

Winfried Wehle

Trauma und Eruption. Literatur als *lieu de mémoire* des Unbewussten Mme de Staëls Roman *Corinne ou l'Italie*

1

Nicht als ob die abendländische Kulturgeschichte das Unbewusste als „Schatten“ (C. G. Jung), als das ausgeschlossene Andere dessen, was uns bewusst ist, ignoriert hätte. Doch solange seine Zugänge nicht wissenschaftlich erschlossen waren, führte es eine weithin verdrängte Existenz, außerhalb, unterhalb, jenseits der gedanklich kultivierten Sicherheitszonen der menschlichen Natur, als „inneres Ausland“ (Sigmund Freud).¹ Unterschlagen ließ es sich jedoch nicht. Im Licht des Verstandes betrachtet erschien es als dunkles, gefährliches, undurchschaubares Gegenspiel. Mit den entsprechend freudianischen Konsequenzen alles Verdrängten: es drängte auf Wiederkehr unter Gestalten der Entstellung. Einer seiner privilegierten semiotischen Schauplätze war – und ist – Literatur. Nicht ohne diesen triftigen Grund hat Sigmund Freud viel aus der Literatur genommen und seine Methode an Literatur praktiziert.² Sofern er als Höhe- und Endpunkt in der wissenschaftlichen Entdeckungsgeschichte des Unbewussten gelten darf,³ bilden Sondierungen und Ausschachtungen der Sprachkünste einen bedeutenden Strang seiner vorwissenschaftlichen Eingemeindung.⁴ Für diese Partnerschaft zwischen Poesie und Psychoanalyse gibt es, zumal aus deren wissenschaftstheoretischen Sicht, gute Gründe. Was Freud eher therapeutisch zum Ausdruck brachte – dass der Mensch in der Sprache ein Surrogat für

¹ Vgl. Bernard Görlich: „Inneres Ausland“. Über Fremdheitserfahrung in Geschichte und Lebensgeschichte, in: Paul Geyer, Claudia Jünke (Hg.): Von Rousseau zum Hypertext. Subjektivität in Theorie und Literatur der Moderne, Würzburg 2001, S. 19-38.

² Vgl. Herta Steinbauer: Die Psychoanalyse und ihre geistesgeschichtlichen Zusammenhänge mit besonderer Berücksichtigung von Freuds Theorie der Literatur und seiner Deutung dichterischer Werke, Basel, Boston 1987, v.a. Kap. 8, hier S. 172 ff.

³ Vgl. Ludger Lütkehaus in der philosophiegeschichtlichen Einleitung zu dem von ihm hg. Materialienband: Dieses wahre innere Afrika. Texte zur Entdeckung des Unbewussten vor Freud, Frankfurt a.M. 21989 (1980), S. 7-45.

⁴ Anna Freud (Hg.): Sigmund Freud: Gesammelte Werke in 18 Bänden, Frankfurt a.M., 1964 ff.; hier: Bd. VII (*Werke aus den Jahren 1906-1909*, darin: *Der Dichter und das Phantasieren*), S. 70: „Die Schilderung des menschlichen Seelenlebens ist ja seine [i.e. des Dichters] eigentliche Domäne; er war jederzeit der Vorläufer der Wissenschaft und so auch der wissenschaftlichen Psychologie“.

die Tat findet, mit dessen Hilfe der Affekt „abreagiert“ werden kann⁵ –, dies wird in der strukturalen Fassung Lacans zum Anker der epistemologischen Erschließbarkeit des Unbewussten: dass es (selbst) wie eine Sprache strukturiert ist.⁶ Kontakt mit ihm aufzunehmen wird dadurch zu einem Problem der Übersetzung. Es geht darum, die dunklen Anmeldungen seiner Fremdsprache in die aufgeklärten Zonen der Kultursprache zu übertragen, d.h. unter therapeutischen Aspekt, das „Ich gegenüber dem Es gleichsam wieder in seine alten Rechte“⁷ einzusetzen und seinen hegemonialen Anspruch zu retten.

Auch dabei konnte Literatur Modell stehen. Was sie zu sagen hat, sie sagt es im Modus des Fiktiven. Im weitesten Sinne beruht ihr Erfolg dadurch – zumindest in psychoanalytischer Perspektive – auf ihrem uneigentlichen Reden. Kommt ihr deshalb nicht, im Prinzip, derselbe Status zu wie den verschlüsselten Äußerungen des Unbewussten? Zumal dessen ‚Sprache‘ seinerseits, in Analogie zur Literatur, als bildliche bzw. symbolische Repräsentation gelten darf. Das surrealistische *murmure de l'inconscient* (Breton) nimmt diese Vorstellung gewissermaßen nur in Umkehrung in Anspruch, wenn es sich darin noch einmal einen Zugang zum authentischen, unvoreingenommenen, ‚heilen‘ Pneuma der ‚Seele‘ zu verschaffen hofft.

Die Funktion der Literatur fand für Freud jedoch ihre Grenze darin, dass er sie in letzter Instanz stets als Arzt wahrnahm. Dichter und ihre erdichteten Figuren waren in seiner produktionsästhetisch orientierten Wahrnehmung literarische Probanden. Oder sollte man dezidierter sagen: schriftliche Patienten? Sie standen im Dienst seiner medizinischen Studien, boten Vergleichsmaterial für seine analytisch-therapeutische Theoriebildung. Dies rückte die Symptome des Unbewussten im Zweifelsfall von vornherein ins Zeichen eines Krankheitsbildes. Die Versuche, die Psychoanalyse zu einer Methode der Literaturwissenschaft zu machen, haben offenbart, dass der Text eines psychischen Krankenberichts und der von Literatur zwar durchaus mit unbewusstem Begehren korrespondieren mag. Ihre Gleichursprünglichkeit ist aber nur um den Preis zu haben, dass die ästhetische Bewusstheit unterschlagen wird, mit der Literatur (unterdrücktes) Begehren bereits in die Kulturform einer Geschichte und eines Werks gebracht hat.

Wenn man von einer Inspiration der Sprachkunst durch das Unbewusste ausgeht, ließe sich ihr daher nicht geradezu ein umgekehrtes Interesse zuschreiben? Ist ihre Leserschaft nicht in vielfältigen Verhältnissen wohl situiert? Sofern sie, wie unzulänglich auch immer, dem ‚normalen‘ Gang des

⁵ Vgl. Sigmund Freud: Gesammelte Werke, Bd. I: *Werke aus den Jahren 1892-1899: Studien über Hysterie. Frühe Schriften zur Neurosenlehre*, S. 87.

⁶ Jacques-Alain Miller (Hg.): Jacques Lacan: *Le séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris 1973, S. 23. Zu Voraussetzungen und Grenzen der Psychoanalyse, angewandt auf Literatur (und Literaturwissenschaft) vgl. Max Milner: *Freud et l'interprétation de la littérature*, Paris 1980, hier etwa S. 71.

⁷ Alfred Lorenzer: *Sprachzerstörung und Rekonstruktion – Vorarbeiten zu einer Metatheorie der Psychoanalyse*, Frankfurt a.M. 1972, S. 70 ff.

Lebens, den Pflichten und Nöten eines jeden Tages gehorcht, darf sie deshalb, in psychiatrischer Hinsicht, nicht als – unmittelbar bewusst – krank gelten.⁸ Vom Akt des Lesens her betrachtet würde der Literatur angesichts dessen gerade die Aufgabe zustehen, die Normalitäten des Lebensalltags als Oberseite eines öffentlichen Bewußtseins erscheinen zu lassen, das erkaufte ist mit dunkel empfundenen Defiziten, allemal unbefriedigtes Begehren in den Tiefen der Intimität. Zwischen der eingelebten Wirklichkeit und dem stets auf neue Verwirklichung drängenden Begehren lässt sich mithin ein eigenes Verdrängungsverhältnis ansetzen, das in der Realität lediglich das Realisierte sieht, den Wünschen, Illusionen, Vorstellungen aber das unvor-greiflich Reale zuzubilligen bereit ist. Wenn Chateaubriand programmatisch davon spricht, dass die Welt leer, also höchst defizitär sei, das Herz zwar voll, seine Passionen aber vage,⁹ hat er mit seinen Worten im Grunde sein literarisches Schreibprojekt in der Entdeckungsgeschichte des Unbewussten verankert. Schon hier wird jedoch absehbar, wie es ins Grundsatzprogramm von ästhetischer Modernität eingehen wird: sein Trieb-Werk, das kreatürliche Begehren, wird aufgewertet zum Ursprung moderner Selbstermöglichung schlechthin, der Kreativität;¹⁰ und die Imagination soll die ‚Königin‘ (Baudelaire) dieser umstürzenden Theorie des Erkennens von unten sein.

Historisch zum Durchbruch kam sie in der Ära der Französischen Revolution. Gemessen an ihren Idealen der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit musste, spätestens seit der *Terreur*, die revolutionierte Wirklichkeit als Verrat an ihren Verheißungen erlitten werden. „L’avenir n’a point de pré-curseur. Le guide de la vraisemblance, de la probabilité n’existent plus. L’homme erre dans la vie comme un être lancé dans un élément étranger.“¹¹ Selbst rationalistische Leitvorstellungen sahen sich außer Kraft gesetzt. Zum Ausbruch kam ein Befremden (*étranger*), dessen undurchschaubare Logik die melancholischen Abgründe des Zeitbewußtseins, den *mal du siècle* aufdeckte. Auch wenn früh der wissenschaftliche Fortschritt als das Heilmittel

⁸ Da Freud strikt seiner Theoriebildung folgte, blieb ihm diese Dimension verschlossen. Um das Vergnügen des Publikums an tragischen Fällen zu erklären, muss er deshalb einen Masochismus bemühen, der unbewussten Schuldgefühlen entspringt und sich im Bedürfnis und Selbstbestrafung artikuliert.

⁹ Maurice Regard (Hg.): François-René Chateaubriand: Génie du Christianisme, Teil II, Buch III, 9; in: François-René Chateaubriand: Essais sur les révolutions/Génie du Christianisme, Paris 1978, S. 714.

¹⁰ Die Anerkennung des ‚Begehrens‘ und seine Äußerungsform als Bedürfnis hat bereits in der traditionellen psychologischen Medizin, die das Unbewusste noch in den cartesianischen Dimensionen der *passions de l’âme* verhandelt hat, als primäre Handlungs- und Reaktionsquelle anerkannt. Vgl. Etwa Louis de la Caze: *Idée de l’homme physique et moral pour servir d’introduction à un traité de médecine*, Paris 1755. Vgl. Dazu Roselyne Rey: *Naissance et développement du vitalisme en France*, Oxford 2000, S. 187 ff., ohne Bezug allerdings auf eine mögliche Vorgeschichte des Unbewussten.

¹¹ Lucia Omacini (Hg.): Mme de Staël: „Des circonstances actuelles qui peuvent terminer la révolution“ etc., Genf 1979 (Textes litt. fr. 269), S. 2.

für eine hellere Zukunft gepriesen wurde¹² – sein humanes Projekt setzte geradezu notwendig die Verstörungen in den Souterrains des Lebensgefühls voraus. Der veröffentlichte Fortschrittsoptimismus aber sollte sie verdrängen können. Die vielen Toten in der Literatur des 19. Jahrhunderts geben jedoch zeichenhaft zu erkennen, wieviel kathartische Energie (durchaus im Sinne Freuds)¹³ nötig war, um den Bann solch unbewusster Determinationen zu lösen.

Berührt ist damit die kapitale Frage einer sich modernistisch neu formierenden Literatur. Wie kann sie tiefsitzende Verspannungen, Verhaftungen, Fixierungen mit ihren Mitteln – Geschichten, Bildern, Motiven – ans Licht holen, kollektive Unbewußtheiten in den Kulturraum des Bewussten überführen und in diesem Sinne ‚behandeln‘?

2

Die Zeichen dieser neuen Zeit werden sichtbar um 1800 gesetzt. Dort ist dieser Funktionsübergang in einem Roman gegenständlich geworden, der in vielerlei Hinsicht traditionalistisch vorgeht, durch seine Diskurskonventionen hindurch dennoch ein wesentliches Moment ästhetischer Modernität in Position bringt: Germaine de Staëls *Corinne ou l'Italie* von 1807.¹⁴ Ihm liegen Beobachtungen und Notizen einer Italienreise der Autorin 1804/05 zugrunde. Beide Aufzeichnungen folgen den geläufigen Reise- und Schreibwegen des *Grand Tour*.¹⁵ Neben Rom und Venedig waren Neapel und die Campania obligatorisch. Sie hat sich und ihr Naturell, in intimer Begleitung, drei Wochen in der Gegend gespiegelt. Die Besteigung des Vesuvs, Kontrastbild zur üppig-paradiesischen Landschaft ringsum, war programmierter Höhepunkt dieser Etappe (25.2.1805).¹⁶ Man darf davon ausgehen, dass sie mit den übli-

¹² Repräsentativ der Bericht von Cuvier vom Institut de France, *Rapport historique sur les progrès des sciences naturelles depuis 1789* [etc.] aus dem Jahre 1808 (Paris, Imp. impériale, 1810). Im Resümee heißt es: „Conduire l'esprit humain à sa noble destination, la connaissance de la vérité; répandre des idées saines [!] jusque dans les classes les moins élevées du peuple; soustraire les hommes à l'empire des préjugés et des passions; faire de la raison (!) l'arbitre et le guide suprême de l'opinion publique [...]; voilà comment elles [i.e. les sciences] concourent à avancer la civilisation [...] pour fonder le bonheur futur de la France“ (S. 387 ff.).

¹³ Sigmund Freud: Gesammelte Werke, Bd. XIV: *Werke aus den Jahren 1925-1931*; S. 300, wo die kathartische Methode durch Berufung auf Aristoteles also durchaus vor einem literarischen Hintergrund entwickelt wird.

¹⁴ Simone Balayé (Hg.): Germaine de Staëls: *Corinne ou l'Italie*. Paris 1985 (folio classique 1632).

¹⁵ Dazu Robert Casillo: *The Empire of Stereotypes. Germaine de Staël and the Idea of Italy*, New York 2006; bes. S. 83 ff. Vgl. Aber bes. die wahrnehmungstheoretisch fundierte Studie von Friedrich Wolfzettel: *Le désir de vagabondage cosmopolite. Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert*, Tübingen 1986, S. 1-110.

¹⁶ Wie sehr diese kontrastive Poetik bereits fester Bestandteil aufklärerischer Reiseberichte war und insofern Leseerwartung auch späterer Beschreibungen wie der von Chateau-

chen Transportmitteln Maulesel und Sänfte zur Höhe des Kraters emporgetragen wurde.¹⁷ Was immer sie dabei gesehen, empfunden, gedacht haben mag: sie hat es nicht, wie ursprünglich geplant, in die Gattung einer Italienreise, sondern in die Fiktion eines Künstlerromans eingetragen. Das hat sie nicht daran gehindert, die einschlägige Reisebibliothek üppig zu verarbeiten. Dazu gehörte zweifellos auch, wie ein Textvergleich offenbaren kann, die im Juli 1806 erschienene Vesuv-Epistel Chateaubriands.¹⁸

Das Erlebnis des Vulkans ist Mitte und Peripetie des Romans. Es so in eine Romanhandlung zu integrieren, verändert den Anschauungswert des Naturereignisses jedoch grundlegend. Chateaubriand hatte die unmittelbare Wahrnehmung zum Anlass genommen, um aus einer festgeschriebenen Bildungserfahrung eine neuartige Bilderfahrung herauszuschlagen. Mme de Staël aber setzt diesen Übergang im Grunde bereits voraus. Die Erschütterung, die der Vulkan dem Betrachter zumutet, hatten sich die Reisenden im Übrigen vielfach bereits angelesen, bevor sie sie realisierten. Dasselbe gilt für die sprachliche Wiedergabe. Entsprechend konventionell fallen Wirkung und Wahrnehmung des Vesuvs bei Mme de Staël aus. Sie bedauert außerdem diese diskursiven Altlasten.¹⁹ Der vertraute Sprachschatz wird ausgebreitet: Wüste, verbrannte Erde, das alles verzehrende Lavafeuer, abgründige Stille – sichtbare Zeichen für den Elementargeist der Natur. Hier oben wird evident, dass er im Tiefsten keinen Bezug zum Menschen hat („la nature n'est plus dans ces lieux en relation avec l'homme“²⁰). Mehr noch: mit Schrecken, Zerstörung und Tod erzwingt der Vulkan die Einsicht, dass angesichts seiner Unbeherrschtheit der Glaube an menschliche Naturbeherrschung nichtig ist. Dies ruft das Bild der Hölle auf und mit ihm das Böse („génie malfaisant“²¹), das die Absichten der Vorsehung durchkreuzt. Jeder rousseauistischen Naturfrömmigkeit ist damit der Boden entzogen. In einem Brief an Humboldt ergänzt sie: dieser Anblick offenbart die Nichtigkeit („annéantissement“)²² aller moralischen Erwartungen, die sich daran ge-

briand oder Mme de Staël, hat Dietmar Rieger beispielhaft nachgewiesen: *Voyage et Lumières. Le Voyage autour du monde (1771) de Louis-Antoine de Bougainville*, in: *Rom. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 23 (1999), S. 341-355. Mit Tahiti ruft B. den Mythos vom Goldenen Zeitalter auf – um ihn anschließend wieder zu revozieren: ein Akt aufklärerischer Wissenschaftlichkeit, die jede rousseauistische Naturidentität, wie Dietmar Rieger nachweist, auflöst. Diese Entidealisierung bereitet den Boden für eine Auffassung der Natur als bloßem Rohstoff, als Nutzobjekt, materiell, kolonial, psychologisch.

¹⁷ Vgl. Simone Balayé: *Les carnets*, Genève 1971, S. 116 ff.: ‚Naples‘.

¹⁸ Vgl. dazu das Seitenstück von Vf.: *Kinästhetik. Schreiben im Bilde des Vesuv*. Goethe/Chateaubriand, in: Rudolf Behrens, Jörn Steigerwald (Hg.): *Räume des Subjekts um 1800. Zur imaginativen Selbstverortung des Individuums zwischen Spätaufklärung und Romantik*, Tübingen 2009.

¹⁹ Simone Balayé: *Les carnets*, S. 120: „On voudrait le voir en sauvage sans avoir rien lu.“

²⁰ Vgl. Germaine de Staëls: *Corinne ou l'Italie*, S. 337.

²¹ Ebd., S. 338.

²² Simone Balayé: *Les carnets*, S. 122, Anm. 22.

knüpft haben. Auch hier also: der Natur wohnt kein humanes Interesse inne. Daraufhin befragt, antwortet sie mit tödlichem Schweigen.²³

Dennoch kann ihr Anblick niemanden gleichgültig lassen. Im Vulkan zeigt sie, dass sie voll aggressiver, gefährlicher Kinetik ist. Mme de Staël stellt diese Eigenschaft in den Mittelpunkt ihres Szenenbildes. Die fließende, lodernde Lava, die mit unaufhörlich zuckenden Blitzen den nächtlichen Himmel ebenso erregt wie das Meer, in dem sich alles spiegelt, verwandeln die Landschaft in ein Theater des Feuers. Zur Aufführung kommt dabei die ungestüme, sich jeder verständigen Auffassung entziehende Verausgabung der Natur. Sie verbrennt ihre Energie unaufhörlich und lässt daher auf nichts als auf ein animalisch umgetriebenes Wesen schließen („*tigre royal; férocité*“²⁴). In dieser blinden, zügellosen Heftigkeit liegt ihre Lebensgefährlichkeit und ihr Erregungspotential. Mehr als bei Chateaubriand lässt dabei der in ihre Romanfiktion eingetragene Vulkan erkennen, dass sein Anblick im Grunde ein Sinnbild der menschlichen Natur ist. Die eruptive Macht, die in der Tiefe des Vulkans herrscht, ist die gleiche, die am Grund der ‚Seele‘ haust.²⁵ Man muss sich fragen, so die Erzählinstanz in einer eingeschobenen Reflexion, ob dieses verborgene Prinzip nicht Natur und Mensch gleichermaßen zwingt, wild und grausam zu sein. Beide vereint eine *analogia entis* im Zeichen vorrationaler Abgründigkeit, Ausdruck für das Unbewusste, das noch keinen festen wissenschaftlichen Namen hat.²⁶ Der höllische Landschaftsort verweist auf eine Tiefe, die, auf die menschliche Seele übertragen, dem unbeherrschten Unterbewusstsein entspricht. Das Feuer aber, das diesen inneren Vulkan nährt – es sind die Flammen der Leidenschaft, die alle festen ‚moralischen‘ Grundsätze vernichten (*annéantissement moral*). Chateaubriand hatte dem chaotischen Drang der Natur eine kulturelle Befreiungsbewegung der Imagination abgewonnen. Mme de Staël hingegen veranschlagt denselben elementaren Aufruhr – zunächst – traditionalistischer, andererseits systematischer: als treibende Kraft eines anthropologischen Grundlagenstreites. *Corinne* zeigt durchaus Spuren eines *roman à thèse*.

In seinen größeren Verhältnissen erinnert er an Vorgänger wie die *Princesse de Clèves* von Mme de Lafayette, an Goethes *Werther*²⁷ oder die

²³ Germaine de Staëls: *Corinne ou l'Italie*, S. 338.

²⁴ Ebd., S. 337.

²⁵ Diesen Zusammenhang hat umfassend Michel Delon rekonstruiert, durchaus im Blick auch auf Mme de Staël und ihre ideellen Verbindungen zum 18. Jh., etwa zum Marquis de Sade, wo es heißt („*L'idée sur les romans*“), die menschliche Natur „*ressemble au foyer des volcans*“ und die menschlichen Leidenschaften den „*laves du Vésuve*“ (Michel Delon: *L'Idée d'énergie au tournant des lumières (1770-1820)*, Paris 1985, hier S. 195 ff.).

²⁶ Dazu Ludger Lütkehaus (Hg.): *Dieses wahre innere Afrika*, Einleitung.

²⁷ Die Verbindungen zwischen Mme de Staëls literaturtheoretischen Schriften, ihren literarischen Referenztexten und ihrem eigenen Roman *Corinne* hat Thomas Klinkert untersucht und in dieser Perspektive zwei gegensätzliche Modelle der Relativierung von Individuum und Gesellschaft herausgestellt. Thomas Klinkert: *Literarische Selbst-*

Nouvelle Héloïse Rousseaus: dort eine Frau zwischen zwei Männern; hier ein Mann – Lord Nelvil – zwischen zwei Frauen: Lucile, England und dem Norden zugeordnet und Corinne, ihre Halbschwester, Italien und dem Süden wahlverwandt.²⁸ Die vorgetragene Geschichte ist von Anfang an als Inszenierungsform eines Konflikts zwischen zwei gegensätzlichen Moralkulturen angelegt.²⁹ Die Präsenz der handelnden Figuren nimmt damit immer zugleich an der Repräsentation – mit Goethe zu sprechen – von umschriebenen ‚Standpunkten‘ teil. Dies trifft vor allem auf die beiden Frauen zu. Im Angang zum zentralen Vesuv-Ereignis werden ihre unterschiedlichen Gesinnungswelten entlang des Reisedekors sowie an ihnen selbst noch einmal aufgeblendet. England, der Norden, steht für ein äußeres und inneres Klima, das zu Introvertiertheit führt. Ihr entspricht eine kalte Sozialordnung („aride; ordre social“³⁰), in der Berechnung und Zwang die Seele disziplinieren. Einen Bildbegriff dafür gibt Nelvils Vaterhaus.³¹ Unter diesem ideologischen Dach steht auch Lucile. Der Vater selbst hat dessen Hausordnung in sein Testament geschrieben. Es resumiert, nach England verlegt, die rigorosen Grundsätze des gesellschaftlichen Ancien Régime: den Vätern die Autorität, den Kindern Pflichtschuldigkeit („devoir des enfants“³²). Und dahinter eine Begründung, die Racine würdig ist und auf den cartesianischen Dualismus zurückverweist: der Mensch als ein generisches, über alle kulturellen Varianten hinweg konstantes Wesen („l’homme ne se renouvelle point, il se diversifie“³³). Sein Antrieb liegt in der Spannung von Sinnlichkeit („passion/sens“³⁴) und Verstand („raison“). Die Leidenschaften, dekretiert dieser Vater des klassisch-aufklärerischen Logos, entfesseln die Imagination und ihre irrigen Welten der Phantasie und des Begehrens. Die Vernunft hingegen bringt Licht in ihre fehlgeleitete Agitation und stellt sie in den strengen und enggefassten Fixierungen der Pflichten und Gesetze still. Lucile ist passiv, weil sie keine *passion* zulässt.

Auf der Gegenseite schematisiert Corinne den lachenden Süden (*Corinne ou l'Italie*). Der Melancholie der Selbstbeherrschung begegnet sie mit frei sich entfaltender Lebenslust. Hier fehlt, was ihren Standpunkt, den „ordre naturel“³⁵ auszeichnet. Lord Nelvil, der Reisende zwischen zwei Welten, weiß

reflexion im Medium der Liebe. Untersuchungen zur Liebessemantik bei Rousseau und in der europäischen Romantik, Freiburg 2002, S. 187-226.

²⁸ Zur Vor- und Entstehungsgeschichte aus dem Geist deutscher Romantik vgl. Simone Balayé: *Corinne – histoire du roman*, in: dies. (Hg.): *L’Eclat et le silence. Corinne ou l’Italie* de Mme de Staël, Paris 1999, S. 7-38.

²⁹ Die tragende Dialektik zwischen äußerer und innerer Natur hat Udo Schöning entwickelt: Die Funktionalisierung des Ortes in Mme de Staëls *Corinne ou l’Italie*; in: *Rom. Zeitschrift f. Literaturgeschichte* 23 (1999), S. 55-67.

³⁰ Germaine de Staëls: *Corinne ou l’Italie*, S. 302 f.

³¹ Vgl. ebd., S. 305 ff.

³² Ebd. S. 333 ff.

³³ Ebd. S. 334.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd., S. 343.

dessen Tugendprogramm am besten zu beurteilen: sie sei „la personne la plus vraie, la plus naturelle et la plus généreuse“.³⁶

Doch worauf lässt sich diese offene Form ihrer Identität gründen? Die Erzählstimme systematisiert wenig später: Corinne sei die Veranschaulichung von Imagination und Genie. Was Nelvil für sie empfindet – *passion* –, expliziert eben die anthropologische Fundierung, aus der sie lebt. Als Dichterin, Künstlerin verkörpert sie den Beweis, dass die Leidenschaftsnatur kulturfähig ist, wenn sie sich im Kulturraum der Schönen Künste entfaltet. Dort stiftet sie eine eigene Vernünftigkeit, gewissermaßen eine *ratio imaginativa*.³⁷ Statt die bare Lebensenergie mittels Selbstbeherrschung zu sozialisieren, lebt Corinne sie gerade individualistisch, im Sinne von Selbstverwirklichung aus („la première destination des femmes, et même des hommes, n’était pas l’exercice des facultés intellectuelles, mais l’accomplissement des devoirs particuliers à chacun“³⁸). Der ästhetische, aus dem animalen Vermögen herauszuschlagende Lohn ist Animation: der Erzähler lässt Corinne deshalb ausdrücklich in *sensations mobiles* aufgehen.

Sie aber setzen nicht intellektuelle Zucht, sondern gerade Beweglichkeit des Geistes – und des Körpers kulturell ins Recht. Die Titelheldin ist alles in einem: Poetin, Sängerin, Tänzerin, Vortragskünstlerin, *impresaria*. Alles, ihr Leben, ihr Handeln wird von einer Poetik der Improvisation angeleitet³⁹ – dem kultivierten Ausdruck des *ordre naturel*, der statt Pflicht der Neigung und statt Disziplin der Spontaneität und dem Enthusiasmus gehorcht. In Corinne feiert die Natur ein kulturelles Fest.

Lord Nelvil aber, in der Mitte zwischen beiden, verkörpert gleichsam die offene Frage dieser anthropologischen Konstellation: wie lassen sich die gegensätzlichen Lebensansprüche von Sinnlichkeit und Verstand miteinander vereinbaren, gar versöhnen? Von seiner Herkunft her steht er unter dem Gebot puritanischer Ethik: Englands Sitten, Verhalten und die öffentliche Meinung eines Landes, in dem Pflichten und Gesetz in höchstem Ansehen stehen, hatten ihm in vielerlei Hinsicht enge Bande angelegt. Hinzu kam sein schwankender Charakter: schüchtern, öffentlichkeitsscheu, wenig beredt, empfindsam, ohne Ehrgeiz, Sohn eines dominanten Vaters, sein Empfinden abgedrängt ins Romaneske. Gerade deshalb empfindet er seine Rückbindung an die Sozialordnung („les relations de la vie sociale devaient l’emporter sur tout,“⁴⁰) zugleich als Fixierung. Aus dieser Defiziterfahrung (*profonde tristesse*) erwächst ihm ein heftiges Bedürfnis für das fehlende Andere seiner selbst, den *ordre naturel*. Mit einem Wort: er leidet an der literari-

³⁶ Ebd., S. 333.

³⁷ In diesen grundlegenden Kontext stellt Rudolf Behrens seine raumsymbolische Interpretation von *Corinne*. Vgl.: Fließtext. Raumwahrnehmung, Kunstbetrachtung und Imagination in *Corinne ou l’Italie* von Germaine de Staël, in: Romanistisches Jahrbuch 57 (2006), S. 169-197 (mit umfassender Literaturangabe).

³⁸ Germaine de Staël: *Corinne ou l’Italie*, S. 343.

³⁹ Ebd., S. 59 ff.

⁴⁰ Ebd., S. 343.

schen Zeitkrankheit schlechthin: der Melancholie. Ihrem humoralpathologischen Befund gemäß verfällt er in Passivität; ist unentschieden, unsicher, labil, entschlossenlos – ein romantisches ‚Dividuum‘ (Novalis), hin- und hergerissen zwischen Wunsch und Wirklichkeit.⁴¹

Seine Unentschiedenheit macht ihn zum privilegierten Austragungsort des anthropologisch-moralischen Grundlagenstreits auf höherer Ebene. In Handlung übersetzt wird er durch zwei korrespondierende Bewegungsmomente: die Sozialräson, die nach individueller Herzensneigung verlangt, *devoir* nach *amour*; sowie, auf räumlicher Ebene, die rigide Haus- und Familienordnung, die nach einer Ungebundenheit verlangt, wie sie Reisen gewähren. Nelvil unternimmt also zwei prinzipielle Reisen auf die Gegenseite seiner Voreingenommenheit. Der Aufbruch zu beiden, darauf legt es die Erzählregie an, steht insgeheim jeweils unter der Faszination am Eruptiven, an der grundlegenden Veränderung, Entgrenzung und am Umsturz. Die erste Reise führt Nelvil nach Frankreich. Dort hatte die Revolution Erwartungen auf einen geradezu weltgeschichtlichen Neuanfang geweckt („cette révolution... prétendait à recommencer l'histoire du monde...“⁴²). Nelvil hatte ‚Lust‘, sich diesem Wirbel der Andersartigkeit Frankreichs auszusetzen. Klassizistisch-reflektiert, wie die Figuren dieses Romans sind, erklärt er sich selbst: einem ernsthaften und sensiblen Charakter (wie ihm) tue es gut, sagt er, wenn er zumindest zeitweilig veranlasst wird, sein Naturell zu verlassen⁴³ – eine Aussage, deren Tragweite sich erst vom fatalen Ende der Geschichte her eröffnet. Seine Reiseerfahrung ereignet sich im romanesken Format von Freundschaft und Liebe. Sie bestätigen die Revolution als Desillusionereignis höchsten Ranges. Sein Freund, Conte Raimond, wird in den gesetzlosen Revolutionswirren umgebracht. Seine Schwester setzt kaltes Zusammenspiel von Berechnung und Zwang⁴⁴ ein, um ihn an sich zu binden. Wo sich *raison*, sei es im öffentlichen wie im intimen Raum der Liebe abbildet, tötet sie, so das Fazit, alle natürlichen Regungen ab. Sie bekennt, dass sie, um es in der anthropologischen Bildlichkeit der Literatur zu sagen, keinen Sinn für Ansprüche des Herzens hat. Zeichenhaft stirbt der Vater am Befremden über den Sohn, der sich unter dem Eindruck der Revolution von der heimatlichen Tradition in die Gegenwart hat verführen lassen.

Der Roman schickt den Helden deshalb auf eine zweite Reise und stellt die Gegenprobe an. Vom Norden, dem Ernst des Lebens und einer unerbittlichen Moral nun in den Süden, Italien, wo, vergleichsweise, die Lust zu leben und die Heiterkeit der Kunst vorherrschen. Ihre Verkörperung ist Corinne. Und wie es Romane gerne so fügen, verliebt Nelvil sich programmatisch in sie. Sein schwankender Charakter sieht sich dadurch einer gegen-

⁴¹ Zum ‚melancholischen‘ Krankheitsbild vgl. ausführlich Anne Amend: Zwischen ‚Implosion‘ und ‚Explosion‘ – Zur Dynamik der Melancholie im Werk der Germaine de Staël, Trier 1991.

⁴² Germaine de Staël: *Corinne ou l'Italie*, S. 306.

⁴³ Ebd., S. 308.

⁴⁴ Ebd., S. 331.

läufigen Herausforderung ausgesetzt: einer Liebe, von der *passion* geprägt. Dieser Seite der Versuchsanordnung gehört auch die Liebe der Autorin. So gesehen geht es ihr um die wesentliche Frage, welche moralischen und kulturellen Ansprüche sich dem Geist der Natur entnehmen lassen. Denn die Revolution Frankreichs, heißt es begründend, hat die Berufung auf menschliches Verstandesvermögen völlig desillusioniert. Die Reise von Nelvil und Corinne nach Kampanien und nach Neapel, entlang der Wegmarken des *Grand Tour*, sucht daher in den Bildern dieser Landschaft nach einem antropozentrischen Credo der Natur. Alles um sie herum scheint für ihre Liebe zu sprechen. Corinne bedeutet für Nelvil, er für sie die Erfüllung ihres gegenseitigen Begehrens. Doch wie der Vesuv provokatives Zentrum für seine paradiesisch anmutende Peripherie ringsum ist,⁴⁵ bedeutet er für die Liebenden die prinzipielle Prüfung einer Naturfrömmigkeit schlechthin (Buch XIII, 1).

3

Die (nächtliche) Besteigung des brennenden Berges ist, in diskursiver Hinsicht, nicht originell;⁴⁶ ein *Pasticcio* wie bei anderen. Bedeutung erlangt sie vielmehr durch ihre Funktion. Sie steht nicht nur in der Mitte des Romans; sie ist auch Peripetie seiner Geschichte und entscheidet über das Leben der Protagonisten. Der Aufstieg auf die Höhe ihrer leidenschaftlichen Entgrenzung verschränkt sich mit einem Abstieg in den Krater zweier aufgebrauchter Seelen.⁴⁷ Ihre Leidenschaft füreinander hatte ihre jeweiligen ‚Standpunkte‘ in Bewegung gebracht und einen Prozess in Gang gesetzt, der, wie Nelvil selbst diagnostiziert, ihn über sich und seine „*mélancolie naturelle*“⁴⁸ hinaushebt. Je näher sie dem Vulkan kommen, desto mehr steigert sich, in genauer Entsprechung von Innen und Außen, die Erregung, kompositorisch markiert durch zwei klassizistisch empfindsame Geständnisszenen: Lord Nelvils vor, Corinnes nach dem Verusverlebnis – eine abgewandelte Referenz auf Chateaubriands abgewandelte Petrarca-Referenz, die die Höhe des Berges in den *Bekanntnissen* des Augustinus aufgehen lässt. Sie entsprechen dem Bedürfnis, der tiefen Bewegtheit auf den Grund zu kommen, die der eine im

⁴⁵ Dazu Anne-Marie Jaton: *Le Vésuve et la sirène. Le mythe de Naples de Mme de Staël à Nerval*, Pisa 1988, S. 25-35. Die zwiespältige Konventionalität im Diskurs über Land und Leute Neapels und seiner Umgebung hat Robert Casillo (*The Empire of Stereotypes*, S. 181 ff.) rekonstruiert.

⁴⁶ Einen kulturgeschichtlichen Gang durch seine Rezeptionsgeschichten hat zuletzt Dieter Richter unternommen: *Der Vesuv. Geschichte eines Berges*, Berlin 2007.

⁴⁷ Philippe Bertier, der diese Peripetie bespricht, hat sie en passant, aber zutreffend als einen Fall charakterisiert, für den sich auch Sigmund Freud (wie für Jensens Gradiva) hätte interessieren können (*Au-dessous du volcan*, in: José-Luis Diaz (Hg.): *Mme de Staël, Corinne ou l'Italie*, Paris 1999; S. 133-141), zumal der Vesuv sich als Exerzium sozialpsychologischer Verschüttungen erweist!

⁴⁸ Germaine de Staëls: *Corinne ou l'Italie*, S. 308.

anderen auslöst. Dahinter steht die früher geäußerte Absicht (Nelvils), den Verhaftungen der zweiten, sozialen Natur zu entkommen. Es ist im Grunde die Suche nach einem Ursprung, an dem sich ein anderer Lebensbegriff festmachen ließe. Die beiden Bekenntnisse erfüllen – traditionelle – Erwartungen. Mit hoher Bewusstheit, den Helden der französischen Klassik vergleichbar, decken sie ihren Verhaltenskodex und dessen Vereinseitigungen auf. Ausdruck dieser analytischen Selbsterforschung ist ihre schriftliche Abfassung. Nelvil erklärt sein Leben mit den Schriften seines Vaters, die er ständig bei sich führt; Corinne, obwohl Vortragskünstlerin, schreibt ihr ‚Geheimnis‘ selbst nieder. Beide halten damit ihre innersten Komplexionen in eben der Sprache fest, in deren moralischen und sozialen Fixierungen sie sich befangen fühlen. Ihre Bekenntnisse liefern sich damit einem diskursiven *circulus vitiosus* aus. Demgemäß fällt ihre Wirkung aus: sie benennen zwar die Defizite, überwinden sie aber nicht.

Den Anstoß dazu gab vielmehr die Begegnung mit dem Vulkan. Sie vollzieht sich als ein zutiefst dirkursives Ereignis. Dafür spricht zunächst seine Anordnung zwischen den beiden Bekenntnisszenen. Die gesamte Handlungsführung war auf den Vesuv als einem klassischen Höhepunkt der Italienreise ausgerichtet. Von ihm erwartete Nelvil letzten Aufschluss über den *ordre naturel*, den Corinne verkörpert: „je veux ... apprendre ‚de vous à l’admirer‘ (i.e. cette étonnante merveille)“.⁴⁹ So versteht sich aber auch Corinne selbst. Über seinem erschütternden Schadensbericht („le plus criminel des hommes“⁵⁰) ist es Nacht geworden; der flammende Vulkan in seine höchste Expressivität getreten, ausdrücklich verbunden mit einem Diskurswechsel: er spricht die Sprache der Imagination („frappa vivement l’imagination“⁵¹), die Ursprache der Natur. Sie verschließt sich kulturell angelegten Worten und Begriffen und teilt sich vorrational, in bewegten Bildern mit. Als Corinne ihren Geliebten deshalb in höchster Gemütsregung sieht, tut sie, was ihrem *ordre naturel* entspricht. Sie vertraut auf die Naturfrömmigkeit, an die Rousseau-Jünger wie Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand und andere appelliert haben, um Lord Nelvil dem vernichtenden Aufruhr seiner Erinnerungen zu entreißen („l’arracher aux souvenirs qui l’agitaient“). Das totale Augendrama des Vulkans sollte ihn dem überwältigenden Raub der Sinne aussetzen und ihn von der Schwermut seiner Gedanken abbringen („se hâta de l’entraîner avec elle sur le rivage de cendres de la lave enflammée“⁵²). Nichts weniger hat sie vor, als das eruptive Erregungspotential der schrankenlos sich entladenden Naturgewalt zu nutzen, um ihn dazu zu bewegen, gänzlich aus sich herauszugehen („ce qui l’en fait sortir de sa nature“⁵³) und an ihm das Naturwunder („cette étonnan-

⁴⁹ Ebd., S. 299.

⁵⁰ Ebd., S. 236.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd. S. 337

⁵³ Ebd., S. 308.

te merveille“⁵⁴) zu vollbringen, das ihn bleibend auf ihr anthropologisches ‚Ufer‘ (*rivage*), das mangelnde Andere seiner selbst bringt. Es käme einer Wiedergeburt aus dem Geiste des Begehungsvermögens gleich, dem die Kunst Corinnes huldigt. Andererseits: würde dadurch sein Seelenstreit aber nicht in ihrem Sinne geschlichtet? Ihm eine Zukunft ohne Herkunft abverlangt, ein Bruch also mit seinen Vergangenheiten, der an ihm sinnbildlich die Konsequenz der (französischen) Revolution vollstreckt? Was sagen die Bilder im Buch der Natur dazu, das der Vulkan illustriert? Sprachmateriell gesehen bietet Mme de Staël, wie andere literarische Vulkanologen, im Wesentlichen eingeführte visuelle Topoi auf. Nicht darin liegt ihre Originalität, sondern in ihrer Funktion. Die Unmittelbarkeit der Eindrücke lässt, darauf kommt es an, einer reflexiven Verarbeitung keine Zeit. Dadurch lassen sie eine Ansicht über den Wahrnehmenden aufsteigen, die bisher in der Tiefe des Bewusstseins unter Zensur gehalten wurde.

Gerade weil *Corinne* in der Tradition sentimentaler Literatur psychologischer angelegt ist als Chateaubriands Reisebericht, kommt dem Roman der Mme de Staël deshalb eine besondere historische Bedeutung insofern zu, als er auf romaneskem Wege bereits einen namhaften Beitrag zur Entdeckung und Ausschachtung des Unbewussten als dem Urantrieb menschlicher Handlungs- und Denkvorgänge leistet. Als Nelvil und Corinne deshalb ihre Blicke dem Wüten des Vesuv bewusst aussetzen, kommt es, wie es mit Freud kommen musste: der menschenfeindliche, tödliche Vulkan („la nature n’est plus dans ces lieux en relation avec les hommes“) löst in beiden eine Art metonymische Katharsis aus: sie erkennen in den Verwerfungen der Natur, dass auch die Faszination füreinander ihren Rückhalt nur in wilder („férocité“⁵⁵), ungebundener Energie hat. Nichts könnte die verheerende Einsicht in die ideelle Grundlosigkeit der äußeren und inneren Naturbewegtheiten authentischer zum Ausdruck bringen als das Urteil von Corinne selbst, die im *ordre naturel* eine geistige Heimat zu beziehen glaubte. Im Bilde des ausartenden Vesuv wird ihr dieses Lebensgefühl im umfassendsten Sinne zerschlagen (*condamnée*). In dieser Schöpfung ist kein gütiger Schöpfer mehr erkennbar. Ihr Urteil kommt einer naturphilosophischen Götterdämmerung gleich. Jede rousseauistische Idealisierung ginge damit fortan ins Leere. Was von Natur bleibt, ist ‚schrecklich‘, ‚wild‘ sich verausgabende Energieentfaltung. Wie sich die Bilder und Anschauungen einer grundlegend entzauberten Natur bei Goethe, Chateaubriand und hier doch gleichen.

So sehr überwältigt das urtümliche Spektakel die Sinne von Corinne, dass die Erzählstimme sie gezielt zu einer spontanen, darum umso wahrhaftigeren Äußerung verleitet: in dieser vulkanischen Offenbarung erscheint (ihr) die bare Natur geradezu als „kriminell“⁵⁶. Doch mit diesem Wort hat sie unfreiwillig zugleich die fatale Wahrheit über Nelvil gesprochen. Es

⁵⁴ Ebd., S. 299.

⁵⁵ Ebd., S. 338.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 339.

kommt einem Todesurteil ihrer Liebe, ihres Lebens und ihres anthropologischen Projekts gleich. Denn mit genau demselben Wort hatte kurz zuvor Lord Nelvil seinen Aufbruch in die Gegenwelt der Imagination selbst verurteilt: als der kriminellste unter den Menschen („le plus criminel des hommes“⁵⁷). Statt ihn aus der Verhaftung in der Welt seiner Väter zu befreien, besiegelt Corinne damit unter dem Eindruck des Vulkans seine verhängnisvolle Identität. In diesen Augenblick drängt sich die Peripetie des Romans. Er verwandelt sich in eine erzählte Tragödie, durchaus, wie bereits in der Figurenkonstellation angelegt, mit klassizistischen Formaten. Das Paar hatte auf der Reise nach einem Ideal der Vermittlung ihrer ‚nördlichen‘ und ‚südlichen‘ Standpunkte (ihr Hochzeitsprojekt) gesucht und die Natur als ihren göttlichen Zeugen angerufen („sentir le souffle bienfaisant de son [i.e. la nature] créateur“). Doch sie beantwortet ihr Begehren mit demselben tiefen Schweigen („profond silence“⁵⁸) wie bei Chateaubriand. Nichtig geworden ist damit vor allem der Zauber des *ordre naturel*, dem Corinne bisher Beweiskraft verlieh. Den Vesuv bewundern lehren wollte die Wahlverwandte der Natur den Reisenden auf dem Weg zu seinem wahren Selbst. Zu Tode betrübt endet sein – und ihr – Versuch dieses anthropologischen Übergangs. Am Ursprung der Natur ist nichts, was dem zivilisatorisch gekränkten Gemüt Nelvils eine bindende Gegenweltlichkeit gewährte. Er offenbart sich als Energieentfaltung ohne Telos. An ihm entlädt sich vielmehr die Erkenntnis, dass eine Naturidentität unwiederbringlich verloren ist. Vulkan und Begehren, äußeres und inneres Energieproduktionsvermögen, können den Menschen zwar in höchstem Maße erregen, aber nicht bilden. Im Rückgang auf Natürlichkeit lässt sich kein humanes Projekt mehr aufspüren, das zivilisatorische Seelenschäden zu begütigen vermöchte. Auf Nelvil bezogen: das Naturwunder, auf das er im Medium Corinnes am Vesuv hoffte, bleibt aus. Mehr noch: der tobende Berg wirft seinen heillosen Blick (*criminel*) auf ihn zurück und verurteilt ihn zur Unhintergebarkeit seiner väterlichen Inkulturation. Natürlichkeit, sein Defizit, ist nur noch pathogen, als Verlusterfahrung zu vergegenwärtigen.

4

Wie er sich auf den gedankenstrengen ‚Standpunkt‘ seiner nördlichen Herkunft retrovertiert sieht, ergeht es jedoch auch Corinne und dem Stern des Südens, dem sie gefolgt ist. Für Nelvil war sie das, was die Herzogin für Goethe: angesichts der entgeisterten Neigungen in der Logik der Revolution verkörperte sie die naturale Freiheit, die sich in den begeisternden Äußerungen der Einbildungskraft eine Sprache gibt.⁵⁹ Dass sie genau damit Lord

⁵⁷ Ebd., S. 336.

⁵⁸ Ebd., S. 339.

⁵⁹ Dies ist eine der leitenden Untersuchungsperspektiven von Rudolf Behrens („Fließtext“) die den epochalen Umschlag ins Konzept von Imagination als einem wesentli-

Nelvil in die Grenzen verweist (*criminel*), denen er mit ihrer Hilfe zu entkommen suchte, bricht auch ihren Zauber, die Authentizität des Spontanen und Enthusiastischen. Gravierender als sein ‚Fall‘ ist deshalb ihrer. Auch er gibt dem Titel des Romans (*Corinne ou l'Italie*) Recht. Der Vesuv wird vor allem für sie zum Berg der Entscheidung. Sie hatte sich ihrerseits noch nie zuvor in seinem Bilde wahrgenommen. Ihn zu besteigen hieß in ihrer Perspektive deshalb, den *ordre naturel*, dem sie sich verschrieben hat, an den Ursprung seiner Bewegtheit und damit ihrer Identität zurückzuverfolgen. Ihr Urteil über den höllischen Umtrieb des Vulkans vernichtet deshalb nicht nur die Anschauung, die Nelvil sich von ihr gemacht hatte („la personne la plus vraie, la plus naturelle et la plus généreuse“), sondern auch die von sich selbst. Wie ihre schriftliche Beichte (Buch XIV) enthüllt, liegt ihrer *italianità* eine unter Welt Schmerzen abgerungene *vita nova* zugrunde („j'ai beaucoup souffert ... pour vivre en Italie“⁶⁰). Als Halbschwester von Lucile hatte sie Jahre im Hause ihres Vaters in England verbracht, ein *séjour sans vie*,⁶¹ der jedes Vorstellungsvermögen krank macht („les maladies de l'imagination“⁶²). Um davon zu genesen, war nichts Geringeres als ein – symbolischer – Durchgang durch den Tod notwendig. Heimlich verlässt sie England, den gefühlkalten Norden und seine repressive sittliche Vernunft; wird dort für tot erklärt und findet in Italien unter neuem Namen (Corinne) eine Wiederauferstehung unter den Insignien der Imagination, den schönen Künsten und der Literatur.⁶³ Statt Selbstenthaltung nach Maßgabe der *raison* setzt sie, mit der Grundsätzlichkeit einer Lebenswahl, auf Selbstentfaltung im Vertrauen auf die enthusiastischen Imperative der menschlichen Natur.

Doch was haben sie, in letzter Konsequenz, im Sinn? Im Bilde des Vesuv erfährt sie, dass ihrer Einbildungskraft von Natur aus zwar Kraft, aber keine ursächliche Beweiskraft zukommt. Sie muss sich zuletzt in ihrer Entscheidung ebenso defizitär erkennen wie Nelvil auf der anderen anthropologischen Seite.⁶⁴ Verschlüsselt war diese Peripetie seit langem angekündigt. Auf

chen Thema von *Corinne* nachweisen: ihrem Anteil am Prozeß gesellschaftlicher Deprivation sowie ihrer Funktion, ästhetisch diese kulturelle Entfremdung (von der Natur) kompensatorisch zu überwinden. Da beide Protagonisten und damit die Funktionskonzepte von Imagination scheitern, zieht Behrens daraus den – modernistischen – Schluss, Mme de Staël praktiziere, mit diskreter Ironie der Erzählinstanz, eine diskursive Dementierung der evidenten Rhetorik: ein diskreter Dekonstruktivismus. Die Transferleistung der Imagination zu verschütteten Regionen des Unter- und Unbewussten lassen sich jedoch andererseits als ‚erkenntnisfördernde Funktion‘ veranschlagen (bes. S. 188 ff.).

⁶⁰ Ebd., S. 49

⁶¹ Ebd., S. 384.

⁶² Ebd., S. 380.

⁶³ Ebd., S. 386 ff.

⁶⁴ In diesem Punkt vertritt Simone Balayé eine nur schwer nachvollziehbare Auffassung, wenn sie behauptet, Corinne vereine in ihrer Person harmonisch den Geist des Nordens und des Südens. Corinne ist in Italien in einem (wohltuenden) anthropologischen Exil, das ihrer Natur entgegenkommt, sie aber gleichzeitig das fehlende Andere (in Gestalt

dem Höhepunkt ihrer *italianità*, der Dichterkrönung auf dem Capitol, bemerkt eine Stimme (mit antiker Bildung): „Sie ist göttlich und doch umwölkt“ („c'est une divinité entourée de nuages“⁶⁵). Romanesk ausgetragen werden diese Schatten über ihrem Ideal in ihrer Liebe zu Lord Nelvil. Er verkörpert ihre einzige wahre Leidenschaft. Nichts könnte die anthropologische Fragestellung dieser Geschichte besser illustrieren. Instinktiv, wie es ihrer Denkweise entspricht, erspürt sie in ihm das Komplement, das der ‚Unbeständigkeit ihres Herzens‘ zur Vollendung fehlt. Der Vulkan, von dem sie sich schauernd abwendet, öffnet ihr bildhaft unvermittelt die Augen für die Einseitigkeit ihrer ästhetischen Lebensform. Weder Lord Nelvil, noch sie selbst würden sich darin aufheben können. Das Projekt ihrer Verbindung scheitert auf allen Ebenen. Eine Ehe kommt nicht zustande. Sie können zwar nicht voneinander lassen, aber auch nicht zueinander finden. Ihr Leiden an der gesellschaftlichen Vernunft – ihr *mal du siècle* – hatte sie in der Hinwendung zur Natur (des Menschen) psychische und physische Heilung suchen lassen. Im Anblick des Vesuv aber wurde dieses allopathische Lebensmodell annulliert. Zwischen der ‚Natur‘, die Corinne und der, die der Vulkan verkörpert, hat sich ein tödlicher Abgrund der Nicht-Identität geöffnet. Corinne: „quittons ce désert (...); mon âme est ici mal à l'aise“.⁶⁶ Natur, lehrt der Vesuv, und Kunst gehen nicht ineinander auf. Biotische Energie vermag menschlichen Bedürfnissen nur dann entgegenzukommen, wenn sie kulturell gefasst wird. Der Text setzt auch in dieser Hinsicht ein unüberhörbares Zeichen: die wirre Fremdsprache des Vulkans, sein Zischen und Sprühen (*sifflement*) verliert erst das Bedrohliche einer Fremdsprache, als sie von der ‚Stadt‘ herauf übertönt wird vom Klang der Glocken. Erst Kulturinstrumente vermögen die rohe Materie dem Menschen sympathetisch geneigt zu machen. Dies erklärt die emphatische Zuneigung Corinnes zu Lord Nelvil: dunkel ahnt sie, dass die flüchtigen Kunstwerke der Improvisation, allein den spontanen Eingebungen der Imagination folgend, nicht die ersehnte Erfüllung ihres *ordre naturel* gewähren. Um ganz sie selbst zu werden, bräuchte sie, was er – im Übermaß vereinseitigt – verkörpert – und umgekehrt. Ihr gescheitertes Heiratsprojekt kündigt mithin von der beiderseitigen Erschöpfung ihrer bisherigen Identitätsvorstellungen. Weder der Gehorsam gegenüber der menschlichen Natur, noch gegenüber der gesellschaftlichen Vernunft konnte eine Gewähr für Glück bieten – keiner wird auf seiner anthropologischen Seite glücklich. Dies war, in *eine* Person verlegt, schon die Quintessenz von Chateaubriands *René*. Ins wahrhaft Tragische steigert sich ihre Beziehung jedoch dadurch, dass sie auch keinen dritten ‚Standpunkt‘ finden, in dem ihre gegenläufigen Positionen sich hätten vermitteln lassen. Wohl hatten sie, vom südlichen Himmel Kampaniens beflügelt (*animés*), in

Nelvils) leidenschaftlich empfinden lässt (vgl. Simone Balayé: *Les carnets*, Préface, S. 17).

⁶⁵ Germaine de Staëls: *Corinne ou l'Italie*, S. 51.

⁶⁶ Ebd., S. 339.

der zauberhaften Landschaft korrespondierend „die Stimme des Himmels inmitten der Natur“⁶⁷ zu vernehmen geglaubt, ein glückliches Miteinander von Institutionen, die die menschlichen Vermögen anregen, die Seele entfalten und dem Menschen ein Ziel vorgeben, wie er sich unter Seinesgleichen hätte vervollkommen können. Doch es war der Effekt eines abgewandten Blicks, der für kostbare Momente das Gegenbild des Vesuv in den Hintergrund drängte (Abb. 1). Danach nimmt es mit umso größerer affektiver Wucht wieder den Vordergrund des Geschehens ein.

Was also bleibt von diesem Aufstieg in die ideellen Tiefen der Natur? Eine Liebesverbindung in ihrem Namen scheitert. Sie hinterlässt aber ein emotional geschärftes Bewusstsein dafür, dass sittliche (Nelvil) und natürliche Ansprüche (Corinne) sich zwar gegenseitig bedingen, ihre Gegensätzlichkeit sich jedoch nicht entscheiden und damit überwinden lässt. Die Helden werden in die moderne Kohärenz des Inkohärenten entlassen. Ihr entsprechend hätten sie Identität differentiell auszubilden als unabschließbares Wechselgeschehen zwischen kulturellen Festlegungen und gegenkulturellen Entlassungen.⁶⁸ Im Bilde des Romans zu sprechen: es gälte, den kalten Norden und seine Existenz in den Grenzen des Hauses und des Habituellen intermittierend der Sinnenfreude des Südens und einem Leben unter freiem Himmel⁶⁹ auszusetzen.

Den Protagonisten Mme de Staëls gelingt dieser Übergang nicht. Sie bleiben in den Verhaftungen im Konventionellen gefangen. Ihre Reise an den Grund der Natur endet retrovertiert. Der Vesuv eröffnet ihnen, dass sie zwar eine eigene Welt ist, aber keine Weltanschauung im Interesse des Menschen hat. Der selbstverschuldete Ausgang des Menschen aus der Natur ist damit unumkehrbar. Seine Fortschritte im Denken haben sie substantialistisch entleert. Dem suchenden Blick des Betrachters hat sie daher nichts Wesentliches mehr mitzuteilen („un silence profond“⁷⁰). Alles, was sie ihm bedeutet (hat), erweist sich letztlich als seine Deutung. Ein Refugium für Zivilisationskranke kann sie damit nicht länger bieten.

⁶⁷ Ebd., S. 356.

⁶⁸ Mme de Staël ist zwar ins Bewusstsein dieser erkenntnistheoretischen Dialektik eingetreten; ein Versöhnungsmodell – eine *harmonie des contraires*, wie Hugo postuliert – hat sie nicht entworfen. Juliette ist biologisch das Kind von Nelvil und Lucile, vom Aussehen und der Gesinnung her aber die Tochter Corinnes (ein Motiv ähnlich wie in Goethes *Wahlverwandtschaften* aus demselben Jahr 1807). Eine ‚moderne‘ Lösung enthält dieses ‚schöne‘ Motiv jedoch nicht. Sie zeichnet sich philosophisch in der Hermeneutik, zivilisatorisch im Vertrauen auf den wissenschaftlich-technischen Fortschritt ab.

⁶⁹ Germaine de Staëls: *Corinne ou l'Italie*, S. 303.

⁷⁰ Ebd., S. 338.



Abb. 1: François Gérard: *Corinne au cap Misène* (ca. 1822).

Ist hier die Autorin im Bilde Corinnes oder Corinne im Bilde der Autorin portraitiert? Das Gemälde jedenfalls stellt die drei Dimensionen des Konflikts dar, von denen der Roman spricht: der Körper, die Kreatürlichkeit, ist auf den entzauberten Venus ausgerichtet; Corinne selbst, Verkörperung der Kunst, ruht auf einer Antike in Ruinen; der Kopf, ihre Gedankenwelt, hat sich von einer seelenlosen Natur abgewandt; der Blick sucht in einem verdunkelten und verhangenen Himmel zu lesen. – Dank seiner europaweiten Verbreitung konnte das Bild Gérards u.a. dem Maler Heinrich Christoph Kolbe als Modell dienen, als er 1826 das berühmte Portrait Goethes vor dem Vesuv schuf.

5

Dennoch lebt das Wunschbild einer guten Natur, wie sich an Corinne und Nelvil andererseits zeigt, fort – im Bewusstsein ihres Verlustes. Sich auf sie noch zu beziehen heißt deshalb, sie nur noch kulturell, in Gestalten ihrer Absenz wahrnehmen zu können. Auch dies vermag der Vesuv ihnen mitzuteilen. Dies macht ihn zu einer Vorschule von Modernität – wie bei Chateaubriand. Ihre *conversio*, die Rückwendung von England nach Italien, gleicht zwar einer Heimkehr. Doch ihr geht ein sentimentalischer Bruch voraus: sie kann Natur- und Pflichtgefühl nicht mehr vereinbaren. Er mutet ihr den differentiellen Blick der modernistischen Zeitenwende zu. Als solcher überschattet er durchgehend den Enthusiasmus ihrer südlichen Beseelung. Das Glück des Südens können, selbst in ihren Augen, allenfalls noch die einfachen Leute Kampaniens empfinden. Deren unterstellte Naivität lässt sie unvoreingenommen glücklich scheinen. Sie aber, die Rückkehrerin, kann es nurmehr als Inversion einer bewusst Unglücklichen nachvollziehen. Ihr Leben unter den *ordre naturel* zu stellen, setzt deshalb eine vorsätzliche und insofern reflektierte Negation der Negation voraus, die ihr das kalte Denken des Nordens abverlangt hatte. Corinne besetzt vor allem deshalb den Titel des Romans, weil sie geradezu thesenhaft die enteignete Natur kulturell, als Künstlerin, mit Hilfe der Imagination einholt.

Die natürliche Faszination, die Corinne ausstrahlt, nährt sich letztlich von der Faszination, die von der zweiten Natur, ihrer Kunst ausgeht. Aus dieser Sicht bildet die Liebe Nelvils zu Corinne und ihre Liebe zur Kunst geradezu eine ästhetische ‚Liebeskette‘. Sie erhebt Kunst in den Rang einer Gottheit der Moderne. Ein ihr zu widmender Gottesdienst bestünde darin, eine „poetische“ („disposition poétique“) und „musikalische“ („musique mélodieuse“⁷¹) Veranlagung der Natur in einen ‚euphorischen‘ Akt zu überführen: Kunst als Erfüllung der Natur.⁷² Mit diesem idealistischen Programm trat die Künstlerin Corinne vor das Schaugericht des Vesuv.

Sein brutales Urteil zerschlug jedoch jede ursprachliche Erweckung, wie sie romantische Künstlernaturen beschworen.⁷³ Nicht allein sein abgründiges Schweigen oder das höllische Zischen des Feuers – die *Lazzaroni*, das Gesindel, das mit dem Vulkan lebt und entsprechend unmotiviert, ‚furchterregende Schreie‘ ausstößt: sie sind die wahren Interpreten der Stimme der Natur. Sie eröffnen damit metonymisch den ‚Schreien‘ aus Nelvils verdunkelter Seele eine fatale, entgeisterte Identität („laissez-moi couché

⁷¹ Ebd., S. 286.

⁷² Michel Delon hat ganz in diesem Sinne nachgewiesen, dass diese ursprachliche, über synästhetische Sinneseindrücke zu evozierende Wahrheit gewissermaßen körperlich jeder anderen, kulturellen Wahrheit vorausliegt. Das Vesuv-Erlebnis ist nur eine disharmonische Bestätigung dieser nicht mehr ‚klassischen Ästhetik‘. Vgl. Michel Delon: Corinne et la mémoire sensorielle; José-Luis Diaz (Hg.): Mme de Staël, Corinne, S. 125-131.

⁷³ Vgl. Merrit Ruhlen: L’Origine des langues. Sur les traces de la langue-mère, Paris, Berlin 1994; sowie Christine Ott: Torso-Göttin Sprache, Heidelberg 2003, S. 11-50.

sur cette terre, qui s'ouvrira peut-être à mes cris et me laissera pénétrer jusqu'au séjour des morts"; „ces sons aigus que faisaient entendre les sorcières“;⁷⁴). Die Aphasie des Vulkans macht Corinne klar, dass ihre natürliche Kunst sich nicht auf ein Uranliegen der Natur berufen kann. Ausgeschlossen damit ist zugleich jede kulturtherapeutische Aussicht, sich im Medium der Sanges- und Bildermacht der Sprache einen Rückweg zu einer ursprünglichen Naturinnigkeit zu erschließen. Wenn „Poesie die Muttersprache des Menschengeschlechts“ ist, wie Hamann aufklärungskritisch behauptet hatte,⁷⁵ dann höchstens noch insofern, als sie den Menschen mit sich selbst vermittelt: „La pensée“, heißt es dementsprechend in der Perspektive von Corinne, „qui n'a plus d'aliments au-dehors se replie sur elle-même, analyse, creuse les sentiments intérieurs“.⁷⁶

Für Corinne war diese jähe Entzauberung ihres Lebensprojekts im Bilde des Vulkans tödlich, physisch wie ästhetisch. Von da an schwanden ihre poetischen und vitalen Kräfte zusehends. Fortan war auf dem bisherigen Weg jede Ausflucht aus den Engpässen des Habituellen und Konventionellen versperrt. Naturidentität kam vielmehr als das ans Licht, was sie immer schon war: eine aus zivilisatorischen Verlust Erfahrungen konvertierte Kulturidee. Dennoch war mit dem Ende ihrer vormodernen Idealität ihr Bildungspotential noch keineswegs erschöpft. Auch darüber gewährt der Vulkan entscheidende Aufschlüsse. Zwar hat dessen furioser Umtrieb keine Antwort auf die Frage, *was* in ihm letztlich vorgeht; wohl aber, *wie*. Erkennbar wird es dadurch, dass er von seinen Betrachtern einen – epochalen – Wechsel ihrer Einstellung erzwingt. Generös sollte Natur ihnen entgegenkommen; als bloß generativ, auf sich selbst beschränkt, erwies sich ihr tiefstes Interesse. Wenn sie einer ‚Ordnung‘ folgt, dann ist es die höchst kreatürliche von ‚Stirb und Werde‘. Mehrfach veranschaulicht der Text diese naturale Physiologie. Aus der Lava, die das Land vernichtet, erhebt, kultiviert, fruchtbare Landschaft. Das Feuer verbrennt alles; auf seiner Asche aber gedeiht der köstlichste Wein.⁷⁷ Sie hat Pompei zerstört – und dadurch erhalten. Niemals kommt sie zur Ruhe. Den unbändigen Vitalismus des Vulkans deshalb sprachlich erfassen zu wollen, heißt, ihn im Bildbereich des unwiderstehlichen Fließens aufzunehmen, gepaart mit der Urgewalt des Meeres. Beide veranschaulichen, dass Natur zwar eine „force“ ist, aber, auch hier, in einem „empire de la mort“⁷⁸ endet. Dies schließt analog die bare Natur des Menschen ein. Auf dem nächtlichen Rückweg vom Vesuv geraten

⁷⁴ Germaine de Staël: *Corinne ou l'Italie*, S. 336 und 338.

⁷⁵ Johann Georg Hamann: *Aesthetica in nuce*. Eine Rhapsodie in kabbalistischer Prosa, in: Karl Widmaier (Hg.): *Johann Georg Hamann. Schriften*, Frankfurt a.M. 1980, S. 189 ff. Dort der Grundsatz (§ 2), ergänzt in § 3: „In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntnis und Glückseligkeit.“ Vgl. dazu Oswald Bayer: *Vernunft ist Sprache*. Hamanns Metakritik Kants, Stuttgart 2002.

⁷⁶ Germaine de Staël: *Corinne ou l'Italie*, S. 217.

⁷⁷ Ebd., S. 303.

⁷⁸ Ebd., S. 304.

Corinne und Nelvil zeichnenhaft nicht nur in einen ‚strömenden‘ Regen, der die Fackeln – ihrer Leidenschaft – zu löschen beginnt. Die *Lazzaroni*, die an sie herandrängen, spiegeln diesen objektlosen Aktionismus in menschlicher Gestalt wider: ein Übermaß an Vitalität treibt sie um, mit der sie nichts anzufangen wissen. Ihre Bewegtheit ist geist- und gefühllos.⁷⁹ Diese blinde Kinetik der Natur lässt nur einen einzigen Sinn zu: ihre Nichtigkeit. Sie bildet eine ‚schreckliche‘ Provokation für jeden, der ‚Herz‘ und ‚Verstand‘ hat.

Doch genau in diesem befremdlichen Erregungspotential ohne Erkenntnisziel liegt noch einmal eine kulturelle Funktion. Was hat die Besteigung des Vulkans bewirkt? Die *terreur* des Anblicks steigert ihre Erregung so sehr, dass Corinne und Nelvil sich über alle gebotene Vernunft hinwegsetzen, denen sie ihre tiefsitzenden Verhaftungen und Vereinseitigungen unterwerfen zu müssen glaubten. Für sie selbst endet diese ‚seelische‘ Eruption tragisch. Für sich genommen lässt sich jedoch der affektive Schock, den das geistlose Schauspiel auf sie ausübt, als ein Verfahren begreifen, das es erlaubt, mit nicht-rationalen Mitteln unvermeidliche rationale Routinen, Verhärtungen und Verdrängungen zu erschüttern („ébranler“⁸⁰). Wäre darin aber nicht eine modernistische Strategie angelegt, die solche eruptiven Effekte gezielt erzeugt und damit die Möglichkeit schafft, in einem festgefügt *ordre social* kunstvoll, kulturell zu erzeugen, was Natur für sich genommen elementar will: sich unbegrenzt regenerativ erneuern. Insofern trägt der physische und psychische Tod von Corinne und Nelvil ein schmerzhaft bewegtes *memento vitae* vor. Es erinnert daran, dass, je mehr menschliche Natur im Namen gesellschaftlicher Vernunft bewirtschaftet wird, sie desto mehr an *élan vital* einbüßt. Die aufklärerische Leitvorstellung des Individuums hat sich verabschiedet und macht dem *Dividuum* (Novalis) mit seinen zwei Seelen in der Brust Platz.⁸¹

⁷⁹ Ebd., S. 339.

⁸⁰ Ebd., S. 336.

⁸¹ Vor dem Vesuv-Erlebnis heißt es, mit geradezu natur-religiöser Überzeugung (und im Geiste der deutschen Frühromantik): „La nature a destiné cette musique pour le climat: l’une est comme un reflet de l’autre. Le monde est l’oeuvre d’une seule pensée que s’exprime sous mille formes différentes“ (Corinne, S. 247). Nach der Vesuv-Katastrophe, in der literaturkritischen Klärung von *De l’Allemagne* heißt es modernistisch: „Ce monde offre à l’observation deux faces absolument contraires“ (IX, 9, S. 157). In weiterer, kulturtheoretischer Hinsicht relativiert dies die Struktur der Moderne, wie sie Michel Foucault mit dem Begriff der Heterotopie systematisiert hat (Michel Foucault: Bd. IV: *Espaces autres*, in: Daniel Defert, François Ewald (Hg.): Michel Foucault: Dits et écrits, Paris 1994, § 360. Zur Kritik vgl. Bernhard Teuber: *Imaginatio borealis* in einer Topographie der Kultur; in: Annelore Engel-Braunschmidt et al. (Hg.): *Ultima Thule*, Frankfurt a.M., 2001, hier S. 175-190). Ausgehend von seiner These, dass seit der kopernikanischen Wende Raumvorstellungen post-metaphysisch nurmehr durch ihre Horizontalität, als ‚Ausdehnung‘ zu charakterisieren seien, bleibt kein epistemologischer Platz für eine profanierte Vertikalität. Gerade wenn sie nach ‚drinnen‘ verlagert wird, tritt, namentlich im Kulturraum der Künste, eine neue Wechselbeziehung von oben/unten in den Vordergrund; sie beraumt die menschliche ‚Seele‘ topographisch, als (passionierte) Tiefe und (gedankliche) Höhe, als anthropologische Zusammengehörig-

Um sie zusammenzuhalten, bedarf es einer neuartigen kulturellen Ökologie. Dafür setzt die Vesuv-Episode Mme de Staëls ihrerseits erste, wegweisende Zeichen. *Corinne ou l'Italie* ist auch ein Roman über Sprache, Literatur und Kunst; die Besteigung des Vulkans ein einschneidendes semiotisches Ereignis. Dies vor allem bringt ihn auf die Seite der ästhetischen Aufbruchstendenzen um 1800. Die Reisenden an den Ursprung der Natur machen dort die verstörende Erfahrung, dass sie sich heftigen Appellen an Auge und Ohr ausgesetzt sehen, die ihrem Verstand unzugänglich bleiben. Das tiefe Schweigen, die spitzen Schreie, die zuckenden Blitze teilen sich ihnen in einer Sprache des Befremdens mit, der sie sich andererseits nicht zu entziehen vermögen. Denn auf eine höchst kreatürliche Weise kommuniziert sie mit Befremdungen in der Tiefe der eigenen ‚Seele‘. Eruptiv reißt sie sie aus dem Unterbewusstsein los und zerrt sie ins Licht der Wahrnehmung. Äußerer und innerer Aufruhr gehen ein unmittelbares Repräsentationsverhältnis ein. Nelvil: „cet aspect de l'enfer, tout affreux qu'il est, me cause moins d'effroi que les remords du cœur.“⁸² Der Vesuv identifiziert sie als ein Naturereignis des tiefen Bewußtseins, das sich zwar verdrängen, nicht aber zur Ruhe bringen lässt. Umso mehr, als es in den Protagonisten geradezu ein Zweitsprachenerlebnis auslöst: es ist, als ob die Lava des Vesuv sich in ihnen als ein Fluss der Bilder reproduzierte. Nelvil (über sich!):

[...] la roue qui tourne sans cesse, l'eau qui fuit dès qu'on veut s'en approcher, les pierres qui retombent à mesure qu'on les soulève, ne sont qu'une faible image pour exprimer cette terrible pensée.⁸³

Bilder sind auf geradezu vegetative Weise unwiderstehlich. In ihnen entlädt sich die ganz andere, abseitige Wahrheit über den Wahrnehmenden, die sein zensiertes Selbstbildnis ins Unterbewusstsein abgedrängt hatte.

Wie aber soll er mit diesem Befund umgehen? Chateaubriand hatte, im Ansatz, eine radikale Konsequenz gezogen: er erhob die unzensierten Anmeldungen der Bilder zur Wahrheitsinstanz selbst. Mme de Staël nähert sich diesem modernistischen Kopfsturz der Erkenntnis konventioneller. In *Corinne*, das ihn vor allem dramatisiert, übersetzt sie die Erschütterung, die der Vulkan der Naturreligiosität ihrer Heldin zugefügt hat, in eine erschütternde Geschichte: die *Histoire de Corinne* (Buch XIV). Als ihre Flucht aus einer rigiden moralischen Kultur am Vesuv sich als ziellos offenbarte, wurde ihre Improvisationsgabe, das spontan sich artikulierende Imaginationvermögen, ‚flüchtig‘ („ses mouvements agités et rapides, ses regards qui ne s'arrêtaient

keit der gegenläufigen Interessen von ‚Bauch‘ und ‚Kopf‘ neu an. Diese andere kopernikanische Wende fand ebenfalls im Renaissance-Humanismus statt und hat die Neuzeit grundlegend geprägt. Vgl. Winfried Wehle: Arkadien oder das Venus-Prinzip der Kultur, in: Roger Friedlein, Gerhard Poppenberg, Annett Volmer (Hg.): Arkadien in den romanischen Literaturen (Festschrift für Sebastian Neumeister), Heidelberg 2008, S. 41-72.

⁸² Germaine de Staëls: *Corinne ou l'Italie*, S. 338.

⁸³ Ebd., S. 338.

sur rien⁸⁴). Da Natur – auch ihr – keinen ideellen Rückhalt mehr bot, blieb ihr nur mehr der Ausweg, die Naturwahl ihres Lebensprojektes kulturell zu verfolgen. An dieser Aufgabe zerbricht sie. Ihr Scheitern („la terrible fin de mon bonheur“⁸⁵) aber gibt bedeutende Signale für eine modernistische Sprachkultur. Die Vortragskünstlerin, die sie bisher war, setzt ihrerseits zu einem Diskurswechsel an. Auch sie, wie der Lebensreisende Chateaubriand, ließ sich nieder und schrieb (eben die *Histoire de Corinne*). Doch erst der Anblick des Vesuv hatte diese Rückvergewisserung in der Kulturpraxis der Schrift provoziert. Ein Roman im Roman (ebenso wie die „Histoire de Lord Nelvil“, Buch XII) wird unter diesen Umständen zum poetologischen Programm. Er tritt an die Stelle eines unmittelbaren Dialogs der Kunst („il fallait juger Corinne en poëte, en artiste“⁸⁶) mit der Natur, wie klassizistische Nachahmungslehre und Naturphilosophie ihn favorisierten. Rückbezüglich wird Kunst jetzt in Bezug auf ihre eigene ‚Natur‘.⁸⁷ Allein selbstreferentiell scheint es noch möglich, sich wahrhaft auf sie einzulassen („permet à l’homme de contempler la nature“⁸⁸).

Und folgerichtig meditiert Corinne an einem der schönsten Orte dieser Welt,⁸⁹ am *Posilipp*, nicht eigentlich über sein Landschaftsbild selbst, sondern über das Grabmal Vergils – ein Topos der Italienreise –, das seinerseits noch einmal vermittelt ist über die Erinnerung an die Huldigungsgeste Petrarcas. Eine Szene mit hohem Aufschlusswert: der Verlust der Natur als emphatisch ansprechendem Kosmos lenkt das Bedürfnis nach Ursprungsgewissheit um auf das – syntagmatische – Kontinuum der Kunst. Im Dialog mit ihren Autoren und Texten zeichnet sich ein neuer, im Menschengedenken verankerter und insofern kultureller Horizont von Referentialität ab.⁹⁰ Ihm fehlt zwar ein ursächlicher Halt im Kreatürlichen. Dafür weiß er sich jedoch aufgehoben in der Urgeschichte menschlicher Kreativität. Noch jedes Zeitalter hat über seine zivilisatorischen Fortschritte ästhetisch Buch geführt. Ist dies dem schlechten Gewissen der Vernunft geschuldet, weil sie die Natur Schritt um Schritt enteignet? Oder doch einem ganz ursprünglichen Erhaltungsreflex

⁸⁴ Ebd., S. 344.

⁸⁵ Ebd., S. 341 f.

⁸⁶ Ebd., S. 342

⁸⁷ Diesen Übergang von der Dichterin zur ‚modernen Schriftstellerin‘ (vor allem im *Dernier chant de Corinne*, S. 582 ff.) deutet Thomas Klinkert als einen Akt der ‚definitiven Trennung von Autor (‚Körper‘) und ‚Text‘, der es erst ermögliche, dass der Autor sich selbst zum Thema macht (Thomas Klinkert: Literarische Selbstreflexion, S. 224 f.). Dies scheint auf eine Modernität zu zielen, die den Tod des Autors (Barthes, Foucault) voraussetzt, damit der Text lebe. Mit Corinne stirbt, historisch, zunächst jedoch vor allem eine Ästhetik, die von der Nachahmung der Tiefennatur des Menschen eine Revokation der zivilisatorischen Seelenschäden erhoffte – um zu erfahren, dass Kunst allenfalls eine Evokation ihrer unbewussten Energien zu leisten vermag.

⁸⁸ Germaine de Staëls: *Corinne ou l’Italie*, S. 341 f.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Einen prägnanten, mythologisch orientierten Einblick vermittelt B. Didier: *Corinne et les mythes*, in: José-Luis Diaz (Hg.): *Mme de Staël*, S. 191-198.

zu verdanken, der ästhetisch – mit Kunst – einbehält, was an Natürlichkeit abhanden kommt? Die über und über mit Zitaten und Anspielungen durchsetzten Texte Chateaubriands und Mme de Staëls scheinen von daher motiviert. Sie legen Zeugnis ab für ein kommendes Autonomiestatut der Künste. Ästhetisches Handeln aus sich selbst heraus zu begründen, so legen sie nahe, ist möglich, wenn es sich auf die Kommunikation (*entretien*) bezieht, die Künstler und ihre Werke zu allen Zeiten miteinander ‚unterhalten‘ haben: Intertextualität. Sie gewinnt der babylonischen Sprachverwirrung ein literarisches Ersatzparadies ab, wo zwanglos jeder, zumal als Dichter, jeden ins Gespräch bringen kann, Nachhall jener Ursprache, die einst, im Garten Eden, Gott, Engel, Mensch und Tier *una voce* miteinander verkehren ließ.⁹¹ Gewiss, dies setzt die mythische Vorwelt der Naturunmittelbarkeit als verloren voraus. Literatur aber böte ein ästhetisches Reservat, in dem die poetischen Stimmen über alle Zeiten hinweg frei dialogisieren und sich durchdringen können. Ist hierin nicht auch die ideologische Zuversicht begründet, die sich später mit Intertextualität verband, als sie zu einem der trojanischen Pferde erklärt wurde, mit dem sich die Festungen des Logozentrismus von innen her sollten schleifen lassen?⁹² Bewusst vollzogen, würde eine solche dialogische ‚Schreibkunst‘ eine eigene Beständigkeit im Wandel schaffen („*entretien que l'art d'écrire perpétue et renouvelle*“⁹³). Sie käme einer Transzendenz des Performativen gleich.⁹⁴ Im Reich der Künste – nur da – ist jeder jederzeit unbeschränkt, kann sich auf jeden anderen beziehen, ihn nachahmen, überbieten, anknüpfen, sich abstoßen – kurz: im großen Fluss der historischen Stimmen und Zeichen ganz nach seinem eigenen Ermessen sich eine eigene ästhetische Genealogie und damit eine kulturell erzeugte Ursprungsgeschichte verschaffen. Geht er dabei aber nicht analog vor *wie* die Natur, die ganz autonom ihrem generativen Eigensinn folgt? Wie sieht Corinne, die Künstlerin, den Ausbruch der Lava? Unwiderstehlich wälzen sich ‚ihre schwarzen Sturzfluten‘ („*ses torrents noirs*“⁹⁵) vom Ursprung abwärts, reißen alles nieder, was sich ihnen in den Weg stellt und begraben es unter sich – ehe sie weit draußen zum Stillstand kommen und aus sich wie-

⁹¹ Ihr trägt eine Poetik des ‚Vagen‘ Rechnung, die sich am Paradigma der Musik und ihrer Mitteilbarkeit ohne Sprache orientiert. Vgl. Michel Delon: *Du vague staëlien des passions*, in: Michel Delon, Françoise Mélonio: *Mme de Staël*, Paris 2000, S. 75-83. An diesem Altar hat jede (anspruchsvolle) Lyrik des 19. Jh. geopfert.

⁹² Vgl. etwa, sich auf Michael Bachtin beziehend, Julia Kristeva: Bd. III: *Wort, Dialog und Roman bei Bachtin*, in: dies.: *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Frankfurt a.M. 1972, S. 345-375; Gerard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982 (dt. Palimpsest. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt a.M. 1993).

⁹³ Germaine de Staëls: *Corinne ou l'Italie*, S. 345.

⁹⁴ Darin findet zugleich der Konversationsstil, die deutlichen Anleihen der Narration bei mündlicher Rede, ihre improvisatorische Offenheit und Beweglichkeit, der Gebrauch der Sprache gewissermaßen im Modus der Sinnlichkeit ihre diskursive Rechtfertigung, wie Pierre-Louis Rey pointiert nachgewiesen hat (*Ecrivain elle causait encore*; in: José-Luis Diaz (Hg.): *Mme de Staël, Corinne ou l'Italie*, S. 59 ff.).

⁹⁵ Germaine de Staëls: *Corinne ou l'Italie*, S. 337.

der das neue Leben einer paradiesischen Landschaft hervorgehen lassen. Es ist ein Sinnbild. Nicht nur die Französische Revolution ging so vor. Auch einer Revolution der Künste folgt diesem Modell. Hugo wird die Wechselwirkung später auf die Formel bringen: *à peuple nouveau, art nouveau*. Zerstören, überwinden, wieder auferstehen, sich erneuern: ist dies nicht auch die gleichsam vegetative Natur modernistischer Kunst? Streit und Widerspruch nicht ihre kulturelle Prozesswärme?

6

Dass dem Text von Mme de Staël dabei nicht zuviel zugemutet wird, hat er bereits andernorts in diesem Sinne vorbereitet. In langen (langatmigen) Salongesprächen über Kunst hatte namentlich Corinne sich bereits auf einen Begriff von Literatur hin entworfen, dem sie zwar selbst noch nicht, wohl aber die Autorin mit ihrem Roman nahe kam. Ihr Leben als Künstlerin, das Kunstprinzipien zu Lebensprinzipien erhebt, setzt auf die alternative Sprache der Imagination. Wirksam wird sie auf emphatischem Wege.⁹⁶ Deshalb war der Eindruck des Vesuv so erschütternd: er hat ihr in der Affektsprache der Bilder mitgeteilt, dass das Einbildungsvermögen zwar stets zur Produktion bereit, aber auf kein beschließendes Produkt aus ist. Wozu sein Erregungspotential sich dennoch eignet, hat Corinne früh begriffen: „je ne puis approcher d'aucun des sujets qui me touchent, sans éprouver cette sorte d'ébranlement qui est la source de la beauté idéale dans les arts“.⁹⁷ Ein Kunstwerk dieser Art hätte die erschütternde Wirkung, die die seelenlose Natur des Vulkans auszuüben vermag, konstruktiv zu adaptieren⁹⁸ und als

⁹⁶ In dem die Klangform der Sprache, ihr ‚Gesang‘, neben der Bildlichkeit eine erstrangige poetische Funktion übernimmt: „Quand nos Siciliens, en conduisant les voyageurs dans leurs barques, leur adressent (...) un doux et long adieu, on dirait que le souffle pur du ciel et de la mer agit sur l'imagination des hommes comme le vent sur les harpes éoliennes, et que la poésie, comme les accords, est l'écho de la nature“ (S. 84). Zum Musikparadigma der Sprachkunst bei Mme de Staël vgl. u.a. das Kapitel ‚Musik‘ in: Anne Amend: Zwischen ‚Implosion‘ und ‚Explosion‘ S. 459 ff. - Wenn Corinne in der Kunst (der Improvisation) ist, dann sagt sie: „Je crois éprouver alors un enthousiasme surnaturel, et je sens bien que ce qui parle en moi (!) vaut mieux que moi-même“ (S. 85), dies gesprochen im Aszendenten ihrer naturseligen Imagination. Nach dem Vesuv-Erlebnis wird sie von deren dunklen Mächten heimgesucht. Es ist die Urteilsinstanz der Kultur, die das Unbewusste als eine Doppelnatur erscheinen lässt, während das Vesuv-Erlebnis es gerade als bewusstlos ungeteiltes Energetikum enthüllte. Dazu Christine Planté: Ce qui parle en moi vaut mieux que moi-même, in: José-Luis Diaz: Madame de Staël, S. 89-100.

⁹⁷ Germaine de Staëls: Corinne ou l'Italie, S. 85.

⁹⁸ Eine Auffassung, die bereits der *Essai sur les fictions* (1795) vorbereitet hat: „Le don d'émouvoir est la grande puissance des fictions; on peut rendre sensibles presque toutes les vérités morales en les mettant en action“ (in: Anne Louise de Staël: Bd. II: *Oeuvres complètes de Mme la Baronne de Staël*, Paris 1820, S. 161-200; hier S. 168). Dieses – kinästhetische – Darstellungskonzept gewinnt umso mehr an Erkenntniswert, je mehr die Gewissheit von *vérités morales* – nach der Revolution – schwindet.

kunstvoll inszenierte Erschütterung gegen die „médiocrité despotique“⁹⁹ einzusetzen, die die Lebensströme erstarren lässt. Es wäre das letzte Angebot, das die Natur der Kunst noch zu machen hätte: ihre kreatürliche Energetik von Eros und Thanatos ästhetisch nachzuvollziehen und damit gegen eben die sinnlichen Abtötungen der Kultur vorzugehen, der ihr Kunstimpuls selbst entstammt. Sozialgehorsam, Vernunftzwang, Nützlichkeitsmoral, Wissensmacht, wie immer die Traumata eines unterdrückten Begehrungsvermögens heißen, stützen ihre Herrschaft auf die anästhetisierende Wirkung des Habituellen und Denotativen („la société, la société! Comme elle rend le cœur dur et l'esprit frivole“¹⁰⁰). Ihr kulturell erzeugter Bann kann nur selbst wieder kulturell gelöst werden. Der Vesuv hat Chateaubriand und Mme de Staël gleichermaßen beigebracht, dass dies mit Hilfe einer Kinästhetik des Irruptiven gelingen könnte. Wo sie gezielt und kultiviert, da als Kunst, den Bruch von selbstverständlichen, gedankenlosen Ansichten betreibt, vermag sie gleichermaßen undurchschaute Realitäten zu erschüttern und ihre Alltäglichkeit als Suggestion bewusst zu machen. In deren Sinne glaubte Corinne, ihre Liebe als Ehe vergesellschaften zu müssen, um dann doch an dieser Konvention zugrunde zu gehen. Chateaubriand zitiert den Krater als Höllenschlund, um sich als Moderner daran zu emanzipieren. Beide konnten im Bilde des Vesuv den rauhen Grundsatz einer nachmimetischen Kunst einsehen, dass, wenn eine Kultur (über-)leben will, sie sich über eine (kultivierte) Rebarbarisierung verfestigter Diskurswelten beständig neu generieren muss.¹⁰¹

Der Gewaltkern, der ihr zweifellos innewohnt, untersteht jedoch, im Gegensatz zu naturhaften und politischen Umstürzen, bewusster Inszenierung. Als solche bleibt sie rückgebunden an ein ursächliches *mal du siècle*, ein ‚Unbehagen in der Kultur‘. Würde ihr kinästhetischer Aufwand davon abgelöst, fehlte ihm der Gegensatzzusammenhang, der den kreatürlichen Auf-

⁹⁹ Germaine de Staëls: *Corinne ou l'Italie*, S. 82.

¹⁰⁰ Ebd., S. 522.

¹⁰¹ Da die Idee zu diesem Roman in Weimar entstanden sein soll (Balayé), betont Cornelia Klettke den Einfluss des deutschen, frühromantischen Literaturkonzepts. Vgl. Germaine de Staël: *Corinne ou l'Italie*. Grenzüberschreitung und Verschmelzung der Künste im Sinne frühromantischer Universalpoesie, in: *Romanische Forschungen* 115 (2003), S. 171-193. Allerdings hat deren idealistische Position noch – bis zu Napoleons Deutschlandfeldzug – ein religiöses Urvertrauen in das Unbewusste der Natur und ihre ‚heile‘ Sprachwiedergabe in der Kunst. Vgl. als repräsentatives Zeugnis Ludwig Tiecks Novelle *Der junge Tischlermeister* (...). Dort heißt es: „Wenn ich so meine Geliebte (...), meine Geige in den Arm nehme (...) - so bin ich im Himmel und weiß nicht mehr, ob ich Violine spiele oder ob sie mich spielt (!). Es jauchzen und winseln im schäkernden Lächeln Gefühle und Worte aus mir heraus, die ich auf keine andere Weise spreche. Gedanken, die ich nur so finden kann, und die doch ohne alle Vernunft höher als alle Gedanken stehen. Glauben Sie mir, das ist die seltsamste Freude (...), sich selbst so in Tönen und Begeisterung, die von sich nichts wissen, kennen zu lernen.“ (Ludwig Tieck: Bd. 28: *Novellen*, in ders.: *Schriften*, Berlin 1854; S. 232.) Dazu Corinne selbst in diesem Sinne, S. 247.

ruhr erst kreativ macht. Insofern lässt sich dessen blinde Energie nicht blind entfesseln: sie hat dem Kriterium zu genügen, verdeckte Fehlstellungen der Lebenswelt energisch zu entblößen. Hat der Vesuv Goethe nicht die Notwendigkeit von Geistesbildung angesichts einer menschenfeindlichen Natur vor Augen geführt? Chateaubriand nicht demonstriert, wie wenig ihr Providenz und Schicksal entgegenzusetzen haben? Corinne geht im Angesicht des vulkanischen Chaos auf, dass ihr Leidenschaftswesen zwar für faszinierende Kunst, nicht aber für gelingendes Leben taugt.

Kinästhetisches Befremden, das zeigen die literarischen Anfänge, kann nur dann vitalisierend wirken, wenn es im Wechsel mit geisttötender *médiocratie* (Balzac) steht, an der sich der Baudelairesche *Ennui* nährt und in Flauberts *Bouvard et Pécuchet* einen satirischen Triumph feiert. Mme de Staël hat in Corinne dementsprechend eine kühne Prognose für literarische Modernität gestellt, der ihre kunstschaftende Heldin selbst noch gar nicht gewachsen war. Romane hätten (im Grunde) kein Ziel; denn ‚nichts verfälscht die Werke der Vorstellungskraft mehr als eines zu haben‘.¹⁰² In diesem Sinne verweigert sie in ihrem Roman eine Lösung, gewährt dafür aber aufwühlende Emotionalität. Nicht zuletzt deshalb enden gute Romane des 19. Jh. schlecht.

Was sich hier abzeichnet, entfaltet sich in den romantischen Revolutionen der Künste zu einer regelrechten Rhetorik des Schocks. Doppelt wird sich ihrer danach jeder neue Modernitätsschub bedienen. Die politisch-gesellschaftliche Revolution hat den jähen Bruch mit einer Herkunftswelt als Paradigma kulturgeschichtlichen Fortschreitens durchgesetzt. Diese gleichsam eruptive Gangart hat sich jedoch nirgendwo mehr etabliert als auf dem freien Gelände der (nicht mehr) schönen Künste. Ihre Ausbrüche aus wohlgehegten Diskursrevieren sowie ihre Vorstöße auf expressives Neuland sammelten sich unter dem gewaltbereiten Begriff von Avantgarde. Modern in ihrem Sinne gelten Werke, die jeweils gezielt gegen den status quo ihrer Realitäten verstoßen. Unterstellt ist dabei, dass sie von vornherein nur entfremdetes Leben zulassen. Das Normale ist das Defizitäre.¹⁰³ Gewohnheit banalisiert und betäubt die Phantasie. Nodier stellt geradezu einen gesetzmäßigen Zusammenhang her zwischen dem Aufstieg der Zivilisation und dem Niedergang der Poesie: „L’histoire poétique d’un peuple finit au mo-

¹⁰² Ebd., S. 187.

¹⁰³ Diese Auffassung wird über Balzac, Flaubert, Mallarmé, Proust hinaus fester Bestandteil einer negativen Ästhetik bleiben. Sie steht im Gegensatz zu einer sozialgeschichtlichen Tendenz, die normatives Verhalten als Sozialstil erschließt. Zeitgenössische Soziologie verbindet diese Kategorie mit Tiefenpsychologie und Ästhetik und sieht im habituellen Verhalten ‚eine generative Grammatik der Handlungsmuster‘, deren Regeln umso beständiger sind, je mehr sie sich dem Bewusstsein entziehen. Das Generative des Unbewussten wird so, zumal im Blick auf Konzepte von Künstlern, produktiv als Systemmoment in die Entwicklung von Lebensformen eingemeindet und damit gerade wieder entschärft. Vgl. Pierre Bourdieu: Zur Soziologie symbolischer Formen, Frankfurt a.M. 1974, hier besonders der Aufsatz: Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis, S. 125-158.

ment où sa civilisation se perfectionne et se complète.“¹⁰⁴ Das Ideal romantischer Dichter hat seinen sozialpsychologischen Ort deshalb „dans nos misères - un effet nécessaire des progrès de notre perfectionnement social“.¹⁰⁵ Wirklichkeit in allen ihren Formen der Verfügbarkeit unterschlägt geradezu institutionell, was uns wirklich bewegt. Angesichts dessen bleibt, um authentisch zu empfinden, nur die *via negationis*: d.h. die erlittene Uneigentlichkeit, in der wir unbewusst befangen sind, affektiv *als* Uneigentlichkeit bewusst zu machen.¹⁰⁶

Bei Benjamin Constant, engagierter Zeitgenosse der neuen Fragestellungen, ist diese kinästhetische Affektrhetorik bereits zu einem festen Programm geworden. Wie selbstverständlich steht ihre kulturelle Ausübung dem Kunsthandelnden zu: „il est (...) essentiellement du domaine de la poésie. Consacré par elle, il trouve dans tous les cœurs des cordes qui lui répondent.“ Denn ihr zugrunde liegt ein grundsätzlicher Übergang in der Wahrnehmung: sie schlägt die ‚Saiten des Herzens‘ an. Was dabei angestimmt wird, bleibt dem Verstand unerklärlich (*la raison, sans doute, ne peut l'expliquer*). Sein Instrument ist die ‚Analyse‘. Mit ihm aber wird die Stimme des Herzens zum Verstummen gebracht. Deren Mitteilungen lassen sich gerade nicht begrifflich-analytisch, sondern nur spontan-kinästhetisch öffnen: durch eben dieses „branlement intime qui paraît nous révéler ce que nous cache la vie commune.“¹⁰⁷ Einsichten in Gemütsregionen außerhalb dessen, was der Verstand erfasst, verlangen jedoch, um nicht den Untiefen geläufiger Redeweisen zu verfallen, eine ihnen gemäße Expressivität. Sich allerdings gänzlich über die Gemeinsprache hinwegzusetzen, machte diese Anmeldungen aus dem Unbewussten mundtot. Sie sprachlich aufzufangen, läuft deshalb, Constant sieht es seinerseits wohl, auf ein paradoxes Erfordernis hinaus, auf einen *langage ineffable* – eine Sprache, die, wenn sie die Gemütskräfte (*l'intérieur de son [i.e. l'homme] âme*) ansprechen will, an eine

¹⁰⁴ Charles Nodier: Bd. II: *Mélanges de littérature et de critique*, Paris 1820, S. 324.

¹⁰⁵ Ebd., Bd. I, S. 411.

¹⁰⁶ In literarischer Umschrift hat dieses modernistische ‚Gesetz‘ Corinne als Quintessenz ihrer entfremdeten Naturidentität so formuliert: „mon génie (...) se fait sentir seulement par la force de ma douleur; c'est sous les traits d'une puissance ennemie qu'on peut (...) le reconnaître (583). Chateaubriand hatte es so gefasst: „Les images favorites des poètes enclins à la rêverie sont presque toutes empruntées d'objets négatifs, tels que le silence des nuits, l'ombre des bois, la solitude des montagnes, la paix des tombeaux, qui ne sont que l'absence du bruit, de la lumière, des hommes et des inquiétudes de la vie.“ Vgl. François-René Chateaubriand: *Génie du Christianisme*, Teil II, Buch II, S. 675. Derselbe Umbruch wiederholt sich auch auf philosophischer Seite, namentlich in romantischer Naturphilosophie. Otto Marquard hat diesen Prozess einer fortschreitenden Ermächtigung des Nicht-Ich, des Anderen der Vernunft beschrieben, und dass es – mit Schelling – der Kunst bedarf, um eine Bewusstseinspräsenz des Unbewussten herzustellen. Vgl. Odo Marquard: *Transzendentaler Idealismus – Romantische Naturphilosophie – Psychoanalyse*, Köln 1987, S. 140 ff.

¹⁰⁷ Benjamin Constant: *Mélanges de littérature et politique*, in: Alfred Roulin (Hg.): *Benjamin Constant: Oeuvres*, Paris 1957, S. 900 f.

unvoreingenommene Semantik appellieren muss. Das Einbildungsvermögen aber weiß von der Tiefennatur des Menschen, weil es in Bildern zu berichten versteht, seien es kleine – Metaphern – oder große – Geschichten. Ihrer Ikonographie gilt die historische Zuversicht, die verbalen Klammern des Wirklichkeits-Prinzips zu sprengen.

7

Einen millionenfachen Beweis für die Wirksamkeit dieser kinästhetischen Rhetorik fanden die Gebildeten der Frühromantik im unerhörten Erfolg des Melodramas. Es war *das* literarische Ereignis der französischen Revolutionsära, ohne dass es beim Namen genannt worden wäre. Im melodramatischen Elementartheater (und dem narrativen Double des *roman noir*) fand das sprachlose Trauma der Revolution eine entlastende Repräsentationsform. Es übersetzte die Erschütterung der Geschichte in einen Antagonismus von Gut und Böse und machte sein Wirklichkeitsbild lebensallgemein. Die Notwendigkeit sittlichen Handelns wird dadurch unmittelbar an eine Omnipräsenz des Unsittlichen geknüpft. Seine Macht aber zieht es aus skrupellosem Kalkül; veranschaulicht damit die angsterfüllten Abgründe, welche die todbringende Logik der Revolution im kollektiven Unbewussten hat aufbrechen lassen. Das melodramatische Genre übt insofern Rationalismuskritik mit den drastischen Mitteln seiner Schwarz-weiß-Dramaturgie. Im Verbrecher lässt sie die rücksichtslose Teleologie der Triebkräfte walten, die jedes (rousseauistische) Naturempfinden brüskiert. Millionen von Zuschauern haben diesen bis ins Unerträgliche getriebenen Gegensatz mit unbeschreiblichen affektiven Eruptionen quittiert. Nodier bestätigte dieser kinästhetischen Schocktherapie zwar, sie sei die einzig intakte Kanzel der Nachrevolutionszeit gewesen. Effektiv aber bezeugt das erfolgreiche melodramatische *ébranlement* die massive traumatische Bedrohung, die von menschlicher Naturenergie ausgeht, wenn sie sich das Denkvermögen dienstbar machen kann. Umgekehrt gilt auch hier die moderne Desillusionserfahrung: von Natur aus ist die Natur nicht schon gut. Erst der begütigende Einfluss des ‚Herzens‘ und des gesunden Menschenverstandes macht sie moralisch. Das erwartbare Happy End melodramatischer Spektakel sollte allerdings nicht täuschen: sie lassen zwar das Gute siegen, doch jeweils nur von Fall zu Fall, niemals ein für allemal. Konstant in ihrer Dramatisierung der Wirklichkeit ist vielmehr die Normalität des Bösen. Ihre Schocktherapie kann daher – im Prinzip – niemals enden. Wohl auch wegen dieses Erbgutes muss Unterhaltungsliteratur spannend und aufregend bleiben.

Dass diese kinästhetische Rhetorik zugleich höheren literarischen Ansprüchen zu genügen vermag, haben andere nach Chateaubriand, Nodier und Mme de Staël programmatisch für Modernität gemacht. Friedrich Schlegel etwa erklärt die Skala heftiger, widriger Momente des *Choquanten*

zum unvermeidlichen Aktionsmoment eines modernen Kunstsystems.¹⁰⁸ Baudelaire ist zu ihrem vielberufenen Apologeten geworden. In den *Notes Nouvelles sur Edgar Poe* etwa begründet er auf seine Weise Imagination als ästhetisches Erkenntnisvermögen untergründiger Wahrheiten.¹⁰⁹ Der Poet verschafft sich Zugang zu ihnen – den einzig ‚positiven‘¹¹⁰ – „d’une manière bizarre“, durch ein „paradoxe apparent“, durch kunstvolle Entstellung (*difformité*)¹¹¹ der anderen Wahrheiten, die im Wissen vorliegen. Baudelaire nimmt dabei – seinerseits – Maß an der nicht mehr nachahmenswerten Natur. Ihr Beweggrund ist primitive, unwiderstehliche Energie (*force primitive, irrésistible*), die nichts als Perversion im Sinn hat. Das gilt auch für die Natur des Menschen („la perversité primordiale de l’homme“¹¹²). Doch wer ihr auf den Grund geht, dem öffnet sich ein animalischer Abgrund (*gouffre!*) – voll wilder Faszination. Sie rührt daher, dass sich auf diese ‚perverse‘ Weise – nur durch sie – eine ‚Explosion‘ urtümlicher Wahrheiten ereignet, ohne die ‚eine Menge menschlicher Handlungen unerklärt, unerklärlich blieben‘: durch eine Kinästhesie des Schocks also. Baudelaire grenzt sich damit doppelt von traditionalistischen Kunstidealen ab. Einer klassizistischen Poesie war aufgetragen, die Brandherde menschlicher Leidenschaft strafend und verlachend unter die Kontrolle gesellschaftlicher Restriktionen wie *honnêteté, sincérité, bon sens, ridicule* zu bringen. Dämpfung der Affekte war ihr Wirkungsziel, um die menschliche Natur nach den Regeln der Vernunft zu perfektionieren. Baudelaire stellte ihren Grundsatz auf den Kopf. Wo Imagination über das Menschenbild der Kunst regieren soll, kommt es gerade darauf an, eine „totalité d’effet“¹¹³ zu erzeugen, Affekte also nicht durch Beherrschung zu vervollkommen, sondern sie vollkommen loszulassen. „exiter, enlever l’âme“¹¹⁴ ist der energetische Erkenntnisweg modernistischer Kunst.¹¹⁵ Dem ‚Künstler‘ kann dafür jedes Mittel recht sein, vorausgesetzt, es erzeugt Provokation. Dazu bedarf es eines erlesenen Sinnes für ‚Difformitäten‘ und ‚Disproportionen‘.¹¹⁶

¹⁰⁸ Friedrich Schlegel: Bd. 1: *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795/6), in: Arthur Hübscher: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Wiesbaden 1946-50, (21979), S. 254.

¹⁰⁹ Henri Lemaître (Hg.): Charles Baudelaire: *Curiosités esthétiques. L’Art romantique*, Paris 1962 u.ö., S. 619 ff.

¹¹⁰ Ebd., S. 623.

¹¹¹ Ebd., S. 631.

¹¹² Ebd., S. 623.

¹¹³ Ebd., S. 630.

¹¹⁴ Ebd., S. 633.

¹¹⁵ Vgl. ergänzend dazu Claude Pichois (Hg.): Charles Baudelaire: *Oeuvres complètes*, Paris 1961 u.ö. S. 1254, Fusée VIII: „Ce qui n’est pas légèrement difforme a l’air insensible; – d’où il suit que l’irrégularité, c’est-à-dire, l’inattendu, la surprise, l’étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la Beauté“.

¹¹⁶ Henri Lemaître (Hg.): Charles Baudelaire, S. 631/32.

Damit hebt sich Baudelaire andererseits auch gegen das romantische Kunstideal einer „harmonie des contraires“¹¹⁷ ab, das den Widerstreit von Sublimem und Groteskem versöhnen zu können glaubte. Für ihn gilt: der Funke des Sublimen ist nur noch aus Groteskem, der Anschauungsform des melodramatisch Bösen zu schlagen. Ihm bleibt lediglich, sich auf eine paradoxe Schönheit des Unschönen – auf ‚Blumen/des Bösen‘ – einzustellen. Dass dem kein Ankommen, dem ‚pervertierenden‘ Wirkmittel kein humanitäres Wirkziel innewohnt, erklären die Schlussverse der *Fleurs du Mal* – bildnah zu Chateaubriand und Mme de Staël: „Nous voulons (...)/Plonger au fond du gouffre [!], Enfer au ciel, qu’importe/Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau.“¹¹⁸ Solch ‚neue‘ Kunst muss immer weiter, auch über sich selbst hinaus. Hinter dieser eigenwilligen Progressivität steht jedoch ein massiver literarischer Beweggrund, der ihrer ästhetischen Konfliktstrategie Züge einer – negativen – Ethik verleiht. Denn Dichten in dieser Moderne ist dabei geradezu metonymisch mit lebensweltlicher Modernitätserfahrung korreliert. Leben heißt, nach Baudelaires Befund, „voyager à travers le grand désert des hommes“.¹¹⁹ Vom ursprünglich christlichen Bildangebot kommt nur dem Gang durchs irdische Jammertal wirklich Gewissheit zu. Wo es aber kein endgültiges Ankommen mehr gibt, bleibt nur der perpetuierte Aufbruch. Mehr als uns darauf zu stoßen, dass das, was wir als Wirklichkeit, gar optimistisch, fortschrittsgläubig, zukunftsgewiss festhalten, ist in Wahrheit, poetisch betrachtet, nichts als eine riesige Schimäre, die uns wie ein groteskes Monster umklammert hält („Chacun sa chimère“¹²⁰), solange sie nicht bewusst gemacht wird – das aber vermag Sprachkunst. Die lebensfeindlichen Ebenen der Gemeinplätze als ‚wüste Indifferenz‘ zu entlarven, schafft momentan Raum für das Bewusstsein einer (schönen) Absenz: dass es auch anders sein könnte.¹²¹

Wer ihr dienen will, hat, wie Baudelaire im Porträt von *Constantin Guys*, dem Maler des modernen Lebens erklärt, sich und sein Werrk, Proust vorwegnehmend, in ein ‚Kaleidoskop‘ zu verwandeln – dem Bildwort für *la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie*. Dem uneinholbaren *inconnu* lässt sich jedoch keine neue – negative – Metaphysik der Eigentlichkeit zuschreiben. Mit Reflexen aus Fichtes Subjektphilosophie beugt er gerade jeder Verführung zu substantialistischen Identitätsbildungen vor: „C’est un moi insatiable du non-moi“.¹²² Ihm liegt ein unabschließbarer Prozess von Selbstsetzung und Selbstverzehrung zugrunde. Dessen Nahrung ist die

¹¹⁷ Victor Hugo: *Préface* zum Drama *Cromwell* (1827), in: Roland Purnal, Jean-Jacques, Thierry, Josette Méléze (Hg.): Bd. I: *Victor Hugo: Théâtre complet*, Paris 1963, S. 425.

¹¹⁸ Henri Lemaître (Hg.): Charles Baudelaire, (*Le Voyage*), S. 122-127.

¹¹⁹ Ebd., S. 466.

¹²⁰ Ebd., S. 235

¹²¹ Vgl. Winfried Wehle: Schweigen gebietend. Von ästhetischer Widerrede gegen rationale Behauptungen - Chateaubriand/Baudelaire, in: Albrecht Betz (Hg.): *Französisches Pathos. Selbstdarstellung und Selbstinszenierung*, Würzburg 2002, S. 163-188.

¹²² Henri Lemaître (Hg.): Charles Baudelaire, S. 464.

Sprache der Ich-Gewissheiten: „[un moi] qui, a chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive“.¹²³ Der flüchtige, nichtige Lebensalltag tritt in seiner Identität nur dann wahrhaft in Erscheinung, wenn seine diskursiven Gebilde beständig (*à chaque instant*) durch heftige metaphorische Umbildungen erschüttert und damit reanimiert werden (*plus vivantes que la vie*). Modernität, ästhetisch so ins Feld geführt, hält systematisch präsent, dass ein Begriff für kreatürliches Leben sich bevorzugt in seinen Performationen äußert, alles Systemische hingegen ‚Feststellung‘ ist, Definition. Begriffe sind sekundäre Ableitungen; ohne Bilder werden sie blind für ihre Herkunft aus der ersten Welt, mit der die Einbildungskraft verhandelt. Dort herrscht ein umstürzend anderes Gesetz, die *vibrativité*, deren Schwingungen den gesamten Kosmos durchdringen.¹²⁴ Sofern Kunst daher ihre ‚Seelensprache‘ protokolliert, darf sie strenggenommen kein eigenes Ziel, nur eine proteische Funktion haben. Baudelaire lässt, wie Corinne, keinen Zweifel: „La poésie, pour peu qu'on veuille (...) interroger son âme (...) n'a pas d'autre but qu'elle-même; elle ne peut pas en avoir d'autre“.¹²⁵ Dieses Bekenntnis zum *l'Art pour l'Art* reklamiert das Eigenrecht der Kunst nicht aus narzißtischer Weltverachtung. Es bezeichnet vielmehr das Maß an Unangepasstheit, das nötig ist, um den „Dictionnaire des idées reçues“ (Flaubert) zu verwirren, in dem ein angepasster *Art pour la société* die Semantik der gängigen Meinungen festhält. Der Anspruch auf die Wahrheit des Wirklichen, den eine realistische Schreibweise erhebt, muss ständig aufs Neue bestritten werden. Was Chateaubriand im Prinzip praktiziert, Baudelaire macht es ausdrücklich: diese ästhetische Aufhebung verlangt eine Poetik, wie sie das Augenspektakel des Dioramas popularisiert hat. Gerade dessen ‚brutale, enorme Magie‘ vermag eine ‚nützliche Illusionierung‘ zu erzwingen: „Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai.“ Künstler werden zu Lügnern, wenn ihre Diskurslandschaft *nicht* lügt.¹²⁶ Wenn sie aber die lebensweltliche Verfälschung der natürlichen Interessen ihrerseits vorsätzlich verfälschen, kann die Imagination die Führung („reine“) in Menschendingen übernehmen und im Kampf („combat“)¹²⁷ der Erkenntniskulturen die ursprüngliche, vorbewusste Ordnung der Verhältnisse ans Licht bringen, die in der tiefsten Tiefe des menschlichen Wesens herrschen („des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme“¹²⁸). Dem Verstand ist der Zugang dazu verwehrt. Kunst im Spiegel der Imagination aber vermag dann selbst aus einer ‚perversen‘ Kreatürlichkeit noch den Funken des Ästheti-

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Vgl. dazu und allgemein zu den kunstkritischen Voraussetzungen von Baudelaires Dichtungstheorie Wolfgang Dorst: Baudelaire und die Kunstkritik; in: Karin Westermühle (Hg.): Charles Baudelaire - Dichter und Kunstkritiker, Würzburg 2007, S. 189-210.

¹²⁵ Henri Lemaître (Hg.): Charles Baudelaire, S. 634.

¹²⁶ Salon de 1859, in: ebd., S. 381.

¹²⁷ Ebd., S. 321.

¹²⁸ Ebd.

schen zu schlagen, wenn auch in einem außermoralischen Sinne: durch destruktiv-konstruktive Kreativität („Elle décompose toute la création, [...] elle crée un monde nouveau“¹²⁹). Hatte dieses ‚Stirb und werde‘ nicht schon der lavaspeiende Vulkan gelehrt? Der ‚natürliche‘ Auswurf der Einbildungskraft aber ist das Bild. Mit der kinästhetischen Macht von ‚Analogie und Metapher‘, der Ursprache der Welt („l’imagination ... a créé au commencement du monde, l’analogie et la métaphore“¹³⁰) durchbricht es die *Façade* diskursiver Gehäuse. Denn nur unter Anwendung dieser ästhetischen Gewalt lässt sich noch eine kulturfähige „sensation du neuf“¹³¹ erzeugen. Erst wenn sie eintritt, lassen sich in der Verdunkelung des Wirklichen, den nächtlichen Blitzen des Vulkans vergleichbar, unvermittelte Einsichten in die Unterwelt des immer ‚Möglichen‘ wahrnehmen, das im Kreatürlichen seinen Sitz hat. *Le possible*: Beaudelaire bietet einen philosophischen Begriff auf, um in einer energetisch, aber ahuman sich ausagierenden Natur noch einmal einen kulturellen Lebenswert aufzuspüren. Dass er diese Mission dem Dichten, nicht dem Denken anvertraut, liegt nicht nur im Interesse eines freien Schriftstellers, der ohne Mäzenatentum auskommen muss. Getragen wird sie vielmehr von einem modernistischen Credo, das Kunst als die ‚wahre‘ Natur einer Kultur instituiert, die gleichsam großstädtisch sich von idyllischer Naturauffassung emanzipiert hat. Sie sichert sich ihre Erkenntnishoheit durch Selbstreferentialität. „Die erste Idee ist natürlich die Vorstellung von mir selbst“, hatte es zu Beginn des sog. „Ältesten Systemprogramms des deutschen Idealismus“ geheißt.¹³² Wer sich so denkt, versteht sein Selbst als ein (unabschließbares) kulturelles Projekt, das, wenn es sich auf seine Naturidentität bezieht, sie sich erst selbst, kulturell, als Gegensatzzusammenhang zurechtlegen muss.

Das hohe Lied der Imagination, das die romantischen Anfänge der ästhetischen Moderne angestimmt haben, gibt seitdem ihre Gangart vor. Balzac etwa widmet ihr eine frappierende Hommage: „Le peintre (...) le plus exact [...] de Florence n’a jamais été à Florence.“¹³³ Gerade er ist auf ihre Bilder-macht angewiesen. Die Realität des Realen springt nur dann in die Augen, wenn „éblouissantes hypothèses“ sie öffnen.¹³⁴ Das Verblüffende ist auch ihm kinästhetische Bedingung für die andere Erkenntnisweise modernistischer Sprachkunst. Und um ihre Wirksamkeit zu garantieren, muss sie

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd.

¹³² Rüdiger Bubner: Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus. Studien zur Frühgeschichte des deutschen Idealismus, Bonn 1982; S. 261.

¹³³ Vorwort zu *La Peau de Chagrin*; in: Honoré de Balzac: Bd. 18: *Oeuvres Complètes*, Paris 1956 ff, S. 575. Vgl. dazu Winfried Wehle: *Littérature des images*. Balzacs Poetik der wissenschaftlichen Imagination, in: Hans Ulrich Gumbrecht, Karlheinz Stierle, Rainer Warning (Hg.): Honoré de Balzac, München 1980, S. 57-80.

¹³⁴ Félix Davin: Introduction, in: *Etudes de Moeurs aux XIX^e siècle*; in: Bd. 1: *Honoré de Balzac: Oeuvres complètes*, S. 767.

durch ein ständiges *être neuf* in Bewegung gehalten werden. Rimbaud, keine Frage, revoltiert in ihrem Sinne. Er stellt die Gesellschaft schockierend bloß, indem er ihr alles bietet, was er an Stupidem, Schmutzigem und Üblem erfinden kann! Der Grund für diese gezielte (ästhetische) ‚Perversion‘ dessen, was regulär erscheint: „il s’agit d’arriver à l’inconnu par le dérèglement de tous les sens.“¹³⁵ Denn das Ich, mit dem wir umgehen, ist eine ‚Farce‘, die wir unserem (wahren) Selbst vorspielen: „Je est un autre“ – ein Gemeinplatz Andersdenkender („C’est faux de dire: Je pense: On devrait dire: On me pense,“¹³⁶). Wer zu sich kommen will, muss durch die Hölle gehen und sich einer ‚monströsen‘ Deregulierung seiner Wahrnehmungsmuster unterziehen. Poetisch gesehen: die Sprache der ‚Schönheit‘ („Un soir, j’ai assis la Beauté sur mes genoux“¹³⁷) in ein ‚wildes Tier‘ (*bête féroce*) zu verwandeln, dessen Metaphern uns anspringen – wie der *tigre royal*, den Corinne im entfesselten Vesuv sah.

Geradezu in den Rang eines kulturellen Naturgesetzes erhoben wurde Kunst im Zeichen von Kinästhesie seit den historischen Avantgarden. Apollinaire hat sie früh zum Aktionsprogramm einer neuen, synthetischen Kunst erklärt: „Tel est l’ouvrage: la fausseté d’une réalité annéantie.“¹³⁸ Ihr ‚verblüffendes‘ Wirkmoment:

La surprise est le grand ressort nouveau. C’est par la surprise (...) que l’esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l’ont précédé.¹³⁹

Deren entgrenzende Anstöße durchbrechen das, was wahr nur scheint, und dringen zu dem durch, was poetisch als wahr gilt: „Les poètes sont (...) surtout les hommes du vrai, en tant qu’il permet de pénétrer dans l’inconnu“¹⁴⁰ sie verdanken dies dem Prozesscharakter ihrer metaphorischen Alchimie, dem „perpétuel renouvellement de nous-même“ kraft einer „poésie sans cesse renaissante dont nous vivons“¹⁴¹. Futurismus, Dadaismus, Surrealismus werden die kinästhetische Produktionskraft der Künste provokativ auf die Spitze treiben. In einer empörenden Sequenz in Buñuels Film *L’Âge d’Or* zerschneidet ein Rasiermesser den Augapfel. Er verübt ein bildsymbolisches Attentat auf die Verblendung, die von Normalansichten ausgeht. Valéry hat in diesen avantgardistischen Strategien des Tabubruchs und der Barbarisierung die erkenntnistheoretisch verwertbaren *valeurs de choc* theoretisch gesi-

¹³⁵ Pierre Brunel (Hg.): Arthur Rimbaud: Oeuvres complètes, Paris 1999, S. 237 (Lettre à Georges Izambard du 3 mai 1871).

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd., S. 411.

¹³⁸ Michel Décaudin (Hg.): Bd. III: Oeuvres complètes de Guillaume Apollinaire, Paris 1966, S. 812.

¹³⁹ Ebd. (L’Esprit nouveau et les poètes), Bd. III, S. 900-910.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd.

chert.¹⁴² Auf ihnen begründet er eine eigene, von der traditionalistischen *Idée du Beau* – „une sorte de morte“ – unabhängige *Esthétique* als einer „étude de la sensation.“¹⁴³ Kinästhesie, modernistische Sinnproduktion, hat die Würde einer philosophischen Methode erhalten – allerdings von einem Dichter-Philosoph.

Ganz Philosophie geworden ist ihre ‚umstürzende‘ Denkweise etwa im Feldzug Jacques Derridas gegen das philosophische Ungeheuer der Metaphysik. Sie ‚denkt‘ sich die Welt in Ausschließlichkeitsoppositionen: Seele/Körper; Vernunft/Unvernunft; gut/böse; schön/hässlich – und als *signifiant/signifié*¹⁴⁴ – ganz so, wie die Ansicht des Vesuv einer metaphysischen Bildverteilung folgte: er selbst ‚Hölle‘, sein Umland jedoch oppositives Paradies. In solchen Entgegensetzungen offenbare sich der undurchschaute mythische Grund logischen Denkens: sein Bedürfnis nach Ursprungsgewissheit, nach einem Ausgangspunkt, einer *archè*.¹⁴⁵ Daraus erwuchs ihm eine Eschatologie der Eigentlichkeit („eschatologie du propre“).¹⁴⁶ Sich ihrer zu vergewissern hatten Chateaubriand und Mme de Staël ihre ‚metaphysischen‘ Aufstiege zum Vulkan unternommen. Am Grund seines Kraters waren sie jedoch nur auf die Leere und Absenz der weltanschaulichen Ideen gestoßen, in deren Namen sie sich aufgemacht hatten. Daraufhin mussten sie sich auf den beschwerlichen Weg ästhetischer Modernität machen, der keine Abkunft und keine Ankunft mehr kennt. Als Gewissheit blieb ihnen lediglich die pathogene Einsicht, sich zumindest den Weg offen zu halten. Im Grunde hat Derrida nur diese Erfahrung aufgenommen und sie zur antimetaphysischen Waffe gegen den abendländischen Hang zur Metaphysik gehärtet. Seine Kampfparole ist das Kunstwort ‚Diffärenz‘ (*différance*). Wenn das Differenzieren die Grundoperation ist, mit der der Logozentrismus seine Gebäude der Eigentlichkeit und des Seienden errichtet, dann gilt es, deren begriffliche Scheinwelt nicht einfach zerstören zu wollen; das wäre wieder Metaphysik – der Destruktion. Derrida setzt tiefer an, am Prozess des Differenzierens selbst, der die metaphysischen Illusionen der Geisteswissenschaften erst ‚eigentlich‘ hervorbringen lässt. Ihr Drang, bei *eidōs*, *archè*, *telos*, *energeia*, *ousia* anzukommen,¹⁴⁷ muss deshalb beständig aufgeschoben (*différer*) und damit offen gehalten werden. Wenn darin etwas Pertinentes waltet, dann ein *mouvement pur*, das aller Differenzierung vorausgeht. Seine Ungeistigkeit: nimmt sie aber nicht philosophisch eben die kreatürliche Kinetik in Anspruch, die in den Anfängen der (literarischen) Moderne als das anarchische Interesse von Natur in Rechnung gestellt wurde, das nichts will als sich

¹⁴² Paul Valéry in seinem zweiten Leonardo-Essay: *Léonard et les philosophes* (1929); in: Jean Hytier (Hg.): Bd. II: *Paul Valéry. Oeuvres*, Paris 1957/60, S. 1240.

¹⁴³ Paul Valéry: *Discours sur l'esthétique* (1937), in: Jean Hytier (Hg.): *Paul Valéry*, S. 1313.

¹⁴⁴ Jacques Derrida: *De la grammatologie*, Paris 1967, S. 25.

¹⁴⁵ Jacques Derrida: *La différence*; in: ders.: *Marges de la philosophie*, Paris 1972, S. 6.

¹⁴⁶ Ders.: *De la grammatologie*, S. 156 f.

¹⁴⁷ Ders.: *L'écriture de la différence*, Paris 1967, S. 410 f.

selbst? Dieser dunklen Un-Naturenergie (*énergie opaque*) eine Spur (*trace*) bereiten, das soll Diffärenz leisten („La trace [pure] est la différence“).¹⁴⁸

Ebenso wie den Literaten soll es auch den Philosophen verwehrt sein, ein Was, eine Substanz des Denkens auszuarbeiten. Einzig das Wie, Performanz steht ihm zu. Ihm dient die Dekonstruktionsarbeit. Es ist erstaunlich, in welchem Maße sie sich modernistischer Kinästhesie verwandt zeigt. Auch ihr liegt – wie selbstverständlich – ein umfassendes, weltanschauliches *mal du siècle* zugrunde: verursacht durch die eurozentrische Mythologie des weisen Mannes, d.h. den logozentrischen Mythos der Ratio. Ihr Anspruch hält jedoch keinem letztthinigen Ursprungsbegehren stand („Le nom d'origine ne lui convient donc plus“).¹⁴⁹ Sie muss deshalb in ständiger Wiederholung (*origine de toute répétition*) in ihrer Voraussetzungslosigkeit bloßgestellt werden. Deshalb ist ihr auch kein ‚eigentliches‘ Sinn-Ziel eingegeben. Dekonstruktion kann ihre Kritik daher nur als „stratégie finalement sans finalité“ ausüben.¹⁵⁰ Stattdessen verschiebt sie ihren Standpunkt ‚diaphoristisch‘ und bündelt ihre Energie, um die Begriffsherrschaft der Präsenz- und Bewusstseinsmetaphysik in Frage zu stellen: „Mettre en question le nom de nom“¹⁵¹ – mehr nicht, aber dies auf Dauer gestellt (*sans cesse*). Etwas ‚namhaft‘ (*nom*) zu machen heißt, seine Bedeutung in ein ‚finites Ensemble‘ einzusperren, das ein ‚transzendentes Signifikat‘ heraufbeschwört. Um dieser verborgenen ideologischen Verführung Herr zu werden, bedarf es einer semantischen Gegenindikation: die Bedeutungsgebung (*la signification*) in einer ‚unendlichen (*à l'infini*) Bewegung der Substitution‘ offenzuhalten. *L'infini*: das aus der weltanschaulichen Absenzerfahrung geborene Ideal modernistischer Kunst, dessen Unerreichbarkeit unendlichen Aufschub (*differance*) im Ankommen erzwingt – Derrida adoptiert es, kaum verhüllt, als leere, aber energetisch sich entäußernde Mitte seiner sprachkritischen Dekonstruktion. Ihr Inbegriff ist das Spiel („le jeu de la signification“).¹⁵²

Mehr noch: um dieses ‚Spiel‘ zu gewinnen, um Eigentlichkeit zu enteignen, baut auch er unverkennbar auf die freisetzende Energie der Kinästhesie. Liest man seine Texte ihrerseits auch nur ein wenig dekonstruktiv, springt die eruptive Poetik seines Philosophierens sogleich ins Auge. „Disruption“ all dessen habe es zu leisten, was mit der bezwingenden Suggestion von Präsenz auftritt.¹⁵³ Sie wirklich auszuhalten, gelingt wirksam jedoch nur, wenn sie ‚absolut‘ mit der festgefügtten Normalität (!) bricht.¹⁵⁴ Es gilt, heißt es andernorts, ‚die beruhigende Opposition zwischen eigentlichem und uneigentlichem Sprechen zu sprengen‘ („faire sauter“). Nicht nur darin

¹⁴⁸ Ders.: De la grammatologie, S. 92.

¹⁴⁹ Jacques Derrida: La différence, S. 12.

¹⁵⁰ Ebd., S. 23. Weiter heißt es: „la différence (...) n'a pas de sens et (...) n'est pas. „

¹⁵¹ Ebd., S. 28 f.

¹⁵² Ders.: L'Écriture et la différence, S. 423, 411.

¹⁵³ Ebd., S. 426.

¹⁵⁴ Jacques Derrida: De la grammatologie, S. 14.

lässt sich ein Echo auf die modernistische Diskurslektion erkennen, die der Vulkan erteilt hatte. Auch dem damit verbundenen Wirkmoment (*ébranler*) entspricht Derrida völlig.¹⁵⁵ Es soll sich als „la forme informe (...) et terrifiante de la monstruosité“ ereignen.¹⁵⁶ Hatte sich aber in diesem Gedanken nicht modernistische Kunst formiert? Natur im Bilde des Vesuv bietet, unter den humanen Standpunkten des Wahren, Guten und Schönen betrachtet, nichts als schrecklich monströse Entstellung. Als Hort von Eigentlichkeit waren sie damit zerstört. Übrig geblieben aber war nur ihr wilder, generativer Ungeist. Künstler und Künste haben zuerst erfasst, wie sich auch diese blinde Naturenergie noch einmal sehend machen ließe: indem sie ‚dekonstruktiv‘ gegen die Verblendungen unbedachten Denkens eingesetzt wird: naturale Kritik denaturierter Kultur.

Derridas Philosophie macht sich damit die – kinästhetischen – Mittel modernistischer Ästhetik zu eigen. Mit Hegels Vision einer ‚neuen Mythologie‘ der Moderne hat dies allerdings wenig mehr gemein. Im *Ältesten Systemprogramm* hieß es: „die Mythologie [die ästhetisch spricht, wie das Volk] muss philosophisch werden (...) und die Philosophie muss mythologisch [d.h. ästhetisch] werden.“¹⁵⁷ Derrida aber ist von der Opposition von Dichten und Denken, wie er auf Deutsch sagt, ausgegangen, hat sie aber dekonstruiert. Dichten, metaphorisches Sprechen, so weisen seine Studien nach, war immer schon in den Texten (des Denkens) selbst angelegt. Insofern renoviert seine Kritik im Grunde nur das eigene Haus – ein verschwiegener Totalitätsanspruch des Verstandes? Zwar geht er gegen metaphysisches Denken vor, aber dann doch wohl wieder im Namen einer Meta-Diaphoristik. Vor allem: sie setzt eine funktionierende Ausschließlichkeitsopposition voraus. Die Lebenswelt muss beständig falsche Eigentlichkeit erzeugen, damit der Dekonstruktivist sie beständig durchkreuzen kann. Woher aber nimmt er die Autorität, sich als das Dritte über den Gegensatzzusammenhang von Signifikant und Signifikat zu erheben? Er ist ja selbst in das Pandämonium der Zeichen und Texte verstrickt. Derrida beruft sich auf das „innommable“,¹⁵⁸ das Un-namhafte, Ausdruck dessen, was hinter allem namhaft Gemachten sich namenlos als abwesende Gottheit verbirgt.

Sprachkunst, so modernistisch sie sich auch geben mag, geht damit, dekonstruktivistisch gesehen, immer schon metaphysisch fremd. Das mag zutreffen, wenn sie unterhaltsam affektive Grundnahrungsmittel verteilt. Wo sie jedoch mit kinästhetischer Entschiedenheit vorgeht, hat sie nie ein Hehl aus der ‚metaphorischen‘ Maske gemacht, die ihre Fiktionen tragen. In diesem ihrem *larvatus prodeo* liegt ihr ethischer Anspruch, den Schein der Eigentlichkeit aufzunehmen und ihn ‚energisch‘ in seiner Uneigentlichkeit

¹⁵⁵ „C’est à l’aide du concept de signe qu’on ébraule la métaphysique de la présence“, in: ders.: *L’écriture et la différence*, S. 412.

¹⁵⁶ Jacques Derrida: *Marges*, S. 428.

¹⁵⁷ Rüdiger Bubner: *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, S. 265.

¹⁵⁸ Jacques Derrida: *Marges*, S. 428.

bloßstellen zu können, ohne ihm selbst zu verfallen. Mit den kinästhetischen Erschütterungen, die sie ‚etablierten Normalitäten‘ zufügt, geht sie erneuernd auch gegen ihre eigenen diskursiven Erstarrungen vor. Derrida selbst erfüllt seinen anthropologischen Imperativ („le propre de l'homme [...] est la dislocation même du propre en général“)¹⁵⁹ hingegen nur halb. Er kann etwas nur in der Weise sagen, dass es ‚Etwas‘ nicht sagt.¹⁶⁰ Literatur, zumal moderne, folgt einer realistischeren Anthropologie. Ihr Raum bietet einen freibleibenden Ort, in dem der Mensch gerade in den Rahmen seiner natürlichen Widersprüche einzutreten vermag.

¹⁵⁹ Ders.: *De la grammatologie*, S. 347, 420.

¹⁶⁰ Vgl. Jacques Derrida: *How to avoid speaking/comment ne pas parler*, dt. Wien 1989. Dazu Winfried Wehle: *Im Zeichen des Schweigens. Durch die Sprachwüste von Edmond Jabès. Mit einem Ausblick auf J. D.*, in: Klaus Ley, Ludwig Schrader, Winfried Wehle (Hg.): *Text und Tradition*, Frankfurt a.M. 1996, S. 435-453.