanz umwandelt. Er stiftet weniger eine religiöse Einheit, als dass er sich auf eine transzendental(poetisch)e Einheitsfunktion beruft. Diese ist Rilkes (orphischer) *sensus communis*, auf den sich Dichter berufen können.

* * *

Das letzte Gedicht des ersten Teils nimmt in einem unbestimmten lyrischen Wir eine (kultische) Präsenz auf, die sich in einer mittleren Distanz aufhält und den Gesang bzw. den lyrischen Erfolg zwischen Produktion und Rezeption aufführt als Versprechen zukünftiger Gegenwart. Die von Schlegel betonte Werkseite der Ästhetik schwingt so nach im Gedanken eines reinen Tausches (SO II, 1), der Flüchtigkeit poetologisch abzuschaffen sucht. Diese Aufgabe wird dargestellt als eine orphische Rückkehr in der Geste, das Ewige und das Flüchtige (wieder) zu vereinen. Das Gedicht gestaltet diesen idealen Bezug in einem Hörereignis, das

mystisch die Zerfleischung übertönt und auf orphische Weise rekombiniert, d. h. in jedem Gedicht in einer Wendung. *Sonett II, 26* nimmt den orphischen Topos des Auferstehens motivisch und sprachlich auf. *Sonett I, 26* führt diesen als projizierten Gesang auf, dessen Sich-Erfüllen epiphanisch, quasi-mythisch und quasi-natürlich eintrete. *Sonett II, 27* entwickelt diesen Projekt-Charakter als kultische Handlung, die mit selbstverzehrender Flüchtigkeit umgeht, indem eine neue Gegenwart gestiftet wird.

5.2.3 Tanz als Aufgegebenes

el canto del hombre invisible
que canta con todos los hombres

(Pablo Neruda: *El hombre invisible* [Abschlussverse]¹⁶⁹⁴)

Das vorletzte der *Sonette* und das letzte der Tanz-Gedichte verweist über das »rein[e] Sternbild« (V. 3) schwach auf den Orpheus-Mythos zurück. Dieser wird über den rilkeschen Mythos des Kindes ergänzt, das als Tänzerin eine bestimmte (Vor-) Zeitlichkeit der Seele anzeigt. Es werden drei Augenblickswerte miteinander kombiniert, die sich durch zwei Möglichkeitspole strukturieren: Dynamik und Ergänzung stehen Stillstand und Vollständigkeit gegenüber. Diesen beiden Seiten entspricht eine versteckte Selbvernichtung, die aber durch die Selbstschöpfung der orphischen Wiederholung, die die gesamte Sammlung dominiert, latent bleibt.

O komm und geh. Du, fast noch Kind, ergänze
für einen Augenblick die Tanzfigur
zum reinen Sternbild einer jener Tänze,
darin wir die dumpf ordnende Natur

1

vergänglich übertreffen. Denn sie regte
sich völlig hörend nur, da Orpheus sang.
Du warst noch die von damals her Bewegte
und leicht befremdet, wenn ein Baum sich lang

5

besann, mit dir nach dem Gehör zu gehn.
Du wußtest noch die Stelle, wo die Leier
sich tönend hob – ; die unerhörte Mitte.

10

Für sie versuchtest du die schönen Schritte
und hofftest, einmal zu der heilen Feier
des Freundes Gang und Antlitz hinzudrehn.

14 (SO II, 28)

1694 Neruda 2008, S. 17 (vgl. zur Rilke-Rezeption Nerudas Saalman 1973, S. 382).

Orpheus' Gesang ist vergangen, die Sonette sind an ihn als ein dichterisches Vermögen gerichtet. Auch die präorphanische Erkenntnis im *Malte* ist ein Umgehen mit Vergangenenem. Der Zwittercharakter dieser mythischen Vorzeitigkeit macht die Wendung »fast noch Kind« (V. 1) fruchtbar. Der Verlust wird als bereits eingetreten betrachtet, allerdings nicht als transzendentalpoetische Erinnerung, sondern als orphische Projektion, die sich apostrophisch-gegenwärtig ausspricht. Fragmente – wie auch Tanzfiguren – müssen ergänzt werden, um vollständig zu sein. Da das Gedicht diese Ergänzung fordert, steht die Vollständigkeit noch aus. Das Fragment muss seine negative Verweisstruktur an sich selbst ausbilden. Das geschieht als Imperativ bzw. Evokativ. Das »ergänze / für einen Augenblick die Tanzfigur« (V. 1f.) wäre dynamisch im »[Ü]bertreffen« (V. 5), das »regte« (V. 5) wie das vormalig »Bewegte« (V. 7) im »[G]ehn« (V. 9), im »[H]inzudrehn« (V. 14). Dem »O komm und geh« wird eine Metamorphose zum »reinen Sternbild« (V. 3) beigegeben. Diese starre Position ist ein Fixpunkt der Bewegung. Sie ergibt sich als gesanglicher und gedanklicher Überstieg einer diskursiven, richtungslosen Bewegung (»geh«, V. 9). Der horizontalen Bewegung entspricht eine vertikale (»hob«, V. 11). Diese sprachlich-aufspannenden Vektoren erlangen zuletzt ein Ziel (»hinzudrehn«, V. 14). Das »ergänze« (V. 1) in oder durch einen inszenierten Augenblick wird erst durch einen Bewegungskontrast möglich. Der andere Pol, derjenige der Stasis, wird z. T. direkt benannt (»Tanzfigur«, »Natur«, »Stelle«, V. 2, 4, 10), aber auch impliziert (»völlig hörend«, »wußtest noch«, »hofftest«, V. 6, 10, 13). Die Unbeweglichkeit des Mythos (des Kindes) drückt sich aus in der Anrede (V. 1), die ein Abwesendes aufruft. Ein Teil (»die Tanzfigur«, V. 2) soll das Ganze instanziiieren (»einer jener Tänze«, V. 3) bzw. indirekt darstellen (»Sternenbild«, V. 3; s.o. S. 102). Diese Erfüllungsfigur (»ergänze«, V. 1) wird zunächst als Imperativ ausgesprochen. Die Vollständigkeit, die erreicht würde, wäre ein Kunstwerk, das als eine besondere symbolische Ordnung verstanden wird. Es scheint sich um eine deutliche, klare und künstliche Ordnung zu handeln. Diese würde die der »dumpf ordnende[n] Natur [...] übertreffen« (V. 4f.), zugleich aber an der mythischen Natur noch partizipieren. Dieser Rückbezug wird nicht als platonische Methexis angelegt, sondern vielmehr als eine funktionale Ordnung, die als ästhetische Idee zwar eine Leerstelle ausprägt. In dieser Ergänzungsbedürftigkeit ist die Darstellung allerdings zugleich fragmentarisch-vollständig.

Diese Vollständigkeit legt das Sonett als orphische Weltpassung an und spricht die Überlegungen zum »Augenblick« (V. 2) als Struktur an (s. Kap. 1.4.1). Der Augenblick wird als Ausstand, als orphischer Bezug und als vergangener Bezug variiert. Zusammengehalten werden diese drei ästhetischen Attribute durch analoge semantische Verschiebungen. Der erste Vers führt den Ausstand auf dreifache Weise ein:

O komm und geh. Du, fast noch Kind, ergänze

Die doppelte Apostrophe (»O«, »Du«) ist ein evoziertes Kalkül (s. o. ,), das die erwartete Präsenz des »ergänze« durch die beiden ersten Imperative verstärkt, aber auch bereits einschränkt. Denn man kann das »komm und geh« (V. 1) auch als die Zeitgrenzen zwischen einem ›Komm her!‹ und ›Geh weg!‹ verstehen, innerhalb derer sich das Gedicht ereignet. Das Flüchtige wird in der Figur des Tanzes und der Tänzerin aufgehoben.¹⁶⁹⁵ Das »fast noch Kind«-Sein (V. 1) wäre als ein Nicht-Mehr die schwierige Zeit, die die Tänzerin »für einen Augenblick« aufbrechen würde. Der Augenblick drückt als eine kurze Zeit aber auch das Telos einer Bewegung aus. Die ausstehende Gegenwart der ergänzten »Tanzfigur« (V. 2) scheint konjunktivisch aufgenommen zu werden:

[...] Denn sie regte
sich völlig hörend nur, da Orpheus sang. (V. 5f.)

Die Möglichkeit, ergänzend zu »übertreffen«, wird dadurch begründet, dass sie sich dann so »regte« (V. 5), dass sie ganz im Hören aufginge, was wiederum nur möglich ist, »da Orpheus sang.« (V. 6). Auf diese Weise kehrt sich die Ursprungsfrage des Mythos um: Wenn die Ergänzung »für einen Augenblick« gelänge, ließe sich das nur als orphische bzw. als »unendliche Spur« (SO I, 26, V. 12) erklären. Gelungener Tanz oder Gesang lassen erst daran glauben, dass orphischer Gesang wirklich war. Der mythische Gesang ist kein Gegebenes, sondern ein Aufgegebenes. Das Faktum der orphischen Dichtung ist nicht abgeschlossen, sondern erweiterbar.¹⁶⁹⁶ Der eindeutige Übergang zum Präterium (V. 7–11) wird im zweiten Terzett durch die »unerhörte Mitte« (V. 11) wieder zu einem latenten Ausstand.¹⁶⁹⁷ Die persönliche, orphische Erinnerung an die

1695 Vgl. zu diesem Motiv bei Kleist und im Kontext der früheren Gedichte Rilkes Lüders 1986. Eine gewagte These zur letzten Wesensgleichheit von Rilkes Dichtung und dem französischen Symbolismus, v. a. mit Mallarmé – ausgehend von Rilkes Vortrag *Moderne Lyrik* – vertritt Saalman 1975.

1696 Die Unterscheidung zwischen einem Faktum als Gegebenem, wobei das Partizip *factum* von *facere* abgeleitet wird, und einem Faktum als Aufgabe, wobei das Partizip von *fieri* abgeleitet wird, folgt der Interpretation des kantischen Faktums der Vernunft – im Bereich der Moral – bzw. des Faktums der Wissenschaft, wie sie beispielsweise die Marburger Schule vertritt (etwa Paul Natorps *Die logischen Grundlagen der exakten Wissenschaften* von 1910). Vgl. in diesem Sinne Kramers paradigmatischen Vergleich von Rilkes spätem *Jetzt wäre es Zeit, daß Götter träten aus* (II, S. 394) mit Hölderlin und Keats. Das Gedicht »closes with an imagery that constitutes a vision while representing its advent in some other moment.« (Kramer 1978, S. 493).

1697 – »warst« (V. 7), »besann« (V. 9), »wußtest« (V. 10), »hob« (V. 11) sind eindeutig Präteriumsformen, während »versuchtest« (V. 12), »hofftest« (V. 13) abermals – wie die Verse 5 und 6 – als Konjunktiv II gelesen werden können. Von der »Mitte« (V. 11) her ließe sich das Sonett in vier Blöcke aufteilen. Der Imperativ der Ergänzung (V. 1) wird gespiegelt im konjunktivischen Versuch (»versuchtest«, V. 12), den das letzte Terzett reflektiert, so dass

Tänzerin Wera Ouckama Knoop, der die Sonette gewidmet sind, wird eingeschoben als ein expliziter orphischer Bezug, der die eingangs angesprochene Aufgabe nach ihrem orphischen Ermöglichungsgrund befragt:

Du warst <i>noch</i> die von damals her Bewegte	(V. 7)
Du wußtest <i>noch</i> die Stelle, [...]	(V. 10, Kursivierung je M. H.)

Durch die Spiegelung des eigenen lyrischen Versuchs orphischen Sprechens im verlorenen »Du« (V. 1, 7, 10), das den orphischen Bezug nicht nur »noch wußte«, sondern diesen Bezug gleichsam verkörperte (»noch warst«), da sie eine »von damals her Bewegte« (V. 7) war, »da Orpheus sang« (V. 6), wird der Verlust des eigenen orphischen Bezugs reflektiert. Die mythische Anspielung auf

[...] die Stelle, wo die Leier
sich tönend hob –; die unerhörte Mitte. (V. 10f.)

interpretiert den »Augenblick« (V. 2) als eine Struktur (»Stelle«, »Mitte«), wodurch dieser von der Zeitkunst des Tanzes auf die Faktur des Gedichts übertragbar wird. So wie Orpheus' sieben-saitige Lyra einer kosmischen Ordnung entspricht¹⁶⁹⁸ und zum »reinen Sternbild« der Lyra wird, entspricht die neue Ordnung eines lyrischen Sternbilds der abwesenden Tänzerin. Durch diese analoge Bewegung des Textes dreht sich auch das Sonett um eine »unerhörte Mitte« (V. 11). Der Augenblick der Sternbildung, der sich in der evozierten Tanzfigur spiegelt, entspricht in der Nachahmung, die damals gelang oder gelingen konnte, dem Unterfangen der *Sonette an Orpheus*, da sie eine latente Gegenwart des Orphischen ausbilden. Durch reflektierte Inversion prägt das Gedicht als Ganzes eine wiederholende Rückkehr aus. In dieser kehrt das Gedicht zur Poetik des *Il presente deve esser stato poetico* zurück, denn auch das vorletzte Sonett ist ein Versuch, in »schönen Schritte[n]« (s.o. S. 612) die Mitte zu ergänzen. In der Mitte der spiegelbildlichen Anordnung von »Augenblick« (V. 2) und »einmal« sind die Einheit (»heilen«, V. 13) im sprachlichen Kult

die als transzendente Erinnerung verspätet angesprochene »unerhörte Mitte« sich im Gedicht selbst ereignet im (auch grammatischen) Umschlag zwischen den beiden inneren Blöcken à je 5 Verse. Der konjunktivische »Augenblick« (V. 2–6) wird kurzzeitig stabilisiert als orphische Präsenz der toten Tänzerin (V. 7–11).

1698 Vgl. Lukians *Περὶ τῆς Ἀστρολογίας* (*Peri tēs Astrologias*, Kap. 10): »ἡ δὲ λύρη ἐπάμυτος ἔουσα τὴν τῶν κινεομένων ἀστέρων ἁρμονίην συνεβάλλετο.« (Lukian 1996, S. 608; »Da die Lyra sieben-saitig war, entsprach sie der Harmonie der sich bewegenden Sterne.« [Übersetzung M. H.]). König arbeitet – gegen die gängige Rilke-Forschung – einem Verständnis von »Rilkes radikale[r] Transformation« der Astronomie zu, die nur noch poetisch ist und eine »transzendente, kritische Funktion hat.« (König 2014b, S. 106, 109). König vergleicht diese Funktion mit Schlegels poetologischen Kriterien »von Ganzheit, Notwendigkeit und Autoreflexion« (ebd., S. 107); vgl. dazu Schlegels Rede von einem *ästhetischen Kriminalkodex* (s.o. S. 143).

(»Feier«, V. 13) und die Rückkehr zur verlorenen Präsenz (V. 7) gelungen, indem die grammatische Latenz¹⁶⁹⁹ zwischen Vergangenheit (V. 7–11) und Konjunktiv (V. 5f., 12–14) im »[H]inzudrehn« (V. 14) zur Mitte auf »unerhörte« Weise (V. 11) als Hörereignis gestaltet ist. Diese Differenz im Umgang mit der (lyrischen) Gegenwart – gegenüber Leopardi und Baudelaire – bündelt das letzte Terzett der Sammlung. Schematisch betrachtet steht der letzte Vers im Umgang mit der Gegenwart Leopardis *Il presente non può esser poetico* entgegen. Dessen erinnerungsfixierte Dichtung kulminiert im *anderen* orphischen Sprechakt »io fui« (s. o. S. 328, 466). Baudelaires Ennui-fixierte Extraktionspoetik steht dem ersten orphischen Sprechakt des »Ich rinne.« entgegen, da dieses Vergessen nur von Seiten des Subjekts, nicht vom »Irdische[n]« bzw. von »der stillen Erde« her denkt.

Und wenn dich das Irdische vergaß, 12
 zu der stillen Erde sag: Ich rinne.
 Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin. (SO II, 29)

»In diesen orphischen Lehrsätzen«¹⁷⁰⁰ wird vom lyrischen Du eine Fähigkeit und Einübung der »Verwandlung« (V. 6) gefordert. Der orphische Sprecher bzw. ein »[s]tiller Freund der vielen Fernen« (SO II, 29, V. 1) soll sich komplementär zu Stasis und Flüchtigkeit verhalten. Liest man das lyrische Du, das ein Adept orphischen Sprechens ist, als jemanden, der die »Fernen« liebt, wird die sprachautarke¹⁷⁰¹ Herstellung orphischer Präsenz sichtbar. Wenn die Weltpassung verloren zu gehen droht, wird eine orphische Logotherapie empfohlen. Das Subjekt soll sich nicht monolithisch in »das Irdische« setzen, sondern lernen, sich im sprachlichen Vollzug (»sag«, »sprich«, V. 14f.) einzurichten. Diese *alchimie de l'âme* steht im Gegensatz sowohl zu der baudelaireschen *Alchimie de la douleur* als auch zu Leopardis Erinnerungspoetik, die – wie im Fall von *Le Ricordanze* – in einer Sprachepiphanie enden kann. Da die *Sonette* als selbstkommentierender Zyklus angelegt sind, prägen sie ausdrücklicher einen eigenen Mythos bestimmter Begriffe und Motive aus. Die intratextuellen Bezüge sind teils ausdrücklich. Die gnomisch geforderte Metamorphose –

1699 Die dialektische Verschiebung von Gegebenem zur Aufgabe ist vermittelt über den Mythos, der eingeklammert wird durch zwei latente Bezüge, die diesen auf zwei Weisen betrachten. Durch diese inszenierte *epoché* (s. o. S. 53, 434) entstehen gleichsam zwei neue metapoetische Blöcke à 5 Verse (V. 5–6 + 12–14 und V. 7–11), die alle von der orphischen Semantik des »ergänze« (V. 1) abhängen.

1700 Fülleborn 1979, S. 79.

1701 Vgl. »The peculiarity of these [following] imperatives ›say‹ and ›speak‹ is that they do not direct us to a future action, as speech-act theory would claim all imperatives do. [...] ›Ich rinne.‹ and ›Ich bin.‹] are themselves the instances of those words intended by the imperatives ›say‹ and ›speak‹; they fulfill themselves in their own proposed utterance.« (Waters 2003, S. 118).

Geh in der Verwandlung aus und ein. (SO II, 29, V. 6)

– entspricht der selbstpräsentischen Einmaligkeit Orpheus' im eigenen Sprechen:

Denn Orpheus ists. Seine Metamorphose 3
 in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühn
 um andere Namen. Ein für alle Male 5
 ists Orpheus, wenn er singt. Er kommt und geht. (SO I, 5)

Eine solche Verwandlung wird von der Tänzerin, dem »fast noch Kind« gefordert (s. SO II, 28, V. 1). Das »fast ein Mädchen« (SO I, 2, V. 1) bestimmt die Verwandlungsfähigkeit als etwas, das man will, und als einen Umschlagspunkt bzw. einen »Augenblick« (I, 28, V. 2), der »einmal« (ebd., V. 13) stattfindet.

Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert, 1
 drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt;
 jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert,
 liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt. 4 (SO II, 12)

Zerrissenheit und Entfremdung »meistert« der orphische, der »entwerfende Geist« (V. 3). Dieser orphische Entwurf wird auch anhand einzelner Begriffserweiterungen – so zum Geld (SO II, 19), zur Maschine (SO I, 18) oder zur Frucht (SO I, 13–15; II, 17) – gestaltet. In sprachlicher und poetologischer Verdichtung fügt das vorletzte der Tanz-Sonette den Augenblickswert orphischen Sprechens. Das geschieht auf der lautlichen Oberfläche durch das in den *Sonetten* häufig verwendete, hier besonders dominante Arrangement des sprachlichen Materials, so dass sich beim Lesen bestimmte Worte und Wortübergänge »ein Bett in meinem Ohr« machen (SO I, 2, V. 4).

Tänzerin: o du Verlegung 1
 alles Vergehens in Gang: wie brachtest du's dar.
 Und der Wirbel am Schluß, dieser Baum aus Bewegung,
 nahm er nicht ganz in Besitz das erschwungene Jahr?

Blühte nicht, daß ihn dein Schwingen von vorhin umschwärme, 5
 plötzlich sein Wipfel von Stille? Und über ihr,
 war sie nicht Sonne, war sie nicht Sommer, die Wärme,
 diese unzählige Wärme aus dir?

Aber er trug auch, er trug, dein Baum der Ekstase.
 Sind sie nicht seine ruhigen Früchte: der Krug, 10
 reifend gestreift, und die gereifere Vase?

Und in den Bildern: ist nicht die Zeichnung geblieben,
 die deiner Braue dunkler Zug
 rasch an die Wandung der eigenen Wendung geschrieben? 14 (SO II, 18)

Der Einsatz des Gedichts scheint, mit einer Definition der (Rolle der) »Tänzerin« einzusetzen. Es geht also weniger um die lyrische Darstellung eines konkreten Tanzes, wie etwa in *Spanische Tänzerin* aus den *Neuen Gedichten* (I, 491). Das Gedicht beginnt mit der letzten ergänzenden Tanzfigur – die in *O komm und geh* noch aussteht (»ergänze«, s. o., V. 4) – und interpretiert diese orphisch: Die Tänzerin selbst ist Metapher für unbestimmt etwas (»dem und dem«, s. o. S. 617), das durch weitere Metaphern erklärt wird und das weitere Metaphern hervorbringt.¹⁷⁰² Was auf den ersten Doppelpunkt folgt, entpuppt sich als eine verschobene Ansprache, die einen weiteren Doppelpunkt einführt. Dieser erläutert weniger die Apostrophe, sie stellt vielmehr eine unmarkierte Frage (V. 1f.). Der Tanz – angesprochen als »Gang« – wird als erste der *figuræ etymologicae* umgewandelt in ein Vergehen, das durch das Präfix mit Verlegung eine Verschiebung andeutet. Das flüchtige »Vergehen« wird arretiert im »Gang«. So ist die Tänzerin keineswegs verlegen, auch nicht (woandershin) verlegt, sondern verlegt selbst das Vergehen bzw. das Flüchtige in eine »Tanzfigur«. Die »Tänzerin« verkörpert den orphischen Übersetzungsprozess des »Vergehens« in »schönen Schritte[n]« (SO II, 28, V. 12). Die lautlichen Verschiebungen erschaffen Ähnlichkeiten und sind Figuren, die Sokrates' Antwort auf Phaidros' Frage »Comment le définir et le peindre?«, d. h. den »l'acte pur des métamorphoses« (AD 164f.), sprachlich durch »klanglich[e] Kettenbildungen [... und] phonetisch[e] Metonymisierung«¹⁷⁰³ nachbilden.

Das folgende »wie brachtest du's dar.« (V. 2) ist eine selbstexplikative Frage oder die Betonung der außergewöhnlichen Art und Weise der Darbietung. Diese wird als Darbringung und als kultische Opfergabe aufgeladen. Die transitorische Zeitkunst des Tanzes steigert sich im Schwung der Figur zu einem »Wirbel«, in dem die Tänzerin aufgeht. Die paradoxe Ankündigung (V. 1f.) und Feststellung (V. 3f.) des Tanzes werden im Folgenden symbolistisch ausgedeutet (V. 5–11). Wird das Flüchtige im Tanz verwandelt, steht diese einzelne Darstellung für eine quantitative (»alles«, V. 2) und qualitative (»ganz«, V. 4) Metamorphose. Der Wirbel hebt die Präsenz der Tänzerin auf. Durch diese Selbstaufgabe geht die zyklische Zeitspanne eines »Jahr[s]«, das getanzt bzw. »erschungen« wird, »in Besitz« über (V. 4). Auch das Gedicht folgt dieser – scheinbar ekphrastischen – These. Der Wechsel der Vokale vollzieht sprachlich die benannte »Bewegung« (V. 3) nach.¹⁷⁰⁴ Der Beginn des Sonetts führt so über zum Ende der beschrie-

1702 Vgl. Martens 1995, S. 219. Vgl zur *Figur* in Auseinandersetzung mit Valéry Gerok-Reiter 1996, S. 202–217 im Vergleich der beiden Gedichte. Simon spricht wegen der metaphorisch-sprachlichen Verschiebung in *Tänzerin: O du Verlegung* von »Meta-Metaphorik« (Simon 2011, S. 374).

1703 Simon 2011, S. 374f.

1704 Vgl. den Wechsel zu dunklen Vokalen zwischen »Tänzerin: o du Verlegung / alles Vergehens« und »Gang: wie brachtest du's dar.« (V. 1f.).

benen Tanzbewegung (V. 1–3) als einem doppelten Akt, der »geschrieben« (V. 14) wird. Der »Baum«¹⁷⁰⁵ ist nun als eine »Übersteigerung« (SO I, 1, V. 1) nachgebildet im Tanz. Der »Baum aus Bewegung« (V. 3), da er (sich über-) steigt, ist auch »dein Baum der Ekstase« (V. 9). Die Klammer von Bändigung der Flüchtigkeit, die die zyklische Zeit »in Besitz« nimmt, wird aufgefüllt durch Komplexe, die andere *Sonette* mitbestimmen. Damit steigen interne Mythologeme des Zyklus auf wie die Tanzbewegung. Dergestalt entsteht eine lyrische Konzentration.¹⁷⁰⁶ Das Blühen (V. 5) ist die organisch-orphische Alternative¹⁷⁰⁷ zur Erinnerungsstätte. Weitere *fleurs de l'orphique* treiben die lautlich verwandte Verschiebung von »Wirbel am Schluß« (V. 3) zu »Wipfel von Stille« (V. 6) und die Nominalisierung von »Vergehe[n]« zu »Gang« (V. 2) bzw. von »erschwunge[n]« zu »Schwingen« (V. 4f.) hervor. Das »plötzlich« (V. 6) des zweiten Quartetts reflektiert eine doppelte Frage an die orphische Vergangenheit – »Blühte nicht« und »war [...] nicht« (V. 5, 7) –, die so rhetorisch ist wie diejenige nach der zerstörerischen Zeit (s. o. S. 610). Das »umschwärme« (V. 5) nimmt als aktive Aneignung den Schwarm der Mänaden auf (SO I, 28, V. 2), steht aber als Anspielung auch in der platonischen Tradition, die inspirierten Dichter schwärmten als »Verkünder der göttlichen Weisheit umher wie die Bienen.«¹⁷⁰⁸

1705 – vgl. SO I, 1, V. 1f.; I, 2, V. 6; I, 4, V. 12; II, 1, V. 13f.; II, 17, V. 9; II, 18, V. 3, 9; II, 26, V. 12; II, 28, V. 8.

1706 Dieses Aufsteigen ist weder ein phantomhaftes Aufsteigen aus einer Erinnerungsstätte – wie »où jaillit toute vive une âme qui revient« (s. o. S. 534; *Le Flacon*, V. 8) – noch ein »sottentra / il pensier del presente« (s. o. S. 328; *Le Ricordanze*, V. 58f.), sondern vielmehr »l'instant poétique [qui] surgit« (s. o. S. 327).

1707 Vgl. Sonett I, 5, V. 1f.: »Errichtet keinen Denkstein. Laßt die Rose / nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühn.« (II, 243). Dem monumentalen »Denkstein« setzen die zyklischen *Sonette* das sich entwickelnde, aufblühende »Denk-Mal« entgegen. Den Gedanken unterstützt der Binnenreim von »Rose« auf »Metamorphose«. Die Blumensonette I, 14 und II, 14 setzen Blumen und Früchte als Figuren der Randständigkeit des Schicksals, die »blühten und priesen« (II, 264, V. 12f.) bzw. als ein *commercio coi sensi* (s. o. S. 195): »Daß du mit ihren, zwischen den blühenden Zweigen / wie zum Gesicht gesteigerten Lüften verkehrst« (II, 268; SO II, 21, V. 7f., Kursivierung M. H.).

1708 Arend 2007, S. 29. Der Aufsatz stellt die Entwicklung der antiken Bienenmetapher als *ruminatio* und Gedächtnislehre dar (vgl. Platons *Ion* 534b). Rilke formuliert in einem Brief an Witold von Hulewicz vom 13. 11. 1925, an den polnischen Übersetzer der *Elegien*, die Bienenmetapher in Auseinandersetzung – zumindest in der französischen Formulierung – mit Maeterlincks *La vie des abeilles* (1901): »Die Vergänglichkeit stürzt überall in ein tiefes Sein. [...] Aber nicht im christlichen Sinne (von dem ich mich immer leidenschaftlicher entferne), sondern, in einem rein irdischen, tief irdischen, selig irdischen Bewußtsein gilt es, das hier *Geschaute und Berührte* in den weiteren, den weitesten Umkreis einzuführen. Nicht in ein Jenseits, dessen Schatten die Erde verfinstert, sondern in ein Ganzes, in das Ganze. [...] So gilt es, alles Hiesige nicht nur nicht schlecht zu machen und herabzusetzen, sondern gerade, um seiner Vorläufigkeit willen, die es mit uns teilt, sollen diese Erscheinungen und Dinge von uns in einem innigsten Verstande begriffen und verwandelt werden. Verwandelt? Ja, denn unsere Aufgabe ist es, diese vorläufige, hinfallige Erde uns so tief, so leidend und leidenschaftlich einzuprägen, daß ihr Wesen in uns

Die Tanz- oder Gesangsschwingungswerte (V. 5) sind orphische Überwindungen vorheriger Ausführungen. Das »umschwärme« ist lautlich zurückgebunden an »Schluß«, und »Stille« (V. 3, 6). Weitere lautliche Verschiebungen lassen die »Wärme« (V. 7) fruchtbar werden; die Mischung von Wiederholung – »Wärme aus dir« (V. 8) – und Differenz entwickelt eine lexikalische Emanation aus der Tänzerin, die so ›wirklich‹ »Sonne«, »Sommer« war (V. 7) bzw. als Sprachnachbildung ist. Die zyklische Zeit des »erschwungene[n] Jahr[s]« (V. 4) ist nachgebildet im »Wirbel« ihrer Tanzfigur. Sprachlich ist dieser nachempfunden als ein steigender Vortex bzw. als »dein Baum« (V. 9), der allein – zusammen mit dem »Gang« (V. 2) – in einem grammatischen Aussagesatz steht. Der Einsatz des ersten Quartetts, die Flüchtigkeit zu transformieren, und der des ersten Terzetts, diese Metamorphose in einer »Ekstase« (V. 9) zu verbildlichen, halten die rhetorischen Fragen zusammen. Die Ekstase ist eine Übersteigerung, die für einen Moment die fließende Zeit in sich versammeln kann. Sie greift zurück auf die Annominatio ›Verlegung-Vergehen‹ und verweist vorweg auf diejenige von ›Wandung-Wendung‹. Die beiden Mittelpunkte – die elliptische Definition (›Tänzerin: o du Verlegung«, V. 1) und die verdoppelte Fruchtbarkeit im Präteritum (›er trug [...], er trug«, V. 9) – tragen eine elliptische Bewegung, die orphisch ist, da sie im sprachlichen Auferstehen zwischen Wiederholung und Differenz entsteht. Orphische Präsenz überbietet die Nachträglichkeit der Wahrnehmung (s. Kap. 3.3) und das Rastlose der freien Protentio und erfüllt so das orphische Ideal »Gesang ist Dasein« (s. o. S. 603; Kursivierung M. H.). Das getanzte und vergangene Bringen, Nehmen, Blühen, Sein (›brachtest«, »nahm«, »Blühte«, »war«, V. 2, 4f., 7) wird gespiegelt in einem gesungenen und gegenwärtigen (Früchte) Tragen, Sein, Reifen, Bleiben und Schreiben (›trug«, »Sind«, »reifend [...] gereifere«, »ist [...] geblieben, [...] geschrieben«, V. 9). Das natürliche Steigen des Baums wird durch die künstlichen Produkte »Krug« und »Vase« (V. 10f.) erklärt. Sie teilen mit ihm die Umkehr des Rhythmus¹⁷⁰⁹ und die

›unsichtbar‹ wieder aufersteht. *Wir sind die Bienen des Unsichtbaren. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible*« (Rilke 1950, Bd. II, S. 482). Auch Valéry's *L'Âme et la Danse* und Rilkes Übersetzung scheinen auf die Biene zurückzugreifen, die durch den Beobachter des Tanzes zu einer im Netz zappelnden Fliege wird: »Éryximaque: Et moi, de mon côté, je songe à la puissance de l'insecte, dont l'innombrable vibration de ses ailes soutient indéfiniment la fanfare, le poids, et le courage!... Socrate: Celle-ci se débat dans le réseau de nos regards, comme une mouche capturée.« (AD, 161).

1709 Auch wenn in dem Sonett keine adonischen Verse (s. o. S. 607) vorkommen, so markiert doch bereits der erste Vers mittels des Doppelpunktes eine adonisch-orphische Hervorhebung: »Tänzerin:/ ò dü Vêr/lêgung«. Auf ähnliche Weise in Endposition abgetrennt werden »Baūm aūs Bê/wêgung« (V. 3), »vōrhīn ūm/schwärmē« (V. 5) und im letzten Vers »Wëndung gē/schriebēn«. Vers 5 und 14 sind weiterhin durch identische Metrik miteinander verwandt. Sie markieren den Anfangs- und Endpunkt des Umschlags von einem ziellosen Schwärmen vermittelt über die »Ekstase« (V. 9) in Mittelposition zu einem

steigende Bewegung in ihrem Entstehen auf einer sich drehenden Töpferscheibe. In ihrer Vollendung drehen sie sich ein letztes Mal, sind »ruhig[e] Früchte« (V. 10). Der »Krug« wird im Herstellungsprozess noch (in leichter Bewegung der formenden Hände) mit Streifen versehen. Die Figur »Vase« ist reifer, da sie (vielleicht) eine glattere, ungebrochene Oberfläche hat, vergleichbar mit der Wand(ung) (V. 14). Der erste Vers der letzten Strophe legt typographisch durch den Doppelpunkt eine folgende Definition – wie der erste Vers des Sonetts – nahe und summiert gleichermaßen die »Bilde[r]« (V. 12) – also »Gang«, »Baum«, »Wipfel von Stille« – als Elemente einer »Zeichnung« (V. 12) bzw. als einen Schreibprozess. Der lyrische Erfolg ist hier gleichsam der eines *peintre de la vie orphique*: Die Skizze ereignet sich sprachlich »plötzlich« (V. 6) durch die Umkehr ins grammatische Präsens (ab Vers 9), metrisch durch den Umschlag der Verwendung des adonischen Versmaßes (V. 5, 7 und 12, 14) und semantisch »rasch« (V. 14) im Schreibprozess. Wie ein orphisches Graffiti steht der »Wirbel« ihrer »Braue« (V. 13) an der Wand(ung) »geschrieben«, auch als Schreibprozess (Wandung) »der eigenen Wendung«, d.h. der eigenen sprachlichen Faktur des Gedichts, das solchermaßen als »eines Augenblickes Zeichnung« (II, 211) ins Bild gesetzt wird.¹⁷¹⁰ Im Drehen der Braue ist sie nicht

Schreiben. »Krug« und »Vase« vermitteln metrisch den Umschlag, den das erste Terzett ausprägt. Das zweite Quartett und das zweite Terzett verteilen in inverser Stellung ein adonisches Versmaß in Endposition (...[~] / [~], V. 5, 14) und zwei adonische Abfolgen, die je durch einen Daktylus getrennt werden im übernächsten Vers ([~] / [~] / [~] / [~] / [~], V. 7, 12). Dieser Umschlag wird durch zwei weitere Verschiebungen im Versmaß harmonisch gefügt. Einerseits verbindet das vermittelnde erste Terzett eingangs zwei adonische Abfolgen: »*trüg aüch, ér trüg, deín / Baüm dër Èkstäšë und Sînd sie nicht seînë / rühigën Früchtë*«. Andererseits wird die Verschiebung im Kleinen zweimal wiederholt, indem »der Krug« zweimal metrisch umgewendet wird: »*dër Krüg / reifënd / gëstreift*« (V. 10f.) und nochmals im semantischen Gegensatzpaar »Vasë«. Zugleich hallt der daktylische Einsatz, der den Gegensatz absetzt – »*Äbër ër*« (V. 9) – im übernächsten Vers – »*reifënd gëstreift*« (V. 11) – noch nach. So wird das Präfix des Partizips abgetrennt »*gë/streift*« und ist so – nicht nur in der lautlichen Verschiebung – auch rhythmisch mit »*gë/reiftëre* Vasë« verwandt. Dieser »ruhig[e]« Ton (V. 9) der reiferen »Vasë« ist nicht nur als die metrische Umkehr von »*dër Krüg*« betont, sondern wird auch rhythmisch gleichmäßiger – durch zwei Daktyli – eingeführt: »*ünd die gë/reiftëre / Vase*«. Eine weitere metrische Auffälligkeit besteht darin, dass die beiden Verse (1, 13), die direkt auf die Tänzerin Bezug nehmen, jeweils nur 8 Silben aufweisen. Einschneidend ist darüber hinaus das auch metrisch schwer Zählbare (»*diëšë ünzhligë*«, V. 8), das »*Wärmë aus dër*« abtrennt. Diese Endposition teilt mit der parallelen rhythmischen Ordnung von »*wie brächtëst dü's dār*« (V. 2) die Einklammerung durch ein adonisches Versmaß in Endposition (V. 1, 3 bzw. 7, 9). Die relative Unzählbarkeit von Vers 8 trennt die »unzählige Wärme« (V. 8) ab und lässt rhythmisch auch das zweite Quartett durch den geteilten Überhang adonischer Versmaße im Folgenden zu einem metrischen Terzett werden, so dass die Einführung der Tänzerin im ersten Quartett auch rhythmisch die weitere, symbolistische Hermeneutik des Tanzes monolithisch einleitet.

1710 Krummes kommentiert diese Fügung aus der vierten *Duineser Elegie* folgendermaßen: »Jeder Moment kann als solcher nur vor dem Hintergrund seines Gegenteils erfahren

mehr distinkt wahrnehmbar, nur noch eine »Zeichnung« bzw. ein »dunkler Zug« (V. 12f.). So ist dem vertikalen Metaphernproduzenten »Baum« (V. 9) eine horizontale Zeile ›eingeschrieben« (V. 14). Diese Inversion des *instant poétique* wiederholt Orpheus' Leistung, durch Gesang Eurydike wiederzubeleben, der »an jenem Übergang angesiedelt [ist], wo das Schöne das Schreckliche berührt und als Erhabenes zeigt.«¹⁷¹¹

Nach den Sonetten hat Rilke viele weitere Gedichte geschrieben, darunter nicht weniger als über 450 in französischer Sprache. Man könnte von einer Tendenz der spätesten Dichtung sprechen, die die orphische Bedeutung des Jenseits als poetische Jetzt-Zeit-Formel, die als Projekt ausgeführt wird, weiterführt, wie bereits ein Gedicht von 1924 bezeugt.

Welt war in dem Antlitz der Geliebten –,
aber plötzlich ist sie ausgegossen:
Welt ist draußen, Welt ist nicht zu fassen. (II, S. 370)

»[D]raußen« bedeutet hier sowohl das ungeschützte Offene oder Ganze der Existenz als auch das Jenseitige der Toten.¹⁷¹² Die späten Gedichte lassen die Form der Sonette zurück und gehen einen weiten Weg zur lyrischen Kleinform sprachlicher Epiphanien.

* * *

Auch das letzte der *Tanz-Sonette* (SO II, 28) ist ironisch, insofern präorphische, kindliche Figuren ausgebildet werden, die einen Ausblick auf Vollständigkeit anstreben. Diese Sehnsucht nach Unendlichem sintert ein in der ästhetischen Idee eines erfolgreichen Vollendens der (Tanz- und Sprach-) Figur. Dieser angestrebte orphische Augenblick lotet sprachlich eine flüchtige Bewegung aus, in der ein fragmentarischer Bezug angelegt ist. Diese quasi-mythische Partizipation am Orphischen ist nicht ein Gegebenes, Ursprüngliches, sondern eine Aufgabe, die einen Augenblick der Latenz ins Bild setzt, der poetologisch für den gesamten Zyklus gilt. Ihm kommt eine selbstpräsentische (SO I, 5) oder entwerfende (SO II, 12) Einmaligkeit (des orphischen Gesangs) zu. Das vorletzte

werden, denn das Bewußtsein ›hat‹ das eine nicht ohne das Andere, da es wesentlich temporale Unterscheidung ist. [...] ›Eines Augenblickes Zeichnung‹ ist doppeldeutig: Es bedeutet einerseits, daß ein Geschehen nur für einen kurzen Moment Kontur gewinnt und gleich darauf wieder verschwindet. [...] Andererseits ist auch zu lesen, daß der Augenblick selbst zeichnet [...].« (Krumme 1988, S. 85). Das vielleicht zunächst unverständlich wirkende Detail des Zugs der »Braue« ist keineswegs abwegig, da einerseits – auch normal-sprachlich – Brauen wie Schrift gezogen werden, andererseits da die »höchste Art von Zeichnung« (Gerok-Reiter 1996, S. 280) nach Baudelaires Ausführungen in *De la couleur* (s.o. S. 509, 580) sich auf eine innere Vertrautheit beruft.

1711 Graubner 2003, S. 594.

1712 Vgl. Stephens 1969, S. 184.

der Tanz-Sonette (SO II, 18) kreiert einen Augenblick orphischen Sprechens, der noch aussteht und Metaphern und sprachliche Ähnlichkeiten generiert. Der Tanz als Schreibakt vollzieht sich in der ausgedehnten Flüchtigkeit der Figur, die als Ekstase angesprochen wird und lautlich-rhythmisch im lesenden Nachvollzug die internen Mythologeme des Zyklus versammelt. Die vollendete Nachzeichnung ereignet sich in einem Umschlag plötzlich und kehrt zum Anfang zurück.

6. Fazit

Der Augenblick ist ein Faszinosum des Denkens und des Dichtens. Seine Begriffsweite erlaubt und erfordert Eingrenzungen. Drei europäische Autoren werden daraufhin befragt, wie sie mit diesem Mythos umgehen und welche Bedeutung sie diesem Phänomen zuschreiben. Der hier gewählte Ansatz ist bemüht, auf der philosophischen Basis klassischer Ästhetik den Augenblick nicht nur in seiner Begriffsweite aufzuzeigen, sondern auch auf paradigmatische Weise Differenzierung zu leisten. Der Augenblick benennt ein Ideal, das die grundlegende Beziehung zwischen Subjekt und Welt aufzeigt. Kategoriale Eingrenzungen werden als Einschränkungen eingeführt. Anhand dieses Paradigmas kann die Frage beantwortet werden, was strukturell der Gegenstand ästhetischer Erfahrung ist.

Jeder schöne Gegenstand stellt einen Zusammenhang vor, in dem wir uns als Rezipient verorten können. Aus einer kantischen Perspektive ist der Augenblick entweder eine positive oder eine negative Weltpassung. Im Deutschen zum Beispiel verweist der Augen-Blick auf eine plötzliche und unerwartete Figur, die Gegenwart zu erfahren. Die faustische Wette auf den Augenblick fasst auf paradigmatische Weise dieses Dilemma zusammen. Unter der Perspektive, eine Denkfigur zu sein, bietet die Metapher des Augen-Blicks eine Tiefenschärfe für ästhetische Phänomene, die mehrere Versprechen aufbewahrt. Goethes Gedicht *Vermächtnis* fasst das prägnant zusammen, insofern der Augenblick als Ideal Ewigkeit sein soll. Es gehört zum Augenblick, über sich selbst hinaus zu verweisen, und diese Struktur teilt er mit dem Begriff des Fragments. Das Ganze und der Ursprung werden angestrebt und zugleich als Unverfügbares anerkannt.

Eine ästhetische Erfahrung entsteht, in der der Augenblick ein doppeltes Ideal ist. Das Schöne verspricht, dass wir einen Platz in der Welt haben. Eine natürliche Harmonie deutet an, dass die Welt für uns gemacht ist. Das Erhabene beherbergt das Versprechen, dass wir zumindest rational Verluste überbieten und uns einen Platz zuordnen können. Der Augenblick des Schönen stellt eine einfache Weltpassung und eine direkte Lusttheorie vor. Der Augenblick des Erhabenen hingegen bedeutet einen indirekten Umgang mit unserer Existenz, in

der wir im Scheitern negativ den Grund des Scheiterns erfahren. Damit sind zwei grundlegende Strukturen der Existenz und der Dichtung gedacht. Diese doppelte Struktur lässt sich auf ästhetische Gebilde übertragen und gilt sowohl rezeptions- als auch produktionsästhetisch.

Der Augenblick ist nicht nur eine ausgezeichnete punktuelle Erfahrung, sondern er bezeichnet auch eine Struktur. So ermöglicht er eine zusätzliche Perspektive. Friedrich Schlegel greift zwei Aspekte auf. Der Augenblick ist eine Denkfigur, die das Kunstwerk als Zweckmäßigkeit versteht, wie sich Kant ausdrückt, bzw. als eine in sich kohärente und konsistente symbolische Ordnung. Der Augenblick kann auch eine Figur des Denkens bezeichnen. Die Augenblicklichkeit des Denkens bedeutet eine selbstreflexive Form, und damit ist der Begriff offen und auslastbar für strukturelle Interpretationen. Fragmentarisches Schreiben zeigt sich an der Oberfläche in der Form, in der Tendenz zur Kürze und Verkürzung. Auch in sich vollendete Gedichte können fragmentarisch sein. Der Augenblick spricht ein Bündel an ästhetischen Phänomenen an. Rezeptions- und produktionsästhetische Aspekte sind gleichwertig entscheidend. Die momentane Erfahrung von Fülle ist ein allgemeines Ideal, das universal nachvollziehbar ist.

Das Ewigkeitsversprechen Goethes fängt eine Intuition ein. Auf einer der letzten Seiten des *Zibaldone* hält Leopardi theoretisch und poetisch eine Gegenposition bereit: *Il presente non può esser poetico*. Die konkrete innere Totalität des Kunstwerks rechnet mit dem blinden Fleck, der jeder Darstellung von Totalität inhärent ist. Eine Dichtung, die die Gegenwart ausschaltet, führt sich scheinbar selbst ad absurdum. Aus dieser Anti-Poetik des jetzigen Augenblicks ergibt sich eine Reflexivität, die den damaligen Augenblick kultiviert als erinnerte Gegenwart. Unter der Chiffre der Kindheit dekonstruiert Leopardi den Mythos, die Vergangenheit könne Sinn stiften und die Gegenwart stabilisieren. Die Gegenwart der Erinnerung ist Leopardis primärer Bereich, sich poetisch auszudrücken. Seine Gedichte und seine Augenblicke inszenieren nicht nur Grenzerfahrungen, sondern sie loten auch die Grenzen des Augenblicks aus. Aus der strukturellen Interpretation des Augenblicks ergibt sich eine Offenheit des Begriffs, die Leopardis phänomenologische Skepsis gegenüber der Erfahrbarkeit des Augenblicks ebenso umfasst wie Gedichte, die das Ausbleiben einer *unio mystica* inszenieren, das Fast-Eintreten einer epiphanischen Erinnerung oder den unendlichen Aufschub, in einer Kindheitserinnerung persönliche Einheit finden zu können. Der Augenblick der Erinnerung wird als transzendentalpoetische Fiktion entlarvt. Ursprungsfragen werden als mythische Fiktionen analysiert. Diese Entsubstantialisierung bzw. diese funktionelle Sicht wertet den Mythos für den Bereich der Dichtung auf und verlagert Goethes Augenblicksversprechen in die Vergangenheit und in die Kindheit, die zum mythischen Material seiner Dichtung wird.

Die Denkfigur eines geschichtsphilosophischen Augenblicks, der eine bessere Zukunft bereithalte, findet sich bei Schlegel, bei Leopardi und bei Baudelaire wieder in der Mode als flüchtiger Figur der Moderne. Baudelaires *À une passante* ist wie Leopardis *L'infinito* nicht nur das jeweils berühmteste Gedicht, sondern auch emblematisch für dessen spezifische Verwendung des Augenblicks. Baudelaires Augenblickspoetik lässt sich unter *Il presente può esser poetico* fassen. Das ist als direkte Negation von Leopardis Diktum formuliert. Baudelaire dichtet Blicke auf die Moderne, die die Gegenwart repoetisieren. Er bedient sich Denkfiguren wie des Phantoms und des Wiedergängers. Während Leopardi die Erinnerung als poetisches Material verwendet, nimmt sich Baudelaire die augenblickliche Begegnung in der Großstadt Paris als poetologische Frage vor, wie die Gegenwart poetisch zu bearbeiten ist. Seine Überlegungen zur Poetik einer De- und Rekomposition gehen von ähnlichen Prämissen wie Leopardi aus und überwinden einen (Augenblicks-) Nihilismus. Das schlägt sich in Erinnerungsinzenierungen, die sich augenblicklich und performativ erfüllen, und in Figuren der Sammlung nieder, die lyrische Einheit in die strukturellen Wirkungen der jeweiligen Gegenwart zu bringen versuchen.

Wenn die Gegenwart als Augenblick kondensiert werden soll, gehen die poetischen Versuche, diesen Anspruch einzulösen, allegorisch und verdichtet vor. Rilkes späte Dichtung fasst den Augenblick auf eine weitere, paradigmatische Weise auf. In der Gesamtanlage, die Existenz ästhetisch zu denken, verbirgt sich die Verdrängung einer ursprünglichen Gewalt und Angst. Seine Dichtung steht im vagen Begriff des Offenen, einer orphischen Suche. Die Art und Weise, wie der späte Rilke Augenblicke fasst, kombiniert gleichsam Leopardis und Baudelaires Sichtweisen und lässt sich als *Il presente deve esser stato poetico* zusammenfassen. Dass die Gegenwart, die das lyrische Sprechen inszeniert, poetisch ist, soll durch Orpheus verbürgt werden. Der Gründungsmythos lyrischen Sprechens wird als transzendentalpoetische Figur eingeführt. Rilkes Gedichte umkreisen die lyrische Aufgabe, evozierend sich selbst zu legitimieren. Das geschieht als Inszenierung eines eigenständigen Augenblicks der Dichtung selbst. Diese verwirklicht sich im poetischen Akt, sich selbst heraufzubeschwören.

7. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1966.
- : *Noten zur Literatur*. Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1974, Bd. 2.
- : »Das Altern der Neuen Musik« [1954], in: Th. W. A.: *Dissonanzen*. Einleitung in die Musiksoziologie. Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1996, Bd. 14, S. 143–167.
- : *Ästhetische Theorie* [1970]. Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 2003a, Bd. 7.
- : *Musikalische Schriften I–III*. Klangfiguren (I), *Quasi una fantasia* (II), *Musikalische Schriften* (III) [1978]. Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 2003b, Bd. 16.
- : *Philosophie der neuen Musik* [1949]. Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 2003c, Bd. 12.
- Alfieri, Vittorio: *Vita di Vittorio Alfieri da Asti, scritta da esso* [postum 1804]. *Testo e Concordanze*, hrsg. Stefania De Stefanis Ciccone, Pär Larson: Lucca: Mauro Baroni editore. 1997.
- Alighieri, Dante: *Vita nuova*, hrsg. Edoardo Sanguineti, Alfonso Berardinelli. Mailand: Garzanti Editore 2002 (¹1977).
- : *Divina Commedia*. *Inferno – Purgatorio – Paradiso*, hrsg. v. Giovanni Fallani, Silvio Zennaro, Italo Borzi. Rom: Newton Compton editori. 2014 (¹1993).
- Apollinaire, Guillaume: »Simultanisme-Librettisme«, in: *25 Les Soirées de Paris* (15. Juni 1914), S. 322–325.
- : *Œuvres poétiques*, hrsg. v. André Billy, Marcel Adéma und Michel Décaudin. Paris: Gallimard. 1965.
- : *Alcools. Poèmes, 1898–1913*, hrsg. u. Vorw. v. Didier Alexandre. Paris: Librairie Générale Française. 2014.
- Aragon, Louis: *Une vague de rêves*, Nachw. V. Marie-Thérèse Eychart. Paris: Éditions Seghers. 2006.
- Augustinus, Aurelius: *Confessiones*. *Bekenntnisse*. Lateinisch-deutsch, übers. v. Wilhelm Thimme, mit e. Einf. v. Norbert Fischer. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler. 2004.

- Bachelard, Gaston: *L'intuition de l'instant*. Paris: Éditions Stock. 1992 (¹1931).
- : *La dialectique de la durée* [1936]. Paris: Presses universitaires de France. 2006 (¹1950).
- Barbey d'Aureville, Jules A.: *Du dandysme et de G. Brummel*. Caen: Mancel. 1845.
- : »Baudelaire«, in: *Les Œuvres et les hommes*. 26 Bde. Genève: Slatkine [Réimpression de l'édition de 1906]. 1986, Bd. 23, S. 97–123.
- Bataille, Georges: »Baudelaire«, in: G. B.: *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard. 1957, S. 35–63.
- Baudelaire, Charles: *Correspondance*. 2 Bde., hrsg. v. Claude Pichois. Paris: Gallimard. 1973.
- : *Œuvres complètes*. 2 Bde., hrsg. v. Claude Pichois. Paris: Gallimard. 1975. = OC I, OC II
- Baumgarten, Alexander G.: *Aesthetica. Traiecti Cis Viadrum: Kleyb*. 1750.
- Beckett, Samuel: »Embers«, in: S. B.: *Collected Shorter Plays*. New York: Grove. 1984, S. 91–104.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, hrsg. v. Hermann Schweppenhäuser, Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1963.
- : *Briefe in 2 Bde.*, hrsg. v. Gershom Scholem u. Theodor W. Adorno. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1966.
- : »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: W. B.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1974a, Bd. I.1, S. 203–430.
- : »Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik [1920]«, in: W. B.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1974b, Bd. I.2, S. 7–122.
- : »Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus«, in: W. B.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1974c, Bd. I.2, S. 509–690.
- : »Über den Begriff der Geschichte«, in: W. B.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1974d, Bd. I.2, S. 691–704.
- : *Passagenwerk*, in: W. B.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1982. Bd. V.
- : »Erfahrung und Armut«, in: W. B.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1991a, Bd. II.1, S. 213–219.
- : »Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz.«, in: W. B.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1991b, Bd. II.1, 295–310.
- : »Giacomo Leopardi, Gedanken. Deutsch von Richard Peters. Mit einem Geleitwort von Theodor Lessing. Hamburg-Bergedorf: Fackelreiter-Verlag 1928. 84 S.«, in: W. B.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1991c, Bd. III, S. 117–119.
- : »Albert Béguin, L'âme romantique et le rêve« [Rezension], in: W. B.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1991d, Bd. III, S. 557–560.

- : Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen, in: W. B.: Gesammelte Schriften, hrsg. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1991e, Bd. IV.
- Bergson Henri: *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Presses universitaires de France. 1940.
- Bernanos, Georges. *Sous le soleil de Satan* [1926]. Bordeaux: Le Castor Astral. 2008.
- Breton, André: *Manifeste du surréalisme* [1924]. In: *Manifestes du surréalisme*. Paris: Pauvert. 1962, S. 13–63.
- Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757], hrsg. v. Boulton James T. Boulton. Oxford: Oxford UP. 1990.
- Calvino, Italo: »L'immagine culturale dell'Italia all'estero«, in: *Atti della conferenza promossa dal Comitato Italiano dell'UNESCO*, 22. Februar 1979, hrsg. v. A. Bartoli. Rom: II Veltro. 1980, S. 72–73.
- Camus, Albert: *L'homme révolté*. Paris: Gallimard. 1951.
- : *La chute*. Paris: Gallimard. 1956.
- : *L'Etranger* [1942], herausgegeben von Brigitte Sahner. Stuttgart: Klett. 2003.
- Cassirer, Ernst: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* [1927]. Nachdruck der 1. Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1963.
- : *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil. Das mythische Denken*. 5. unverän. Aufl., reprograf. Nachdr. d. 2. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1964 (1925).
- : »Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum (1931)«, in: *Ernst Cassirer Gesammelte Werke*, hrsg. v. Birgit Recki. Hamburg: Meiner. 2004, Bd. 17, S. 411–432.
- : *Die Philosophie der Aufklärung* [1932], hrsg. v. Claus Rosenkranz. Hamburg: Meiner. 2007.
- : *Philosophie der symbolischen Formen*. 3 Bde., hrsg. v. Julia Clemens. Hamburg: Meiner. 2010.
- Chateaubriand, François-René de: *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*, hrsg. v. Maurice Regard. Paris. Gallimard. 1978.
- Cioran, Emil-Michel: *De l'inconvénient d'être né*. Paris: Gallimard. 1990 (1973).
- Constant, Alphonse-Louis [Eliphaz Lévi]: *Les trois harmonies. Chansons et poésies*. Paris: Fellens et dufour. 1843.
- Descartes, René: *Meditationes de prima philosophia*. Lateinisch-Deutsch, hrsg. v. Lüder Gäbe, Hans Günter Zekl, George Heffernan. Hamburg: Felix Meiner Verlag. 1992.
- De Staël, Anne Louise Germaine: *De l'Allemagne*. 2 Bde., hrsg. v. Simone Balayé. Paris: Garnier-Flammarion. 1968.
- Derrida, Jacques: *La Dissémination*. Paris: Seuil. 1972.
- : *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion. 1978.
- : »Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos«, in: *ders.: Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée. 1987, S. 509–518.
- : *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris: Galilée. 1995.
- : »Une certaine possibilité impossible de dire l'événement«, in: *Gad Soussana (Hrsg.): Dire l'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*. Paris: L'Harmattan. 2001, S. 79–112.
- Di Breme, Ludovico: *Osservazioni su »Il Giaurro. Frammento di novello turca« da Lord Byron e recato dall'inglese in versi italiani da Pellegrino Rossi*. Milano: Pirotta. 1818.

- Fénelon, François: *Cœuvres complètes*. Éd. Saint-Sulpice [1848]. Werke in 30 Bde. 1848–1852, Bd. II (*Explication des maximes des saints*).
- : *Les Aventures de Télémaque* [1699], hrsg. v. Jacques Le Brun. Paris: Gallimard. 1995.
- Fichte, Johann Gottlieb: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer* [1794]. Meiner: Hamburg. 1997.
- : *Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie* [1794]. Stuttgart: Reclam. 2005.
- Ficino, Marsilio: *Three Books on Life [De triplici vita]*. Latein-Englisch, übers. u. eingel. v. Carol V. Kaske, John R. Clark. Tempe, Arizona: Arizona Board of Regents for Arizona State University. ²1998 (¹1989).
- Flaubert, Gustave: *L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme* [1869], hrsg. v. Édouard Maynial. Paris: Éd. Garnier. 1958.
- : *Le dictionnaire des idées reçues*, éd. conforme à celle de E.-L. Ferrière (Paris, Conard, 1913). Paris: Le Castor Astral. 1995.
- Frege, Gottlob: *Grundgesetze der Arithmetik. Begriffsschriftlich abgeleitet*. Hildesheim: Olms. 1962 (¹1893/1903).
- : *Funktion, Begriff, Bedeutung*, hrsg. v. Mark Textor. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2002.
- Gadamer, Hans-Georg: »Über leere und erfüllte Zeit«, in: *Neuere Philosophie II. Probleme, Gestalten*, in: H.-G. G.: *Gesammelte Werk*. Bd. 4. Tübingen: J. C. B.Mohr. 1987, S. 137–153.
- : *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, in: H.-G. G.: *Gesammelte Werk*. Bd. 1. Tübingen: J. C. B.Mohr. ⁶1990 (¹1960).
- : *Mythopoeitische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien* (1967), in: H.-G. G.: *Gesammelte Werk*. Bd. 9. *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug*. Tübingen: J. C. B. Mohr. 1993, S. 289–305.
- Gautier, Théophile: *Poésies Complètes*, hrsg. v. René Jasinski, Paris: Nizet. 1970.
- Genanzino, Wilhem: *Idyllen der Halbnatur*. München: Hanser. 2012.
- Goethe, Johann W. von: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. v. Erich Trunz. München: Beck. ¹⁰1982.
- : *Weimarer oder Sophienausgabe. Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Abtlg. I–IV. 133 Bde. in 143 Tln. Weimar: H. Böhlau, 1887–1919. Repr. [Tb.-Ausg.] München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 1987.
- : *Gedichte*, hrsg. v. Erich Trunz (= Hamburger Ausgabe Bd. 1). München: Beck. 2007.
- : *Faust. Eine Tragödie. Erster Theil. Frühere Fassung (Urfaust)*. Studienausgabe, hrsg. v. Ulrich Gaier. Stuttgart: Reclam. 2011a.
- : *Faust. Zweyter Theil. Paralipomena*. Studienausgabe, hrsg. v. Ulrich Gaier. Stuttgart: Reclam. 2011b.
- Grasserie, Raoul de la: »De la nostalgie et des instincts contraires comme facteurs psychologiques et sociaux«, in: 8,9/19 *Revue internationale de sociologie* (1911), S. 564–610.
- Grünbein, Durs: *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 2003.
- : *Gedicht und Geheimnis. Aufsätze 1990–2006*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 2007.

- Guyon, Jeanne: *La vie de Madame J. M. E. de la Mothe-Guyon, écrite par elle-même. Qui contient toutes les expériences de la vie intérieure, Depuis ses commencemens jusqu'à la plus haute consommation, avec toutes les directions relatives.* 3 Bde. Paris. 1791.
- Handke, Peter: *Gedicht an die Dauer.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1986.
- Hegel, Georg W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik I. Theorie* Werkausgabe, hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michek. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1970a, Bd. 13.
- : *Vorlesungen über die Ästhetik II. Theorie* Werkausgabe, hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michek. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1970b, Bd. 14.
- : *Vorlesungen über die Ästhetik III. Theorie* Werkausgabe, hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michek. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1970c, Bd. 15.
- : *Grundlinien der Philosophie des Rechts [1820]*, hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl M. Michel. Werke Bd. 7. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1986.
- : *Phänomenologie des Geistes*, hrsg. v. Hans-Friedrich Wessels. Hamburg: Meiner. 2006.
- Heidegger, Martin: *Über den Humanismus.* Frankfurt a. M.: Klostermann 1968.
- : *Segnavia*, hrsg. und übers. v. Franco Volpi. Mailand: Adelphi. 1987.
- : »Wozu Dichter (1946)«, in M. H.: *Gesamtausgabe*, hrsg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a. M.: Klostermann. ⁸2003 (¹1977), Bd. 5, S. 269–320.
- : »Der Begriff der Zeit (1924)«, in: M. H.: *Gesamtausgabe*, hrsg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a. M.: Klostermann. 2004, Bd. 64 (III. Abteilung: Unveröffentlichte Abhandlungen. Vorträge – Gedachtes).
- Heraklit: *Fragmente. Griechisch-deutsch*, hrsg. v. Bruno Snell. Tübingen: Ernst Heimeran Verlag. ⁴1965.
- Hildesheimner, Wolfgang: *Marbot. Eine Biographie.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1996 (¹1981).
- Hoffmann, Ernst Theodor A.: »Des Veters Eckfenster«, in: E. T. A. H.: *Poetische Werke in sechs Bänden*, eingeleitet v. Hans Meyer. Berlin: Aufbau-Verlag. 1963, Bd. 6, S. 742–775.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Reden und Aufsätze I. 1891–1913*, hrsg. v. Bern Schoeller. Frankfurt a. M.: Fischer. 1979.
- Hogarth, William: *The Analysis of Beauty (1753)*, hrsg. v. Joseph Burke. Oxford: Clarendon Press. 1955.
- Horatius Flaccus, Quintus [Horaz]: *Odes and Epodes*, übers. v. Charles E. Bennet. Cambridge: Massachusetts: Harvard University Press. 1995 [¹1914].
- Houellebecq, Michel: *Rester vivant et autres textes.* Paris: Flammarion. 1998.
- : *Configuration du dernier rivage.* Paris: Flammarion. 2013.
- Hugo, Victor: *Œuvres. Nouvelle Édition, ornée de vignettes et augmentée de La légende des siècles. Poésie. Bd. 4. Les voix intérieures, Les rayons et les ombres*, hrsg. v. L'Académie française. Paris: Houssiaux. 1875.
- Jacobi, Friedrich Heinrich: *Werkausgabe. Gesamtausgabe*, hrsg. v. Klaus Hamacher, Walter Jaeschke. Hamburg, Stuttgart: Meiner. 1998.
- Johnson, Samuel: *The Works in Nine Volumes.* Oxford: Talboys & Wheeler. 1825.
- Kafka, Franz: *Schriften, Tagebücher, Briefe*, hrsg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley, Jost Schillerneit. Frankfurt a. M.: Fischer. 1989.
- : »Zur Frage der Gesetze« [1931], in: F. K.: *Das Werk. Sämtliche Romane und Erzählungen*, hrsg. v. Max Brod. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins. 2004.

- Kant, Immanuel: Briefe von und an Kant. Erster Teil. 1749–1789. In: Immanuel Kants Werke, hrsg. v. Ernst Cassirer. Berlin: Bruno Cassirer. 1918.
- : Werkausgabe in zwölf Bänden, hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1968ff. = WA
- : Kritik der reinen Vernunft. In: WA Bd. III, IV. 1968. =KrV
- : Kritik der Urteilskraft. In: WA Bd. X. 1968. =KU
- : Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. In: WA Bd. VII. 1974.
- : Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen, in: Vorkritische Schriften bis 1768. WA Bd. II. 1977a, S. 821–884.
- : Metaphysik der Sitten. In: WA Bd. VIII. 1977b.
- : Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. In: WA Bd. XII. 1977c, S. 398–590.
- : Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wir auftreten können, hrsg. v. Konstantin Pollok. Hamburg: Meiner. 2001.
- : Reflexionen. In: Kants gesammelte Schriften. hrsg. v. d. Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften etc. Bd. XV–XVIII (hier: Bd. XV und XVI). Berlin. 1902ff. =R
- Kasaty, Olga O.: »Ein Gespräch mit Durs Grünbein. Berlin, 26. August 2005«, in: O. O. K. (Hrsg.): Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben und Literatur. München: edition text + kritik, S. 73–99.
- Kierkegaard, Søren A.: Philosophische Brocken. De omnibus dubitandum est [1844], in: S. A. K.: Gesammelte Werke. 36 Bde. [1950ff.], aus dem Dän. übers. v. Emanuel Hirsch. Düsseldorf, Köln: Diederichs. 1952, Bd. 10.
- : Entweder – Oder [1843]. Teil I und II, unter Mitwirkung von Niels Thulstrup und der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft, hrsg. v. Hermann Diem, Walter Rest, übers. v. Heinrich Fauteck. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 2005.
- Kling, Thomas: Fernhandel. Gedichte. Köln: DuMont. 1999.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: Monadologie und andere metaphysische Schriften. Französisch-deutsch. Discours de métaphysique. Monadologie. Principes de la nature et de la grâce fondés en raison, hrsg., übers., mit Einl., Anm. und Registern v. Ulrich Johannes Schneider. Hamburg: Meiner. 2002.
- Leopardi, Giacomo: Canti. Gesänge. Zweisprachige Ausgabe, übers. v. Michael Engelhard. Berlin: Aufbau Verlag. 1990.
- : Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone, hrsg. v. Lucio Felici und Emanuele Trevi. Rom: Newton Compton. 2010. =TPP
- : Zibaldone, hrsg. v. Michael Caesar, Franco D’Intino, Kathleen Baldwin u. a. New York: Farrar, Straus and Giroux. 2013.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon. Werke. hrsg. v. Herbert G. Göpfert. Bd. 6. München. 1970.
- Lichtenberg, Georg Chr.: Sudelbuch, in: G. C. L.: Schriften und Briefe. 4 Bde., hrsg. v. Wolfgang Promies. München: Hanser. 1968, Bd. 1.
- Longinus: Vom Erhabenen. Griechisch, Deutsch, übers. u. hrsg. v. Otto Schönberger. Stuttgart: Reclam. 1988.
- Lucianus Samosatensis [Lukian]: The Passing of Peregrinus. The Runaways. Toxaris or Friendship. The Dance. Lexiphanes. The Eunuch. Astrology. The Mistaken Critic. The

- Parliament of the Gods. The Tyrannicide. Disowned, übers. v. Austin Morris Harmon. Massachusetts: Harvard University Press/London: William Heinemann. 1996.
- Lukács, Georg: Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die großen Formen der großen Epik. Darmstadt: Luchterhand. ⁷1982 (¹1920).
- Mallarmé, Stéphane: Œuvres complètes. 2 Bde., hrsg. v. Bertrand Marchal. Paris: Gallimard. 1998–2003.
- Marinetti, Filippo T.: Teoria e invenzione futurista. Mailand: Mondadori. 1983.
- Montaigne, Michel de: Les Essais. Édition Villey-Saulnier, hrsg. v. Marcel Conche. Paris: Presses universitaires de France. 2004.
- Montale, Eugenio: »È ancora possibile la poesia?«, in: E. M.: Sulla poesia, hrsg. v. Giorgio Zampa. Mailand: Mondadori. 1976, S. 5–14.
- : Tutte le poesie, hrsg. v. Giorgio Zampa. Mailand: Oscar Mondadori ²⁸2011 (¹1984).
- Musil, Robert: Das hilflose Europa. Drei Essays [1922]. München: Piper & Co. 1961.
- Neruda, Pablo: Odas elementales [1952], hrsg. v. Fundación Pablo Neruda. Santiago: Pehuén Editores. 2008 (¹2005).
- Nerval, Gérard de: Les filles du feu. Les chimères. Sonnets manuscrits, hrsg. v. Jacques Bony. Paris: Flammarion. 1994.
- Nietzsche, Friedrich W.: »Unzeitgemäße Betrachtungen«, in: Werke in drei Bänden, hrsg. v. Karl Schlechta. Frankfurt a.M./München: Gutenberg. 1994a, Bd. 1, S. 135–434.
- : »Menschliches, Allzumenschliches«, in: Werke in drei Bänden, hrsg. v. Karl Schlechta. Frankfurt a.M./München: Gutenberg. 1994b, Bd. 1, S. 435–1008.
- : »Also sprach Zarathustra«, in: Werke in drei Bänden, hrsg. v. Karl Schlechta. Frankfurt a.M./München: Gutenberg. 1994c, Bd. 2, S. 275–561.
- : »Jenseits von Gut und Böse«, in: Werke in drei Bänden, hrsg. v. Karl Schlechta. Frankfurt a.M./München: Gutenberg. 1994d, Bd. 2, S. 563–759.
- : »Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre«, in: Werke in drei Bänden, hrsg. v. Karl Schlechta. Frankfurt a.M./München: Gutenberg. 1994e, Bd. 3, S. 415–925.
- Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hrsg. v. Paul Kluckhohn, Richard H. Samuel. Stuttgart: Kohlhammer. 1960.
- Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen. Lateinisch-Deutsch, übers. u. hrsg. v. Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam. 2006a (¹1994).
- : Heroides. Briefe der Heroinnen. Lateinisch-Deutsch, übers. u. hrsg. v. Detlev Hoffmann, Christoph Schliebitz und Hermann Stocker. Stuttgart: Reclam. 2006b (¹2000).
- Pascoli, Giovanni: Il fanciullino, mit e. Vorw. v. Giorgio Agamben. Rom: nottetempo. 2012.
- Pascal, Blaise: Pensées, hrsg. u. komm. v. Michel Le Guern. Paris: Gallimard. 2004 (¹1977).
- Pavese, Cesare: »Del mito, del simbolo e d'altro«, in: C. P.: Opere. 14 Bde., hrsg. v. Marziano Guglielminetti, Laura Nay. Turin: Einaudi. 1968. Bd. 12, S. 271–76.
- Petrarca, Francesco: Trionfi, hrsg. v. Guido Bezzola. Mailand: Biblioteca Universale Rizzoli. 1984.
- : Canzoniere, hrsg. v. Roberto Antonelli, Gianfranco Contini und Daniele Ponchiroli. Turin: Giulio Einaudi editore. 1992 (¹1964).
- : Secretum meum. Mein Geheimnis. Latein-Deutsch, hrsg. u. übers. v. Bernhard Huss, Gerhard Regn. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung. 2013 (¹2004).
- Plath, Sylvia: Collected Poems, hrsg. v. Ted Hughes. London/Boston: Faber and Faber. 1981.

- Platon: Euthyphro, Apology, Crito, Phaedo, Phaedrus, übers. v. Harold North Fowler. London: William Heinemann/New York: The Macmillan Company. 1913.
- : Theaetetus, Sophist. Greek-English, übers. v. Harold North Fowler. London: William Heinemann/New York: G. P. Putnam's Sons. 1921.
- : The Republic [Symposion]. Books VI–X, übers. v. Paul Shorey. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press/London: William Heinemann. 1942.
- : Timaeus. Critias. Cleitophon. Menexenus. Epistles, übers. v. Robert Gregg Bury. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press/London: William Heinemann. 1975.
- : Sämtliche Werke, übers. v. F. Schleiermacher, hrsg. v. Ursula Wolf. Hamburg: Rowohlt. 2004.
- Plutarch: [Moralia]. Tischreden. Buch V, Frage 7, in: P.: Vermischte Schriften, übers. v. Johann F. Salomon Kaltwasser, hrsg. v. Heinrich Conrad. München/Leipzig: Georg Müller 1911, S. 192–199.
- : Moralia VIII. 612b–697c [Quaestiones convivales], hrsg. u. übers. v. Paul A. Clement, Herbert B. Hoffleit. London: William Heinemann/Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 1969 (The Loeb Classical Library 424).
- Poe, Edgar A.: »The Philosophy of Composition« [1846], in: E. A. P.: Complete Works, hrsg. v. James A. Harrison. New York: AMS Press. 1965, Bd. 14, S. 193–208.
- Pope, Alexander: The Art of Sinking in Poetry [1727]. London: Oneworld Classics. 2009.
- Proust, Marcel: À la recherche du temps perdu, Bd. 2: À l'ombre des jeunes filles en fleurs. Paris: Gallimard. 1992.
- Quasimodo, Salvatore: »Poesia contemporanea« [1946], in: Rosalma Salina Borello (Hrsg.): Per conoscere Quasimodo. Mailand: Mondadori. 1973, S. 218–225.
- Rabelais, François: Œuvres complètes, hrsg. v. Guy Demerson. Paris: Édition du Seuil. 1973.
- Rilke, Rainer Maria: Briefe in zwei Bänden, hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke, Carl Sieber, Karl Altheim. Erster Band 1897–1914. Zweiter Band: 1914 bis 1926. Wiesbaden: 1950.
- : Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden und einem Supplementband (Französische Gedichte), hrsg. v. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel Verlag. 1996. =W
- : Sämtliche Werke, Bd. VII. Die Übertragungen, hrsg. v. Rilke-Archiv, Walter Simon, Karin Wais, Ernst Zinn. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel-Verlag. 1997. =SW
- Rimbaud, Arthur: Sämtliche Werke. Französisch und deutsch, übers. v. Sigmar Löffler, Dieter Tauchmann, hrsg. v. Thomas Keck. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel Verlag. 1992.
- : Correspondance, hrsg. v. Jean-Jacques Lefrère. Paris: Fayard. 2007.
- Rossetti, Dante G.: The Poetical Works of Dante Gabriel Rossetti, hrsg. v. William M. Rossetti. London: Ellis. 1907.
- Roubaud, Jacques: La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains. Cent cinquante poèmes. 1991–1998. Paris: Gallimard. 1999.
- Rousseau, Jean-Jacques: Les Rêveries du promeneur solitaire, hrsg. Érik Leborgne. Paris: Flammarion. 2012 (¹1997).
- Sartre, Jean-Paul: Baudelaire. Vorw. v. Michel Leiris. Paris: Gallimard. 1963.
- Schelling, Friedrich W. J.: Grundlegung der positiven Philosophie. Münchener Vorlesung WS 1823/33 und SS 1833, hrsg. v. Horst Fuhrmans. Turin: Bottega d'Erasmus. 1972.

- : »System des transzendentalen Idealismus« [1800], in: Ausgewählte Schriften in 6 Bänden, hrsg. v. Manfred Frank. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 2003, Bd. 1, S. 395–703.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin: »Leopardi« [1844], in: Portraits contemporains, revid. u. erw., hrsg. v. Michel Lévy. Paris. 5 Bde. 1869–1871, Bd. 4, S. 363–422.
- : Correspondance, hrsg. v. Jean Bonnerot. 10 Bde. Paris: Didier. 1960, Bd. 4 (1855–1857).
- Sappho: Lieder. Griechisch-deutsch, hrsg. v. Max Treu. München/Zürich: Artemis-Verlag. 1984.
- Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung [1795], hrsg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam. 2002.
- Schlegel, August W. von: »Burke on the Sublime and the Beautiful« [1801–1802], in: A. W. S.: Vorlesungen über Ästhetik I (1798–1803), hrsg. v. Ernst Behler. Paderborn u. a.: Schöningh. 1989, S. 224–228.
- Schlegel, Karl W. Friedrich von: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. München usw.: 1958ff. =KA
- : »Über die Grenzen des Schönen« [1794], in: KA Bd. I, S. 34–44.
- : »Über das Studium der griechischen Poesie« [1795–97], in: KA Bd. I, S. 217–367.
- : »Geschichte der Poesie der Griechen und Römer« [1798], in: KA Bd. I, S. 395–568.
- : »Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer« [1795/96], in: KA Bd. I, S. 621–642.
- : »Georg Forster« [1797], in: KA Bd. II, S. 78–99.
- : »Über Lessing« [1797], in: KA Bd. II, S. 100–125.
- : »Über Goethes Meister« [1798], in: KA Bd. II, S. 126–146.
- : »Kritische Fragmente (Lyceum-Fragmente)« [1797], in: KA Bd. II, S. 147–163. =L
- : »Athenäum-Fragmente« [1798], in: KA Bd. II, S. 165–255. =A
- : »Ideen-Fragmente« [1798], in: KA Bd. II, S. 256–271.
- : »Vom Wesen der Kritik« [1804], in: KA Bd. III, S. 51–60.
- : »Über Lamartines religiöse Gedichte« [1820], in: KA Bd. III, S. 308–322.
- : »Von der Schönheit in der Dichtkunst« [1795], in: KA Bd. XVI, S. 5–31.
- : Philosophische Lehrjahre I, II. 1796–1806. Bde. XVIII, XIX.
- : Literary Notebooks. 1797–1801. hrsg. v. Hans Eichner. 1957. London: Athlone Press (Sammlung der Konvolute V bis X der *Fragmente zur Literatur und Poesie*, in: KA Bd. XVI). =LN
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper of: Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times [1711], hrsg. v. Lawrence E. Klein. Cambridge: Cambridge University Press. 1999.
- Shelley, Percy Bysshe: Poetical Works, hrsg. v. Thomas Hutchinson, Geoffrey Matthews. London: Oxford University Press. 1970.
- Simmel, Georg: Philosophie des Geldes [1900], hrsg. v. David P. Frisby und Klaus Christian Köhnke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1989.
- : »Die Mode« [1911], in: G. S.: Jenseits des Schönen. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie, ausgew. u. mit e. Nachw. v. Ingo Meyer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 2008, S. 78–106.
- Spinoza, Benedictus de: Opera. 2. Aufl., unveränd. Nachdr. d. Ausg. von 1925, hrsg. Carl Gebhardt Heidelberg: Winter. 1972.

- Stendhal: *De l'Amour* [1822]. Paris: Michel Lévy frères. 1857.
- : »Racine et Shakespeare. 1823«, in: *St.: Racine et Shakespeare (1818–1825) et autres textes de théorie romantique*, hrsg. v. Michel Cruzet. Paris: Honoré Champion. 2006, S. 265–306.
- Szymborska, Wisława: *Wybór wierszy* [Auswahl an Gedichten]. Warschau: Państwowy Instytut Wydawniczy. 1973.
- : *Die Gedichte*, hrsg. u. übers. v. Karl Dedecius. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 1997.
- : *Der Augenblick/Chwila. Gedichte*, hrsg. u. übers. v. Karl Dedecius. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 2005.
- Tasso, Torquato: *Aminta*, hrsg. v. Giorgio Cerboni Baiardi. Urbino, Argalia Editore. 1976.
- Ungaretti, Giuseppe: *Vita d'un uomo*. 2 Bde. Mailand: Mondadori. Bd. 1. *Saggi e interventi*, hrsg. v. Mario Diacono und Luciano Rebay. 1974.
- Vaihinger, Hans: *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus; mit e. Anh. über Kant und Nietzsche*. Berlin: Reuther & Reichard. 1911.
- Valéry, Paul. *Œuvres. Bibliothèque de la Pléiade*, hrsg. v. Jean Hytier. Gallimard: Paris. 1957, Bd. 1.
- : »L'Âme et la Danse«, in: *Œuvres. Bibliothèque de la Pléiade*, hrsg. v. Jean Hytier. Gallimard: Paris. 1960, Bd. 2., S. 148–176. =AD
- Vergil[ius] Maro, Publius: *Eclogues, Georgics, Aeneid I–VI*. Latin-English, hrsg. v. Henry Rushton Fairclough. London: William Heinemann/New York: G. P. Putnam's Sons. 1916 (*The Loeb Classical Library* 63).
- Vischer, Friedrich Theodor: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, hrsg. v. Robert Vischer. München: Meyer & Jessen ²1922 (¹1846–1857).
- Walser, Martin: *Ein liebender Mann*. Reinbek: Rowohlt. 2008.
- Weber, Max: »Wissenschaft als Beruf«, in: *M. W.: Schriften. 1894–1922*, ausgew. u. hrsg. v. Dirk Kaesler. Stuttgart: Kröner. 2002, S. 474–511.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen*. Werke Bd. 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 1984.

Sekundärliteratur

- Acquisto, Joseph (Hrsg.): *Thinking Poetry. Philosophical Approaches to Nineteenth-Century French Poetry*. New York: Palgrave. 2013.
- : »Baudelaire with Badiou. Event and Subjectivity in ›L'Héautontimorouménos‹«, in: J. A. 2013a, S. 185–201.
- Adler, Jeremy: »Vom Raum zum Weltinnenraum. Rilkes Deutungsgedichte«, in: *Stevens/Wagner* 2000, S. 109–134.
- Agamben, Giorgio: *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Turin: Einaudi. 1978.
- : *Ninfe*. Turin: Bollati Boringhieri. 2007.
- : »Pascoli e il pensiero della voce«, in: *Giovanni Pascoli: Il fanciullino*. Rom: notte-tempo. 2012, S. 7–27.

- Ahrend, Hinrich: *Verschlungene Lineaturen. Die Poetik der Arabeske in Ludwig Tiecks Erzählwerk*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2012.
- Alcorn, John/Del Puppo, Dario: »Leopardi's Shifting Understand in *Il tramonto della luna*«, in: 12 *Italian Culture* 1994a, S. 139–151.
- Alcorn, John: »Giacomo Leopardi's ›La ginestra‹ as Social Art«, in: 4/89 *Modern Language Review* 1994, S. 865–888.
- Alexander, Ian: »The Consciousness of Time in Baudelaire«, in: I. A.: *French Literature and the Philosophy of Consciousness. Phenomenological Essays*, hrsg. v. A. J. L. Busset, Vorw. v. Georges Poulet. Cardiff: University of Wales. 1984, S. 60–75.
- Alleman, Beda: *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts*. Pfulingen: Neske. 1965.
- Allison, Henry E.: *Kant's Theory of Freedom*. Cambridge: Cambridge University Press. 1990.
- : *Kant's Theory of Taste. A reading of the Critique of Aesthetic Judgment*. New York: Cambridge University Press. 2003.
- Aloisi, Alessandra: »Disfare e rimutare di continuo le cose di quaggiù«. *Appunti su moda, morte e civiltà in Leopardi*«, in: 2,3/5 *Leussein* 2012, S. 25–43.
- Arndal, Steffen: »Zur visuellen Verarbeitung des Pariserlebnisses in R. M. Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*«, in: 3/63 *Orbis Litterarum* 2007, S. 210–229.
- Angehrn, Emil: »Philosophie zwischen Ursprungsdenken und Ursprungskritik«, in: E. A. (Hrsg.): *Anfang und Ursprung. Die Frage nach dem Ersten in Philosophie und Kulturwissenschaft*. Berlin u. a.: De Gruyter. 2012, S. 247–274.
- Anglet, Andreas: *Der »ewige« Augenblick. Studien zur Struktur und Funktion eines Denkbildes bei Goethe*. Köln u. a.: Böhlau. 1991.
- Annoni, Carlo: »Alcune tracce per la poetica delle canzoni leopardiane«, in: 1/33 *Italianistica* 2004, S. 99–110.
- Arend, Stefanie: »Das gefräßige Gedächtnis. Genese und Entwicklung eines Bildes in Antike und frühem Christentum«, in: Bettina Bannasch, Günter Butzer (Hrsg.): *Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses*. Berlin/New York: De Gruyter. 2007, S. 29–41.
- Arndt, Andreas: »Zum Begriff der Dialektik bei Friedrich Schlegel 1796–1801«, in: 35 *Archiv für Begriffsgeschichte* 1992, S. 257–273.
- : *Dialektik und Reflexion. Zur Rekonstruktion des Vernunftbegriffs*. Hamburg: Meiner. 1994.
- : »Naturgesetze der menschlichen Bildung. Zum geschichtsphilosophischen Programm der Frühromantik bei Friedrich Schlegel«, in: 40 *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 2000, S. 97–105.
- : »Perspektiven frühromantischer Dialektik«, in: Bärbel Frischmann, Elizabeth Zai- bert-Millán (Hrsg.): *Das neue Licht der Frühromantik. Innovation und Aktualität frühromantischer Philosophie*. Paderborn: Schöningh. 2009, S. 53–64.
- : »Poesie und Poesis. Anmerkungen zu Hölderlin, Schlegel und Hegel«, in: Barbara Frischmann (Hrsg.): *Sprache – Dichtung – Philosophie. Heidegger und der deutsche Idealismus*. Freiburg, München: Alber. 2010, S. 61–75.
- /Jaeschke, Walter: *Die klassische deutsche Philosophie nach Kant. Systeme der reinen Vernunft und ihre Kritik, 1785–1845*. München: Beck. 2012.

- Assmann, Aleida: »Die Stadt zwischen Erlebnisraum und Alptraum. Thomas De Quinceys Streifzüge durch London«, in: Gerhart von Graevenitz (Hrsg.): Die Stadt in der europäischen Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2000, S. 215–225.
- Auerbach, Erich: »Figura«, in: 22 Archivum Romanicum. Nuova rivista di filologia Romanza 1938, S. 436–489.
- : »Baudelaires Fleurs du mal und das Erhabene«, in: E. A.: Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung. Bern: Francke. 1951, S. 105–127.
- Avanessian, Armen: »Le rire comme impossibilité philosophique?«, in: 2/17 Le philosophe 2002, S. 29–45.
- : »Die ästhetische Wiederkehr des Vampirismus. Kant, Polidori, Baudelaire«, in: A. A., Winfried Menninghaus, Jan Völker (Hrsg.): Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit. Berlin/Zürich: diaphanes. 2009, S. 157–176.
- Baecker, Dirk: Beobachter unter sich. Eine Kulturtheorie. Berlin: Suhrkamp. 2013.
- Baehr, Rudolf: »Rolle und Bild Giacomo Leopardis in *Marbot. Eine Biographie* von Wolfgang Hildesheimer«, in: Scheel/Lentzen 1992, S. 9–16.
- : »Multi rixantur... Eine *mise au point* zum Meinungsstreit um die beiden Leopardi-Übersetzungen Rainer Maria Rilkes«, in: 1/31 Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 2000, S. 105–133.
- Baker, John M.: »Loss and Expectation. Temporal Entwinement as Theme and Figure in Novalis, Wordsworth, Nerval, and Leopardi«, in: Angela Esterhammer (Hrsg.): Romantic Poetry. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 2002, S. 63–89.
- : »Vacant Holidays. The Theological Remainder in Leopardi, Baudelaire, and Benjamin«, in: 5/121 MLN 2006, S. 1190–1219.
- Bandini, Fernando: »Il tramonto della luna«, in: Maglione 2003, S. 607–623.
- Bandy, William T.: »Baudelaire d'après Valéry«, in: 5 Dalhousie French Studies 1983, S. 3–11.
- Banfi, Luigi: »La sensibilità nello Zibaldone di Giacomo Leopardi«, in: Emilio Bigi, Rolando Garbuglia (Hrsg.): Zibaldone cento anni dopo. Composizione, edizioni, temi. Atti del X. Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, Portorecanati, 14.–19. September 1998. Florenz: Olschki. 2001, S. 513–523.
- Barale, Ingrid, H.: »Friedrich Schlegel und die Modernität als literarisches Bewusstsein«, in: Ernst/Geyer 2010, S. 169–186.
- Barth, Andreas: Inverse Verkehrung der Reflexion. Ironische Textverfahren bei Friedrich Schlegel und Novalis. Heidelberg: Winter. 2001.
- Barthes, Roland: »Le dandysme et la mode«, in: R. B.: Œuvres complètes, hrsg. v. Éric Marty. Paris: Seuil. 1993, Bd. 1, S. 963–966.
- Bätschmann, Oskar: »*Laokoons* Augenblick. Lessing installiert den fruchtbaren Betrachter«, in: Kisser 2011, S. 21–48.
- Beck, Lewis White: A Commentary on Kant's *Critique of Practical Reason*. Chicago/London: University of Chicago Press. 1960.
- Beck, Sabine: »ad infinitum und zugrund. Zu Leopardis Konstruktion des Unendlichen (1819) und Rilkes Umsetzung (1912)«, in: Eckart Goebel, Martin von Koppenfels (Hrsg.): Die Endlichkeit der Literatur. Berlin: Akademie Verlag. 2002, S. 113–130.
- Behler, Ernst: »Friedrich Schlegels Theorie der Universalpoesie«, in: 1 Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 1957, S. 211–252.

- : »Friedrich Schlegels Theorie des Verstehens. Hermeneutik oder Dekonstruktion«, in: E. B. (Hrsg.): Die Aktualität der Frühromantik. Paderborn: Schöningh. 1987, S. 141–161.
- : »Hegel und Friedrich Schlegel«, in E. B.: Studien zur Romantik und idealistischen Philosophie. 2 Bde. Paderborn etc.: Schöningh. 1988a, Bd. 1, S. 9–45.
- : »Kritische Gedanken zum Begriff der europäischen Romantik«, in: E. B.: Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie. 2 Bde. Paderborn: Schöningh. 1988b, Bd. 1, S. 86–115.
- : Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und französische Revolution. Paderborn: Schöningh. 1989.
- : »Die Bedeutung der klassischen Antike für die romantische Literaturtheorie«, in: E. B.: Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie. 2 Bde. Paderborn: Schöningh. 1993a, Bd. 1, S. 230–235.
- : »Das Fragment der Frühromantik«, in: E. B.: Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie. Paderborn: Schöningh. 2 Bde. Paderborn: Schöningh. 1993b, Bd. 2, S. 27–42.
- : »Die Theorie der Kunst ist ihre Geschichte«. Herder und die Brüder Schlegel«, in: E. B.: Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie. Paderborn: Schöningh. 2 Bde. Paderborn: Schöningh. 1993c, Bd. 2, S. 187–205.
- : »Das Problem des Anfangs in der modernen Literaturgeschichtsschreibung«, in: E. B.: Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie. Paderborn u.a.: Schöningh. 1993d, Bd. 2, S. 227–248.
- : Ironie und literarische Moderne. Paderborn u.a.: Schöningh. 1997.
- Behrens, Rudolf: »Räumliche Dimensionen imaginativer Subjektconstitution um 1800 (Rousseau, Senancour, Chateaubriand)«, in: Mülder-Bach/Neumann 2007, S. 27–63.
- Beierwaltes, Werner: »Ἐξάφνης oder: Die Paradoxie des Augenblicks«, in: 74 Philosophisches Jahrbuch 1966/1967, S. 271–283.
- Belting, Hans: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks. München: Beck. 2008.
- : »Aufstieg und Fall der Zentralperspektive«, in: Gabriele Brandstetter, Gerhard Neumann (Hrsg.): Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2004, S. 287–310.
- Benevenuti, Giuliana: Un cervello fuori di moda. Saggio sul comico nelle *Operette morali*. Bologna: Pendragon. 2001.
- Bénichou, Paul: L'École du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier. Paris: Gallimard. 1992.
- Bennett, Benjamin: »The Classical, the Romantic, and the Tragic in Part Two of Goethe's ›Faust‹«, in: 4/19 Studies in Romanticism 1980, S. 529–550.
- Benoît, Éric: »Extraire la beauté du Mal«, in: José-Luis Diaz (Hrsg.): Lire »Les fleurs du mal«. Actes des journées d'étude organisées à Paris 7 par la Société des Études Romantiques, 10.–11. Oktober 2002. Paris: Université Paris VII, S. 71–90.
- Benucci, Elisabetta: »Leopardi, la moda, la morte«, in: 2 La rassegna della letteratura italiana 2013, S. 409–415.
- Bernsen, Michael: »Aufklärung und Mystik. Die Theologie Fénelons als Material von Mme de Genlis: Heiligenlegende *Histoire de la Duchesse de C...* und Diderots Legendenparodie *La Religieuse*«, in: Rudolf Behrens, Udo L. Figge (Hrsg.): Entgrenzungen.

- Studien zur Geschichte kultureller Grenzüberschreitungen. Würzburg: Königshausen & Neumann. 1992, S. 37–64.
- : »Giacomo Leopardis politische Kanzone *All'Italia* und das Ende rhetorischer Wirkungsmacht«, in: 12 Rhetorik 1993, S. 1–11.
- : »Sprechende Hieroglyphen. Erinnerungsbilder Ägyptens bei Charles Baudelaire«, in: M. B., Martin Neumann (Hrsg.): Die französische Literatur des 19. Jahrhunderts und der Orientalismus. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 2006, S. 177–187.
- : Der Mythos von der Weisheit Ägyptens in der französischen Literatur der Moderne. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, Bonn University Press. 2011.
- Bertone, Giorgio: Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale. Mit e. Vorw. v. Gian Luigi Beccaria. Novara: Interlinea. 2000.
- Bethke, Frederick J.: »Rilke's Malte Laurids Brigge as Prose Poem«, in: 2/12 Kentucky Foreign Language Quarterly 1965, S. 73–82.
- Betz, Otto: »So leben wir und nehmen immer Abschied«. Über das Abschiedhafte bei Rainer Maria Rilke«, in: Andrea Hübener, Erich Unglaub, Renate Scharffenberg, Rätus Luck (Hrsg.): Rilkes Welt. Festschrift für August Stahl zum 75. Geburtstag. Frankfurt a. M.: Lang. 2009, S. 116–126.
- Bickmann, Claudia: »Die Herausforderung der Bilder. Transzendentalphilosophische Annäherung an die Grenze zwischen Wort und Bild«, in: Wolfram Högrefe (Hrsg.): Grenzen und Grenzüberschreitungen. Bonn: Sinclair Press. 2002, S. 73–85.
- Biermann, Karlheinrich: »Vom Ende der grossen Revolution zur Kommune. Romantik und Realismus«, in: Jürgen Grimm (Hrsg.): Französische Literaturgeschichte. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler. 1999, S. 233–328.
- Biermann, Karlheinz: »Vom Flaneur zum Mystiker der Massen. Historisch-dialektische Anmerkungen zur Beziehung zwischen Ich und Menge bei Hugo, Baudelaire und anderen«, in: 2 Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 1978, S. 298–315.
- Biemel, Walter: Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst. Köln: Kölner Universitäts-Verlag. 1959.
- Bigongiari, Piero: »Leopardi e il desiderio dell'io. Riflessioni preliminari sull'ordinamento dei Canti«, in: 74 L'Approdo Letterario 1976, S. 54–82.
- Billermann, Roderich: »Flauberts Stil-Reflexionen in seiner Korrespondenz. Mit einem Exkurs zum Verhältnis Balzac-Flaubert«, in: 109 Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 1999, S. 25–54.
- Bini, Daniela: »Il tramonto della. Leopardi's Last Song«, in: 2/16 Rivista di Studi Italiani 1998, S. 41–57.
- Binswanger, Ludwig. Melancholie und Manie. Phänomenologische Studien. Pfullingen: Günther Neske. 1960.
- Biral, Bruno: La posizione storica di Giacomo Leopardi. Erw. Ausg. Turin: Einaudi. 1997.
- Blanchot, Maurice: La part du feu. Paris: Gallimard. 1949.
- Blasucci, Luigi: Leopardi e i segnali dell'infinito. Bologna: Il Mulino. 1985.
- : I tempi dei Canti. Nuovi studi leopardiani. Turin: Einaudi. 1996.
- : »Dall'imitazione al rimpianto. Leopardi tra ›Il discorso di un italiano intorno alla poesia romantica‹ e ›L'Inno ai Patriarchi‹«, in: 83 Humanitas 1998, S. 12–28.
- : »Un aspetto del leopardismo montaliano. Lettura di ›Fine dell'infanzia‹«, in: L. B.: Gli oggetti di Montale. Bologna: Il Mulino 2002, S. 115–131.

- : »Le modalità della ›voce‹ negli idilli leopardiani«, in: Ermanno Carini (Hrsg.): La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi. Atti dell'XI Convegno internazionale di studi leopardiani. Recanati 30. September/1.–2. Oktober 2004. Florenz: Olschki. 2007, S. 3–17.
- : »Vissero i fiori e l'erbe. Vissero i boschi un dì« (La canzone *Alla Primavera o delle favole antiche* di Leopardi)«, in: 19 Per leggere 2010, S. 139–158.
- Blood, Susan: »Modernity's Curse«, in: Patricia A. Ward (Hrsg.): Baudelaire and the Poetics of Modernity. Nashville: Vanderbilt University Press. 2001, S. 147–156.
- : »The Sonnet as Snapshot. Seizing the Instant in Baudelaire's ›A une passante‹«, in: 3,4/36 Nineteenth-Century French Studies 2008, S. 255–269.
- Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1997 (¹1979).
- : Ästhetische und metaphorologische Schriften, hrsg., Ausw. u. Nachw. v. Anselm Haverkamp. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 2001.
- : Arbeit am Mythos. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. ²2006 (¹1979).
- : Quellen, Ströme, Eisberge, hrsg. v. Ulrich von Bülow, Dorit Krusche. Berlin: Suhrkamp. 2012.
- Blüher, Karl A.: »Die poetische Funktion der Sprache in der symbolistischen und surrealistischen Lyrik. Kontrastiver Strukturvergleich von Baudelaires ›Spleen‹ (II) und Eluards ›Le mal‹«, in: Erich Köhler (Hrsg.): Sprachen der Lyrik. Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann. 1975, S. 22–45.
- Blümle, Claudia: »Augenblick oder Gleichzeitigkeit. Zur Simultaneität im Bild«, in: Hubmann/Huss 2013, S. 37–56.
- Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild? München: Fink. 1995.
- Bohrer, Karl Heinz: »Utopie des Augenblicks und Fiktionalität. Die Subjektivierung von Zeit in der modernen Literatur«, in: K. H. B.: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1981, S. 180–214.
- : »Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie«, in: K. H. B. (Hrsg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1983, S. 52–83.
- : »Das Böse – eine ästhetische Kategorie?«, in: K. H. B.: Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik. München/Wien: Hanser. 1988, S. 110–132.
- : Das absolute Präsenz. Die Semantik ästhetischer Zeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1994.
- : Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1996.
- : »Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes. Das Problem«, in: K. H. B.: Sprachen der Ironie. Sprachen des Ernstes. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 11–35.
- : Ästhetische Negativität. München/Wien: Hanser. 2002a.
- : »Nachwort«. In: André Breton: Nadja. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 2002b, S. 141–155.
- : »Augenblicke mit abnehmender Repräsentanz«, in: K. H. B.: Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung. München, Wien: Hanser. 2003, S. 72–91.
- : Großer Stil. Form und Formlosigkeit in der Moderne. München: Carl Hanser. 2007.
- Bojanowski, Jochen: »Kant über das Prinzip der Einheit von theoretischer und praktischer Philosophie«, in: Ottfried Höffe (Hrsg.): Immanuel Kant. Kritik der Urteilskraft. Berlin: Akademie-Verlag. 2008, S. 23–41.

- Bollnow, Otto Friedrich: »Deutsche Existenzphilosophie und französischer Existentialismus«, in: 2,3/2 Zeitschrift für philosophische Forschung 1948, S. 231–243.
- : »Nietzsche und Leopardi«, in: 1/26 Zeitschrift für philosophische Forschung 1972, S. 66–69.
- Bonadeo, Alfredo: »Su alcuni aspetti dell'infinito leopardiano«, in: 3/53 Italica 1976, S. 362–388.
- : »La ginestra, il male, il piacere e la vitalità«, in: 2/16 Rivista di studi italiani 1998, S. 82–98.
- Bonnefoy, Yves: *L'improbable*. Paris: Mercure de France. 1959.
- : *Du mouvement et de l'immobilité de Douve – suivi de Hier régnerait désert et accompagné d'Anti-Platon et de 2 essais*. Paris: Gallimard. 1970.
- : »Baudelaire parlant à Mallarmé [1967]«, in: Y. B.: *Sous le signe de Baudelaire*. Paris: Gallimard. 2011a, S. 387–408).
- : »«La belle Dorothée» ou poésie et peinture« [2001]«, in: Y. B.: *Sous le signe de Baudelaire*. Paris: Gallimard. 2011b, S. 187–201.
- Borsò, Vittoria: »Baudelaire, Benjamin und die Moderne(n)«, in: Hans T. Siepe, Bernd Kortländer (Hrsg.): *Baudelaire und Deutschland. Deutschland und Baudelaire*. Tübingen: Narr. 2005, S. 105–125.
- Bourdieu, Pierre: *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit. 1979.
- Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books. 2001.
- Böhme, Gernot: *Goethes Faust als philosophischer Text*. Kusterdingen: Die Graue Edition. 2005.
- : *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. ⁷2013 (¹1995).
- Böhme, Hartmut: *Natur und Subjekt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1988.
- : »Das Steinerner. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des Menschenfremdesten«, in: Christine Pries (Hrsg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim: VCH. 1989, S. 119–141.
- Bredenkamp, Horst: »Die Erkenntniskraft der Plötzlichkeit. Hogrebes Szenenblick und die Tradition des Coup d'œil« in: Joachim Bromand, Guido Kreis (Hrsg.): *Was sich nicht sagen läßt. Das Nicht-Begriffliche in Wissenschaft, Kunst und Religion*. Berlin: Akademie Verlag. 2010, S. 455–468.
- Bridge, Helen: »Rilke and the Modern Portrait«, in: 3/99 *The Modern Language Review* 2004, S. 681–695.
- : »Place into Poetry. Time and Space in Rilke's *Neue Gedichte*«, in: 4/61 *Orbis Litterarum* 2006, S. 263–290.
- Brinkmann, Carolin: »Vom *piacere infinito* zum »abisso di pensieri indeterminati«. Leopardis *teoria del piacere* und die Poetik des *indefinito*«, in: 4/58 *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 2008, S. 419–444.
- Brix, Michel: »Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique«, in: 3/113 *Romance* 2001, S. 43–60.
- Brombert, Victor: »The Will to Extasy. The Example of Baudelaire's »La Chevelure««, in: 50 *Yale French Studies* 1974, S. 54–63.
- Broome, Peter: *Baudelaire's Poetic Patterns. The Secret Language of *Les Fleurs du Mal**. Amsterdam: Rodopi. 1999.

- Brose, Margaret: »Moontime and Memory: Leopardi's ›Alla luna‹«, in: 1,2/9 Stanford Italian Review 1990, S. 155–179.
- : Leopardi sublime, übers. v. Elisabetta Bertoli. Bologna: Re Enzo Editrice. 1998.
- : »Mixing Memory and Desire: Leopardi Reading Petrarch«, in: 22 Annali d'italianistica 2004, S. 303–319.
- : »Leopardi and the Power of Sound«, in: 1/4 California Italian Studies 2013, S. 1–35.
- Browning, Robert M.: »Rilke's Madame Lamort and Leopardi's Dialogo della moda e della morte«, in: 2/7 Symposium 1953, S. 358–362.
- Browning, Gordon: »L'Ennemi. Convergence and Divergence in the Obstacles to the Poet's Creative Output«, in: 1,2/15 Nineteenth-Century French Studies 1986, S. 108–118.
- Brunemeier, Bernd: Vieldeutigkeit und Rätselhaftigkeit. Die semantische Qualität und Kommunikativitätsfunktion des Kunstwerks in der Poetik und Ästhetik der Goethezeit. Amsterdam: Grüner. 1983.
- Bruni, Raoul: »Dialogo della Moda e della Morte di Giacomo Leopardi«, in: 21 Per leggere 2011, S. 25–43.
- Brusotti, Marco: »Figure della caducità. Nietzsche e Leopardi«, in: Neumeister/Sirri 1997, S. 319–335.
- Brüggemann, Heinz: Das andere Fenster. Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform. Frankfurt a. M.: Fischer. 1989.
- Bryson, Norman: Vision and Painting. The Logic of the Gaze. London: Macmillan. 1983.
- Bubner, Rüdiger: »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, in: 5 Neue Hefte für Philosophie 1973, S. 38–73.
- Burton, Richard D. E.: »Bonding and Breaking in Baudelaire's ›Petits poèmes en prose‹«, in: 1/88 The Modern Language Review 1993, S. 58–73.
- Busch, Walter: Bild, Gebärde, Zeugenschaft. Studien zur Poetik von Rainer Maria Rilke. Bozen: Edition Sturzflüge. 2003.
- Busche, Hubertus: »Die spielerische Entgegnung der Idee auf die ernste Natur. Versuch über Kants Analytik des Erhabenen«, in: 4/45 Zeitschrift für philosophische Forschung 1991, S. 511–529.
- Buschmeier, Matthias: Poesie und Philologie in der Goethe-Zeit: Studien zum Verhältnis der Literatur mit ihrer Wissenschaft. Tübingen: Niemeyer. 2008.
- Bürger, Christa: »Textanalyse und Ideologiekritik. Rilkes erste Duineser Elegie«, in: 91 Sprache und Politik 1971, S. 132–144.
- Bürger, Peter: Prosa der Moderne. Frankfurt a. M.: 1992.
- : Theorie der Avantgarde. 2. um ein Nachwort erweiterte Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 2007 (¹1974).
- Cachey, Theodore J. Jr.: »From Shipwerck to Port. Rvf 189 and the Making of the *Canzoniere*«, in: 1/120 MLN 2005, S. 30–49.
- Caesar, Michael: »Leopardi e l'organizzazione del tempo come tema nello *Zibaldone*«, in: M. C., Franco D'Intino (Hrsg.): Leopardi e il libro nell'età romantica. Atti del Convegno internazionale di Birmingham. 29.–31. Oktober 1998. Rom: Bulzoni. 2000, S. 665–671.
- Calinescu, Matei: Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham: Duke University Press. 1987.
- Camiletti, Fabio: »Il passo di Nerina. Memoria, storia e formule di pathos nelle *Ricordanze*«, in: 2/39 Italianistica 2010, S. 41–66.

- Candela, Elena: »Taedium vitae. Leopardi e Torquato Tasso«, in: Neumeister/Sirri 1997, S. 159–179.
- Carré, Jean-Marie: *Connaissance de l'étranger*. Paris: Didier. 1964.
- Carrier, David: »Baudelaire's Philosophical Theory of Beauty«, in: D. C.: Charles Baudelaire and the origins of modernist painting. University Park: Pennsylvania State University Press. 1996, S. 53ff.
- Catani, Damiari: *Evil. A History in Modern French Literature and Thought*. London: Bloomsbury. 2013.
- Camiciottoli, Alessandro: *L'Antico romantico. Leopardi e il »sistema del bello« (1816–1832)*. Florenz: Società Editrice Fiorentina. 2010.
- Cavell, Stanley: »Some Modernist Paintings«, in: S. C.: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Harvard: Harvard University Press. 1995, S. 108–117.
- Cecchetti, Giovanni: »Su »La sera del dì di festa««, in: 2/16 *Rivista di studi italiani* 1998, S. 185–200.
- Chambers, Ross: »Baudelaire et l'espace poétique. À propos du »Soleil««, in: Yves Bonnefoy (Hrsg.): *Le Lieu et la formule. Hommage à Marc Eigeldinger*. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière. 1978, S. 111–120.
- : »Seeing and Saying in Baudelaire's »Les Aveugles««, in: Robert L. Mitchell (Hrsg.): *Pre-text, Text, Context. Essays on Nineteenth-century French Literature*. Columbus: Ohio State University Press. 1980, S. 147–156.
- : »Je dans les tableaux parisiens de Baudelaire«, in: 1,2/7 *Nineteenth-Century French Studies* 1980–1981, S. 59–68.
- : »Baudelaire's street poetry«, in: 4/13 *Nineteenth-Century French Studies* 1985, S. 244–259.
- : »Modern Beauty. Baudelaire, the Everyday, Cultural Studies«, in: 3/26 *Romance Studies* 2008, S. 249–270.
- Champigny, Robert: »Le temps chez Apollinaire«, in: 2/67 *PLMA* 1952, S. 3–14 .
- Chartier, Pierre: »De la pantomime à l'hieroglyphe. Ordre de la langue, ordre de l'art«, in: 46 *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 2011, S. 85–106.
- Chomel, Luisetta Elia: »Extremporality in Leopardi's Major Idylls: »la rimembranza« and »le temps retrouvé««, in: 2/63 *Italica* 1986, S. 161–170.
- Ciccarelli, Andrea: »Journey as Stasis. A Reading of Montale's Early Poetics«, in: 1/124 *Modern Language Association* 2009, S. 213–235.
- Clark, Timothy: »Modern transformations of German Romanticism. Blanchot and Derrida on the fragment, the aphorism and the architectural«, in: 3/15 *Paragraph. A Journal of the Modern Critical Theory* 1992, S. 232–247.
- Coblence, Françoise: »Le dandysme et la règle«, in: Alain Montandon (Hrsg.): *L'honnête homme et le dandy*. Tübingen: Narr. 1993, S. 169–177.
- Cohn, Dorrit: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press. 1983 (1978).
- Colaïacomio, Claudio: *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*. Neapel: Liguori. 1992.
- : »Canti di Giacomo Leopardi«, in: Alberto Asor Rosa (Hrsg.): *Letteratura Italiana* Einaudi. Turin: Einaudi. 1995, Bd. 3, S. 355–427.
- : »Conquista del tempo e testo nelle *Ricordanze* di Leopardi«, in: 1/1 *Critica del Testo* 1998, S. 291–314.

- : »Procedimenti leopardiani di frammentazione e costruzione dell'Io«, in: 1/5 *Critica del testo* 2002, S. 13–27.
- : »Post-etica rivoluzionaria. La conquista dell'insensibilità nel discorso leopardiano«, in: 1/8 *Critica del testo* 2005, S. 495–542.
- Colombat, Rémy: »De la confession lyrique au chant d'Orphée«, in: Quéval/Böschenstein 2004, S. 39–53.
- Combe, Dominique: »L'esthétique kantienne et la genèse de l'art pur«. Baudelaire et le romantisme«, in: Isabelle Bour, Éric Dayre, Patrick Née (Hrsg.): *Modernité et romantisme*. Paris: Honoré Champion Éditeur. 2001, S. 29–49.
- : »Régions de la poésie pure...«, in: José-Luis Diaz (Hrsg.). *Lire Les fleurs du mal*. Paris: Université Paris VII. 2002, S. 31–42.
- Compagnon, Antoine: *Baudelaire devant l'innombrable*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. 2003.
- Confalonieri, Corrado: »Fine dell'attesa. Il futuro. L'apertura di un a-venire tra Leopardi, Montale e Zanzotto«, in: Alessandro Benassi, Fabrizio Bondi (Hrsg.). *Futuro italiano. Scritture del tempo a venire*. Lucca: M. Pacini Fazzi. 2012, S. 230–249.
- Corbineau-Hoffmann [Hoffmann-Maxis], Angelika: »An den Grenzen der Sprache: Zur Wirkungsgeschichte von Merciers *Tableau de Paris* in Deutschland«, in: 27 *Arcadia* 1992, S. 141–161.
- Cori, Paola: »Ephemera. The Feeling of Time in Leopardi's Canto notturno«, in: 1/67 *Italian Studies* 2012, S. 70–91.
- : »Augenblick. A reading of Leopardi's ›Le ricordanze‹«, in: 9 *Rivista internazionale di studi leopardiani* 2013, S. 27–54.
- Costadura, Edoardo / Di Maria, Diana / Neumeister, Sebastian (Hrsg.): *Leopardi und die europäische Romantik. Akten der 23. Jahrestagung der Deutschen Leopardi-Gesellschaft in Jena, 7.–9. November 2013*. Heidelberg: Winter. 2015.
- Culler, Jonathan D.: *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge. 2001.
- Curran, Mary B.: »What is pure, what is good? Disinterestedness in Fénelon and Kant«, in: 2/50 *The Heythrop Journal* 2009, S. 195–205.
- Curtius, Ernst R.: »Friedrich Schlegel und Frankreich«, in: 31 *Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht* 1932, S. 1–17.
- : *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern/München: Francke. ³1983 (¹1948).
- Dannenberg, Matthias: »›Urbild‹, ›Vorbild‹, ›Abbild‹, ›Bild‹ und ›Sinnbild‹ in den ›gräkomanen‹ Frühschriften Friedrich Schlegels«, in: Gyburg Radke-Uhlmann u. a. (Hrsg.): *Anschaulichkeit in Kunst und Literatur. Wege bildlicher Visualisierung in der europäischen Geschichte*. Berlin u. a.: De Gruyter. 2011 (= *Colloquium Rauricum*, 11), S. 263–272.
- David, Pascal: »L'ennui comme expérience du temps. Boredom as an Experience of Time«, in: 2/17 *Psychotropes* 2011, S. 9–17.
- Dayan, Joan: »From Romance to Modernity. Poe and the Work of Poetry. In: 3/29 *Studies in Romanticism* 1990, S. 413–437.
- Dällenbach, Lucien/Nibbig, Christiaan L. Hart (Hrsg.): *Fragment und Totalität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1984.

- De Donno, Fabrizio: »Routes to Modernity. Orientalism and Mediterraneanism in Italian Culture, 1810–1910«, in: 1 California Italian Studies 2010, S. 1–23.
- Degner, Uta: »Sirenengesang der Moderne. Leopardis *L'Infinito*«, in: 10 Ginestra 2000, S. 24–34.
- : »Zentrale Randständigkeit. Zur Konstruktion von Exzentrizität in der Lyrik Leopardis und Houellebecqs«, in: Torsten König, Christoph Oliver Mayer u. a. (Hrsg.): Rand-Betrachtungen. Beiträge zum 21. Forum Junge Romanistik. Bonn: Romanistischer Verlag. 2006, S. 381–392.
- : »Et in Asia Arcadia. Die Metamorphose des arkadischen Erbes in Giacomo Leopardis *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*«, in: Roger Friedlein, Gerhard Poppenberg und Annett Volmer (Hrsg.): Arkadien in den romanischen Literaturen. Festschrift für Sebastian Neumeister. Heidelberg: Winter. 2008, S. 451–468.
- : »Belebende Kunst«. Zur ›Sapphischen‹ Konzeption einer ästhetischen Wahrnehmung der Welt in Leopardis *Ultimo canto di Saffo* und Hölderlins *Thränen*«, in: Sebastian Neumeister (Hrsg.): Die ästhetische Wahrnehmung der Welt. Giacomo Leopardi. Giacomo Leopardi e la percezione estetica del mondo. Bern u. a.: Peter Lang. 2009, S. 185–214.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Capitalisme et schizophrénie. 2 Bde. Paris: Minuit. 1980.
- : Le pli. Leibniz et le baroque. Paris: Minuit. 1988.
- Dehrmann, Mark-Georg: »Die widerständige Apostrophe. Göttliche Autorschaft in Rilkes *Sonetten an Orpheus*«, in: 4/127 Zeitschrift für deutsche Philologie 2008, S. 557–572.
- Del Gatto, Antonella: »Ancor per uso«. La funzione strutturale dei luoghi recanatesi nelle Ricordanze di Leopardi«, in: Bianca Maria Da Rif (Hrsg.): Le dimore della poesia. Atti del XVII Congresso AISLLI Il Vittoriale degli Italiani (Gardone Riviera, Brescia), 2.–5. Juni 2000. Padova: Padova University Press. 2012, S. 277–293.
- Delon, Michel: »Du vague des passions à la passion du vague«, in: Paul Viallaneix (Hrsg.): Le préromantisme: hypothèque ou hypothèse?. Colloque organisé à Clermont-Ferrand les 29 et 30 juin 1972 par le Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques de l'Université. Paris: Klincksieck. 1975, S. 488–498.
- : »Les ›Essais sur la peinture‹ ou la place de la théorie«, in: 30 Diderot Studies 2007, S. 31–51.
- Dell'Aquila, Michele: Leopardi. Il commercio coi sensi ed altri saggi. Fasano: Schena. 1993.
- : »La poesia, la natura, l'incivilimento. Note al ›Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica‹«, in: Neumeister/Sirri 1997, S. 181–193.
- De Man, Paul: »Lyric and Modernity«, in: P.D.M.: Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1971a, S. 166–186.
- : »The Rhetoric of Temporality«, in: P.D.M.: Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1971b, S. 187–228.
- : »Anthropomorphism and Trope in the Lyric«, in: P.D.M.: The Rhetoric of Romanticism. New York: Columbia University Press. 1984, S. 239–262.
- : The Resistance to Theory. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1986.
- : »The Concept of Irony«, in: P.D.M.: Aesthetic ideology, hrsg. v. Andrzej Warminski. Minnesota: University of Minnesota Press. 2008, S. 163–184.

- Dembeck, Till: Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul). Berlin u. a.: De Gruyter. 2007.
- De Robertis, Giuseppe (Hrsg.): Leopardi, Giacomo. Canti. Mailand: Mondadori. 1978.
- Dettloff, Werner: »Licht und Erleuchtung in der christlichen Theologie, besonders bei Bonaventura«, in: 49 Wissenschaft und Weisheit. Zeitschrift für augustinisch-franziskanische Theologie und Philosophie in der Gegenwart 1986, S. 140–149.
- De Wiele, Aurélie Van: »Le Poète baudelairien: un Homme révolté. Réflexion sur l'esthétique du mal comme révolte métaphysique«, in: 1,2/43 Nineteenth-Century French Studies 2014/2015, S. 34–44.
- Didi-Huberman, Georges: Ce que nous voyons, ce qui nous regarde. Paris: Les éditions de minuit. 1992.
- Dietrich, Bernhard C.: »Divine Epiphanies in Homer«, in: 1/30 Numen 1983, S. 53–79.
- D'Intino, Franco: L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale. Venedig: Marsilio. 2009.
- Dirscherl, Klaus: »»Von der Herrschaft der Schönheit über unsere Gefühle«. Elemente einer sich formierenden Ästhetik der *sensibilité* (Fénelon, Crousaz, Dubos)«, in: Sebastian Neumeister (Hrsg.): Frühaufklärung. München: Wilhelm Fink. 1994, S. 383–413.
- Doering, Pia Claudia: »Die Schönheit – nur ein Glücksversprechen? Hobbes, Stendhal, Baudelaire«, in: Westerwelle 2007, S. 107–121.
- Doetsch, Hermann: Flüchtigkeit. Archäologie einer modernen Ästhetik bei Baudelaire und Proust. Tübingen: Narr. 2004.
- : »Momentaufnahmen des Flüchtigen. Skizzen zu einer Lektüre von *Le peintre de la vie moderne*«, in: Westerwelle 2007, S. 139–162.
- Dolfi, Anna: Leopardi tra negazione e utopia. Indagini e ricerche sui Canti. Padova: Liviana. 1973.
- : La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo. Rom: Bulzoni Editore. 1986.
- : »Leopardi e la malinconia del moderno«, in: Neumeister/Sirri 1997, S. 367–382.
- Donaldson-Evans, Mary: »A pox on love. Diagnosing Madame Bovary's blind beggar«, in: 1/44 Symposium 1990, S. 15–26.
- Doppler, Alfred: Der Abgrund. Studien zur Bedeutungsgeschichte eines Motivs. Graz/Wien/Köln: Herman Böhlau. 1968.
- Drost, Wolfgang: »Baudelaire. Une charogne. Von der Häßlichkeit der Liebe und ihrer Vergeistigung als Privileg männlicher Kreativität«, in: Carolin Fischer (Hrsg.): Abkehr von Schönheit und Ideal in der Liebeslyrik. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler. 2000, S. 260–274.
- Drost, Wolfgang: »Über Baudelaires Affinitäten zur deutschen Kunst und Ästhetik«, in: Hans T. Siepe, Bernd Kortländer (Hrsg.): Baudelaire und Deutschland. Deutschland und Baudelaire. Tübingen: Narr. 2005, S. 127–167.
- Drux, Rudolf: »Texturen der romantischen Ironie. Oder von der Geburt »der modernen Poesie« aus der Lektüre des metapoetischen Diskurses«, in: Erich Kleinschmidt (Hrsg.): Die Lesbarkeit der Romantik. Berlin u. a.: De Gruyter. 2009, S. 37–53.
- Dumont, Altrud: Interimistisches Provisorium – Methodischer Wahnsinn. Das Interessante. Theorie und narrative Praxis bei Friedrich Schlegel und E. T. A. Hoffmann. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Kunz. 1995.

- Durisotti, Maxime: »Le meilleur compte rendu...«. Sur *Le Masque*, de Baudelaire«, in: Pierre Brunel, Giovanni Dotoli (Hrsg.): 1857. Baudelaire et *Les fleurs du mal*«. Fasano: Schena Editore. 2007, S. 69–87.
- Düsing, Wolfgang: »Wandlungen des Literaturbegriffs in der Laokoon-Debatte zwischen Lessing und Herder«, in: Alexander Kosenina, Wolfgang Riedel (Hrsg.): Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2002, S. 63–78.
- Ebeling, Florian: Das Geheimnis des Hermes Trismegistos. Geschichte des Hermetismus von der Antike bis zur Neuzeit, mit e. Vorw. v. Jan Assmann. München: Beck. ²2009.
- Eckel, Winfried: »Rilkes Begriff der Welt«, in: Andrea Hübener, Rätus Luck, Renate Scharffenberg, Erich Unglaub, William Waters (Hrsg.): Rilkes Welt. Festschrift für August Stahl zum 75. Geburtstag. Frankfurt a.M./Berlin/Bern/Bruxelles: Peter Lang. 2009, S. 17–30.
- Eigeldinger, Marc: »Baudelaire et la conscience de la mort«, in: 1/1 *Études littéraires* 1968, S. 51–65.
- : »Baudelaire et l'alchimie verbale«, in: 2 *Études baudelairiennes* 1971, S. 81–98.
- Éliade, Mircea: *Forgerons et alchimistes*. Paris: Flammarion. 1997.
- Elias, Camelia: *The Fragment. Towards a History and Poetics of a Performative Genre*. Berlin u. a.: Peter Lang. 2004.
- : »Prose/Poetry – The Prose Poem as Fragment. Generic Dualities«, in: 28 *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise* 2007, S. 81–94.
- Elkins, Katherine: *Middling Memories and Dreams of Oblivion. Configurations of a Non-Archival Memory in Baudelaire and Proust*, in 3/24 *Discourse* 2002a, S. 47–66.
- : »Stalled Flight. Horation Remains in Baudelaire's *Le Cygne*«, in: 1/39 *Comparative Literature Studies* 2002b, S. 1–17.
- Engel, Manfred: »Rilkes Neue Gedichte. Vom Jugendstil zur Poetik der ›Figur‹«, in: Quéval/Böschenstein 2004, S. 91–108.
- : »Die *Sonette an Orpheus* als Beginn des spätesten Werks«, in: Kareen Leeder, Robert Vilain (Hrsg.): *Nach Duino. Studien zu Rainer Maria Rilkes späten Gedichten*. Göttingen: Wallstein Verlag. 2010, S. 15–27.
- Engelhard, Kristina: »Kant in der Gegenwartsästhetik«, in: K. E., Dietmar H. Heidemann (Hrsg.): *Warum Kant heute? Systematische Bedeutung und Rezeption seiner Philosophie in der Gegenwart*. Berlin/New York: De Gruyter. 2003, S. 352–382.
- Ernst, Anja; Geyer, Paul (Hrsg.): *Die Romantik: ein Gründungsmythos der europäischen Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht unipress. 2010.
- Fairlie, Alison: »Aspects of Expression in Baudelaire's Art Criticism«, in: Ulrich Finke (Hrsg.): *French Nineteenth Century Painting and Literature, with Special Reference to the Relevance of Literary Subject-matter to French Painting*. Manchester: Manchester University Press. 1972, S. 40–64.
- Federici, Corrado: »Leopardi's *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* and the Interplay between Spatial Signifiers and dramatis personae«, in: 2/16 *Rivista di studi italiani* 1998, S. 243–257.
- Feger, Hans: »Antimelancholische Kritik. Kants Theorie des Erhabenen und die Verengung des Vernunftgebrauchs zum unausbleiblichen Erfolg«, in 1/87 *Kant-Studien* 1996, S. 42–68.

- : »Die umgekehrte Täuschung. Kierkegaards Kritik der romantischen Ironie als Kritik immanenten Denkens«, in: Niels Jørgen Cappelørn, Hermann Deuser und Jon Stewart (Hrsg.): *Kierkegaard Studies. Yearbook 2002*. Berlin/New York: De Gruyter. 2002, S. 364–394.
- Felici, Lucio: »Ultimo canto di Saffo«, in: Maglione 2003, S. 169–206.
- Feroni, Giulio: »Sedendo e mirando«. Lo sguardo dei *Canti*«, in: La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi. Atti dell' XI Convegno internazionale di studi leopardiani. Recanati, 30. September/1.–2. Oktober 2004, hrsg. v. Centro nazionale di studi leopardiani. Florenz: Olschki. 2008, S. 295–311.
- Ferrucci, Franco: »Memoria letteraria e memoria cosmica. Il caso della Ginestra«, in: 3/42 *Lettere italiane* 1990, S. 361–373.
- : »Il moto, la quiete. Leopardi e il principio di contraddizione«, in: 4/44 *Letterature italiane* 1992, S. 579–597.
- : »Montale e Leopardi«, in: 2/12 *Strumenti critici* 1997, S. 193–197.
- Fetz, Bernhard: *Das unmögliche Ganze. Zur literarischen Kritik der Kultur*. München u. a.: Fink. 2009.
- Figal, Günter: »Zeit und Präsenz als ästhetische Kategorien«, in: Richard Klein, Eckehard Kiem, Wolfram Ette (Hrsg.): *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*. Weilerswist: Velbrück. 2000, S. 11–20.
- Fioretos, Aris: »Prayer and Ignorance in Rilke's *Buch vom mönchischen Leben*«, in: 4/65 *Germanic Review* 1990, S. 171–177.
- Fischer, Bernhard: »Die Aporie des progressiven Klassizismus. Friedrich Schlegels *Studium*-Aufsatz«, in: Carsten Dutt, Roman Luckscheiter (Hrsg.): *Figurationen der literarischen Moderne*. Helmuth Kiesel zum 60. Geburtstag. Heidelberg: Winter. 2007, S. 61–84.
- Fischer, Carolin: *Der poetische Pakt. Rolle und Funktion des poetischen Ich in der Liebeslyrik bei Ovid, Petrarca, Ronsard, Shakespeare und Baudelaire*. Winter: Heidelberg. 2007.
- Fisher, Barbara M.: *Wallace Stevens: The Intensest Rendezvous*. Charlottesville: University of Virginia Press. 1990.
- Flasch, Kurt: *Was ist Zeit. Augustinus von Hippo. Das XI. Buch der Confessiones. Historisch-philosophische Studie. Text – Übersetzung – Kommentar*. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann. 2004 (¹1993).
- Flashar, Hellmut: *Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike*. Berlin/New York: De Gruyter. 1966.
- Fleming, Paul: »The Dream Chamber (Poe, Baudelaire, Benjamin)«, in: 4 *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 2010, S. 579–592.
- Flora, Francesco: »Saggio introduttivo«, in: Giacomo Leopardi: *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*, hrsg. v. Ettore Mazzali. Bologna: Cappelli. 1957, S. IX–LXIII.
- Foessel, Michael: »Analytik des Erhabenen«, in: Otfried Höffe (Hrsg.): *Kritik der Urteilskraft*. Berlin: Akademie Verlag. 2008, S. 99–119.
- Folin, Alberto: *Leopardi e l'imperfetto nulla*. Venedig: Marsilio. 2001.
- : *Leopardo e il canto dell'addio*. Venedig: Marsilio. 2008.
- Folin, Folberto Bárberi: »Le Ricordanze«, in: Maglione 2003, S. 405–422.

- Foucault, Michel: Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks, übers. v. Walter Seitter. München: Hanser. 1973.
- : Surveiller et punir. Naissance de la prison. Paris. Gallimard. 1975.
- : »Vom klassischen Selbst zum modernen Subjekt«, in: M. F.: Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik, übers. u. eing. v. Hubert L. Dreyfus, Paul Rabinow, Claus Rath, Ulrich Raulff. Frankfurt a. M.: Athenäum. 1987, S. 281–292.
- : Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines. Gallimard: Paris. 1992 (¹1966).
- : »Préface à la transgression«, in: M. F.: Dits et écrits. 2 Bde., hrsg. v. Daniel Defert. Paris: Gallimard. (2001a), Bd. 1 (1954–1975), S. 261–278.
- : »Des espaces autres«, in: M. F.: Dits et écrits. 2 Bde., hrsg. v. Daniel Defert. Paris: Gallimard. (2001b), Bd. 2 (1976–1988), S. 1571–1581.
- Föcking, Marc: »Ich weiß, daß ich häßlich bin«. Leopardi, Mary Shelley und die Sublimität des Hässlichen«, in: 1 PhiN (Philologie im Netz) 1997, S. 17–27.
- Frank, Manfred: »Das ›fragmentarische Universum‹ der Romantik«, in: Dällenbach/ Nibbig 1984, S. 212–224.
- : Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1988.
- : Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1989.
- : Das Problem »Zeit« in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung. 2., überarb. Aufl. Paderborn u. a.: Schöningh. 1990 (¹1972).
- : »Wechselgrundsatz«. Friedrich Schlegels philosophischer Ausgangspunkt«, in: 1,2/ 50 Zeitschrift für philosophische Forschung 1996, S. 26–50.
- : Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1997.
- : Selbstgefühl. Eine historisch-systematische Erkundung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 2002.
- : Auswege aus dem deutschen Idealismus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 2007.
- : Ansichten der Subjektivität. Berlin: Suhrkamp. 2012.
- Frantz, Pierre: L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle. Paris: Presses universitaires de France. 1998.
- Frick, Werner: »Avantgarde und *longue durée*. Überlegungen zum Traditionsverbrauch der klassischen Moderne«, in: Sabina Becker, Helmuth Kiesel (Hrsg.): Zum Begriff und Phänomen der literarischen Moderne, Berlin: De Gruyter. 2006, S. 97–112.
- Franke, Ursula (Hrsg.): Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks. Hamburg: Meiner. 2000.
- Fricke, Christel: Kants Theorie des reinen Geschmacks. Berlin: De Gruyter. 1990.
- : »The Good, the Bad, and the Ugly«, in: Hoke Robinson (Hrsg.): Proceedings of the Eighth International Kant Congress. Memphis 1995. Milwaukee: Marquette University Press. 1995, Bd. 1, S. 793–802.
- : »Freies Spiel und Form der Zweckmäßigkeit in Kants Ästhetik. Zur Frage nach dem schönen Gegenstand«, in: Ursula Franke (Hrsg.): Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks. Hamburg: Meiner. 2000, S. 45–64.
- Fricke, Harald: Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst. München: Beck. 2000.

- : »Das Neue. (K)eine Denkfigur der Moderne. Zur Historizität des Abweichungsprinzips«, in: Moog-Grünewald 2002, S. 311–322.
- Freeman, Ralph: »Dichtung und bildende Kunst in den Neuen Gedichten. Rilke, Rodin, Baudelaire«, in: Erich Unglaub (Hrsg.): Rilkes Paris. 1920–1925. Neue Gedichte. Göttingen: Wallstein. 2010, S. 185–195.
- Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Reinbek: Rowohlt. 2006 (¹1956).
- Friese, Tobias: »Vision, Bild und Affekt. Die christliche Liturgie als *mysterium tremendum* und *sacramentum pietatis*«, in: Beate Fricke, Markus Klammer und Stefan Neuner (Hrsg.): Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in Kunst, Literatur und Theorie. München/Paderborn: Fink. 2011, S. 78–106.
- Frischmann, Bärbel: »Friedrich Schlegels frühromantische Kritikkonzeption und ihre Potenzierung zur »Kritik der Kritik«, in: 43 Archiv für Begriffsgeschichte 2001, S. 83–111.
- : Vom transzendentalen zum frühromantischen Idealismus: J. G. Fichte und Fr. Schlegel. Paderborn: Schöningh. 2005.
- Frobenius, Wolf: »Über das Zeitmaß Augenblick in Adornos Kunsttheorie«, in: 4/36 Archiv für Musikwissenschaft 1979, S. 279–304.
- Fubini, Mario: Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura. 2. erw. Aufl. Bari: Laterza. 1960 (¹1953).
- Fuest, Leonhard: Poetik des Nicht(s)tuns. Verweigerungsstrategien in der Literatur seit 1800. München: Fink. 2008.
- Full, Bettina: »Une ébauche lente à venir. Bildwerdung des Eros und Formgebung der Lyrik bei Pierre de Ronsard und Charles Baudelaires«, in: Maria Moog-Grünewald (Hrsg.): Eros. Zur Ästhetisierung eines (neu)platonischen Philosophems in Neuzeit und Moderne. Heidelberg: Winter. 2006, S. 133–158.
- Fülleborn, Ulrich: Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. Voruntersuchung zu einem historischen Rilke-Verständnis. Mit einem Bericht und einer Auswahlbibliographie zur Rilke-Forschung seit 1960, 2., durchges. Auflage. Heidelberg: Winter. 1973 (¹1960).
- : »Nachwort«, in: Rainer Maria Rilke: Die Sonette an Orpheus. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 1979, S. 67–83.
- Funk, Gerald: »Zusammenklänge. Zur Geschichte der Poetik des Ähnlichen bei Baudelaire«, in: G. F./Mattenkloft/Pauen 2001, S. 69–94.
- , Gert Mattenkloft, Michael Pauen (Hrsg.): Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne. Frankfurt a.M.: Fischer. 2001
- , Mattenkloft, Gert; Pauen, Michael: »Symbole und Signaturen. Charakteristik und Geschichte des Ähnlichkeitsdenkens«, in: G. F./Mattenkloft/Pauen 2001, S. 7–34.
- Galimberti, Cesare: Linguaggio del vero in Leopardi. Florenz: Olschki. 1959.
- Gamm, Gerhard: »Technisierung ohne Grenzen – Medium, Risiko, Inhumanität«, in: Grenzen und Grenzüberschreitungen. XIX. Deutscher Kongress für Philosophie. Bonn, 23.–27. September 2002, hrsg. v. Joachim Bromand, Wolfram Högbe. Berlin: Akademie-Verlag. 2004, S. 647–659.
- Garland, Tony W.: »Brothers in Paradox: Swinburne, Baudelaire, and the Paradox of Sin«, in: 4/47 Victorian Poetry 2009, S. 633–645.

- Gammon, Martin: »Exemplary Originality. Kant on Genius and Imitation«, in: 35 *Journal of the History of Philosophy* 1997, S. 563–592.
- Gasché, Rudolphe: »Preface«, in: Friedrich Schlegel: *Philosophical Fragments*, übers. v. Peter Firchow. Minnesota: University of Minnesota Press. 1991, S. I–XXXII.
- Gaetano, Raffaele: *Giacomo Leopardi e il sublime. Archeologia e percorsi di una idea estetica*, eingel. v. Giovanni Lombardo. Soveria Mannelli: Rubbettino. 2002.
- Gawoll, Hans-Jürgen: »Über den Augenblick. Auch eine Philosophiegeschichte von Platon bis Heidegger«, in 37 *Archiv für Begriffsgeschichte* 1994, S. 152–179.
- Geelen, Maurice/Nuiten, Henk: *Baudelaire et le cliché: le cliché entre les mains de l'auteur des ›Fleurs du mal‹*, Wiesbaden: Steiner. 1989.
- Gellhaus, Axel: *Enthusiasmus und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*. München: Fink. 1995.
- : (Hrsg.): »Fremde Nähe«. Celan als Übersetzer. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar und im Stadthaus Zürich. 1997.
- Getto, Giovanni: *Saggi leopardini*. Mailand: Garzanti. 1966.
- Geri, Lorenzo. »La prospettiva apocalittica nella polemica di Giacomo Leopardi contro lo spiritualismo«, in: Ida De Michelis (Hrsg.): *Apocalissi e letteratura*. Rom: Bulzoni. 2005, S. 143–154.
- Gerok-Reiter, Annette: *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes ›Sonette an Orpheus‹*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 1996.
- Geulen, Eva: *Das Ende der Kunst: Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 2002.
- Geyer, Paul: »Europäische Kultur – Europäische Gründungsmythen«, in: Ralf Konersmann (Hrsg.): *Das Leben denken – Die Kultur denken*. Bd. 2 (Kultur). München: Fink. 2007, S. 169–186.
- Gioanola, Elio: »Infinito e Ricordanza: ›Alla luna‹«, in: 38 *Testo* 1999, S. 49–58.
- Giordano, Emilio: »Autobiografia leopardiana. Le ricordanze«, in: 2 *Rivista di studi italiani* 1998, S. 312–336.
- : »Alla Luna«, in: *Maglione* 2003, S. 269–280.
- Giovanetti, Paolo: »Al ritorno dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa«, in: P. G.: *Dalla Poesie in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*. Novara: Interlinea. 2008, S. 19–46.
- Girardi, Antonio: »La ›sera‹ tra gli idilli, gli idilli dentro ai ›canti‹«, in: *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, hrsg. v. d. Padoveser Schülern. Florenz: SISMELE Edizioni del Galluzzo. 2007, S. 887–900.
- Giustiniani, Vito R.: »Leopardi und Pascoli«, in: Scheel/Lentzen 1992, S. 73–83.
- Gnüg, Hiltrud: *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler. 1983.
- Gockel, Heinz: »Friedrich Schlegels Theorie des Fragments«, in: Ernst Ribbat (Hrsg.): *Romantik. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*. Königstein: Athenäum. 1979, S. 23–37.
- Goldstein, Jan: *The Uses of Male Hysteria. Medical and Literary Discourse in Nineteenth-Century France*, in: 34 *Representations* 1991, S. 134–163.

- Gombrich, Ernst H.: »Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst«, in: E. H. G. (Hrsg.): *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart: Klett & Cotta. 1984, S. 40–62.
- Goodey, Chris F.: »Foolishness« in *Early Modern Medicine and the Concept of Intellectual Disability*, in: *3/48 Medical History* 2004, S. 289–310.
- Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, übersetzt v. Bernd Philippi. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1998.
- Götze, Martin: *Ironie und absolute Darstellung. Philosophie und Poetik in der Frühromantik*. Paderborn/München u. a.: Ferdinand Schöningh. 2001.
- Grassi, Ernesto: *Kunst und Mythos*. Frankfurt a./M.: Suhrkamp. 1990 (1957).
- Graubner, Hans: »Rilkes Christus und das Erhabene der Zeit«, in: *4/95 Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 2003, S. 583–602.
- Greiner, Bernhard: »Genie-Ästhetik und Neue Mythologie. Versuche um 1800, das Neue als Neues zu denken«, in: *Moog-Grünewald* 2002, S. 39–53.
- Gretta, Marit: »Reading/Developing images. Baudelaires, Benjamin, and the Advent of Photography«, in: *1,2/41 Nineteenth-Century French Studies* 2012–2013, S. 80–90.
- Grimm, Sieglinde: »Von der sentimentalischen Dichtung zur ›Universalpoesie‹. Schiller, Friedrich Schlegel und die ›Wechselwirkung‹ Fichtes«, in: *43 Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 1999, S. 159–187.
- Groh, Dieter: »Kompensationsmodell – Historismusbegriff – Flaneurtypus«, in: Helmut Pfeiffer (Hrsg.): *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*. München: Fink. 1987, S. 48–52.
- Guégan, Stéphane: »À propos d'Ernest Christophe. D'une allégorie l'autre«, in: André Guyaux, Bertrand Marchal (Hrsg.): *Les Fleurs du mal. Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003*. Paris: Presses de l'université de Paris-Sorbonne, S. 95–106.
- Guérin, Michel: *Nihilisme et modernité. Essai sur la sensibilité des époques modernes de Diderot à Duchamp*. Nîmes: Édition Jacqueline Chambon. 2003.
- : »Qui dit romantisme dit art moderne« (La question de la relation entre le romantisme et la première ›modernité‹), in: Ernst/Geyer 2010, S. 489–501.
- Guglielmi, Guido: »Negazioni leopardiane«, in: *20 Il Verri* 2002, S. 8–33.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: »Zeit des Raums und Raum der Epiphanie«, in: *Lange/Schwindt/Westerwelle* 2004, S. 11–20.
- : *Unsere breite Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 2010.
- : *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München: Hanser. 2011.
- Gustafsson, Lars: *Augenblick und Dichtung. Tübinger Poetik-Dozentur* 2005. Künzelsau: Swiridoff Verlag. 2006.
- Güntert, Georges: »Una poetica non attuata. Il ›Discorso di un italiano alla poesia romantica‹«, in: *Il pensiero storico e politico di Giacomo Leopardi. Atti del VI. Convegno Internazionale di Studi Leopardiani (Recanati, 9.–11. September 1984)*, hrsg. v. Centro Nazionale di Studi Leopardiani. Firenze: Olschki. 1989, S. 307–318.
- : »Der Dichter und der Mond. Unromantische Betrachtungen zu einem romantischen Thema«, in: *Scheel/Lentzen* 1992, S. 85–100.
- : »Rileggendo ›Le Ricordanze‹«, in: *10/5 Rassegna europea di letteratura italiana* 1997, S. 81–97.
- Günther, Werner: *Weltinnenraum. Die Dichtung Rainer Maria Rilkes*. Berlin: Haupt. 1943.

- Hadot, Pierre: *Exercices spirituels et philosophie antique*. Paris: Édition Albin Michel. 2002.
- Habermas, Jürgen: »Die Moderne. Ein unvollendetes Projekt« [1980], in: J. G.: *Kleine politische Schriften*. 4 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1981, Bd. 3, S. 444–464.
- : *Die neue Unübersichtlichkeit*. *Kleine Politische Schriften*. Bd. 5. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1985a.
- : »Das Zeitbewußtsein der Moderne und ihr Bedürfnis nach Selbstvergewisserung«, in: J. H.: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1985b, S. 9–33.
- Hadlock, Philip G.: »Sartre's Failure. Reading the Baudelairean Dilemma«, in: *2/85 Neophilologus* 2001, S. 193–202.
- Hagemann, Stefan: »Philologie als historische Kritik. Zu Friedrich Schlegels transzendentalphilosophischer Wende und ihren geschichtsphilosophischen Implikationen«, in: Breuer, Ulrich (Hrsg.): *Friedrich Schlegel und die Philologie*. Paderborn u. a.: Schöningh. 2013, S. 191–201.
- Hamacher, Werner: »Fortgehn«, in: Wolfram Groddeck (Hrsg.): *Gedichte von Rainer Maria Rilke*. Stuttgart: Reclam Verlag. 1999, S. 26–57.
- : »Für – die Philologie«, in: Schwindt 2009, S. 21–60.
- Han, Byung-Chul: *Duft der Zeit. Ein philosophischer Essay zur Kunst des Verweilens*. Bielefeld: Transcript. 2013.
- Hannoosh, Michèle: »Peinture, caricature, maquillage. Baudelaire et l'art moderne«, in *Westerwelle* 2007, S. 163–173.
- Happ, Julia S.: »»Augenblicke«. Some Reflection on Ocular Moments in the Prose of Hofmannsthal and Rilke«, in: Daniel Lambauer, Marie Isabel Schlinzig, Abigail Dunn (Hrsg.): *From Magic Columns to Cyberspace. Time and Space in German Literature, Art, and Theory* München: Meidenbauer. 2008, S. 51–75.
- Harrer, Friedrich: »Ganzheitliches Denken und Naturmystik bei Goethe«, in: Peter Dinzelsbacher (Hrsg.): *Mystik und Natur. Zur Geschichte ihres Verhältnisses vom Altertum bis in die Gegenwart*. Berlin u. a.: De Gruyter. 2009, S. 155–173.
- Harrison, Thomas: »Laughter and the Tree of Knowledge«, in: *92 Romanic Review* 2006, S. 501–515.
- Harter, Deborah A.: »Divided Selves, Ironic Counterparts. Intertextual Doubling in Baudelaire's ›L'Héautontimorouménos‹ and Poe's ›The Haunted Palace‹«, in: *26 Comparative Literature Studies* 1989, S. 28–38.
- Hartung, Stefan: »Victor Cousins ästhetische Theorie. Eine nur relative Autonomie des Schönen und ihre Rezeption«, in: *2/107 Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 1997, S. 173–213.
- : »Formen und Funktionen der obscuritas in der modernen Lyrik. Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. Mit einem Ausblick auf die italienische Hermetik«, in: *112 Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 2002, S. 26–44.
- Hassan, Ihab H.: »Baudelaire's ›Correspondances‹. The Dialectic of Poetic Affinity«, in: *6/27 The French Review* 1954, S. 437–445.
- Haubenreich, Jacob: »Text-corporeality and the Double Rend of the Page. The Specter of the Manuscript in Rilke's *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*«, in: *4/105 Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 2013, S. 565–592.

- Hauck, Johannes: Typen des französischen Prosagedichts. Zum Zusammenhang von moderner Poetik und Erfahrung. Tübingen. Günter Narr Verlag. 1994a.
- : »Französische Lyrik der nachromantischen Moderne. Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé«, in: Hans Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wuthenow, Sabine Rothemann (Hrsg.): Die literarische Moderne in Europa. Bd. 2: Formationen der literarischen Avantgarde. Opladen: Westdeutscher Verlag. 1994b, S. 164–187.
- Haugen, Arne K.: »Baudelaire: Le rire et le grotesque«, in: 72 *Littérature* 1988, S. 12–29.
- Hausmann, Frank-Rutger: »Giacomo Leopardi: *L'infinito*«, in: Vera Alexander, Monika Fludernik (Hrsg.): Romantik. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. 2000, S. 201–215.
- Haverkamp, Anselm: »Mourning Becomes Melancholia. A Muse Deconstructed: Keats's Ode on Melancholy«, in: 3/21 *New Literary History* 1990, S. 693–706.
- Häfner, Ralph: »Heine und der Supernaturalismus. Von Walter Scott zu Charles Baudelaire«, in: 55 *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 2005, S. 397–416.
- Henry, Freeman G.: »Gautier / Baudelaire: homo ludens versus homo duplex«, in: 1,2/25 *Nineteenth-Century French Studies* 1996–1997, S. 60–77.
- Herold, Milan: »Fragment und Totalität. Das Ausbleiben der *unio mystica* und die negative Darstellung in der modernen Kunst«, in: Héctor Canal, Maik Neumann, Caroline Sauter, Hans-Joachim Schott (Hrsg.): Das Heilige (in) der Moderne. Denkfiguren des Sakralen in Philosophie und Literatur des 20. Jahrhunderts. Bielefeld: Transcript. 2013, S. 203–216.
- /Bernsen, Michael (Hrsg.): Der lyrische Augenblick. Eine Denkfigur der Romania. Berlin/Boston: De Gruyter. 2015.
- : »Einleitung«, in: Herold/Bernsen 2015a, S. 1–6.
- : »Liebe ohne Anfang – Ende der romantischen Liebe? Lamartines *Invocation* und Leopardis *Io qui vagando*«, in: Edoardo Costadura, Sebastian Neumeister, Diana di Maria (Hrsg.): Leopardi und die europäische Romantik. Akten der 23. Jahrestagung der Deutschen Leopardi-Gesellschaft in Jena. Heidelberg: Winter. 2015b, S. 143–159.
- : »Il presente non può esser poetico«. Giacomo Leopardis Lesbarkeit der Zeit (*Il primo amore, Alla sua donna*)«, in: Herold/Bernsen 2015c, S. 127–148.
- : »Wahnsinn der Dichtung und Dichtung des Wahnsinns«, in: Helene von Bogen, Theresa Mayer u. a. (Hrsg.): Literatur und Wahnsinn. Berlin: Frank & Timme. 2015d, S. 61–72.
- : »Vom Ende des Endes. Leopardis und Becketts Endspiele. *A se stesso* und *Fin de partie*«, in: Nora Eibisch, Hendrik Klinge, Mark Wittlinger (Hrsg.): Endspiele interdisziplinär. Zukunftsentwürfe zwischen Weltuntergang und Utopia. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2016, S. 13–42 (Kontexte. Neue Beiträge zur historischen und systematischen Theologie).
- Hempfer, Klaus W./Kablitz, Andreas: »Französische Lyrik im 18. Jahrhundert«, in: Dieter Janik (Hrsg.): Geschichte der französischen Lyrik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1987, S. 267–341.
- Henckmann, Wolfhart: »Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick.« Versuch, eine These Adornos zu verstehen«, in: Thomsen/Holländer 1984, S. 77–92.
- Henke, Florian Alexander: Topografien des Bewusstseins. Großstadt Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination in der französischen Literatur seit Baudelaire. Mainz. 2005 (http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/2240/pdf/Henke_Topografien_011412.pdf; aufgerufen am 13. 1. 2015).

- Herres, Nina/Lörincz, Csongor/Simon, Ralf (Hrsg.): Das lyrische Bild. Akten der internationalen Tagung in Basel, 21. –23. Februar 2008. München: Fink. 2010.
- : »Kein Ort, an dem der Schwan geschont wird. Epiphanie und Entzug einer Allegorie (Horaz, Rilke, Mallarmé)«, in: Herres/Lörincz/Simon 2008, S. 155–179.
- Herrmann, Leonhard: »Transzendente Historiografien. Europa als geschichtliches Deutungsmuster in der Frühromantik«, in: Dominic Eggel, Brunhilde Wehinger (Hrsg.): Europavorstellungen des 18. Jahrhunderts. *Imagining Europe in the 18th Century*. Hannover: Wehrhahn. 2009, S. 187–204.
- Herrmann, Jörg: »Wir sind Bildhauern gleich. Von der Verwandlung mystischer in ästhetische Erfahrung«, in: J. H. (Hrsg.): *Die Gegenwart der Kunst. Zum Verhältnis von ästhetischer und religiöser Erfahrung heute*. München: Fink. 1998. S. 87–105.
- Hiddleston, James A.: »Les poèmes en prose de Baudelaire et la caricature«, in: *74 Romantisme* 1991, S. 57–64.
- Hillebrand, Bruno. *Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 1999.
- : *Nietzsche. Wie ihn die Dichter sahen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2000.
- : *Was denn ist Kunst? Essays zur Dichtung im Zeitalter des Individualismus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2001.
- Hilmes, Carola: »Die Wahrheit liegt im Detail. Aspekte einer Dialektik des Neuen im Kontext der punctum-Theorie Roland Barthes«, in: *Moog-Grünwald* 2002, S. 299–310.
- Hinterhäuser, Hans: »Leopardi in der modernen italienischen Lyrik«, in: Angel San Miguel, Richard Schwaderer, Manfred Tietz (Hrsg.): *Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift für Franz Rauhut zum 85. Geburtstag*. Tübingen: Gunter Narr Verlag. 1985, S. 149–156.
- Hirschberger, Elisabeth: *Dichtung und Malerei im Dialog. Von Baudelaire bis Eluard, von Delacroix bis Max Ernst*. Tübingen: Narr. 1993.
- Hoekner, Berthold: *Programming the Absolute. Nineteenth-century German music and the hermeneutics of the moment*. Princeton and Oxford: Princeton University Press. 2002.
- Hoffmann, Torsten: *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß)*. Berlin u. a.: De Gruyter. 2006.
- Hofmann, Werner: »Zeiterfall und Zeitverdichtung um 1800«, in: *Kisser* 2011, S. 155–175.
- Hogrebe, Wolfram: *Kant und das Problem einer transzendentalen Semantik*. Freiburg: Alber. 1974.
- : »Erkenntnistheorie ohne Erkenntnis«, in: *38 Zeitschrift für philosophische Forschung* 1984, S. 545–559.
- : *Metaphysik und Mantik. Die Deutungsnatur des Menschen (Système orphique de Iéna)*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1992.
- : *Ahnung und Erkenntnis. Brouillon zu einer Theorie des natürlichen Erkennens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1996.
- : *Echo des Nichtwissens*. Berlin: Akademie-Verlag. 2006.
- : *Riskante Lebensnähe. Die szenische Existenz des Menschen*. Berlin: Akademie Verlag. 2009.

- : Der implizite Mensch. Berlin: Akademie-Verlag. 2013.
- : Philosophischer Surrealismus. Berlin: Akademie. 2014.
- Höltenschmidt, Edith: »Antizipation und Abbild der Ewigkeit. Die zeitliche Konzeption von Kunst und Poesie in Friedrich Schlegels Spätwerk«, in: Kisser 2011, S. 285–317.
- Hörner, Ferdinand. »Der Dandy«, in: Stephan Moebius, Markus Schroer (Hrsg.): Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 2010, S. 54–67.
- Hösle, Vittorio: »Vico und die Idee der Kulturwissenschaft«, in: Giambattista Vico: Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker, übers. v. V. H. Hamburg: Meiner. 1990, S. xxxi–ccxciii.
- : »Poetische Poetiken in der Neuzeit. Boileau, Pope, Friedrich Schlegel und Adorno«, in: 1/55 ZÄK (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft) 2010, S. 25–47.
- Homann, Renate: »Zu neueren Versuchen einer Reaktualisierung des Erhabenen. Lyotards Utilisierung einer ästhetischen Kategorie für eine neue Ethik«, in: 1/48 Zeitschrift für philosophische Forschung 1994, S. 43–68.
- Hubert, Judd D.: L'esthétique des ›Fleurs du mal‹. Essai sur l'ambiguïté poétique. Genève: Pierre Cailler. 1953.
- Hubmann, Philipp/Huss, Till Julian (Hrsg.): Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten. Bielefeld: Transcript. 2013.
- : »Einleitung«, in: Hubmann/Huss 2013, S. 9–36.
- Huge, Eberhard: Poesie und Reflexion in der Ästhetik des frühen Friedrich Schlegel. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler. 1971.
- Huizinga, Johan: Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel [1938], übers. v. Hans Nachod. Hamburg: Rowohlt. 2009.
- Humphreys, Karen: »Barbey, Baudelaire, and the ›Imprévu‹. Strategies in Literary Dandyism«, in: 1/29 Modern Language Studies 1999, S. 63–80.
- Hühn, Lore: »Das Schweben der Einbildungskraft. Zur frühromantischen Überbietung Fichtes«, in: 4 Deutsche Vierteljahrsschrift 1996, S. 569–599.
- Hülk, Walburga: Bewegung als Mythologie der Moderne. Vier Studien zu Baudelaire, Flaubert, Taine, Valéry. Bielefeld: Transcript. 2012.
- Iber, Christian: »Frühromantische Subjektkritik«, in: Wolfgang H. Schrader (Hrsg.): Fichte und die Romantik. Hölderlin, Schelling, Hegel und die späte Wissenschaftslehre. Amsterdam: Rodopi. 1997, S. 111–126.
- Illouz, Eva: Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus, übers. v. Andreas Wirthensohn. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 2011.
- Iser, Wolfgang (Hrsg.): Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Kolloquium Köln 1964. Vorlagen und Verhandlungen. München: Fink. 1966.
- Jackson, John E.: »Rilke et Baudelaire«, in: 3 Stanford French Review 1980, S. 325–341.
- : »Baudelaire lecteur de Gautier. Les Deux ›Horloges‹«, in: 3 Revue d'Histoire Littéraire de la France 1984, S. 439–449.
- : Mémoire et subjectivité romantiques. Rousseau, Hölderlin, Chateaubriand, Nerval, Coleridge, Baudelaire, Wagner. Paris: José Corti. 1999.
- : »À propos de l'emploi du langage religieux dans *Les Fleurs du Mal*«, in: 12 Variations. Literaturzeitschrift der Universität Zürich 2004, S. 243–261.

- : »Les petites vieilles: entre l'horreur et le sacré«, in: Massimo Colesanti (Hrsg.): Baudelaire, *Lecture da Fleurs du mal*. Rom: Edizioni di Storia e Letteratura. 2009, S. 79–98.
- Jacob, Joachim: *Die Schönheit der Literatur. Zur Geschichte eines Problems von Gorgias bis Max Bense*. Tübingen: Niemeyer. 2007.
- Jacobs, Carol: »The unimaginable Touch of Time: Wordsworth's ›Tintern Abbey, ›Crossing the Alps‹, and ›Imitations of Immortality‹«, in: C. J.: *Telling Time: Lévi-Strauss, Ford, Lessing, Benjamin, de Man, Wordsworth, Rilke*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1993, S. 159–187.
- Jaeger, Michael: »Kairos und Chronos – oder: Der prägnante Moment ist flüchtig. Antike Philosophie, klassische Lebenskunstlehre und moderne Verzweiflung.«, in: Peter André Alt u. a. (Hrsg.): *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2002, S. 405–420.
- : *Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2004.
- Jahraus, Oliver: »Der fatale Blick in den Spiegel. Zum Zusammenhang von Medialität und Reflexivität«, in: *2/55 Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 2010, S. 247–259.
- Jakob, Michael: »Schwanengefahr«. *Das lyrische Ich im Zeichen des Schwans*. München/Wien: Carl Hanser Verlag. 2000.
- Jamison, Anne Elizabeth: »Any Where Out of this Verse. Baudelaire's Prose Poetics and the Aesthetics of Transgression«, in: *3,4/29 Nineteenth-Century French Studies* 2001, S. 256–286.
- : *Poetics En Passant. Redefining the Relationship between Victorian and Modern Poetry*. New York: Palgrave Macmillan. 2009.
- Jamme, Christoph: *Gott an hat ein Gewand. Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1991.
- : »Der Verlust der Dinge. Cézanne – Rilke – Heidegger«, in: *4/40 Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 1992, S. 385–397.
- Jankélévitch, Vladimir: *L'ironie*. Flammarion: Paris. 1964.
- Janowski, Franca: »Einführung«, in: Giacomo Leopardi: *Rede eines Italieners über die romantische Poesie. Discorso di un italiano alla poesia romantica*, übers. u. eingel. v. F. J. Tübingen: Narr. 1991, S. 5–39.
- : »Dulcedo naufragii. Das Motiv des Schiffbruchs im *Infinito* von Giacomo Leopardi«, in: *45 Germanisch-Romanische Monatsschrift* 1995, S. 334–348.
- : »Figure del negativo nello *Zibaldone* leopardiano: la tristezza della natura«, in: Rolando Garbuglia (Hrsg.): *Lo Zibaldone cento anni dopo. Composizione, edizioni, temi, atti del 10. Convegno Internazionale di Studi Leopardiani, (Recanati, Portorecanati, 14.–19. September 1998)*. 2 Bde. Florenz: Olschki. 2001, Bd. 1, S. 525–552.
- Jany, Christian: »Das Anschauen ist eine so wunderbare Sache, von der wir noch so wenig wissen«. *Szenographien des Schauens beim mittleren Rilke*, in: *1/59 Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 2014, S. 141–160.
- Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1970.
- : »Der poetische Text im Horizontwandel der Lektüre (Baudelaire's Gedicht: ›Spleen II‹)«, in: H. R. J.: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1984, S. 813–865.

- : »Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno«, in: H. R. J.: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1989a, S. 67–103.
- : »Die Kunst als Anti-Natur. Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie«, in: H. R. J.: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1989b, S. 119–156.
- : »Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie«, in: H. R. J.: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1989c, S. 166–188.
- : Mythen des Anfangs: Eine geheime Sehnsucht der Aufklärung, in: H. R. J.: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1989d, S. 23–66.
- : »Erleuchte und entzogene Zeit. Eine Lectura Dantis«, in: Walter Haug (Hrsg.): Das Fest. München: Fink. 1989e, S. 64–91.
- Jähmig, Dieter: Der Weltbezug der Künste. Schelling, Nietzsche, Kant. Freiburg/München: Verlag Karl Alber. 2011.
- Jung, Carl G.: Psychologie und Alchemie. Freiburg i. B.: Walter. 1972.
- Kaempfer, Wolfgang: »Die zerbrochene Zeit. Zum Ausfall des Zeitgetriebes in der europäischen Moderne«, in: Ludger Heidbrink, Karl Heinz Bohrer (Hrsg.): Entzauberte Zeit: der melancholische Geist der Moderne. München: Hanser. 1997, S. 120–143.
- Kablitz, Andreas: »Das Spiel mit der Mimesis. Aspekte der Wirklichkeitsdarstellung in einigen Texten der *Fleurs du Mal*«, in: 3/94 Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 1984, S. 246–271.
- : »Baudelaires (Neu-)Platonismus«, in: 53 Romanistisches Jahrbuch 2008, S. 158–178.
- Kamper, Dietmar: Zur Geschichte der Einbildungskraft. Hamburg: Rowohlt. 1990.
- Kaplan, Edward K.: »Baudelaire's Portrait of the Poet as Widow. Three Poèmes en prose and ›Le Cygne‹«, in: 3/34 Symposium 1980, S. 233–246.
- : »The Writing Cure: Gaston Bachelord on Baudelaire's Ambiguous Harmonies«, in: 4/41 Symposium 1987–1988, S. 278–291.
- : »Ecstasy and Insight. Baudelaire's Fruitful Tensions«, in: 3/45 Romance Quarterly 1998, S. 133–142.
- Kawanaka, Masahiko: »Schmerz und Lust greifen im Selbstquälen aufs Innigste ineinander. Pascal, Baudelaire, Nietzsche und Kafka«, in: Yoshihiko Hirano, Christine Ivanović (Hrsg.): Kulturfaktor Schmerz. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2008, S. 149–160.
- Keppler, Stefan: »Gebet als poetogene Struktur. Systematische Aspekte, die Wissenskonfiguration um 1900 und Rilkes *Stunden-Buch*«, in: Rüdiger Zymner, Manfred Engel (Hrsg.): Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder. Paderborn: mentis Verlag. 2009, S. 338–355.
- Kerkhoff, Manfred: »Zum antiken Begriff des Kairos«, in: 2/27 Zeitschrift für philosophische Forschung 1973, S. 256–274.
- Kern, Stephen: The Culture of Time and Space. 1880–1918. Cambridge/London: Harvard University Press. 2003 (¹1983).
- Kiefer, Anselm: L'art survivra à ses ruines. Art Will Survive its Ruines. Paris: Fayard. 2011.
- Killy, Walther: Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 1970 (¹1961).

- King, Martina: Pilger und Prophet. Heilige Autorschaft bei Rainer Maria Rilke. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2009.
- Kisser, Thomas (Hrsg.): Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800. München u. a.: Fink. 2011.
- Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, übers. v. Christa Buschendorf. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1992.
- Kleinschmidt, Christoph: »Simultaneität und Literarizität. Zur ästhetischen Faktur literarischer Texte«, in: Hubmann/Huss 2013, S. 241–254.
- Kleinschmidt, Erich: »Klassik als ›Sprachkrise‹. Probleme des Sprachbewußtseins um 1800«, in: Wilhelm Voßkamp (Hrsg.): Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken. DFG-Symposium 1990. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler. 1993, S. 25–41.
- : Die Entdeckung der Intensität. Geschichte einer Denkfigur im 18. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein. 2004.
- Kluwe, Sandra: Krisis und Kairos. Eine Analyse der Werkgeschichte Rainer Maria Rilkes. Berlin: Duncker & Humblot. 2003.
- Knauth, Alfons: »Leopardis Poetik und Poesie des Indefinito«, in: 28 Romanistisches Jahrbuch 1977, S. 150–174.
- Kobayashi, Nobuyuki: »Die Idee der neuen Mythologie beim jungen Friedrich Schlegel«, in: Lothar Knatz, Tanehisa Otabe (Hrsg.): Ästhetische Subjektivität. Romantik & Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2005, S. 167–179.
- Koch, Manfred: Mnemotechnik des Schönen. Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus. Tübingen: Niemeyer. 1988.
- Kohl, Katrin: »›Ruf-Stufen hinan‹. Rilkes Auseinandersetzung mit dem Erhabenen im Kontext der deutschen Moderne«, in: Stevens/Wagner 2000, S. 165–180.
- Kolberg, Sonja: »Verweile doch!«. Präsenz und Sprache in Faust- und Don-Juan-Dichtungen bei Goethe, Grabbe, Lenau und Kierkegaard. Bielefeld: Aisthesis. 2007.
- Kolenda, Konstantin: »Immortality Revisited«, in: 2/4 Philosophy and Literature 1980, S. 167–179.
- Koppenfels, Martin von: »Schmerz. Lessing, Duras und die Grenzen der Empathie«, in: Stockhammer 2002, S. 118–145.
- : »Baudelaires Batterien. Das elektrische Erhabene der Fleurs du Mal«, in: Müller-Bach/Neumann 2007, S. 307–319.
- Koschorke, Albrecht: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1990.
- Kosellek, Reinhart: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1995.
- König, Christoph: »Rilkes Leser. Zur Theorie und Kritik von Interpretationskonflikten im Gedichtszyklus *Die Sonette an Orpheus*«, in: Schwindt 2009, S. 227–254.
- : »›Die Zeit der anderen Auslegung wird kommen‹. Rilkes *Malte* reflektiert über die Vorzukunft als Möglichkeitsbedingung des Romans«, in: 1/108 Euphorion 2014a, S. 1–11.
- : »O komm und geh«. Skeptische Lektüren der *Sonette an Orpheus* von Rilke. Göttingen: Wallstein Verlag. 2014b.

- Kramer, Lawrence: »The Return of the Gods. Keats to Rilke«, in: *4/17 Studies in Romanticism* 1978, S. 483–500.
- Krapoth, Hermann: »Das *Ich* in Baudelaires Gedicht ›Spleen‹ (J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans) als Problem der Rezeption in Übersetzung und Interpretation«, in: Harald Kittel (Hrsg.): *Geschichte, System, Literarische Übersetzung. Histories, Systems, Literary Translations*. Berlin: Erich Schmidt Verlag. 1992, S. 250–262.
- Kreis, Guido: »Häßlichkeit. Ihr Fehlen in Kants Ästhetik als Garantie der Autonomie ästhetischer Erfahrung«, in: *Akten des IX. Internationalen Kant-Kongresses*, hrsg. v. Volker Gerhardt, Rolf-Peter Horstmann, Ralph Schumacher. Berlin/New York: De Gruyter. 2001, Bd. 3, S. 567–575.
- : »Schleiermachers negative Dialektik«, in: *112 Philosophisches Jahrbuch* 2005, S. 357–377.
- : »Kunstwerke als autonome Ordnungen«, in: Jens Halfwassen (Hrsg.): *Kunst, Metaphysik und Mythologie*. Heidelberg: Winter. 2008, S. 295–314.
- : *Cassirer und die Formen des Geistes*. Berlin: Suhrkamp. 2010a.
- : »Ästhetische Wahrheit«, in: Joachim Bromand, G. K. (Hrsg.): *Was sich nicht sagen lässt. Das Nicht-Begriffliche in Wissenschaft, Kunst und Religion*. Berlin: Akademie-Verlag. 2010b, S. 501–520.
- : »Nachwort«, in: Ernst Cassirer: *Über Rousseau*, hrsg. v. G. K. Berlin: Suhrkamp. 2012, S. 151–174.
- : »Das Ende der Kunst im absoluten Geist. Mit Hegel gegen Hegel«, in: Tobias Braune-Krickau, Thomas Erne, Katharina Scholl (Hrsg.): *Vom Ende her gedacht. Hegels Ästhetik zwischen Religion und Kunst*. Freiburg: Alber Verlag. 2014, S. 26–58.
- Krumme, Peter: »Eines Augenblickes Zeichnung«. *Zur Temporalität in Rilkes Duineser Elegien*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 1988.
- Kruse, Bernhard Arnold: *Auf dem extremen Pol der Subjektivität. Physiologische Hermeneutik und orpheische Ästhetik in den »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« von Rilke*. Sovicille: Tipografia Ticci. 1993.
- Kulcsár-Szabó, Zoltán: »Übersetzung als Figuration der Lektüre(n) von Baudelaires *Spleen II*«, in: *37 Arcadia* 2002, S. 85–99.
- Kulenkampff, Jens: *Kants Logik des ästhetischen Urteils*. 2. erw. Auflage. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann. 1994 (1978).
- : »Der Schlüssel zur Kritik des Geschmacks«, in: Ursula Franke (Hrsg.): *Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks. Ästhetische Erfahrung heute, Studien zur Aktualität von Kants Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Meiner. 2000, S. 29–43.
- Kuhn, Barbara: »Und sie singt doch. Leopardis Palinodie des ›Ultimo canto di Saffo‹«, in: *15 Ginestra. Periodikum der Deutschen Leopardi-Gesellschaft* 2005, S. 29–51.
- Küpper, Joachim: »Zum romantischen Mythos der Subjektivität. Lamartines *Invocation* und Nervals *El Desdichado*«, in: *98 Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 1988, S. 137–165.
- : »Mundus imago Laurae. Petrarcas Sonett Per mezz'i boschi und die ›Modernität‹ des Canzoniere«, in: *104 Romanische Forschungen* 1992, S. 52–88.
- : »Giacomo Leopardis *L'infinito* und Friedrich Hölderlins *Die Eichbäume*. Zu einer paradoxen Konstellation in der Lyrik der europäischen Romantik«, in: *2 Comparatio* 2009, S. 207–230.
- Labarthe, Patrick: *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. Paris: Librairie Droz. 1999.

- : »La mise en crise de la relation amoureuse dans *Les Fleurs du Mal*«, in: Stephe Murphy (Hrsg.): *Lectures des Fleurs du Mal*. Rennes: Presses universitaires de Rennes. 2002, S. 115–126.
- (Hrsg.): *Baudelaire, une alchimie de la douleur. Études sur Les Fleurs du Mal*. Cazaubon: Eurédit. 2003.
- : »La Douleur du cygne«, in: Labarthe 2003, S. 143–161.
- /Wieser, Dagmar (Hrsg.): *Mémoire et oubli dans le lyrisme européen. Hommage à John E. Jackson*. Paris: Honoré Champion Éditeur. 2008.
- : »Le voyageur qui se retourne le soir...«. *Baudelaire et l'ailleurs rétrospectif*, in: Daniel Lançon (Hrsg.): *L'Ailleurs depuis le romantisme. Essais sur les littératures en français*. Paris: Hermann. 2009, S. 85–104.
- Lacoue-Labarthe, Philippe/Nancy, Jean-Luc: *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Éditions du Seuil. 1978.
- : *La poésie comme expérience*. Paris: Christian Bourgois. 1986.
- Landi, Michela: »Mal, soit mon bien«. *La question du dandy de Baudelaire à Camus*, in: Willi Jung (Hrsg.): *Albert Camus oder der glückliche Sisyphos. Albert Camus ou Sisyphus heureux*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2013, S. 219–241.
- Langbaum, Robert: »The Epiphanic Mode in Wordsworth and Modern Literature«, in: Wim Tigges (Hrsg.): *Moments of Moment. Aspects of the Literary Epiphany*. Amsterdam: Rodopi. 1999, S. 37–60.
- Lange, Wolfgang: *Der kalkulierte Wahnsinn. Innenansichten ästhetischer Moderne*. Frankfurt a. M.: Fischer. 1992.
- /Schwindt, Jürgen P./Westerwelle, Karin (Hrsg.): *Temporalität und Form. Konfigurationen ästhetischen und historischen Bewußtseins*. Heidelberg: Winter. 2004.
- Larcari, Arturo: »Rilkes Übersetzungskunst am Beispiel von zwei Leopardi-Übertragungen. Mit einem Übersetzungsvergleich«, in: Wolfgang Pöckl (Hrsg.): *Österreichische Dichter als Übersetzer*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 1991, S. 361–401.
- Lawler, James: »Daemons of the Intellect. The Symbolists and Poe«, in: *1/14 Critical Inquiry* 1987, S. 95–110.
- Ledanff, Susanne: *Die Augenblicksmetapher. Über Bildlichkeit und Spontaneität in der Lyrik*. München/Wien: Carl Hanser Verlag. 1981.
- Leeder, Karen/Vilain, Robert: *The Cambridge Companion to Rilke*. New York: Cambridge University Press. 2010.
- Lentzen, Manfred: »*Taedium vitae*. Leopardi e Torquato Tasso«, in: Neumeister/Sirri 1997, S. 75–86.
- Leo, Ulrich: »Leopardis »L'infinito« und Lamartines L'isolement«, in: *16 Archivum romanicum* 1932, S. 521–539.
- Leroy, Christian: »Les petits poèmes en prose. »Palimpsestes« ou Baudelaire et *Les rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau«, in: Jean Delabroy (Hrsg.): *Baudelaire. Nouveaux chantiers*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires de Septentrion. 1995, S. 61–70.
- Leroy, Claude: *Le mythe de la passante. De Baudelaire à Mandiargues*. Paris: Presses universitaires de France. 1999.
- Lessenich, Rolf: »»Half created and half-perceived«. *Romantische Landschaft als Konstruktion des Betrachters*«, in: Ernst/Geyer 2010, S. 325–336.
- : »In the twinkling of an eye«, in: Herold/Bernsen 2015, S. 7–22.

- Levinas, Emmanuel: *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Paris: Vrin. 1967.
- Ley, Klaus: »Giacomo Leopardi: »La sera del dì di festa««, in: Kaus Lindemann (Hrsg.): *Europalyrik von 1775 bis heute. Gedichte und Interpretationen*. Paderborn/München: Schöningh. 1982, S. 130–143.
- : »Kunst und Kairos. Zur Kollision der wirkungssästhetischen Kategorie von Gegenwärtigkeit in der Literatur«, in: 17 *Poetica* 1985, S. 46–82.
- Liessmann, Konrad P.: *Ästhetische Empfindungen*. Wien: Facultas. 2009.
- Lonardi, Gilberto: »Dio di se stesso: una lettura dell'*Infinito*«, in: Christian Genetelli (Hrsg.): *Lettura dei *Canti* di Giacomo Leopardi*. Due giornate di studi in onore di Alessandro Martini. Novara: Interlinea. 2013, S. 155–168.
- Lo Piparo, Francesco: »Matérialisme et linguistique chez Leopardi«, in: 9 *Historiographia Linguistica* 1982, S. 361–387.
- Lotman, Juri Michailowitsch: *Die Struktur literarischer Texte*, übers. v. Rolf-Dietrich Keil. München: Fink. 1993.
- Louth, Charlie: »Rilkes *Sonette an Orpheus*. The Tombeau, Dance, and the Adonic«, in: 3/110 *The Modern Language Review* 2015, S. 724–738.
- Lowrie, Michèle: »*Spleen* and the *Monumentum*. Memory in Horace and Baudelaire«, in: 1/49 *Comparative Literature* 1997, S. 42–58.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1995.
- Luporini, Cesare: *Leopardi progressivo*. Rom: Editori Riuniti. 1981 (¹1947).
- Luzi, Alfredo: »Idillio e patema nell'*infinito* leopardiano«, in: 1/17 *Rivista di studi italiani* 1999, S. 20–31.
- Luzzi, Joseph: »Echoes of Andromache in Inferno X«, in: 122 *Dante Studies* 2004, S. 27–43.
- Lüders, Eva M.: »Kleist, Rilke und der Tänzer. Zu einer ästhetischen Frage der modernen Dichtung«, in: 42 *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1968, S. 515–552.
- Lüthe, Rudolf: »Kants Lehre von den ästhetischen Ideen«, in: 75 *Kant-Studien* 1984, S. 65–74.
- Lütvogt, Dörte: *Zeit und Zeitlichkeit in der Dichtung Wisława Szymborskas*. München: Otto Sagner. 2005.
- Lytard, Jean-François: *Leçons sur l'Analyse du sublime. Kant, Critique de la faculté de juger*, §§ 23–29. Paris: Galilée. 1991.
- : *Die Analytik des Erhabenen. Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft*, §§ 23–29, übers. v. Christine Pries. München: Fink. 1994.
- Lyu, Claire Chi-Ah: »Blank Phenomenality«, in: *Acquisto* 2013, S. 113–130.
- MacFarlane, Dana: »»Waiting Still«. Baudelaire and the Temporality of the Photographic Portrait«, in: 1/36 *History of Photography* 2012, S. 3–14.
- Maglione, Armando (Hrsg.): *Lectura leopardiana. I quarantuno *Canti* e *I nuovi credenti**. Venedig: Marsilio. 2003.
- Magrelli, Valerio: »Recueillement: tra ossimoro e personificazione«, in: Massimo Colestanti (Hrsg.): *Baudelaire, letture da *Les fleurs du mal**. Rom: Storia e Letteratura. 2009, S. 129–144.
- : *Nero sonetto solubile. Dieci autori riscrivono una poesia di Baudelaire*. Bari: Laterza & Figli. 2010.

- Majetschak, Stefan: »Der Stil der Natur im Erhabenen. Über den systematischen und den spekulativen Sinn der Kantischen ›Analytik des Erhabenen‹«, in: Tilman Borsche, Johann Kreuzer, Helmut Pape, Günther Wohlfart (Hrsg.): *Zeit und Zeichen*. München: Fink. 1993, S. 89–104.
- : »Die Schönen Dinge zeigen an, dass der Mensch in die Welt passe«. *Metaphysische Implikationen in Kants Begriff der Schönheit*«, in: Heinz Eidam, Frank Hermenau, Draïton de Souza (Hrsg.): *Metaphysik und Hermeneutik*. Festschrift für Hans-Georg Flickinger zum 60. Geburtstag. Kassel: Kassel University Press. 2004, S. 215–224.
- Makkreel, Rudolf A.: *Imagination and Interpretation in Kant. The Hermeneutical Import of the Critique of judgement*. Chicago: University of Chicago Press. 1990.
- Malatrait, Solveig K.: »Poétiques du vieillissement. Le flâneur face au temps chez Baudelaire et Jacques Réda«, in: Bettina Lindorfer, S. K. M. (Hrsg.): *Alter(n) in der Stadt = vieillir en ville*. Sprach- und literaturwissenschaftliche Beiträge aus Romanistik und Germanistik. Berlin: Frank & Timme. 2012, S. 129–147.
- Marchal, Bertrand: »Baudelaire, la nature et le péché«, in: *12 Études baudelairiennes 1987*, S. 7–22.
- Margreiter, Reinhard: »Mystik im Spannungsfeld symbolischer Formen«, in: Cornelia Temesvári u. a. (Hrsg.): »Wovon man nicht sprechen kann...«. *Ästhetik und Mystik im 20. Jahrhundert*. Philosophie – Literatur – Visuelle Medien. Bielefeld: Transcript. 2010, S. 29–41.
- Martens, Lorna: »Der Schwung der Figur. Rilke's Debt to Valéry«, in: *3/47 Comparative Literature 1995*, S. 215–234.
- Marquard, Odo: »Kant und die Wende zur Ästhetik«, in: *16 Zeitschrift für philosophische Forschung 1962*, S. 231–243.
- : »Inkompetenzkompensationskompetenz? Über Kompetenz und Inkompetenz der Philosophie«, in: O. M.: *Abschied vom Prinzipiellen*. Philosophische Studien. Stuttgart: Reclam. 1981a, S. 23–38.
- : »Vernunft als Grenzreaktion. Zur Verwandlung der Vernunft durch die Theodizee«, in: Hans Poser (Hrsg.): *Wandel des Vernunftbegriffs*. München: Alber. 1981b, S. 107–133.
- : »Moratorium des Alltags«, in: Walter Haug, Rainer Warning (Hrsg.): *Das Fest*. München: Fink. 1989, S. 684–691.
- Martens, Lorna: »Der Schwung der Figur. Rilke's Debt to Valéry«, in: *3/47 Comparative Literature 1995*, S. 215–234.
- Martinelli, Bortolo: »Entrate in un giardino«. Leopardi e la fine del mito dell'Eden«, in: Rolando Garbuglia (Hrsg.): *Lo Zibaldone cento anni dopo*. Composizione, edizioni, temi, atti del 10. Convegno Internazionale di Studi Leopardiani, (Recanati, Porto Recanati, 14.–19. September 1998). 2 Bde. Florenz: Olschki. 2001, Bd. 1, S. 801–845.
- Marx, Bernhard: »Meine Welt beginnt bei den Dingen«. Rainer Maria Rilke und die Erfahrung der Dinge. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2015.
- Masson, Jean-Yves: »La représentation du poète dans l'œuvre de Rainer Maria Rilke à l'époque des *Nouveaux poèmes* (1905–1908)«. In: Hélène Casanova-Robin, Dominique Arnould (Hrsg.): *Le poète au miroir de ses vers. Études sur la représentation du poète dans ses œuvres*. Grenoble: Millon. 2013, S. 213–233.
- Mathieu, Jean-Claude: »La ruine et la relique«, in: Labarthe 2003, S. 189–218.

- Mathy, Dietrich: »Zur frühromantischen Selbstaufhebung des Erhabenen im Schönen«, in: Christine Pries (Hrsg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim: VCH. 1989, S. 143–165.
- Mattioli, Emilio: »Leopardi e Luciano«, in: *Leopardi e il mondo antico. Atti dell V. Convegno Internazionale di Studi Leopardiani (Recanati 22.–25. September 1980)*. Florenz: Olschki. 1982, S. 75–98.
- Matzat, Wolfgang: *Diskursgeschichte der Leidenschaft. Zur Affektmodellierung im französischen Roman von Rousseau bis Balzac*. Tübingen: Günter Narr Verlag. 1990.
- Maurer, Karl: *Giacomo Leopardis »Canti« und die Auflösung der lyrischen Genera*. Frankfurt a. M.: Klostermann. 1957.
- : »Ästhetische Entgrenzung und Auflösung des Gattungsgefüges in der europäischen Romantik und Vorromantik«, in: Hans R. Jaufß (Hrsg.): *Die nicht mehr schönen Künste*. München: Fink. 1968, S. 319–341.
- Mayoux, Jean-Jacques: »At The Sources of Symbolism«, in: *1/4 Criticism 1959*, S. 279–297.
- Mazzarella, Arturo: »Nel labirinto degli antichi errori«, in: *33 La Ricerca Folklorica 1996*, S. 37–49.
- Mähl, Hans-Joachim: »Die Mystik der Worte. Zum Sprachproblem in der modernen deutschen Dichtung«, in *13 Wirkendes Wort 1963*, S. 289–303.
- McDowell, John: *Mind and World*. Cambridge: Harvard University Press. 1996.
- Meadows, Patrick: »Baudelaire's Syncretic Extensions of Synesthesia«, in: *2/65 A Quarterly Journal in Modern Literatures 2011*, S. 117–133.
- Meltzer, Françoise: *Seeing Double. Baudelaire's Modernity*. Chicago/London: The University of Chicago Press. 2011.
- Mengaldo, Pier Vincenzo: »Leopardi antiromantico«, in: P. V. M.: *Leopardi antiromantico e altri saggi sui Canti*. Bologna: Il Mulino. 2012a, S. 13–31.
- : »Io« e »noi« nei *Canti*«, in: P. V. M.: *Leopardi antiromantico e altri saggi sui Canti*. Bologna: Il Mulino. 2012b, S. 55–73.
- Mennemeier, Franz N.: »Fragment und Ironie beim jungen Friedrich Schlegel«, in *2 Poetica 1968*, S. 348–370.
- Menninghaus, Winfried: *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1986.
- : *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1987.
- : »Das Ausdruckslose: Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene«, in: Uwe Steiner (Hrsg.): *Walter Benjamin 1892–1940*. Bern: Peter Lang. 1992, S. 33–76.
- : »Zwischen Überwältigung und Widerstand. Macht und Gewalt in Longins und Kants Theorien des Erhabenen«, in: *23 Poetica 1999*, S. 1–19.
- : »Ekel. Vom negativen Definitionsmodell des Ästhetischen zum ›Ding an sich‹«, in: *Stockhammer 2002*, S. 44–57.
- Mersch, Dieter: »Ästhetischer Augenblick und Gedächtnis der Kunst. Überlegungen zum Verhältnis von Zeit und Bild«, in: D. M. (Hrsg.): *Die Medien und die Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*. München: Fink. 2003, S. 151–176.
- : »Paradoxien des Erinnerens und Vergessens«, in: *Capana/Öhlschläger 2013*, S. 13–28.
- Messlin, Dorit: *Friedrich Schlegels Poetik, Philosophie und Lebenskunst*. Berlin u. a.: De Gruyter. 2011.

- Mettler, Dieter: Baudelaire. Ein Ich, das unersättlich nach dem Nicht-Ich verlangt. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2000.
- Metzidakis, Stamos: »Poétique de la ligne. Autour des colonnes sculptées«, in: 1/35 Nineteenth-Century French Studies 2006, S. 206–225.
- Meuthen, Erich: Sprachkraft. Versuch über Ironie und Allegorie. München: Wilhelm Fink Verlag. 2011.
- Meyer, Herman: »Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung«, in: 4/31 Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1957, S. 465–505.
- Meyer, Theo: »Nietzsche als Paradigma der Moderne«, in: Hans Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wuthenow u. a. (Hrsg.): Die literarische Moderne in Europa. Bd. 1: Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende. Opladen: Westdeutscher Verlag. 1993, S. 136–170.
- Michalsky, Tanja: »Zeit und Zeitlichkeit. Annäherungen an Jacob van Ruisdaels spätes Werk ›Der Sonnenstrahl‹«, in: Andrea von Huelsen-Esch und Jean-Claude Schmitt (Hrsg.): Die Methodik der Bildinterpretation, 2 Bde. Göttingen: Wallstein 2002, Bd. 1, S. 117–155.
- Michel, Alain: »Sois sage, ô ma douleur. Des Anciens à Baudelaire«, in: Labarthe 2003, S. 251–264.
- Milat, Christian: »Baudelaire, ou la dualité de l'artiste à la poursuite de l'unité primordiale«, in: 4/97 Revue d'histoire littéraire de la France 1997, S. 571–588.
- Millán-Zaibert, Elizabeth: Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy. New York: State University of New York Press. 2008.
- Mills, Kathryn O.: »Rien d'arbitraire«. Joseph de Maistre's Influence on Baudelaire's Poetry«, in: 3/51 Romance Quarterly 2004, S. 212–225.
- Milon, Alain: bacon, l'effroyable viande. Paris: Encre marine. 2008.
- Miner, Margaret: »Consuming Midnight. Baudelaire Preys on Time«, in: 1/52 Symposium. A Quarterly Journal in Modern Literatures 2010, S. 40–59.
- Monseratti, Michele: »Leopardi giornalista. ›Lo Spettatore Fiorentino‹ e i periodici di Addison e Gozzi«, in: 5, 6/47 Il Veltro. Rivista della civiltà italiana 2003, S. 375–399.
- Montuoro, Laura: »Genio e Poesia. Il ›non so che‹ in Giacomo Leopardi«, in: 26 Bolletino filosofico 2010, S. 441–456.
- Moog-Grünewald, Maria (Hrsg.): Das Neue. Eine Denkfigur der Moderne. Heidelberg: Winter. 2002.
- : »Eidos/Idea/Enthousiasmos. Charles Baudelaires konspirative Subversion platonischer Dichtungstheorie, in: 1/51 Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 2006, S. 93–102.
- Moore, Fabienne: »Baudelaire et les poèmes en prose du dix-huitième siècle. De Fénelon à Chateaubriand«, in: 1,2/40 Bulletin baudelairien 2005, S. 113–143.
- Morisi, Ève: »Poésie-boucherie. Baudelaire's Aesthetics and Ethics of Execution«, in: Acquisito 2013, S. 75–95.
- Moro, Simone: »L'ordine artificiale delle parole nei *Canti* di Leopardi«, in: 1/49 Lingua e Stile 2014, S. 43–69.
- Moser, Christian: Buchgestützte Subjektivität. Literarische Formen der Selbstsorge und der Selbstthermeneutik von Platon bis Montaigne. Tübingen: Niemeyer. 2006.

- : »Gründungsmythen des Subjekts. Figurationen der Selbsturheberschaft bei René Descartes und William Wordsworth«, in: Ernst/Geyer 2010, S. 265–282.
- Most, Glenn W.: »Reflecting Sappho«, in: Ellen Greene (Hrsg.): *Re-Reading Sappho. Reception and Transmission*. Berkeley: University of California Press. 1996, S. 11–35.
- : »Heraclitus Fragment B 52 DK (on *OF* 242)«, in: Miguel Herrero De Jáuregui u. a. (Hrsg.): *Tracing Orpheus. Studies of Orphic Fragments*. Berlin: De Gruyter. 2011, S. 105–109.
- Mönch, Walter: »Marsiglio Ficino und die Nachwirkung Platons in der französischen Literatur und Geistesgeschichte«, in: 1,2/40 *Kant-Studien* 1935, S. 165–179.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves: *Poetiche della temporalità*. Manzoni, Leopardi, Verga, Pavese. Palermo: Palumbo. 1990.
- : »Sulla struttura del ›Canto notturno‹«, in: 1/169 *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 1992, S. 373–389.
- : »Sul rapporto Canti / Zibaldone e sul Canto notturno«, in: Rolando Garbuglia (Hrsg.): *Zibaldone cento anni dopo*. Composizione, edizioni, temi, atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, Portorecanati, 14.–19. September 1998. Florenz: Olschki. 2001, S. 701–727.
- Murphy, Steve: »Équivoques d'un ›paysage‹ baudelairien«, in: José-Luis Diaz (Hrsg.). *Lire Les fleurs du mal*. Paris: Université Paris VII. 2002, S. 125–146.
- Müllder-Bach, Inka: »Bild und Bewegung. Zur Theorie bildnerischer Illusion in Lessings *Laokoon*«, in: 1/66 *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1992, S. 1–30.
- : *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der ›Darstellung‹ im 18. Jahrhundert*. München: Fink. 1998.
- /Neumann, Gerhard (Hrsg.): *Räume der Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2007.
- Müller, Ernst: »Beraubung oder Erschleichung des Absoluten? Das Erhabene als Grenzkategorie ästhetischer und religiöser Erfahrung«, in: Jörg Herrmann (Hrsg.): *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*. München: Fink. 1998, S. 144–164.
- Müller, Wolfgang G.: *Rainer Maria Rilkes Neue Gedichte. Vielfältigkeit eines Gedichttypus*. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain. 1971.
- : »Der Weg vom Symbolismus zum deutschen und angloamerikanischen Dinggedicht des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts«, in: 2/58 *Neophilologus* 1974, S. 157–179.
- : »The Transfiguration of the Commonplace. Epiphanies in Modernist Object Poetry (Rainer Maria Rilke and William Carlos Williams)«, in: Andreas Fischer, Martin Heusser, Thomas Hermann (Hrsg.): *Aspects of Modernism. Studies in Honour of Max Nänny*. Tübingen: Narr. 1997, S. 75–95.
- Müller-Seidel, Walter: »Zeitbewußtsein um 1900. Literarische Moderne im wissenschaftsgeschichtlichen Kontext«, in: 2,3/22 *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 1999, S. 147–179.
- Müller-Tamm, Jutta: »Die Denkfigur als wissenschaftliche Kategorie«, in: Nicola Gess, Sandra Janßen (Hrsg.): *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*. Berlin, Boston: De Gruyter. 2014, S. 100–120.

- Münchberg, Katharina: »Philosophie und Poetik des Rests. Giorgio Agamben und Charles Baudelaire«, in: Barbara Thums, Annette Werberger (Hrsg.): Was übrig bleibt. Von Resten, Residuen und Relikten. Berlin: Trafo. 2008, S. 99–114.
- Nancy, Jean-Luc: »L'offrande sublime«, in: J.-L. N.: Une pensée finie. Paris: Galilée. 1990, S. 147–195.
- Naschert, Guido: »Friedrich Schlegel über Wechselweis und Ironie (Teil 1)«, in: 6 Athenäum. Jahrbuch für Romantik 1996, S. 47–90.
- : »Friedrich Schlegel über Wechselweis und Ironie (Teil 2)«, in: 7 Athenäum. Jahrbuch für Romantik 1997, S. 9–34.
- Nencioni, Giovanni: »La lingua del Leopardi lirico«, in: G. N.: La lingua dei »Malavoglia« e altri scritti di prosa, poesia e memoria. Neapel: Morano. 1988, S. 369–398.
- Neumann, Gerhard: Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe. München: Fink. 1976.
- Neumeister, Sebastian: »Charles Baudelaire, Spleen (›J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans...‹). Ein Beitrag zu Theorie und Praxis der Interpretation«, in: 3 Poetica 1970, S. 439–454.
- : Der Dichter als Dandy. Kafka, Baudelaire, Thomas Bernhard. München: Fink. 1973.
- /Sirri, Raffaele (Hrsg.): Leopardi. Poeta e pensatore/Dichter und Denker. Neapel: Alfredo Guida Editore. 1997.
- : »Das lachende Unglück. Leopardi, Baudelaire, Nietzsche«, in: Roger Friedlein (Hrsg.): Literarische Wegzeichen. Vom Minnesang zur Generation X. Heidelberg: Winter. 2004a, S. 241–252.
- : »Perfektibilität und Vollkommenheit im Zeitalter der Gleichheit. Tocqueville und Baudelaire«, in: Wolfgang Drost (Hrsg.): Fortschrittsglaube und Dekadenzbewusstsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte. Heidelberg: Winter. 2004b, S. 225–239.
- : »Das Unendliche und die Vorstellungskraft. Von Montesquieu zu Leopardi«, in: Joachim und Elisabeth Lecker (Hrsg.): Text-Interpretation-Vergleich. Festschrift für Manfred Lentzen zum 65. Geburtstag. Berlin: Erich Schmidt-Verlag. 2005, S. 730–738.
- Neumeyer, Harald: Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann. 1996.
- : »Le ›parfait flâneur‹ – ›le pur flâneur‹. Baudelaire und die *Tableaux de Paris*«, in: Joseph Jurt (Hrsg.): Unterwegs zur Moderne. Arbeiten aus dem Graduiertenkolleg »Modernität und Tradition und Frankreich und Deutschland«. Freiburg: Frankreich-Zentrum. 2004, S. 31–42.
- Newmark, Kevin: »Traumatic Poetry. Charles Baudelaire and the Shock of Laughter«, in: 4/48 American Imago 1991, S. 515–538.
- : »Off The Charts: Walter Benjamin's Depiction of Baudelaire«, in: Patricia A. Ward (Hrsg.): Baudelaire and the Poetics of Modernity. Nashville: Vanderbilt University Press. 2001, S. 72–84.
- : »Who Needs Poetry? Baudelaire, Benjamin and the Modernity of ›Le Cygne‹«, in: 3/63 Comparative Literature 2011, S. 269–290.
- Nübel, Birgit: »Die vergänglichen Kleiderschichten oder Mode als ›Dauerzustand‹ der Moderne«, in: Sabine Schneider, Heinz Brüggemann (Hrsg.): Gleichzeitigkeit des

- Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne. München: Fink. 2010, S. 161–185.
- Ockenden, Ray: »Rilkes Neue Gedichte: Perspektive und Finalität«, in: Stevens/Wagner 2000, S. 89–108.
- O'Connor, Anne: »Dante Alighieri. From Absence to Stony Presence. Building Memories in Nineteenth-Century Florence«, in: 3/67 Italian Studies 2012, S. 307–335.
- Oesterle, Günter: »*Coup d'œil* und *point de vue*. Korrespondenz und Kontrast des Feldherrn- und Soldatenblicks im stehenden Heer des Absolutismus«, in: Kenneth S. Calhoun u. a. (Hrsg.): »Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht«. Über den Blick in der Literatur. Berlin: Erich Schmidt Verlag. 2009, S. 146–158.
- Oesterle, Ingrid: »Romantische Poesie der Apokalypse. Neue Kunst, neue Mythologie und Apokalyptik in der Heidelberger Romantik und im Spätwerk Friedrich Schlegels«, in: Gerhard R. Kaiser (Hrsg.): Poesie der Apokalypse. Würzburg: Königshausen & Neumann. 1991, S. 103–128.
- : »Es ist an der Zeit!« Zur kulturellen Konstruktionsveränderung von Zeit gegen 1800«, in: Walter Hinderer (Hrsg.): Goethe und das Zeitalter der Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2002, S. 91–120.
- Oehler, Dolf: »Les ressources de l'allégorie: ›À une passante‹«, in: Steve Murphy (Hrsg.): Lectures de Baudelaire. Les Fleurs du Mal. Rennes: Presses universitaires de Rennes. 2002, S. 57–68.
- Öhlschläger, Claudia: »Kunstgriffe« oder Poiesis der Mortifikation. Zur Aporie des »erfüllten« Augenblicks in Goethes *Wahlverwandtschaften*«, in: Gabriele Brandstetter (Hrsg.): Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes »Wahlverwandtschaften«. Freiburg i. B.: Rombach. 2003, S. 187–204.
- : Lucia Perrone Capano (Hrsg.): Figurationen des Temporalen. Poetische, philosophische und mediale Reflexionen über Zeit. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht unipress. 2013.
- : »Augenblick und lange Dauer. Ästhetische Eigenzeiten kleiner Prosaformen der Moderne und Gegenwart«, in: Capano/C. Ö. 2013a, S. 93–106.
- : »Einleitung«, in: Capano/C. Ö. 2013b, S. 7–11.
- Orcel, Michel: Langue mortelle. Études sur la poétique du premier romantisme italien (Alfieri, Foscolo, Leopardi). Paris: Alphonse. 1987.
- Orfila, Thierry: L'image de la mort chez Baudelaire, in: 8 Revue des lettres et de traduction 2002, S. 341–359.
- Osborn, Catherine B.: »Mystic Fusion. Baudelaire et le sentiment du beau«, in: 5/88 PMLA 1973, S. 1127–1136.
- Ostermann, Eberhard: Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee. München: Fink. 1991a.
- : »Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne«, in: 1 Jahrbuch für Romantik 1991b, S. 189–205.
- Ott, Christine: Torso-Göttin Sprache. Eugenio Montales Poetik im Medium seiner Lyrik. Heidelberg: Winter. 2003.
- Otto, Rudolf: Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. München: C. H. Beck. 1979.
- Otto, Walter F.: Mythos und Welt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1963.

- Peper, Jürgen: »Das transzendente Selbstporträt der Subjektivität in der ästhetischen Einstellung, oder: Subjektivität ohne Subjekt«, in: Reto Luzius Fetz, Roland Hagenbüchle, Theo Kobusch (Hrsg.): *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*. Berlin: De Gruyter. 1998, Bd. 2, S. 1213–1248.
- : *Ästhetisierung als Zweite Aufklärung. Eine literaturästhetische abgeleitete Kulturtheorie*. 2. vollst. überarb. u. erw. Aufl. Bielefeld: Aisthesis. 2012.
- Perella, Nicolas James: *Night and the sublime in Giacomo Leopardi*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press. 1970.
- Peschel, Enid Rhodes: »Love, the Intoxicating Mirage. Baudelaire's Quest for Communication for Communion in ›Le Vin des amants,‹ ›La Chevelure,‹ and ›Harmonie du soir,‹ in: Robert Lloyd Mitchell (Hrsg.): *Pre-Text, Text, Context*. Columbus: Ohio State University Press. 1980, S. 121–133.
- Peters, Paul: »Heine und Baudelaire oder: Die alchimistische Formel der Modernität«, in: Hans T. Siepe, Bernd Kortländer (Hrsg.): *Baudelaire und Deutschland. Deutschland und Baudelaire*. Tübingen: Günter Narr. 2005, S. 15–52.
- Petersdorff, Dirk von: *Fliehkräfte der Moderne. Zur Ich-Konstitution in der Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer. 2005.
- Petersen, Jürgen H.: »Grundzüge einer Ästhetik des Inkohärenten« in: Silvio Vietta, Dirk Kemper (Hrsg.): *Romantik und Moderne. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. München: Fink. 1998, S. 179–196.
- Petry, Uwe: »Allegorische Vertextung als semiotische Reflexion. Zu K. H. Bohrs Untersuchung des Zeitmotivs in Baudelaire's *Fleurs du Mal*«, in: 3/109 *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 1999, S. 277–302.
- Pfotenhauer, Helmut: »Literarische Anthropologie und Ikonologie. Ein Entwurf« in: 14 *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 1993, S. 81–32.
- : »Bild versus Geschichte. Zur Funktion des novellistischen Augenblicks in Goethes Romanen«, in: H. Pf.: *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2000, S. 45–66.
- Pichois, Claude: »Surnaturalisme français et romantisme allemand«, in: Jean-Marie Carré (Hrsg.): *Connaissance de l'étranger. Mélanges offerts à la mémoire de Jean-Marie Carré*. Paris: Didier. 1964, S. 385–396.
- : »La littérature française à la lumière du surnaturalisme«, in: *Le surnaturalisme français. Actes du Colloque organisé à l'Université Vanderbilt les 31 mars et 1er avril 1978*, hrsg. v. W. T. Bandy Center for Baudelaire Studies. Neuchâtel: Baconnière. 1979, S. 9–28.
- Picone, Michele: »Riscrittura dantesche nel *Canzoniere* di Petrarca«, in: 2 *Rassegna europea della letteratura italiana* 1993, S. 115–125.
- Pieper, Hans-Joachim: *Geschmacksurteil und ästhetische Einstellung. Eine Untersuchung zur Grundlegung transzendentalphilosophischer Ästhetik bei Kant und ein Entwurf zur Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2001a.
- : »Einbildungskraft, Phantasie und Protention. Zur Produktivität der Einbildungskraft in der Kritik der ästhetischen Urteilskraft«, in: *Akten des IX. Internationalen Kant-Kongresses*, hrsg. v. Volker Gerhardt, Rolf-Peter Horstmann, Ralph Schumacher. Berlin/New York: De Gruyter. 2001b, Bd. 3, S. 443–452.
- Pikulik, Lothar: *Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung*. München: Beck. 1992.

- Piperno, Alessandro: *Il demone reazionario. Sulle tracce del Baudelaire di Sartre*. Rom: Gaffi. 2007.
- Piperno, Martina: »La poesia inattuale. Materiali per Leopardi e Vico«, in: Danilo Manca (Hrsg.): *Il velo scolpito. Dialoghi tra filosofia e letteratura*, mit e. Vorw. v. Antonio Prete. Pisa: Edizioni ETS. 2013, S. 41–53.
- Pochat, Götz: »Symbolstruktur und Erlebniszeit in der Ästhetik um 1800«, in: Kisser 2011, S. 237–257.
- Polato, Lorenzo: *Il sogno di un'ombra. Leopardi e la verità delle illusioni*. Venedig: Marsilio. 2007.
- Polheim, Karl K.: *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*. München u. a.: Schöningh. 1966.
- Polledri, Elena: »Hölderlins und Leopardis gemeinsame antike und moderne Quellen«, in: Sabine Doering, Sebastian Neumeister (Hrsg.): *Hölderlin und Leopardi*. Tübingen: Isele. 2011, S. 23–61.
- Por, Peter: »Die orphische Figur. Zur Poetik von Rilkes ›Neuen Gedichten‹«, in: *3/3 Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* 1993, S. 501–515.
- Pornschlegel, Clemens: »Nichts als Blau. Zur Frage der poetischen Transzendenz in der Moderne (Baudelaire, Brinkmann, Benn)«, in: *4/127 Zeitschrift für deutsche Philologie* 2008, S. 595–608.
- Possiedi, Paolo: »La ›mutazione totale‹ di Leopardi nel 1819. Soggettività, maschere e scrittura«, in: *1/30 Forum Italicum. A Journal of Italian Studies* 1996a, S. 24–53.
- : »Un Guerrier Canuto E Prode. L'Ultimo Autoritratto Di Leopardi?«, in: *1/14 Italian Culture* 1996b, S. 177–185.
- : »Favole antiche e favole moderne nella poesia e nel pensiero di Leopardi«, in: *1/73 Italica* 1996c, S. 24–43
- Pott, Olivier: »Une Charogne« de Baudelaire. *Autopsies d'une rencontre*, in: Labarthe/Wieser 2008, S. 113–147.
- Pott, Sandra: *Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*. Berlin/New York: De Gruyter. 2004.
- Poulet, Georges: *Études sur le temps humain*. Bd. 1. Paris: Librairie Plon. 1990a (¹1949)
- : *Études sur le temps humain*. Bd. 4. *Mésure de l'instant*. Paris: Librairie Plon. 1990b (¹1951).
- Powell, Larson: *The Technological Unconscious in German Modernist Literature. Nature in Rilke, Benn, Brecht, and Döblin*. Rochester/New York: Camden House Inc. 2008.
- Powers, Scott M.: »Writing Against Theodicy. Reflections on the Co-Existence of God and Evil in Baudelaire's Poetry and Critical Essays«, in: *1,2/39 Nineteenth-Century French Studies* 2010–2011, S. 77–98.
- Preisendanz, Wolfgang: »Das Problem des Realismus in der Dichtung«, in: W. P.: *Wege des Realismus. Zur Poetik und Erzählkunst im 19. Jahrhundert*. München: Fink. 1977, S. 217–228.
- Prete, Antonio: *Finitudine e Infinito. Su Leopardi*. Mailand: Feltrinelli. 1998.
- : *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*. erw. Ausg. Mailand: Feltrinelli. 2006 (¹1980).
- : »Sul dialogo della Moda e della Morte«, in: A. P. (Hrsg.): *Sulle operette morali. Sette studi*. Lecce: Manni. 2008, S. 89–105.

- Pries, Christine: *Königsberger Avantgarde*. Oder: Wie modern war I. Kant?«, in: Hermann Duser, Ch. P., Wolfgang Welsch (Hrsg.): *Ästhetik im Widerstreit*. Interventionen im Werk von Jean-François Lyotard. Weinheim: VCH. 1991, S. 155–164.
- Quéval, Marie-Hélène/Böschenstein, Bernhard (Hrsg.): *Œuvres poétiques/Gedichte de Rainer Maria Rilke*. Nantes: Editions du temps. 2004.
- Raffelt, Albert: »Interesse und Selbstlosigkeit«, in: Franz Böckle (Hrsg.): *Christlicher Glaube in moderner Gesellschaft*. Enzyklopädische Bibliothek, in 30 Themenbänden und 7 Quellenbänden. Freiburg i. Br.: Herder. 1981 ff., Bd. 16 (1982), S. 129–159.
- Raimondi, Ezio: »Myth and the Modern in Leopardi's Poetry«, in: Giovanni Cecchetti (Hrsg.): *Giacomo Leopardi*. Proceedings of the Congress Held at the University of California, Los Angeles, 10.–11. November 1988. Forum Italicum. Leopardi Supplement. 1990, S. 15–32.
- Rancière, Jacques: »Y a-t-il un concept du romantisme?«, in: Isabelle Bour u. a. (Hrsg.): *Modernité et romantisme*. Paris: Honoré Champion. 2001, S. 287–300.
- Rando, Giuseppe: »Giacomo Leopardi. Nei pressi dell'Infinito. Argomenti ed abbozzo«, in: Guido Baldassarri, Silvana Tamiozzo (Hrsg.): *Letteratura italiana, letterature europee*. Atti del Congresso Nazionale dell'ADI (Associazione degli Italianisti Italiani), Padova, Venedig 18.–21. September 2002. Rom: Bulzoni. 2004, S. 533–544.
- Raulet, Gérard: »Chockerlebnis, mémoire involontaire und Allegorie. Zu Benjamins Revision seiner Massenästhetik in *Über einige Motive bei Baudelaire*«, in: 2 Zeitschrift für kritische Theorie 1996, S. 5–28.
- Raulff, Ulrich. *Der unsichtbare Augenblick*. Zeitkonzepte in der Geschichte. Göttingen: Wallstein. 1999.
- Reichenberger, Kurt: »Die schöne Unbekannte. Realismus und Symbolhaftigkeit in den ›Fleurs du Mal (Baudelairestudien 1)«, in: 3,4/71 Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 1961a, S. 129–147.
- : »Auge und Blick als lyrisches Motiv in Baudelaires *Fleurs du Mal*«, in: 1,2/16 Orbis Litterarum 1961b, S. 98–121.
- Rennie, Nicholas: *Speculating on The Moment. The Poetics of Time and Recurrence in Goethe, Leopardi, and Nietzsche*. Göttingen: Wallstein-Verlag. 2005.
- Rentsch, Thomas: »Der Augenblick des Schönen. Visio beatifica und Geschichte der ästhetischen Idee« [1987], in: Th.R.: *Transzendenz und Negativität*. Religionsphilosophische und ästhetische Studien. Berlin: De Gruyter. 2011, S. 355–379.
- Riccini, Marco: »Lo Zibaldone di pensieri. Progettualità e organizzazione del testo«, in: Michael Caesar, Franco D'Intino (Hrsg.): *Leopardi e il libro nell'età romantica*. Atti del Convegno internazionale di Birmingham, 29.–31. Oktober 1998. Rom: Bulzoni. 2000, S. 81–104.
- Richter, Sandra: »Wie kam das Bild in die Lyriktheorie? Präliminarien zu einer visuellen Theorie der Lyrik«, in: Herres/Lörincz/Simon 2010, S. 44–67.
- Ricoeur, Paul: »Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik« [1972], in: Anselm Haverkamp (Hrsg.): *Theorie der Metapher*. 2., erw. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1996.
- Rigoni, Mario A.: »Leopardi e l'estetizzazione dell'antico«, in: M. A. R.: *Saggi sul pensiero leopardiano*. Neapel: Liguori. 1985, S. 11–53.
- Rios, Rita: »Die Schritte des Wortes. Rainer Maria Rilkes Übertragung von Paul Valérys *L'Âme et la Danse*«, in: Andrea Hübener, Rätus Luck u. a. (Hrsg.): *Rilkes Welt*. Fest-

- schrift für August Stahl zum 75. Geburtstag. Frankfurt a.M.: Peter Lang. 2009, S. 241–250.
- Risset, Jacqueline: »Sul petrarchismo di Leopardi«, in: R. J.: *L'invenzione e il modello*. Rom: Bulzoni. 1972, S. 49–74.
- Ritter, Joachim: »Hegel und die französische Revolution [1956]«, in J. R.: *Metaphysik und Politik. Studien zu Aristoteles und Hegel*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 2003, S. 183–234.
- : *Hegel und die Französische Revolution*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 1965.
- : »Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft«, in: J. R.: *Subjektivität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 1974, S. 141–163.
- Rivoletti, Christian: »Von der Moderne zum Modernismus in der italienischen Lyrik. Giacomo Leopardi und Eugenio Montale«, in: 22 *Ginestra. Periodikum der Deutschen Leopardi-Gesellschaft* 2012, S. 33–52.
- Roloff, Volker: »Anmerkungen zur Poetik der Arabeske – von Friedrich Schlegel bis Marcel Proust«, in: Anne Geisler-Szmulewicz (Hrsg.): *Die Kunst des Dialogs. Sprache, Literatur, Kunst im 19. Jahrhundert. Festschrift für Wolfgang Drost zum 80. Geburtstag*. Heidelberg: Winter. 2010, S. 143–164.
- Rosenthal, Adam R.: »The Gift of Memory in Baudelaire's ›Morale du joujou‹«, in: 3,4/43 *Nineteenth-Century French Studies* 2015, S. 129–143.
- Rosenthal, Alan S.: »The Theory and Poetry of Ennui. Leopardi and Baudelaire«, in: 60 *Neophilologus* 1976, S. 342–356.
- Röhner, Jan: »Stoffe zum Träumen, Stoffe der Gegenwart. Das Motiv der Mode in Baudelaire's Metropole«, in: Dieter Burdorf, Stefan Matuschek (Hrsg.): *Metropole und Provinz. Festschrift für Gerhard R. Kaiser zum 65. Geburtstag*. Heidelberg: Winter. 2008, S. 171–184.
- Rudolph, Alexander: »Die Transgression der Situation. Zur Text-Kontext-Relation als Konstituens der Literarizität sapphischer Dichtung«, in: 1,2/41 *Poetica* 2009, S. 330–354.
- Rüdiger, Horst: »Göttin Gelegenheit. Gestaltwandel einer Allegorie«, in: 1 *Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* 1966, S. 121–166.
- Ryan, Judith: »More Seductive Than Phryne. Baudelaire, Gérôme, Rilke, and the Problem of Autonomous Art«, in: 5/108 *Modern Language Association* 1993, S. 1128–1141.
- : »Ägyptische Erinnerungen. Zur Frage Des Fragmentarischen in Rilkes Später Lyrik«, in: Karen Leeder, Robert Vilain (Hrsg.): *Nach Duino. Studien zu Rainer Maria Rilkes späten Gedichten*. Göttingen: Wallstein. 2010, S. 179–193.
- : »Du, der ichs nicht sage...«. *Lyrisches und sachliches Sagen in Rilkes Gedichten 1906–1911*«, in: 31 *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 2012, S. 189–200.
- Saalmann, Dieter: »Die Konzeption des ›hombre invisible‹ bei Pablo Neruda und Rainer Maria Rilke«, in: 24 *Romanistisches Jahrbuch* 1973, S. 381–399.
- : »Symbolistische Dichtung in Rainer Maria Rilkes Essay ›Moderne Lyrik‹«, in: 2/59 *Neophilologus* 1975, S. 277–286.
- Saisselin, Rémy G.: »De l'Honnête Homme au Dandy – ou d'une esthétique de l'imitation à une esthétique de l'expression«, in: Alain Montandon (Hrsg.): *L'honnête homme et le dandy*. Tübingen: Narr. 1993, S. 9–17.
- Salado, Régis: »Fictions du désenchantement. Sur l'énergie du spleen chez Leopardi, Baudelaire et Pessoa«, in: Béatrice Didier, Ann-Déborah Lévy-Bertherat, Gwenhaël

- Ponnau (Hrsg.): *Poétiques du néant. Leopardi, Baudelaire, Pessoa*. Paris: SEDES. 1998, S. 67–124.
- Salerno, Lorenzo: *Doppio inganno. Immaginazione e intelletto in Giacomo Leopardi*. Bologna: Pendragon Fortepiano. 2012.
- Salines, Emily: *Alchemy and Amalgam. Translation in the Works of Charles Baudelaire*. Amsterdam/New York: Rodopi. 2004.
- Sandy, Mark: »Dream Lovers and Tragic Romance. Negative Fictions in Keats's *Lamia*, The Eve of St. Agnes and *Isabella*«, in: *20 Romanticism on the Net 2000*, S. 1–12.
- Sangusue, Daniel: »Hantises baudelairiennes«, in: *Labarthe/Wieser 2008*, S. 149–168.
- Sanguinetti, Edoardo: »Leopardi e la rivoluzione«, in: *Neumeister/Sirri 1997*, S. 489–496.
- Santagata, Marco: »Dagli idilli all'idillio«, in: *M. S.: Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*. Bologna: Mulino. 1994, S. 135–169.
- Sanyal, Debarati: *The Violence of Modernity. Baudelaire, Irony, and the Politics of Form*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 2006.
- Saunders, David: »Baudelaire's Personified Abstractions«, in: *4/65 The Modern Language Review 1970*, S. 768–777.
- Sauter, Caroline: »Sept monstres hideux«. *Das Monströse zwischen Baudelaire und Benjamin*«, in: *Georg Mein, Achim Geisenhanslüke (Hrsg.): Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*. Bielefeld: Transcript. 2009, S. 571–596.
- : »Theopoetologie. Absenz und Präsenz Gottes in Benjamins Baudelaire-Übertragungen«, in: *Anke Grutschus, Peter Krilles (Hrsg.): Figuren der Absenz. Figures de l'absence*. Berlin: Frank & Timme. 2010, S. 143–158.
- Sayer, Derek: »Incognito Ergo Sum. Language, Memory and the Subject«, in: *6/21 Theory, Culture & Society 2004*, S. 67–89.
- Scharold, Irmgard: *Epiphanie, Tierbild, Metamorphose, Passion und Eucharistie. Zur Kodierung des »Anderen« in den Werken von Robert Musil, Clarice Lispector und J. M. G. Le Clézio*. Heidelberg: Winter. 2000.
- Scheel, Hans Ludwig: »Zum Problem der »pessimistischen« Literatur. Anlässlich von Erika Kanduth, *Cesare Pavese im Rahmen der pessimistischen italienischen Literatur*«, in: *26 Romanistisches Jahrbuch 1975*, S. 137–146.
- /Lentzen, Manfred (Hrsg.): *Giacomo Leopardi. Rezeption – Interpretation – Perspektiven*. Bonn/Köln, 9.–11. November 1990. Tübingen: Stauffenburg-Verlag. 1992.
- Schings, Hans-Jürgen: »Fausts Verzweigung«, in: *115 Goethe-Jahrbuch 1998*, S. 97–123.
- Schlaffer, Heinz: *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 2005.
- Schlossman, Beryl: »The Night of the Poet. Baudelaire, Benjamin, and the Woman in the Street«, in: *5/119 MLN 2004*, S. 1013–1032.
- Schmidt, Jochen: *Vielstimmige Rede vom Unsagbaren. Dekonstruktion, Glaube und Kierkegaards pseudonyme Literatur*. Berlin u. a.: De Gruyter. 2006.
- Schmitz, Hermann: *Goethes Altersdenken im problemgeschichtlichen Zusammenhang*. Bonn: Bouvier. 1959.
- Schnack, Ingeborg: *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werks*. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag. 1990.
- Schneider, Helmut J.: »Das Licht der Welt. Geburt und Licht in Goethes Faustdichtung«, in: *75 Deutsche Vierteljahrsschrift 2001*, S. 102–122.

- Schneider, Sabine: »Klaffende Augen, starre Blicke. Krisen und Epiphanien des Sehens als Medium der Sprachreflexion bei Hofmannsthal und Rilke«, in: Ponzi Mauro (Hrsg.): *Klassische Moderne. Ein Paradigma des 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2010a, S. 167–179.
- : »Kaumbrau: »Rilkes prekäre Bildontologie in den ›Neuen Gedichten‹«, in: Herres/Lörincz/Simon 2010b, S. 273–297
- Scholler, Dietrich: »Giacomo Leopardi und die philosophische Erschwerung der bukolischen Dichtung: L'infinito«, in: Roger Friedlein, Gerhard Poppenberg u. a. (Hrsg.): *Arkadien in den romanischen Literaturen. Zu Ehren von Sebastian Neumeister zum 70. Geburtstag*. Heidelberg: Winter. 2008, S. 469–481.
- Schon, Peter M.: »Der Wandel des Herbstbildes in der französischen Dichtung (16.–19. Jahrhundert)«, in: Erich Köhler (Hrsg.): *Sprachen der Lyrik. Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag*. Frankfurt a.M.: Klostermann. 1975, S. 751–781.
- Schöch, Christof: »La mesure de l'instant«. Romanszene und Malerei in der französischen Spätaufklärung«, in: Franziska Sick, C. Sch. (Hrsg.): *Zeitlichkeit in Text und Bild*. Heidelberg: Winter. 2007, S. 25–40.
- Schöning, Matthias: *Ironieverzicht. Friedrich Schlegels theoretische Konzepte zwischen Athenäum und Philosophie des Lebens*. Paderborn: Schöningh. 2002.
- Schrader, Ludwig: »Die unio mystica – eine synästhetische Erfahrung«, in: L. Sch.: *Sinne und Sinnesverknüpfungen. Studien und Materialien zur Vorgeschichte der Synästhesie und zur Bewertung der Sinne in der italienischen, spanischen und französischen Literatur*. Heidelberg: Winter. 1969, S. 84–112.
- Schulze, Joachim: »Mystische Motive in Paul Celans Gedichten«, in: 3 *Poetica* 1970, S. 472–509.
- : »Einige Bemerkungen zur Vorgeschichte von Baudelaires ›conscience dans le Mal und ›sang chrétien‹«, in: 31 *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 1981a, S. 365–374.
- : »Von der erlebten zur imaginierten Landschaft. Über die Stellung von Lamartines *L'Isolément* in der Geschichte der poetischen Naturerfahrung«, in: 4/91 *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 1981b, S. 323–356.
- : *Montales Anfänge. Imitatio, Meditation der Landschaft und Wandlung der Wirklichkeit in ›Ossi di seppia‹*. Winter: Heidelberg. 1983.
- : »Rauchspur und Sefira. Über die Grundlagen von Paul Celans Kabbala-Rezeption«, in: 5 *Celan-Jahrbuch* 1993a, S. 193–246.
- : »Die reinsten Gletscher der Ästhetik«, in: Christoph Jamme, Otto Pöggeler (Hrsg.): *›Der glühende Leertext‹. Annäherungen an Paul Celans Dichtung*. München: Wilhelm Fink. 1993b, S. 227–243.
- : »La poetica pavesiana dei ›rapporti fantastici‹ e la mentalità primitiva«, in: *Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba. Omaggio a Cesare Pavese*, hrsg. v. der Università di Torino e del Piemonte Orientale. Alessandria: Edizioni dell'Orso. 2001, S. 85–109.
- Schulze-Buschhaus, Ulrich: »Ironie und Pathos in Leopardis *Palinodia*«, in: 2/20 *Italienisch* 1998, S. 32–48.
- Schumacher, Eckhard: *Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 2000.
- Schuster, Jana: »›Tempel im Gehör‹. Zur Eigenbewegtheit des Klinggedichts am Beispiel des ersten der *Sonette an Orpheus* von Rainer Maria Rilke«, in: Matthias Buschmeier,

- Till Dembeck (Hrsg.): *Textbewegungen. 1800/1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2007, S. 354–373.
- Schwab, Philipp: »Innen und Außen. Zu Kierkegaards Auseinandersetzung mit der romantischen Ironie vor dem Hintergrund der Mitteilungsform von *Entweder/Oder*«, in: *Kierkegaard Studies. Yearbook 2008*, S. 38–52.
- Schwarze, Michael: »Unsagbare Augen-Blicke. Das innamoramento in Francesco Petrarca's Canzoniere«, in: Michael Neumann (Hrsg.): *Anblick / Augenblick. Ein interdisziplinäres Symposium*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2005, S. 109–129.
- Schwemmer, Oswald: *Kulturphilosophie. Eine medientheoretische Grundlegung*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2005.
- Schwindt, Jürgen Paul (Hrsg.): *Was ist eine philologische Frage? Beiträge zur Erkundung einer theoretischen Einstellung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 2009.
- Scott, David: »Le poème en prose comme symptôme de crise littéraire. Hétérogénéité et déconstruction dans ›Le Spleen de Paris‹ de Baudelaire«, in: *1/39 L'Esprit Créateur* 1991, S. 5–14.
- Scrivano, Riccardo: »Canto notturno di un pastore errante dell'Asia«, in: Maglione 2003, S. 423–449.
- Segal, Charles: *Orpheus. The Myth of the Poet*. Baltimore: Baltimore Johns Hopkins University Press. 1993.
- Shattuck, Roger: *The Innocent Eye. On Modern Literature and the Arts*. New York: Farrar. 1984.
- Sheppard, Richard W.: »From the ›Neue Gedichte‹ to the ›Duineser Elegien‹. Rilke's Chandos Crisis«, in: *68 The Modern Language Review* 1973, S. 577–592.
- Shields, Robert: *Reality Hunger. A Manifesto*. New York: Alfred A. Knopf. 2010.
- Sieß, Jürgen: »›Plätze, o Platz in Paris, unendlicher Schauplatz‹. Zeit und Ort in Rilkes Paris-Texten«, in: *21 Poetica* 1989, S. 67–83.
- Siguret, Pierre: »La fortune du rire chez Baudelaire, Bergson et Bakhtine«, in: Mongi Madini (Hrsg.): *2000 ans de Rire. Permanence et Modernité*. Paris: Presses universitaires de Franche-Comté. 2002, S. 103–110.
- Simmel, Georg: *Philosophie des Geldes*. In: Gesamtausgabe, hrsg. v. David P. Frisby, Klaus Chr. Köhnke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 1989.
- : Die Mode. In: Gesamtausgabe, hrsg. v. Otthein Rammstedt. Bd. 14. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.
- Simon, Josef: *Philosophie des Zeichens*. Berlin, New York: De Gruyter. 1980.
- : Kant. Die fremde Vernunft und die Sprache der Philosophie. Berlin: De Gruyter. 2003.
- : »Kritik der Urteilsform«, in: Joachim Bromand, Guido Kreis. (Hrsg.): *Was sich nicht sagen lässt. Das Nicht-Begriffliche in Wissenschaft, Kunst und Religion*. Berlin: Akademie-Verlag. 2010, S. 73–84.
- Simon, Ralf: »Hymne und Erhabenheit im 19. Jahrhundert, ausgehend von Stefan Georges ›Hymnen‹«, in: Steffen Martus, Claudia Stockinger (Hrsg.): *Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur*. Bern: Lang. 2005, S. 357–385.
- : *Der poetische Text als Bildkritik*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2009.
- : »Vorüberlegungen zu einer literaturwissenschaftlichen Handlungstheorie des Bildes (Rilke: ›Tänzerin: o du Verlegung‹)«, in: Ludger Schwarte (Hrsg.): *Bild-Performanz. Die Kraft des Visuellen*. München: Fink Verlag. 2011, S. 361–381.

- Simonis, Annette: »Mon esprit, tu te meus avec agilité. Poetik der ›correspondances‹. Wechselspiel der Künste und ästhetische Selbstreflexion in Charles Baudelaires ›Les Fleurs du Mal‹«, in: Edith Düsing, Hans-Dieter Klein (Hrsg.): Geist und Literatur. Modelle in der Weltliteratur von Shakespeare bis Celan. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2008, S. 167–188.
- Sirri, Rafaele: »La ginestra ovvero la condanna ad esistere«, in: Neumeister/Sirri 1997, S. 259–272.
- Sloterdijk, Peter: Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 1988.
- : Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 1999.
- Snyder-Körper, Mary: Das weiblich Erhabene. Sappho bis Baudelaire. München: Wilhelm Fink. 2007.
- Sorella, Antonio: »Spunti di stile tragico nella lirica leopardiana«, in: 1/56 Italian Studies 2001, S. 57–65.
- Spaemann, Robert: Reflexion und Spontaneität. Studien über Fénelon. 2., erw. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta. 1990 (¹1963).
- : Glück und Wohlwollen. Versuch über Ethik. Stuttgart: Klett & Cotta. 2009.
- Spencer, Judith: »L'eurythmie paradoxale. La métaphore de la danseuse comme allégorie esthétique chez Baudelaire«, in: 1/29 Études littéraires 1996, S. 71–81.
- : »Le temps baudelairien et la fuyance de l'art romantique: entre *tempus* et *aeternitas*«, in: 4/93 Neophilologus 2009, S. 571–579.
- : »Towards an Understanding of the Transfiguration and Disfiguration of Romantic Art Suspended between Genesis and Apocalypse. An Anatomy of De-Composition in the Balzacian/Baudelairian Corpus«, in: 2/86 Studia Neophilologica 2014, S. 1–30.
- Spicker, Friedemann: Der Aphorismus. Begriff und Gattung von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis 1912. Berlin u. a.: De Gruyter. 1997.
- Spitzer, Leo: Classical and Christian ideas of world harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word »Stimmung«, hrsg. v. Anna G. Hatcher, René Wellek. Baltimore: Johns Hopkins Press. 1963.
- Squarotti, Giorgio Bárberi: »La luna in cielo«, in: 39 Revue des études italiennes 1993, S. 7–21.
- : »La sera del dì di festa«, in: Maglione 2003, S. 245–267.
- Stamelman, Richard: »L'anamorphose baudelairienne. L'allégorie du ›Masque‹«, in: 41 Cahiers de l'Association internationale des études françaises 1989, S. 251–267.
- : Lost Beyond Telling. Representations of Death and Absence in Modern French Poetry. Ithaca/London: Cornell University Press. 1990.
- Starobinski, Jean: »Les rimes du vide. Une lecture de Baudelaire«, in: 11 Nouvelle Revue de psychanalyse 1975, S. 133–143.
- : »Sur Rousseau et Baudelaire. Le dédommagement et l'irréparable«, in: Yves Bonnefoy (Hrsg.): Le lieu et la formule. Hommage à Marc Eigeldinger. Neuchâtel: La Baconnière. 1978, S. 47–59.
- : Montaigne en mouvement. Paris: Gallimard. 1982 (Bibliothèque des idées).
- : »Les proportions de l'immortalité«, in: 8 Furor 1983, S. 5–19.
- : »Cadavres interpellés. Fiction, moralité, épreuve du temps chez Baudelaire«, in: 41 Nouvelle Revue de Psychanalyse 1990, S. 69–81.

- : La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire. Paris: Julliard. 1997.
- : Les rivières, les cloches et l'éveil de la nostalgie«, in: Labarthe/Wieser 2008, S. 169–182.
- : L'Encre de la mélancholie. Paris: Éditions du Seuil. 2012.
- Steffen, Volker: Unfähigkeit zu vergessen. Über das sentimentale Prinzip der Erinnerung. Bielefeld: Aisthesis-Verlag. 2012.
- Steiner, Uwe C.: Inständigkeit und Agency. Zur Problemgeschichte des Dinggedichts von der Emblematik bis Rilke und darüberhinaus. In: Herres/Lörincz/Simon 2010, S. 299–320.
- Steinhagen, Harald: »Zu Walter Benjamins Begriff der Allegorie«, in: Walter Haug (Hrsg.): Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler. 1979, S. 666–685.
- Steinkamp, Volker: Giacomo Leopardis Zibaldone. Von der Kritik der Aufklärung zu einer Philosophie des Scheins. Frankfurt a.M.: Peter Lang. 1991.
- Stenzel, Hartmut: »Dekonstruktion der Sinnstiftung und geschichtsphilosophischer Pessimismus. Baudelaire und Blanqui als antiromantische Vordenker Benjamins«, in: Heinz Brüggemann, Günter Oesterle (Hrsg.): Walter Benjamin und die romantische Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2009, S. 299–321.
- Stephens, Anthony: »The Problem of Completeness in Rilke's Poetry 1922–1926«, in: 1/4 Oxford German Studies Volume 1969, S. 155–187.
- Stevens, Adrian/Wagner, Fred (Hrsg.): Rilke und die Moderne. Londoner Symposium. München: Iudicium-Verlag. 2000.
- Stewart, Susan: On Longing. Narratives of Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection. Durham/London: Duke University Press. 1993.
- Sticker, Martin/Wenz, Daniel: »System und Sytemkritik. Witz und Ironie als philosophische Methode beim frühen Friedrich Schlegel«, in: 1/120 Philosophisches Jahrbuch 2013, S. 64–81.
- Stieg, Gerald: »Sakralisierung durch Dichtung bei Rainer Maria Rilke und Georg Trakl«, in: Albert Meier, Alessandro Costazza, Gérard Laudin u. a. (Hrsg.): Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. Berlin u. a.: De Gruyter. 2011, Bd. 2, S. 265–278.
- Stierle, Karlheinz: »Baudelaires ›Tableaux parisiens‹ und die Tradition des ›tableau de Paris‹«, in: 6 Poetica 1974, S. 285–322.
- : »Diderots Begriff des Interessanten«, in: 23 Archiv für Begriffsgeschichte 1979, S. 55–76.
- : »Babel und Pflingsten. Zur immanenten Poetik von Apollinaires *Alcools*«, in: Rainer Warning, Winfried Wehle (Hrsg.): Lyrik und Malerei der Avantgarde. München: Fink. 1982, S. 61–112.
- : »Aura, Spur und Benjamins Vergegenwärtigung des 19. Jahrhunderts«, in: Helmut Pfeiffer (Hrsg.): Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus. München: Fink. 1987, S. 39–47.
- : Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt. München: Hanser. 1993.
- : »Rilkes Pariser Bilder«, in: Wilhelm Graeber, Dieter Steland, Wilfried Floeck (Hrsg.): Romanistik als vergleichende Literaturwissenschaft. Festschrift für Jürgen von Stackelberg. Frankfurt a.M.: Peter Lang. 1996, S. 387–411.

- : »Poesia, industria e modernità. La polemica di Leopardi contro Lodovico di Breme«, in: Carlo Ossola, Barberi Squarotti (Hrsg.): *Letteratura e Industria*. Firenze: Olschki. 1997, Bd. 1, S. 163–175.
- »Nachwort«, in: Giacomo Leopardi: *Gesänge. Dialoge*. Zibaldone, übers. v. Hanno Helbing, Alice Vollenweider. München: Artemis & Winkler. 1998, S. 871–896.
- : »Progressive Universalpoesie und progressive Universalstadt. Friedrich Schlegel und Victor Hugo«, in: Gerhart von Graevenitz (Hrsg.): *Die Stadt in der europäischen Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2000, S. 183–194.
- : »Das Sonett RVF 131. ›Io canterei d'amor sì novamente‹«, in: Klaus W. Hempfer (Hrsg.): *Petrarca Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner*. Stuttgart: Franz-Steiner Verlag. 2003a, S. 213–224.
- : Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2003b.
- : »Aliénation et poésie. L'Héautontimorouménos de Baudelaire. Les fleurs du Mal, LXXXIII«, in: Labarthe/Wieser 2008, S. 183–190.
- : »Zwischen *Romanus* und *Romantik*. Wandlungen eines europäischen Schlüsselbegriffs«, in: Ernst/Geyer 2010, S. 55–82.
- Stillers, Rainer: »Leopardi und die Mythologie«, in: 40 Romanistisches Jahrbuch 1989, S. 130–150.
- : »Der ›canto‹ in den *Canti*. Beobachtungen zu einem poetologischen Motiv«, in: 2/20 Italienisch 1998, S. 50–63.
- Stockhammer, Robert (Hrsg.): *Grenzwerte des Ästhetischen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 2002.
- : »Einleitung«, in: Stockhammer 2002, S. 7–22.
- Stolzenberg, Jürgen: »Das freie Spiel der Erkenntniskräfte. Zu Kants Theorie des Geschmacksurteils«, in: Ursula Franke (Hrsg.): *Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks*. Hamburg: Meiner. 2000, S. 1–28.
- Storck, Joachim: »Wort-Kerne und Dinge. Rilke und die Krise der Sprache. Zu den ›Gedichten 1906 bis 1926‹«, in: 4 Akzente. Zeitschrift für Dichtung 1957, S. 346–358.
- Strohschneider-Kohrs, Inge: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen: Niemeyer. ³2002 (¹1960).
- Szondi, Peter: *Poetik und Geschichtsphilosophie II. Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik*. In: P.Sz.: *Studienausgabe der Vorlesungen in 5 Bänden*, hrsg. v. Wolfgang Fietkau. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 1987 (¹1973–1975), Bd. 3.
- : *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. In: P.Sz.: *Studienausgabe der Vorlesungen in 5 Bänden*, hrsg. v. Wolfgang Fietkau. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 1975, Bd. 5.
- Swales, Martin: »Zwischen Moderne und Postmoderne? Überlegungen zu Rilkes (sogenannten) Dinggedichten«, in: Stevens/Wagner 2000, S. 155–164.
- Taie, Yvonne al-: *Tropus und Erkenntnis. Sprach- und Bildtheorie der deutschen Frühromantik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2015.
- Tarani, Tommaso. *Il velo e la morte. Saggio su Leopardi*. Florenz: Società Editrice Fiorentina. 2011.
- Tartaro, Achille: »La ginestra«, in: Maglione 2003, S. 625–645.
- Tellini, Gino: *Leopardi*. Rom: Salerno. 2001.
- Teuber, Bernhard: »Nachahmung des Bösen«, in: Andreas Kablitz, Gerhard Neumann (Hrsg.): *Mimesis und Simulation*. Freiburg i. B.: Rombach. 1998, S. 603–630.

- : »Poeta doctus an philologus? Gelehrsamkeit, Philologie und Antiphilologie bei Arthur Rimbaud«, in: Mark-Georg Dehrmann, Alexander Nebrig (Hrsg.): *Poeta philologus. Eine Schwellenfigur im 19. Jahrhundert*. Berlin: Peter Lang, 2010, S. 257–280.
- Theile, Wolfgang: »La toile oubliée. Ästhetische Reflexion und die Idee der Modernität bei Baudelaire (am Beispiel von *Une charogne*)«, in: Angel San Miguel (Hrsg.): *Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*. Festschrift für Franz Rauhut zum 85. Geburtstag. Tübingen: Narr, 1985, S. 309–317.
- : »Landschaftspoesie – Sprachlandschaften. Poetologische Lyrik des 20. Jahrhunderts«, in: 3/4 *Poetica* 1992, S. 394–442.
- Theissen, Bianca: »Chaos. Die frühromantische Poetik der komplexen Form«, in: *Stockhammer* 2002, S. 23–43.
- Theunissen, Michael: *Vorentwürfe von Moderne. Antike Melancholie und die Acedia des Mittelalters*. Berlin/New York: De Gruyter, 1996.
- : *Pindar. Menschenlos und Wende der Zeit*. München: Beck, 2008.
- Tholen, Toni: »Schönheit im Augenblick. Zur Temporalität einer zentralen ästhetischen Kategorie – von Baudelaire zu Handke«, in: 3,4/35 *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte. Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* 2011, S. 415–431.
- Thomsen, Christian W./Holländer, Hans: *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.
- Thorel-Cailleteau: »La Muse des derniers jours«, in: Steve Murphy (Hrsg.): *Lectures des Fleurs du Mal*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2002, S. 89–102.
- Thüring, Hubert: »Gewöhnung als Schöpfung. Leopardis Wiederholung der Natur«, in: Klaus Müller-Wille, Detlef Roth und Jörg Wiesel (Hrsg.): *Wunsch – Maschine – Wiederholung*. Freiburg i. B. 2002, S. 63–77.
- : *Das neue Leben. Studien zur Literatur und Biopolitik 1750–1938*. München: Wilhelm Fink, 2012.
- Tigges, Wim: »The Significance of Trivial Things. Towards a Typology of Literary Epiphanies« in: W. T. (Hrsg.): *Moments of Moment. Aspects of the Literary Epiphany*. Amsterdam: Rodopi, 1999, S. 37–60.
- Timpanaro, Sebastiano: *Nuovi studi sul nostro Ottocento*. Pisa: Nistri Lischi, 1994.
- Torra-Mattenklott, Caroline: »Denkfiguren«, in: Joachim Küpper (Hrsg.): *The Beauty of Theory. Zur Ästhetik und Affektökonomie von Theorien*. Paderborn: Fink, 2013, S. 59–76.
- Trouvé, Alain: »Baudelaire et l'invitation au voyage«, in: *hors-série (Viro illustri) Atala* 1999, S. 83–94.
- Tucci, Nina S.: »Baudelaire's ›Les Sept Vieillards‹. The Archetype Seven, Symbol and Destructive Time«, in: 44 *Orbis Letterarum* 1989, S. 69–79.
- Tucker, Cynthia G.: »Pétrarchisant [sic !] sur l'horrible: A Renaissance Tradition and Baudelaire's Grottesque«, in: 5/48 *The French Review* 1975, S. 887–896.
- Tunkel, Tobias: *Das verlorene Selbe. Paul Celans Poetik des Anderen und Goethes lyrische Subjektivität*. Freiburg i. B.: Rombach, 2001.
- Turk, Horst: »Vom Klassischen Altertum zu den Klassikern der Moderne?«, in: Wilhelm Voßkamp (Hrsg.): *Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 1993, S. 466–492.

- Uerlings, Herbert: »Das Europa der Romantik. Novalis, Friedrich und August Wilhelm Schlegel, Manzoni«, in: Silvio Vietta, Dirk Kemper und Eugenio Spedicato (Hrsg.): Das Europa-Projekt der Romantik und die Moderne. Ansätze zu einer deutsch-italienischen Mentalitätsgeschichte. Tübingen: Niemeyer. 2005, S. 39–72.
- Unglaub, Erich: »Flugzeug und Maschine in Rilkes ›Die Sonette an Orpheus‹«, in: Quéval/Böschstein 2004, S. 203–209.
- Urbancic, Anna: »Reflecting on a Moment of Calm. Leopardi's ›La Quiete Dopo La Tempesta‹«, 1/16 Rivista di Studi Italiani 1998, S. 519–536.
- Vaillant, Alain: Le rire. François Rabelais, Les paroles gelées, Pantagruel; Charles Baudelaire, L'Héautontimorouménos, Fleurs du mal; Théophile Gautier, Le théâtre idéal, Mademoiselle de Maupin. Paris: Quintette. 1991.
- : »Le lyrisme de l'obscène chez Baudelaire. Analyse d'une révolution poétique«, in: Christine Planté (Hrsg.): Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^{ème} siècle. Lyon: Presses universitaires de Lyon. 2003, S. 259–268.
- Valentini, Alvaro: Leopardi. Idillio metafisico e poesia copernicana. Rom: Bulzoni. 1991.
- Vamper, Fabio: Il sistema-Leopardi. Teoria e critica della modernità. Mailand/Udine: Mimesis Edizioni. 2012.
- Vegliante, Jean-Charles: »Perception française de l'Italie et traduction de l'italien. Histoire d'un malentendu«, in: 106 Romantisme 1999, S. 69–81.
- Vinken, Barbara: »Zeichenspur, Wortlaut: Paris als Gedächtnisraum. Hugos *A l'Arc de Triomphe*, Baudelaires *Le Cygne*«, in: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann (Hrsg.): Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 1991, S. 231–262.
- Von Jagow, Bettina/Steger, Florian: »Übergangsriten. Zur Konstruktion von Männlichkeit am Beispiel der Orpheus-Mythe«, in: Florian Steger (Hrsg.): Kultur, ein Netz von Bedeutungen. Analysen zur symbolischen Kulturanthropologie. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2002, S. 97–105.
- Vordtriede, Werner: Novalis und die französischen Symbolisten. Stuttgart: Kohlhammer. 1963.
- Wagner, Astrid: »Grenzen des Begrifflichen in der ästhetischen Erfahrung. Kants Konzept der ästhetischen Idee in symboltheoretischer Perspektive«, in: Wolfram Högbe (Hrsg.): Grenzen und Grenzüberschreitungen. Akten des XIX. Deutschen Kongresses für Philosophie. Berlin: Akademie Verlag. 2002, S. 969–980.
- Wagner, Jennifer A.: A Moment's Monument. Revisionary Poetics and the Nineteenth-Century English Sonnet. New Jersey: Fairleigh Dickinson. 1998.
- Wagner, Richard. Die Musikdramen, hrsg. von J. Kaiser. Hamburg: Hoffmann und Campe. 1971.
- Waldow, Stephanie: Der Mythos der reinen Sprache. Walter Benjamin, Ernst Cassirer, Hans Blumenberg. Allegorische Intertextualität als Erinnerungsschreiben der Moderne. München: Fink. 2006.
- Wanning, Frank: »Die Verführung durch das Nichts. Negativität und Zeiterfahrung in Leopardis Canti«, in: 2/40 Italienisch 1998, S. 64–77.
- Warning, Rainer: »Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie: Dante, Petrarca, Baudelaire«, in: Klaus W. Hempfer, Gerhard Regn (Hrsg.): Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur. Fest-

- schrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag. Wiesbaden: Franz Steiner-Verlag. 1983, S. 288–317.
- : »Romantische Tiefenperspektivik und moderner Perspektivismus. Chateaubriand, Flaubert, Proust«, in: Karl Maurer, Winfried Wehle (Hrsg.): *Romantik. Aufbruch zur Moderne*. München: Fink. 1991, S. 295–324.
- : »Schwellenerfahrung und Epochenschwelle. Hugo, *Soleils couchants* und Baudelaire, *Les deux crépuscules de la grande Ville*«, in: R. W.: *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*. Freiburg i. B.: Rombach. 1997, S. 179–218.
- Waters, William: *Poetry's Touch. On Lyric Address*. Ithaca/London: Cornell University Press. 2003.
- : »The Elusiveness of Things in Rilke's *Dinggedichte*«, in: Herres/Lörincz/Simon 2010a, S. 321–336.
- : »The New Poems«, in: Leeder/Vilain 2010b, S. 59–73.
- Webb, Eugene: »The Alchemy of Man and the Alchemy of God. The Alchemist as Cultural Symbol in Modern Thought«, in: *1/17 Religion & Literature* 1985, S. 47–60.
- Weber, André: *Wolkenkodierungen bei Hugo, Baudelaire und Maupassant im Spiegel des sich wandelnden Wissenshorizontes von der Aufklärung bis zur Chaostheorie. Studien zur Wolke als Dispositiv der Literatur*. Berlin: Frank & Timme. 2012.
- Weber, Heinz-Dieter: *Friedrich Schlegels »Transzendentalpoesie«. Untersuchungen zum Funktionswandel der Literaturkritik im 18. Jahrhundert*. München: Fink. 1973.
- Wehle, Winfried: »Orpheus' zerbrochene Leier. Zur ›Poetik des Machens‹ in avantgardistischer Lyrik (Apollinaire)«, in: Rainer Warning, W. W. (Hrsg.): *Lyrik und Malerei der Avantgarde*. München: Fink. 1982, S. 381–420.
- : »Vom Erhabenen oder über die Kreativität des Kreatürlichen«, in: Sebastian Neumeister (Hrsg.): *Frühaufklärung*. München: Fink. 1994, S. 195–240.
- : *Leopardis Unendlichkeiten. Zur Pathogenese einer poesia non poesia (»L'Infinito«/»A se stesso«)*. Tübingen: Narr. 2000.
- : *Über die Schwierigkeiten, (s)ich zu sagen. Horizonte literarischer Subjektkonstitution*. Frankfurt a.M.: Klostermann. 2001.
- : »Schweigen gebietend. Von ästhetischer Widerrede gegen rationale Behauptungen«, in: Albrecht Betz (Hrsg.): *Französischer Pathos*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2002, S. 163–188.
- : »Einführung«, in: Henning Krauß, W. W. (Hrsg.): *20. Jahrhundert. Lyrik*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag. 2010a, S. 9–42.
- : »Lyrik, avantgardistisch (1909–1920)«, in: W. W.: *20. Jahrhundert. Lyrik*. Tübingen: Stauffenberg. 2010b, S. 43–73.
- : »Innamoramento. Der Anstoß des Herzens als Anfang des Denkens und Dichtens. (Dante, »Vita Nova« I–III)«, in: Herold/Bernsen 2015, S. 23–49.
- Weidmann, Heiner: »Geistesgegenwart. Das Spiel in Walter Benjamins Passagenarbeit«, in: *3/107 MLN* 1992, S. 521–547.
- Weinberg, Kurt: »Baudelaires *Une Charogne*. Paradigma einer Ästhetik des Unbehagens«, in: *12 Poetica* 1980, S. 83–118.
- Weingart, Brigitte: »Blick zurück. Faszination als ›Augenzauber‹«, in: Kenneth Caloon, Eva Geulen u. a. (Hrsg.): »Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht«. *Über den Blick in der Literatur*. Berlin: Erich Schmidt Verlag. 2009, S. 188–205.

- Weinrich, Harald: »Drei Thesen von der Heiterkeit der Kunst«, in: 1–3/3 *Arcadia*. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft 1968, S. 121–132.
- Werle, Peter: »L'infinito. Theoretische Konzeptionen und lyrische Gestaltung des Unendlichen bei Leopardi«, in: 55 *Romanistisches Jahrbuch* 2004, S. 149–163.
- Westerwelle, Karin: *Ästhetisches Interesse und nervöse Krankheit. Balzac, Baudelaire, Flaubert*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler. 1993a.
- : »Zeit und Schock. Charles Baudelaires ›Confiteur des Artisten‹«, in: 8/47 *Merkur* 1993b, S. 667–682.
- : »Die Transgression von Gegenwart im allegorischen Verfahren. Baudelaires *A une passante*«, in: 107 *Romanische Forschungen* 1995, S. 53–87.
- : »Baudelaire und die Poesie des ›souvenir‹. Ein Versuch über Figuration und Destruktion der Bildfiguren des Heiligen in den *Fleurs du mal*«, in: 3/113 *Romanische Forschungen* 2001, S. 351–362.
- : »Baudelaires *A une Madone*. Die Reflexion des Bösen im Bild«, in: Lange/Schwindt/Westerwelle 2004, S. 147–195.
- : »Forse solo chi vuole s'infinita«. Die Konstruktion der Grenze in der Lyrik Eugenio Montales«, in: Joachim und Elisabeth Lecker (Hrsg.): *Text-Interpretation-Vergleich*. Festschrift für Manfred Lentzen zum 65. Geburtstag. Berlin: Erich Schmidt-Verlag. 2005a, S. 456–474.
- : »Mythos und Kritik. Zum Problem der ›Correspondances‹ in Baudelaires *Wagnerschrift*«, in: Hans T. Siepe, Bernd Kortländer (Hrsg.): *Baudelaire und Deutschland. Deutschland und Baudelaire*. Tübingen: Narr. 2005b, S. 53–80.
- : »Baudelaire und die Pathologie der Nerven«, in: Marie Guthmüller, Wolfgang Klein (Hrsg.): *Ästhetik von unten. Empirie und ästhetisches Wissen*. Tübingen/Basel: Francke Verlag. 2006, S. 193–216.
- (Hrsg.): *Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2007.
- : »Die Darstellung von Subjekt und Affekt in Giacomo Leopardis *Ultimo canto di Saffo*«, in: Alexander Arweiler (Hrsg.): *Vom Selbstverständnis in Antike und Neuzeit. Notions of the Self in Antiquity and Beyond*. Berlin/New York: De Gruyter. 2008, S. 283–312.
- : »Baudelaire und das Unsichtbare. Die Ästhetik der *ébauche* in ›*Une Charogne*‹«, in: Arbogast Schmitt, Gyburg Radke-Uhlmann (Hrsg.): *Anschaulichkeit in Kunst und Literatur. Wege bildlicher Visualisierung in der europäischen Geschichte*. Berlin/Boston: De Gruyter. 2011a, S. 301–342.
- : »Verlust des Heiligenscheins. Der Artist in der bürgerlichen Gesellschaft«, in: 748, 749 *Merkur* 2011b, S. 830–839.
- : »Charles Baudelaire. Figuren und Masken des Autors«, in: Christel Meier-Staubach, Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.): *Autorschaft. Ikonen, Stile, Institutionen*. Berlin: Akademie-Verlag. 2011c, S. 253–298.
- : »Paris-Ansichten in Baudelaires ›*Le Crépuscule du matin*‹«, in: Kurt Hahn, Matthias Hausmann (Hrsg.): *Visionen des Urbanen. (Anti-) Utopische Stadtentwürfe in der französischen Wort- und Bildkunst*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. 2012, S. 79–100.
- Wellbery, David E.: *The specular moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism*. Stanford: Stanford University Press. 1996.

- Wetzel, Michael: »Intensität. Vorüberlegungen zur Überschreitung subjektiver Zeit«, in: Gottfried Heinemann (Hrsg.): *Zeitbegriffe. Ergebnisse des interdisziplinären Symposiums Zeitbegriff der Naturwissenschaften, Zeiterfahrung und Zeitbewußtsein* (Kassel 1983). Freiburg/München: Karl Alber. 1986, S. 113–137.
- : »Da ist keine Stelle, die dich nicht sieht«. Das Bild als Schauplatz einer inframedialen Torsion des Blicks«, in: Gottfried Boehm u. a. (Hrsg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. Paderborn: Fink 2008, S. 149–182.
- Wieland, Wolfgang: *Urteil und Gefühl. Kants Theorie der Urteilskraft*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2001.
- Wierschin, Martin: »Zur stilistischen Metamorphose eines Lyrikers. Rilkes Epitaphium und Rosen-Symbol als ›reiner Stil‹«, in *2/22 German Studies Review* 1999, S. 215–224.
- Wieser, Oliver: »Die poetische Thematisierung von Kunst bei Baudelaire. Artefaktreferenzen in den *Fleurs du Mal* als (dekonstruierende) Systemreferenzen auf den Parnass«, in: Klaus W. Hempfer (Hrsg.): *Jenseits der Mimesis. Parnassische Transposition d'art und der Paradigmenwechsel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag. 2000, S. 121–164.
- Wild, Ariane: *Poetologie und Décadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2002.
- Wild, Cornelia: *Später Baudelaire. Praxis poetischer Zustände*. München: Fink. 2008.
- Williams, Michael V.: »The Hound of Fate in ›Madame Bovary‹«, in: *1/14 College Literature* 1987, S. 54–61.
- Williams, Pamela: »Leopardi's Philosophy of Consolation in ›La ginestra‹«, in: *4/93 The Modern Language Review* 1998, S. 985–996.
- Winter, Ingrid: »Fulfilled Moment and Infinite Progress. Goethe's *Wandrer's Nachtlied II* and Rilke's *Der Schwan*«, in: *4/57 Germanic Review* 1982, S. 129–137.
- Wirth, Uwe: »Das Neue als witziger Einfall bei Kant, Jean Paul und Peirce«, in: *Moog-Grünewald* 2002, S. 55–72.
- Witt, Catherine: »Passages through Baudelaire. From Poetry to Thought and Back«, in: *Acquisto* 2013, S. 25–42.
- Wodianka, Stephanie: »Das bereiste Andere. Der ›italienische Blick‹ am Fuße des Vesuv auf den Grand Tour und die europäische Reiseliteratur«, in: *3,4/32 Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* 2011, S. 467–486.
- Wohlfart, Günter: *Der Augenblick. Zeit und ästhetische Erfahrung bei Kant, Hegel, Nietzsche und Heidegger mit einem Exkurs zu Proust*. Freiburg: Alber. 1982.
- Wolf, Norbert Chr.: »Fruchtbarer Augenblick« – »prägnanter Moment«. Zur medien-spezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe)«, in: Peter-André Alt u. a. (Hrsg.): *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik*. Würzburg. Königshausen & Neumann. 2002, S. 373–404.
- Wright, Crispin: *Truth and Objectivity*. Cambridge: Harvard University Press. 1992.
- Wuthenow, Ralph-Rainer: »Der Europäische Ästhetizismus«, in: Hans-Joachim Piechotta, R.-R. W. (Hrsg.): *Die literarische Moderne in Europa. Bd. 1: Erscheinungsformen literarischer Prosa und die Jahrhundertwende*. Opladen: Westdeutscher Verlag. 1993, S. 112–135.

- Zaiser, Rainer: Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters. Tübingen: Narr. 1995.
- Zelle, Carsten: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler. 1995.
- Zemanek, Evi: »Archivare der Augen-Blicke im Angesicht des Alters. Martin Walsers produktive Goethe-Rezeption«, in: 128 Zeitschrift für deutsche Philologie 2009, S. 567–589.
- Ziganke, Jana: »Baudelaires Poetik des Stupors«, in: 3,4/38 Poetica 2006, S. 409–436.
- Zima, Peter: Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne. Tübingen: Francke. 2001.
- Zimmermann, Eléonore M.: »Hymne à la Beauté. Un art poétique«, in: 41 Cahiers de l'Association internationale des études françaises 1989, S. 237–250.
- Ziolkowski, Theodore: The View from the Tower. Origins of an Antimodernist Image. Princeton: Princeton University Press. 1998.
- : Vorboten der Moderne. Eine Kulturgeschichte der Frühromantik. Stuttgart: Klett-Cotta. 2006.
- Zirden, Sylvia: Theorie des Neuen. Konstruktionen einer ungeschriebenen Theorie Adornos. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2005.
- Zitko, Hans: »Kunst und Macht. Religiöse Dimensionen der modernen Kunst«, in: Jörg Herrmann (Hrsg.): Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute. München: Fink. 1998, S. 44–55.
- Žmegač, Viktor: »Simultanismus«, in: Dieter Borchmeyer, V. Ž. (Hrsg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Tübingen: Niemeyer. 1994, S. 398–400.
- Zovko, Jure: Verstehen und Nichtverstehen bei Friedrich Schlegel. Zur Entstehung und Bedeutung der hermeneutischen Kritik. Stuttgart: Frommann-Holzboog. 1990.
- : »Zur Aktualität von Schlegels Kritikkonzeption«, in: Bärbel Frischmann, Elizabeth Zaibert-Millán (Hrsg.): Das neue Licht der Frühromantik. Innovation und Aktualität frühromantischer Philosophie. Paderborn: Schöningh. 2009, S. 71–79.
- : »Zwischen Moderne und Tradition. Schlegels Europa-Idee«, in 18 Athenäum 2011, S. 139–149.
- Zwicker, Steven N.: »The Constitution of Opinion and the Pacification of Reading«, in: Kevin Sharpe, St. N. Z. (Hrsg.): Reading, Society and Politics in Early Modern England. Cambridge: Cambridge University Press. 2006, S. 295–316.

Internet

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1975/ (aufgerufen am 24.1.2015).

Wörterbücher, Nachschlagewerke

- D'Alembert, Jean le Rond/Diderot, Denis (Hrsg.): *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Nouvelle impr. en facs. de la 1. éd. de 1751–1780. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann. 1966–1967.
- Barck, Karlheinz/Fontius, Martin u. a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Studienausgabe. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler. 7 Bde. 2000–2010.
- Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Stuttgart/Leipzig: S. Hirzel Verlag. 1999.
- Engel, Manfred (Hrsg.): *Rilke-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler. 2004.