Aus dem Institut für Romanistik an der Humboldt-Universität zu Berlin

DISSERTATION

René Chars tragische Lyrik

Zur Erlangung des akademischen Grades doctor philosophiae (Dr.phil.)

vorgelegt der Philosophischen Fakultät II

von Christof Renfert

geboren am 23.04.1971 in Boulogne-Billancourt (Frankreich)

Dekan: Prof.Dr. Erhard Schütz

Gutachter: 1. Prof. Dr. Brockmeier
2. Prof. Dr. Pfeiffer
3. Prof. Dr. Ingenschay

eingereicht: 21.04.2004

Datum der Promotion: 29.11.2004

ZUSAMMENFASSUNG

Das Anliegen der Arbeit besteht darin zu zeigen, dass der französische Dichter René Char (1907-1988) ausgehend von den ästhetischen Konzepten, die in der Schrift von Friedrich Nietzsche „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ formuliert sind, ein künstlerisches Selbstverständnis begründet, das auf einer tragischen Ästhetik ruht, und dass diese Ästhetik Chars Dichtung in hohem Maße prägt.

In einem ersten Schritt wird das Konzept der tragischen Ästhetik entfaltet. Diese ist als Verschränkung der Prinzipien des Apollinischen und des Dionysischen zu verstehen. Das Konzept eines Zusammenspiels zweier gegensätzlicher Prinzipien, -des Apollinischen und des Dionysischen-, die nach Nietzsche das Phänomen der Kunst überhaupt möglich machen, ist der Höhepunkt einer langen europäischen Tradition ästhetischer Reflexion, welche die Ästhetik im Sinne einer doppelten Ästhetik denkt, als Zusammenspiel zwischen dem Schönen und dem Erhabenen.

In einem zweiten Schritt wird untersucht, inwieweit diese doppelte Ästhetik als Tiefenstruktur die Lyrik Chars durchzieht. Es wird zunächst das apollinische Prinzip in der Lyrik Chars herausgearbeitet, z.B. die Bedeutung des Traums in seinen Gedichten und die daraus folgende Nähe Chars zum Surrealismus.

In einem dritten Schritt wird das ästhetische Zusammenspiel zwischen Apollinischem und Dionysischem in Chars Dichtung analysiert. Dieses Zusammenspiel ist als dichterische Transfiguration der Negativität zu denken. Transfiguration der Negativität bedeutet in diesem Zusammenhang vor allem die poetische Umsetzung derjenigen Negativität, die vom Nationalsozialismus ausging, und die Char als Widerstandskämpfer erfahren hat. Bei der Untersuchung stellte sich heraus, dass Chars Lyrik eine ethische Dimension hat, die jedoch in einer tragischen Ästhetik wurzelt, sodass man von einer im Ästhetischen begründeten Ethik sprechen kann, deren Kern die Gerechtigkeit ist.

Eigene Schlagworte

René Char
Tragische Ästhetik
Friedrich Nietzsche
Surrealismus

Abstract

The purpose of this work is to show that the french poet René Char (1907-1988) develops his esthetic comprehension of poetry through the concepts of Nietzsches early work „The birth of tragedy“ and that Chars poetry is essentially tragic.

I first analyse the concept of tragic esthetic.

Tragic esthetic consists in two principles, the apollinian and the dionysian. These principles constitute the dynamic of tragic esthetic.

These principles are other forms of what the european esthetic tradition calls the beautiful and the sublime, and Nietzsches concepts result from this tradition.

I a second step I analyse how these principles constitute the basics of Chars poetry. First I analyse the apollinian dimension of his poems, particularly the importance of dream and the surrealist aspect of Chars poems.

Then I analyse the working of the dynamic of these two principles. This esthetic dynamic has to be understood as a transformation of negativity. Transformation of negativity means in Chars poetry first of all a transformation of the nationalsocialist negativity, against which Char fought.

By analysing this context, it appeared that Chars poetry contains an ethical dimension, which result from the tragic esthetic. And the heart of this ethical tragic esthetic is justice.

Eigene Keywords

René Char
Tragic esthetic
Friedrich Nietzsche
Surrealism

INHALTSVERZEICHNIS

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG.....	6
2) TRAGISCHE ÄSTHETIK.....	11
2.1.) DAS PRINZIP DER DOPPELTEN ÄSTHETIK	11
2.2.) TRAGISCHE LYRIK ALS VERSCHRÄNKUNG VON APOLLINISCHEM UND DIONYSISCHEM (NIETZSCHE).....	12
2.3.) TRAGISCHE ÄSTHETIK ALS ÄSTHETIK DER NATUR UND DAS PRINZIP DER REFLEXIVITÄT.....	21
2.4.) TRAGISCHE ÄSTHETIK VERSUS CHRISTENTUM.....	23
2.5.) TRAGISCHE ÄSTHETIK UND DIONYSISCHER PESSIMISMUS.....	26
2.6.) TRAGISCHE ÄSTHETIK ALS ÄSTHETIK DES WILLENS ZUR MACHT....	33
2.7.) TRAGISCHE ÄSTHETIK UND GESCHICHTE.....	48
2.8.) TRAGISCHE ÄSTHETIK UND ÄSTHETISCHE NEGATIVITÄT.....	49
2.9.) METHODOLOGISCHE ERWÄGUNGEN.....	53
3) TRAGISCHE LYRIK.....	57
3.1.) TRAGISCHE LYRIK UND DOPPELTE ÄSTHETIK ALS VERSCHRÄNKUNG VON APOLLINISCHEM UND DIONYSISCHEM.....	57
3.1.1.) TRAGISCHE LYRIK UND DAS APOLLINISCHE PRINZIP DES TRAUMS..	57
3.1.1.1.) TRAUM UND SURREALISTISCHE DICHTUNG.....	58
3.1.1.2.) DER RÉCIT DE RÊVE.....	61
3.1.1.3) EAUX-MÈRES.....	65
3.2.) TRAGISCHE LYRIK ALS TRANSFIGURATION DES DIONYSISCHEN : DICHTUNG UND GRAUSAMKEIT	71
3.2.1.) CHAR UND SADE.....	71
3.2.1.1.) L’HISTORIENNE.....	73

3.2.1.2) LA LUXURE.....	82
3.2.1.3) SADE, L'AMOUR ENFIN SAUVÉ DE LA BOUE DU CIEL, CET HÉRITAGE SUFFIRA AUX HOMMES CONTRE LA FAMINE.....	92
3.2.1.4) CRUAUTÉ.....	93
3.2.2) L'ACTION DE LA JUSTICE EST ÉTEINTE.....	97
3.2.2.1) POÈME.....	98
3.2.2.2) L'ARTISANAT FURIEUX.....	99
3.2.2.3) LES MESSAGERS DE LA POÉSIE FRÉNÉTIQUE.....	100
3.2.2.4) LES SOLEILS CHANTEURS.....	101
3.2.3) ARSENAL	103
3.2.3.1) LA TORCHE DU PRODIGE.....	101
3.2.3.2) POSSIBLE.....	104
3.2.3.3) UN LEVAIN BARBARE.....	105
4) TRAGISCHE LYRIK UND DIONYSISCHER PESSIMISMUS.....	106
4.1) LES ASCIENS.....	106
4.2) CONFRONTS.....	110
5) TRAGISCHE LYRIK UND ÄSTHETIK DES WILLENS ZUR MACHT.....	116
5.1.) TRAGISCHE LYRIK UND DIE NEGATIVITÄT DER GESCHICHTE.....	116
5.1.1.) PLACARD POUR UN CHEMIN DES ÉCOLIERS.....	116
5.1.1.1.) QUATRE ÂGES.....	117
5.1.1.2.) COMPAGNIE DE L'ÉCOLIÈRE.....	123
5.1.2.) DEHORS LA NUIT EST GOUVERNÉE.....	132
5.1.2.1.) DEHORS LA NUIT EST GOUVERNÉE.....	132
5.2.) TRAGISCHE LYRIK ALS WIDERSTANDSLYRIK.....	138
5.2.1) SEULS DEMEURENT.....	138
5.2.1.1) VIVRE AVEC DE TELS HOMMES.....	140

5.2.1.2) FEUILLETS D’HYPNOS.....	140
6) SCHLUSSFOLGERUNG.....	141
VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN.....	142
BIBLIOGRAPHIE.....	143

1) EINLEITUNG

Die Vielzahl der Publikationen über René Char seit der Nachkriegszeit bestätigt den maßgebenden Stellenwert der Dichtung Chars im zwanzigsten Jahrhundert. Die Bedeutung dieses Werkes hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass es von den europäischen Ursprüngen des Dichtens und Denkens ausgeht und, von der Kraft der Tradition schöpfend, zugleich alle wesentlichen künstlerischen Erneuerungen des 20. Jahrhunderts aufnimmt und auf eigene Weise verarbeitet. Daraus entspringt auch die Vielschichtigkeit der Dichtung Chars und das Moment ihrer Offenheit.

Insofern lässt sich zunächst in Bezug auf Chars Dichtung von einer Poesie der Offenheit und Präsenz sprechen.

So bildete sich berechtigterweise ein wesentlicher Interpretationsansatz der Forschung ausgehend von der Seinsphilosophie Heideggers heraus. Nach ihm besteht die Besonderheit der Dichtung (die Heidegger sogar als Wesen der Kunst überhaupt denkt) darin, dass sie ein „Seinlassen der Erscheinungen in ihrer Gegenwärtigkeit“¹ herstellt, „dass sie inmitten des Seienden eine offene Stelle aufschlägt, in deren Offenheit alles anders ist wie sonst“². Diese „offene Stelle“ lässt sich als der Raum der ontologischen Differenz verstehen, als der Raum der Teilung zwischen Seiendem und Sein, die den Charakter eines „Zwischen“, einer „Öffnung“ hat. Dieser Raum ist jedoch nicht statisch, sondern ist die Dynamik eines Streits, einer Lichtung des sich verbergenden Seins, die als Kehre, als Ereignis zu verstehen ist, und den Charakter einer Epiphanie hat. In dieser Perspektive hat ein wesentlicher Teil der Forschung Chars Dichtung interpretiert und diese unter den Gesichtspunkten des Streits, der Epiphanie, des Fragments oder des Ursprungs analysiert.

Die Mehrzahl der Publikationen lässt sich dieser Forschungsrichtung zuordnen. Höhepunkt dieses Interpretationsansatzes ist Katharina Münchbergs Studie über Chars „Ästhetik der Differenz“³.

Fruchtbar ist dieser Interpretationsansatz, insofern er den Raum der Differenz auslotet, der Grenzenlosigkeit dieses Zwischenraums poetischer Epiphanie gerecht wird, und damit die Komplexität und die Perspektivenvielfalt der Dichtung Chars nicht nur respektiert, sondern auch zur Geltung bringt. Diese Interpretationsperspektive berücksichtigt in angemessener Weise die „Multiplizierung und Ambivalenz der Sinnangebote“⁴ der Lyrik Chars und bringt ihren Reichtum zur Erscheinung.

Maßgebend in der Char-Forschung bleibt nach wie vor die detaillierte, von den Errungenschaften der Linguistik und des Strukturalismus' schöpfende Studie von Jean-Claude Mathieu, die mit einem breiten Interpretationsinstrumentarium die semantische Vielschichtigkeit der Dichtung Chars aufgedeckt und untersucht hat. Gewinnbringend ist diese Studie nach wie vor, insofern sie die Vielfalt des semantischen Gehalts der Dichtung Chars herausgestellt hat.

Ein weiterer Interpretationsansatz, der der Bedeutung des Tragischen in der Lyrik Chars nachgeht, wurde von der Forschung bislang nur angedeutet und nicht vertieft. Auf diese Perspektive hat Paul Veyne in seinem biographischen Kommentar „René Char en ses poèmes“ in dem Kapitel „Héraclite, Heidegger et Nietzsche“ zum ersten Mal hingewiesen:

¹ Terry Eagleton: Ästhetik, Stuttgart, 1994, S. 301

² Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, Stuttgart, 1995, S. 74

³ Katharina Münchberg: René Char- Ästhetik der Differenz, Heidelberg, 2000

⁴ Ebd.: S. 10

„René, qui affirmait ne rien devoir à Heidegger, proclamait bien haut sa dette envers Nietzsche ; « ‘L’Origine de la tragédie’ est pour moi le livre fondamental », me dit-il avec le propos déclaré d’orienter mon enquête »⁵.

Bengt Noven hat in seiner auf Vielfalt verschiedener Fragestellungen ausgerichtete Studie „René Char, interprétations, interrogations » diesen Aspekt kurz in tiefgreifender Weise erörtert. Der Verfasser erwähnt die ästhetische Struktur des Dionysismus’ bei Char, die sich in seiner Lyrik am prägnantesten in der Figur des „coeur brisé“ manifestiere: „La vision dionysiaque correspond à la perception tragique de la vérité originelle et cette vision se manifesterait concrètement chez Char sous la figure du « coeur brisé... Un cœur est placé au centre, un cœur brisé qui rappelle parfaitement le concept du tragique nietzschéen. La douleur dionysiaque se situe au « cœur » de la vérité poétique, conformément au modèle génétique proposé par Nietzsche »⁶.

Von dieser Seite wollen wir uns der Dichtung Chars annähern und die Analyse des Aspekts des Tragischen vertieft analysieren. Bei Befolgung von Chars Hinweis und bei näherer Betrachtung seines Werkes unter diesem Gesichtspunkt wird erkennbar, dass Chars Dichtung in hohem Maße eine tragische Lyrik ist und in fruchtbarer Weise ausgehend von der in Nietzsches Schrift „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ formulierten tragischen Ästhetik analysiert werden kann.

So steht Chars Lyrik zunächst in der Tradition einer doppelten Ästhetik, die Nietzsche als Verschränkung von Dionysischem und Apollinischem denkt. Die neue –tragische- Auslegung der doppelten Ästhetik besteht darin, dass Nietzsche das Schöne und das Erhabene als Kunsttriebe der Natur denkt. In Bezug auf Char heißt dies, dass seine tragische Ästhetik auch eine Ästhetik im Sinne Nietzsches ist, und implizit eine Kritik des Christentums als wider-natürliche Lehre enthält. Diese Kritik geht einher mit der Affirmation der tragischen Gesinnung als dionysischer Pessimismus.

Die –tragische- Ästhetik der Natur (im Sinne einer Nachahmung der Natur als natura naturans, d.h. als Nachahmung des Lebens als schöpferischer Vorgang) ist eng verquickt mit einer Ästhetik des Willens zur Macht, insofern nach Nietzsche das Leben in seinem Innersten Wille zur Macht ist. Chars Widerstand und Widerstandslyrik entspringen aus seiner Ästhetik des Willens zur Macht.

Insofern nach Nietzsche das Urfaktum aller Geschichte der Wille zur Macht ist, ist die Ästhetik des Willens zur Macht eng mit einer Ästhetisierung der Negativität von Geschichte gekoppelt. Überhaupt ist die doppelte Ästhetik als Verschränkung von Apollinischem und Dionysischem im metaphorischen System Chars grundsätzlich durch den Charakter ästhetischer Negativität als Transfiguration der Negativität gekennzeichnet.

Im ersten Kapitel wollen wir diese verschiedenen Aspekte der tragischen Ästhetik erörtern. In einem zweiten Schritt wollen wir untersuchen, inwieweit diese Ästhetik Chars Lyrik prägt. Dabei fragen wir zunächst nach dem Stellenwert des apollinischen Prinzips des Traums. Wir wollen dann das Zusammenspiel zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen erörtern, und dabei vor allem herausarbeiten, wie Char im Sinne der doppelten Ästhetik die Negativität transfiguriert. Dabei werden wir unsere Aufmerksamkeit in besonderem Maß auf Chars intertextuelle Bezugnahme auf Sade richten.

Neben den Aspekten des apollinischen Prinzips des Traums und des Zusammenspiels zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen ist ein weiterer Aspekt von Bedeutung, nämlich die Metaphorisierung der tragischen Gesinnung, die Nietzsche mit der Formel des „dionysischen Pessimismus“ kennzeichnet. Auch diesen Aspekt werden wir untersuchen.

⁵ Paul Veyne: René Char en ses poèmes, Paris, 1990, S. 13

⁶ Bengt Noven: René Char – interprétations, interrogations, Abo, 2002, S. 152

Zuletzt wollen wir uns dem Aspekt der Ästhetik des Willens zur Macht widmen. Dieser Aspekt betrifft bei Char zum einen den Akt des Dichtens selbst. Zum anderen besteht er im Zuge der doppelten Ästhetik in der poetischen Transfiguration der inkommensurablen Negativität der historischen Periode des Nationalsozialismus', die den extratextuellen Kontext der Lyrik Chars von Anfang an bildet.

Die Analyse und Interpretation der Dichtung Chars in der Perspektive des Tragischen soll die Analyse und Interpretation orientieren und strukturieren. Obwohl wir die Ansicht vertreten, dass dieser Aspekt die Lyrik Chars in hohem Maße konstituiert, soll jedoch seine Dichtung nicht auf diesen Aspekt reduziert werden. Vielmehr soll durch die Herausarbeitung dieses Aspekts eine Interpretationsperspektive gestiftet werden, die die Lyrik Chars erhellt, und dabei ihre Komplexität und Vielschichtigkeit berücksichtigt und zur Erscheinung bringt.

2) TRAGISCHE ÄSTHETIK

2.1.) DAS PRINZIP DER DOPPELTEN ÄSTHETIK

Moderne Ästhetik ist wesentlich durch das Moment der doppelten Ästhetik charakterisiert.

Mit doppelter Ästhetik ist eine Dualisierung der Ästhetik gemeint, der Bruch der Ästhetik innerhalb ihrer selbst, der eine ästhetische Dissonanz bewirkt, „welche zur versöhnenden Erfahrung des Schönen quersteht“⁷. Diese Dualisierung schlägt sich maßgeblich in einem Gegensatzzusammenhang der ästhetischen Kategorien des Schönen und des Erhabenen nieder.

Obwohl diese Dualität schon in der klassischen Ästhetik angelegt ist, ist es vor allem Burke, der diese ästhetische Doppeltheit systematisch ausbauen wird. Nach Burke bilden das Schöne und das Erhabene ein Oppositionssystem. All das, was die sympathischen Triebe als Bande der Gesellschaft betrifft und durch Eigenschaften konstituiert ist, durch die ein Gefühl von Liebe bewirkt wird, nennt Burke das Schöne. Das Schöne ist also dadurch charakterisiert, dass es ein Gefühl von Wohlgefallen bewirkt. Ausgangspunkt von Burkes Analyse ist eine Klassifizierung psychologischer und physiologischer Affekte, die gleichzeitig als Grundmodi sozialen Verhaltens fungieren. Er unterscheidet solche Leidenschaften, die der Selbsterhaltung dienen, und solche die der Basis eines auf die Gemeinschaft orientierten Verhaltens sind. Das Schöne wird bei Burke zunächst mit dem gemeinschaftsorientierten und sozialen Trieb der Liebe in Verbindung gebracht. Liebe bezeichnet in diesem Kontext den gesamten Zusammenhang positiver Neigungen. So erarbeitet Burke, welche sinnlichen Vorstellungen mit dem sozialen Grundtrieb der Liebe verknüpft sind und entsprechend das Schöne hervorrufen.

Im Unterschied zum Schönen berührt das Erhabene nicht das Gefühl der Liebe, sondern steht bei Burke im Zusammenhang mit dem Selbsterhaltungstrieb. Die Leidenschaften, die mit der Selbsterhaltung zusammenhängen und einen heftigen Eindruck auf das Gemüt machen, sind nach Burke vor allem Schmerz und Gefahr. Erhaben ist nach Burke das, was diese Affekte bewirkt:

„Alles, was auf irgendeine Weise geeignet ist, die Ideen von Schmerz und Gefahr zu erregen, das heißt alles, was irgendwie schrecklich ist oder mit schrecklichen Objekten in Beziehung steht oder in einer dem Schrecken ähnlichen Weise wirkt, ist eine Quelle des Erhabenen. Es ist dasjenige, was die stärkste Bewegung hervorbringt, die zu fühlen das Gemüt fähig ist.“⁸

Erhaben ist also nach Burke, was die heftigste Gemütslage des Erschreckens auslöst. Dieses ohne unmittelbare Bedrohung bewirkte Erschauern nennt Burke „delightful horror“, angenehmes Grauen. Dieses angenehme Grauen als Wirkung des Erhabenen ist das Kernstück der Burkeschen Ästhetik. Darin besteht Burkes Erneuerung der Ästhetik, nämlich einen zentralen Bereich ästhetischer Sensibilität aus der Berücksichtigung irrationaler Strukturen erschlossen zu haben. So ist bei Burke der Schrecken zum alleinigen Prinzip des Erhabenen geworden. Jede Gefahr, die nicht als unmittelbar drohende Vernichtung des Selbst empfunden wird, ist nach Burke erhaben. Dabei betont er, dass das Erhabene mit der Gewalt zusammenhängt. Wie radikal Burkes wirkungsästhetische Auffassung des Erhabenen ist, zeigt

die Bedeutung, die er der physiologischen Dimension des Erhabenheitserlebnisses zukommen lässt. In der Überlieferung Burkes steht Kants Auffassung vom Schönen und Erhabenen. Dabei ist das Schöne nach ihm „das, was ohne Begriffe, als Objekt eines allgemeinen

⁷ Carsten Zelle: Die doppelte Ästhetik der Moderne, Stuttgart, 1995, S. 12

⁸ Edmund Burke: Vom Schönen und Erhabenen, München, 1995, S. 49

Wohlgefallens vorgestellt wird⁹.

Im Unterschied zum Schönen ist nach Kant das Erhabene nicht durch die „positive Lust“¹⁰ des Wohlgefallens charakterisiert, sondern durch eine „negative Lust“¹¹, da durch das Erhabene „das Gemüt von dem Gegenstande nicht bloß angezogen, sondern wechselweise auch immer wieder abgestoßen wird“¹². Während „der Geschmack am Schönen das Gemüt in ruhiger Kontemplation voraussetzt“¹³, ist nach Kant das Gefühl des Erhabenen „eine mit der Beurteilung des Gegenstandes verbundene Bewegung des Gemüts“¹⁴. Dabei unterscheidet Kant das Mathematisch-Erhabene vom Dynamisch-Erhabenen. Die Bestimmung des Mathematisch-Erhabenen bei Kant hängt mit der Charakterisierung des Erhabenen als das schlechthin Große zusammen: „Das Erhabene nennen wir das, was schlechthin groß ist“¹⁵. Es ist diese Größe, die das Gemüt in Bewegung setzt, und zwar dadurch, dass das Überschwengliche an ihr für die Einbildungskraft „gleichsam ein Abgrund“¹⁶ ist, „worin sie sich selbst zu verlieren fürchtet“¹⁷.

Das Dynamisch-Erhabene denkt Kant maßgeblich als das der Natur entspringende Furchterregende. In der Überlieferung von Dennis und Burke bestimmt Kant das Dynamisch-Erhabene als angenehmes Grauen, das nach ihm vor allem vom Anblick gewaltiger Naturphänomene ausgelöst wird:

„Kühne überhangende gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u.d.gl. machen unser Vermögen zu widerstehen, in Vergleichung zu ihrer Macht, zur unbedeutenden Kleinigkeit; ...und wir nennen diese Gegenstände gern erhaben, weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen...“¹⁸.

Über die Romantik, in welcher das Prinzip der doppelten Ästhetik zum Beispiel bei Victor Hugo zu einer Konfrontation des Schönen mit der Kontrastharmonie des Grotesk-Erhabenen wird, kulminiert doppelte Ästhetik in der von Nietzsche formulierten Verschränkung von Dionysischem und Apollinischem.

Auf Nietzsches doppelte Ästhetik wollen wir nun eingehen.

⁹ Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, Dramstadt, 1983, S. 288

¹⁰ Ebd.: S. 329

¹¹ Ebd.: S. 329

¹² Ebd.: S. 329

¹³ Ebd.: S. 329

¹⁴ Ebd.: S. 329

¹⁵ Ebd.: S. 329

¹⁶ Ebd.: S. 345

¹⁷ Ebd.: S. 345

¹⁸ Ebd.: S. 349

2.2.) TRAGISCHE ÄSTHETIK ALS VERSCHRÄNKUNG VON APOLLINISCHEM UND DIONYSISCHEM (NIETZSCHE)

Höhepunkt der doppelten Ästhetik ist die in der „Geburt der Tragödie“ formulierte Bestimmung des Schönen und des Erhabenen als das Apollinische und das Dionysische. Doppelte Ästhetik als Verschränkung des Apollinischen und des Dionysischen bildet die Grundlage der „tragischen Ästhetik“. In dem oben erwähnten Zitat bezieht sich Char auf diese Ästhetik.

Das Tragische bei Nietzsche ist zunächst in einer ästhetischen Perspektive zu verstehen. Ausdrücklich bezweckt Nietzsche mit seiner Schrift über die Geburt der Tragödie einen Beitrag zur Ästhetik. Ihm geht es darum, die Anschauung zu vermitteln, dass die „Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist“¹⁹. Durch die Vermittlung dieser Anschauung würde die ästhetische Wissenschaft viel gewinnen. Wie ist diese Verschränkung von Dionysischem und Apollinischem, die nach Nietzsche der Kunst inhäriert, als Figuration doppelter Ästhetik zu verstehen? Die in einer Duplizität verschränkten Prinzipien des Apollinischen und des Dionysischen denkt Nietzsche ganz fundamental als „Kunsttriebe der Natur“²⁰, die zunächst in elementarer Weise in den Formen des Traums und des Rausches hervorbrechen und sich darin befriedigen. Diese Kunsttriebe und ihre Duplizität sind nach Nietzsche ontologisch, aus dem Wesen der Natur heraus zu verstehen, das er zunächst mit Kant ausgehend von der Duplizität der Geschlechter her denkt und vom „Geheimniß,...wie aus zwei einander feindlichen Principien etwas Neues entstehen könne, in dem jene zwiespältigen Triebe als Einheit erscheinen“²¹. Diese Kunsttriebe werden also zunächst im Sinne eines Gesetzes der Polarität gedacht, einer „Zweiheit, unterschiedlicher, aber komplementär aufeinander bezogener Größen“²².

Weiterhin denkt Nietzsche das Werden in bewusster Abgrenzung gegen jegliche teleologisierende Bestimmung des Werdens, die er als willkürliche Anthropomorphisierung abtut, insofern mit dieser Kategorie das Prinzip des Zwecks in die Natur hineinprojiziert wird. Gegen eine solche Teleologisierung vertritt Nietzsche eine Bestimmung der Natur als Chaos: „Der Gesamt-Charakter der Welt ist in alle Ewigkeit Chaos, nicht im Sinne der fehlenden Notwendigkeit, sondern der fehlenden Ordnung, Gliederung, Form, Schönheit, Weisheit, und wie alle unsere ästhetischen Menschlichkeiten heißen“²³.

Nicht als Kosmos sondern als Chaos denkt Nietzsche die Welt, und zwar im Sinne einer absoluten „Privation des Zweckmäßigen“²⁴. Das Zweckgerichtete und Zweckmäßige sind nach Nietzsche Produkte ästhetischer Menschlichkeit, die der Mensch aus einem Bedürfnis nach Gewissheit heraus der Natur zuspricht, die jedoch aus ihr nicht abzuleiten sind. Dieses

Werden als Chaos ist nun im Zusammenhang mit dem Prinzip der Polarität der Gegensätze zu verstehen. Danach ist dieses Werden vornehmlich als Selbstentzweiung des Willens, als Kampf, als Streit aufzufassen. Als sich selbst entzweierender Wille, Streit, Widerspruch ist das

¹⁹ Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, München, 1999, S. 25

²⁰ Ebd.: S. 31

²¹ Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, Darmstadt, 1983, S. 214

²² Barbara von Reibnitz: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsches „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“, Stuttgart, 1992, S. 139

²³ Friedrich Nietzsche: KSA, FW, S. 109

²⁴ Bernhard Taureck.: Nietzsches Alternativen zum Nihilismus, Stuttgart, 1991

Wesen der Natur nach Nietzsche als ewig-leidendes Ur-Eine zu fassen. Diesem ewig-leidenden Ur-Einen wohnt nun zugleich eine Erlösungsbedürftigkeit von diesem Leiden inne.

An dieser Stelle potenziert die Natur ihre ästhetische Dynamik, indem ihre Kunsttriebe diese Erlösung durch den von ihnen produzierten Schein vollziehen. Zum Werden der Natur als Widerspruch und ewig Leidendes gehört also die Hervorbringung von Schein zum Zweck ihrer eigenen Erlösung. Der Schein vollzieht sich zunächst in der „lustvollen Selbstvergessenheit des Traums, der Vision“²⁵.

Dabei ist diese Erlösung auch als Lust am Schein zu verstehen. Denn insofern schon das empirische Dasein als erzeugte Vorstellung des Ur-Einen verstanden werden kann, also als Schein, ist der Traum für Nietzsche „Schein des Scheins“²⁶, „eine noch höhere Befriedigung der Urbegierde nach dem Schein“²⁷. Als Erlösung ist der Schein Widerschein des dem innersten Kern der Natur innewohnenden ewigen Widerspruchs und Leidens. Wie vollzieht sich nun diese Erlösung?

Diese vollzieht sich durch das Wirken der beiden miteinander verschränkten Prinzipien des Apollinischen und des Dionysischen. Dieses Wirken ist als „Transfiguration“ zu denken: das Urleid, der Widerspruch im Wesen der Natur wird durch den Schein transfiguriert. Diese Transfiguration wird durch das Zusammenwirken des Apollinischen und des Dionysischen geleistet. Wie ist dieses die Transfiguration vollbringende Zusammenwirken zu verstehen?

Dieses ist aus den besonderen Charakteristika dieser zwei Prinzipien heraus zu fassen. Wie schon erwähnt, sind diese ästhetischen Prinzipien als Kunsttriebe der Natur gedacht, wobei dem Dionysischen eine ontologische Priorität zufällt, aus dem das Apollinische erst hervorgeht. Diese Priorität ist daraus zu erklären, dass Nietzsche das Dionysische mit dem Wesen der Natur identifiziert:

„Wenn wir zu diesem Grausen die wonnevolle Verzückung hinzunehmen, die bei demselben Zerschneiden des principii individuationis aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt, so tun wir einen Blick in das Wesen des Dionysischen“²⁸.

Das Dionysische entspringt nach Nietzsche aus dem Innersten der Natur. So denkt Nietzsche das Dionysische im Sinne hervorbrechender Naturgewalt, als das „Titanische“²⁹, „das ganze Übermaß der Natur“³⁰, der eine Mischung aus Grausen und wonnevoller Verzückung innewohnt. Grausen und wonnevolle Verzückung entsprechen dem „Ewig-sich-selber-Zerstören“ und dem „Ewig-sich-selber-Schaffen“ des Werdens als Wesen der Natur, womit Nietzsche die „dionysische Welt“ charakterisiert, als „Geheimnis-Welt der doppelten Wollüste“³¹. Das Dionysische ist demnach durch die Dissonanz und den Widerspruch gekennzeichnet, als Werden sowohl Grausen als auch Wonne, ja eine „aus Schmerzen geborene Wonne“³² zu sein. Wesentliches Konstituens des Dionysischen ist also das Grausen.

Dieses ist als „Grausamkeit der Natur“³³ zu verstehen, als jene dem Werden inhärierende, zersetzende, zerstörende Kraft.

²⁵ Barbara von Reibnitz.: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsches „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“, Stuttgart, 1992, S. 141

²⁶ Friedrich Nietzsche.: KSA, GT, S. 39

²⁷ Ebd.: S. 39

²⁸ Ebd.: S. 41

²⁹ Ebd.: S. 32

³⁰ Ebd.: S. 41

³¹ Ebd.: S. 41

³² Ebd.: S. 41

³³ Ebd.: S. 41

Das Apollinische fungiert als die von der Natur hervorgebrachte transfigurierende Kraft, die durch Verklärung von jenem Urschmerz erlöst.

Das Apollinische ist als jener Kunsttrieb zu verstehen, der diese dionysische Dissonanz gestaltend zu Schein werden lässt, und somit ihre zerstörende Potenz durch Formung bändigt. Sie bringt das Grausen des Dionysischen und zugleich den Schrecken darüber zur Erscheinung.

So wirkt das Apollinische als mäßigende Kraft, die das Ungeheure, Entsetzliche, Vielfache des dionysischen Willens zu einem Willen zum „Maß, zur Einfachheit, zur Einordnung in Regel und Begriff“³⁴ bringt. Die durch das Apollinische vollzogene Verklärung lässt sich insofern auch als Vergeistigung der dem Dionysischen innewohnenden Grausamkeit verstehen. Diese Vergeistigung vollzieht sich als Einbindung des Grausamen in das Schöne.

Insofern nun das Apollinische das Grausame des Dionysischen verklärend in das Schöne einfügt, lässt sich dieses Zusammenwirken zwischen Apollinischem und Dionysischem als ästhetisches Phänomen auffassen. Dabei fungieren das Apollinische als Schönheit und das Dionysische als „dunkle, negative Erhabenheit“³⁵, als das gebändigte Entsetzliche. Die Bestimmung des Dionysischen als Doppelaffect von „Grausen“ und „Verzückung“ steht in der Überlieferung der Auffassung des Erhabenen als „vermischte Empfindung“, als „delightful horror“ bei Burke, als „negative Lust“ bei Kant oder als Zusammensetzung von „Wehsein“ und „Frohsein“ bei Schiller. Das Verhältnis zwischen Apollinischem und Dionysischem ist demnach im Sinne einer Verknüpfung ihrer Zweiheit zu verstehen, die in ein komplexes Verhältnis gegenseitig sich bedingender Darstellung gebracht wird. Die Verknüpfung ihrer Zweiheit begreift Nietzsche als gegenseitige Notwendigkeit eines künstlerischen Doppeltriebes in Analogie zur Zweiheit der Geschlechter. Dabei ist dieses Zusammenwirken als Gegensatz, Kampf, Zwiespalt zu begreifen, als eine Spannungsbeziehung einander wechselseitig bedingender Pole. Dieser Kampf besteht in der dynamischen, vergeistigenden Transfiguration des „Schreckens des Daseins“ und des Grausamen in schönen Formen, die jedoch durch die Einbeziehung des Erhabenen nicht Resultat einer harmonistischen Nivellierung sind, sondern eben diesen Kampf zur Darstellung bringen. Die Transfiguration ist also nicht als eine Aufhebung der Spannungsbeziehung zwischen dem Dionysischen und dem Apollinischen zu verstehen, sondern eher dargestellte, vergeistigte Austragung dieses Streites, „Darstellung der entgegengesetzten (Kunsttriebe) als in einem Gegensatz zueinander stehende“³⁶.

Die in Kunstformen zur Darstellung gebrachte Gegenstreben zwischen beiden Kunsttrieben bewirkt nun eine Depotenzierung des Schreckens, lässt jedoch durch den dargestellten Gegensatz jene Durchsichtigkeit zu, wodurch ein Einblick „ins Innere und Schreckliche der Natur“³⁷ ermöglicht wird. In diesem Sinne ist zu verstehen, dass das Dionysische in einem modo negativo zur Erscheinung kommt. Die dionysischen Zerstörungsmächte werden nur indirekt und mittelbar dargestellt, durch das Apollinische in suggestiver Weise umgeformt. Darin liegt die apollinisch-dionysische Verschränkung, als Zusammenfügung von

Schönem und Schrecklichem. Dabei hat das Apollinische eine verklärende, das Dionysische eine entbindende Funktion. Es ist die durch die Wirkung des Schönen erreichte Mittelbarkeit in der Darstellung des Schrecklichen, die die ästhetische Lust bewirkt.

In diesem Zusammenhang der Reflexion über ästhetische Lust und über die Frage, inwiefern

³⁴ Ebd.: S. 56

³⁵ Carsten Zelle: Die doppelte Ästhetik der Moderne, Stuttgart, 1995, S. 307

³⁶ Gert Mattenklott: Nietzsches Geburt der Tragödie als Konzept einer bürgerlichen Kulturrevolution, München, 1973, S. 108

³⁷ Friedrich Nietzsche: KSA, GT, S. 65

das ästhetisierte Schreckliche gefallen kann, stellt sich Nietzsche in der Überlieferung einer sensualistischen, emotionalistischen Ästhetik, welche die Kunst von ihrer Wirkung aus denkt. Er rückt die affektive Dimension der Kunst wieder in den Mittelpunkt, wonach Lust- und Unlustfühlen als Tatsachen ästhetischer Erfahrung gelten und der Mensch sich an den Gemütsregungen an sich als Emotionen, auch den schmerzlichsten, erfreut. Die Kunst wird von ihrer Wirkung aus gedacht, wobei ihr Wert daran gemessen wird, inwieweit diese ergreift und erschüttert. Insofern Nietzsche Kunst unmittelbar von der erregten Emotion aus zu verstehen und zu bestimmen sucht, ist seine Ästhetik nicht mehr als Kunstphilosophie, sondern als Kunstphysiologie zu verstehen. Aus diesem wirkungsästhetischen Ansatz heraus ist Nietzsches Aussage zu verstehen, dass Ästhetik nichts als angewandte Physiologie sei. So wirkt nach Nietzsche alle Kunst als Suggestion auf die Muskeln und Sinne. Das Schöne und das Erhabene werden dabei von ihrer physiologischen Wirkung her gedacht. Das Erhabene wirke als Reizmittel auf Ermüdete, das Schöne verursache Beruhigung für die Erregten. Überhaupt wirke die Kunst tonisch, indem sie die Kraft vermehre.

Der ästhetische Ansatz einer Physiologie der Kunst lässt sich jedoch nicht nur auf eine wirkungsästhetische Auffassung des Schönen und Erhabenen reduzieren und ist in einem tieferen Sinn zu verstehen, nämlich im Sinne einer Ästhetik der Natur. Physiologie der Kunst ist ganz fundamental Identifizierung der Kunst mit der Natur als Werden und Rückbindung jener an diese. Die wirkungsästhetische Auffassung des Schönen und Erhabenen ist also im Zusammenhang mit dieser Ästhetik der Natur und aus ihr heraus zu begreifen. Die Wirkung des Schönen und Erhabenen und ihre Beschaffenheit entspringen aus ihrer Anbindung an die Kunsttriebe der Natur. Ja sie sind von ihr nicht zu lösen. Der Zusammenhang von Kunst und Physiologie lässt sich auch als geistige Objektivierung von Lebensvorgängen auffassen, als gesteigerte Äußerung von Lebensprozessen und der in ihnen wirksamen Kräfte. Das Zusammenwirken von Dionysischem und Apollinischem als Transfiguration ist Nachahmung der Natur im Sinne einer organistischen Repräsentation ihres Werdens als Streit. Die kunstphysiologische Dimension besteht nun darin, dass Produzent wie Rezipient in diesem Werden involviert sind, d.h. selbst das Werden der Natur als Schöpfen und Vergehen sind und somit im Schönen und Erhabenen die Kunsttriebe der Natur physiologisch erfahren. Diesen Zustand nennt Nietzsche den dionysischen Zustand, eine „Versöhnung mit der Natur und ihren Rhythmen des Werdens und Vergehens“³⁸.

Insofern nun Kunst gesteigerte Einbindung in das Werden ist, ist sie gesteigertes Leben. Dabei denkt Nietzsche die Anbindung an das Werden nicht nur als Hingabe, sondern auch als Aneignung des Werdens. Sie fungiert als Rechtfertigung und Affirmation des Daseins, insofern wir uns durch sie „seine überschäumenden Kräfte zu eigen machen“³⁹. Als bedingungslose Bejahung des Werdens und Anbindung an seine Dynamik ist sie letztlich vom Leben nicht zu unterscheiden, ja mit ihm identisch. Kunst und Leben stehen also bei Nietzsche in einem Verhältnis der Identität. Wie ist dieses Verhältnis genauer zu verstehen?

Lebens- und Kunstbegriff bedingen sich bei Nietzsche einander. Im Schein der Kunst transzendiert sich das Leben als Werden selbst und findet dort zugleich seinen höchsten Ausdruck als schöpferische Dynamik. Im Schein als Dargestelltes und als Schöpfungsprozess steigert sich das Leben selbst, insofern es sich als Werden zur Erscheinung bringt und selbst potenziert. Da Nietzsche das Leben als schöpferisches Prinzip denkt, ist für ihn die Kunst als Schöpfungsakt schlechthin die höchste Form des Lebens. In diesem Sinn ist auch die Bezeichnung der Kunst als metaphysische Tätigkeit des Lebens zu verstehen. Metaphysisch weist hier auf die dem Leben inhärierende schöpferische Urkraft und seine

³⁸ Helmut Pfotenhauer: Die Kunst als Physiologie, Stuttgart, 1985, S. 8

³⁹ Ebd.: S. 37

Neigung, sich in seinen höchsten Möglichkeiten zu transzendieren. Kunst als metaphysische Tätigkeit des Lebens ist in einem doppelten Sinn zu verstehen. Diese Tätigkeit ist nicht nur in dem Sinne zu verstehen, dass das Leben Kunst hervorbringt, sondern auch in dem Sinn, dass Kunst Leben hervorruft, indem sie es steigert. Die Doppelsinnigkeit dieser Wendung besteht also darin, dass Kunst zugleich Tätigkeit und Stimulans des Lebens ist. Durch das eigene Produkt eröffnet sich das Leben Möglichkeiten der Selbststeigerung. Kunst ist also durch ihre „Lebensfunktionalität“⁴⁰ bestimmt.

Insofern Nietzsche nun das Leben in seiner Prozessualität als Werden und Über-sich-hinauswollen her denkt, und Kunst als gesteigertes Leben auffasst, ist der Kunst- und Mimesisbegriff bei Nietzsche nicht Nachahmung der *natura naturata* als hervorgebrachte Wirklichkeit, sondern Nachahmung der *natura naturans*, d.h. des schöpferischen Prinzips der Natur. In diesem Sinne ist Kunst als Steigerung des Lebens zu verstehen, nämlich als Mimesis der Dynamik des Schaffensprozesses der Natur. Kunst als Nachahmung der Natur ist also bei Nietzsche potenzierte *natura naturans*, und nicht im Sinne einer bloßen Abbildfunktion zu verstehen. So steht im Mittelpunkt der Ästhetik Nietzsches nicht das Schaffensprodukt, das Kunstwerk, sondern der Schaffensprozess, der Künstler, insofern in diesem als Schaffender die *natura naturans* wirkt. Dieser ist nach Nietzsche deshalb nicht nur Nachahmer, sondern auch „Vollzugsorgan der Natur“⁴¹. Die Identität von Kunst und Leben ist also bei Nietzsche im Künstler verkörpert, insofern dieser im Schaffen und als Schaffender das schöpferische Werden der Natur selbst ist. Der Stellenwert der schöpferischen Subjektivität in der Ästhetik Nietzsches hängt mit dem Prinzip der Lebensbezüglichkeit zusammen. Ausschlaggebend ist für Nietzsche die Anbindung der Kunst an das Leben als Werden. Und diese ist am elementarsten in der Tätigkeit der schöpferischen Subjektivität gegeben. So ist Nietzsches Ästhetik weniger eine Werkästhetik als eine Schaffensästhetik, wobei das energetische Moment des Schaffensprozesses betont wird.

In diesem Zusammenhang ist der Stellenwert der schöpferischen Subjektivität nur in Bezug auf das energetische Moment des Schaffensvorganges von Belang, in welchem die Kunsttriebe der Natur in der Person des Künstlers wirken, gestaltet werden und eine Steigerung des Lebens mit sich führen. Nur insofern das Subjekt an diesen Kunsttrieben der Natur im Schaffen angeschlossen ist, hat es in der Ästhetik Nietzsches Relevanz. Diese subjektivistische Erhabenheitsästhetik besteht im Eingespanntsein des Subjekts im Werden der Natur durch Verwandlung ihrer Kunsttriebe in ein Kunstwerk. Insofern ist diese Ästhetik fundamentaler angelegt als die empfindsame Genieästhetik, da sie vom vorsektiven Leben ausgeht, und „das im Subjekt wirksame schöpferische Leben“⁴² der Natur in den Mittelpunkt rückt. Und nur wenn das Kunstwerk ein „Erleben der Totalität des Lebens und Ausdruck des schöpferischen Lebens selbst ist“⁴³, ist es Voraussetzung des künstlerischen Schaffensaktes.

So versteht Nietzsche Kunst primär produktions- und wirkungsästhetisch. Kunst als Stimulans des Lebens ist im Zusammenhang mit Kunst als metaphysische Tätigkeit zu denken. Stimulans ist die Kunst insofern, als sie den Schaffenden und Rezipienten an das Leben als Werden anbindet. Die durch die Kunst bewirkte Stimulation geht von dieser Anbindung an die elementare Prozessualität des Lebens aus. Stimulans ist jedoch auch als die vom Leben selbst initiierte Selbststimulation zu verstehen. Im Prozess der durch die Kunsttriebe des Dionysischen und des Apollinischen vollzogenen Transfiguration des Entsetzlichen und Schrecklichen des Daseins und der damit bewirkten Erlösung steigert sich und stimuliert sich das Leben selbst. Zugleich potenziert die durch die Kunst bewirkte Selbsterlösung des Lebens

⁴⁰ Theo Meyer: Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff, 1991, S. 204

⁴¹ Ebd.: S. 81

⁴² Ebd.: S. 225

⁴³ Ebd.: S. 226

weitere Möglichkeiten seiner Steigerung.

Indem das Leben sich erlösend in der Kunst selbst hervorbringt, steigert und stimuliert es sich. In der Kunst potenziert sich das Leben selbst als Werden, indem es sich im Transfigurationsprozess der zusammenwirkenden Kunsttriebe über sich hinaushebt und sich antreibt. Stimulans des Lebens ist auch in dem Sinn zu verstehen, dass die durch die Kunst ermöglichte Anbindung an das Werden der Natur dem Menschen die Möglichkeit gibt, jegliche Verneinung des Willens zum Leben zu vermeiden.

Die Aussage, dass die Welt allein als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt sei, ist in diesem Zusammenhang seiner Auffassung von Kunst als metaphysische Tätigkeit und als Stimulans des Lebens zu verstehen. Mit dieser Aussage meint Nietzsche grundsätzlich die schöpferische Rechtfertigung der Welt. Diese wird als unaufhörlicher Schöpfungsprozess interpretiert, als Emanation des von einem „Urkünstler“ erzeugten, schöpferischen Spiels. Dass das Leben allein als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt sei, heißt, dass allein der schaffende Vorgang, insofern er dem dynamischen Prinzip der Natur entspricht, Dasein und Existenz überhaupt berechtigt. Ästhetische Rechtfertigung des Lebens ist auch als Rechtfertigung des Scheins zu verstehen, insofern im Schein das Leben über sich hinaus will und sich selbst steigert. Die Formel einer ästhetischen Rechtfertigung des Daseins weist auf eine fundamental angelegte Verschränkung von Leben und Kunst hin. Im ästhetischen Phänomen nämlich offenbart sich das Leben als Werden, als Dialektik von Zerstören und Schaffen am offensichtlichsten. Im Kunstwerk bringt sich das Wesen der Natur selbst als Widerstreit des dionysischen und des apollinischen Kunsttriebes zur Erscheinung und gewährt einen Einblick in das Entsetzliche des Daseins. Indem die Natur sich nun im Kunstwerk als Werden offenbart und den Aspekt des Entsetzlichen nicht auslöst, trägt das Kunstwerk als ästhetisches Phänomen zur „Erhaltung des Lebens überhaupt“⁴⁴ bei.

Die im ästhetischen Phänomen als Produzent oder Rezipient erfahrene Anbindung an das Wesen der Natur als Werden und der dadurch gewährte Einblick in das Entsetzliche des Momentes der Zerstörung bewirkt nun jene Erlösung, die zur Selbsterhaltung des Lebens beiträgt. In diesem Sinne spricht Nietzsche von der Kunst als Ermöglicherin des Lebens. Ermöglicherin des Lebens ist sie nicht nur in dem Sinne, dass sie Lust erzeugt und „zur überschwenglichen Daseinsbejahung führen“⁴⁵ kann, sondern vor allem in dem Sinn, dass sie durch den ermöglichten Einblick in das Entsetzliche des Daseins Erlösung bewirkt und so gegen die Verneinung des Lebens vorbeugt.

In diesem Sinn lässt sich sagen, dass die Selbsterhaltung nicht „Bedingung, sondern Folge des ästhetischen Erlebens“⁴⁶ ist. Insofern Kunst als ästhetisches Phänomen das Leben steigert, an das Leben als Werden anbindet und die Funktion der Selbsterhaltung erfüllt, hat das Leben in ihr einen Sinn. Kunst als Rechtfertigung des Daseins ist somit auch als „Sinngabe des Lebens“⁴⁷ zu verstehen.

Mit der ästhetischen Rechtfertigung des Lebens ist mehr als eine ästhetizistische Haltung gemeint. Es werden Gründe angegeben, die dem Leben einen Sinn verleihen und eine uneingeschränkte Bejahung des Lebens bewirken sollen. Als Bejahung des Lebens, ist die ästhetische Rechtfertigung des Daseins nicht allein durch die Kunst vermittelt. Ausgehend von der Identität von Kunst und Leben, ist der Gedanke der ästhetischen Rechtfertigung des Lebens fundamentaler zu verstehen, nämlich in dem Sinn, dass das Leben als solches gerechtfertigt ist, und Zwecksetzungen keines Außenbezugs bedürfen, sondern ihre Legitimation in der „Zielbestimmung des Daseins selbst“⁴⁸ haben. „Was ganz aus sich heraus

⁴⁴ Volker Gerhardt: Pathos und Distanz, Stuttgart, 1988, S. 51

⁴⁵ Ebd.: S. 51

⁴⁶ Ebd.: S. 52

⁴⁷ Ebd.: S. 52

⁴⁸ Ebd.: S. 58

als unmittelbar sinnvoll einleuchtet⁴⁹ und keiner externen Rechtfertigung bedarf, ist nach Nietzsche ästhetisch gerechtfertigt.

Er erweitert diesen Gedanken dahingehend, dass für ihn nicht nur das Dasein, sondern auch die Welt ästhetisch gerechtfertigt ist. Mit ästhetischer Rechtfertigung der Welt ist ihre Selbstbezüglichkeit und –genügsamkeit gemeint, die keinem jenseitigen, teleologischen Sinnzusammenhang untergeordnet ist, und für sich als solche ihren Sinn hat. Sinnvoll ist sie, „sofern wir uns ästhetisch auf sie einlassen“⁵⁰.

Der Begründungszusammenhang einer ästhetischen Rechtfertigung der Welt soll also einerseits transzendenten Rechtfertigungen des Daseins entgegenwirken, und andererseits eine Alternative zum lebensverneinenden Pessimismus oder gar Nihilismus bieten. Ästhetische Rechtfertigung des Daseins meint demnach auch „Selbstbegründung des Menschen“⁵¹, insofern dieser durch seine Teilhabe an der schöpferischen Dynamik des Lebens sich selbst zum Schaffenden machen kann.

Im Vordergrund dieser Position steht also die Lebensbezüglichkeit, der Lebensvollzug an sich. Ästhetische Rechtfertigung des Lebens meint, dass Wert und Sinn des Lebens im Lebensakt als solcher begründet sind und insofern dieser an der Dynamik des Lebens gebunden ist und dadurch schöpferischer, schaffender Akt ist. Die zentrale Bedeutung der Kunst besteht in diesem Zusammenhang darin, dass das Subjekt durch sie den Lebensvollzug als schöpferischen in besonderem Maß durchführt.

Ästhetische Rechtfertigung des Lebens meint, dass die Sinnggebung des Lebens auf dieses allein bezogen bleibt, sozusagen versinnlicht wird, insofern sie sich nicht auf metaphysische Prinzipien oder Werte beruft. Der ästhetisch gerechtfertigte Lebenssinn ist als „Selbstverständlichkeit einer in sich gerechtfertigten Gegenwart“⁵² des Daseins aufzufassen. Die Sinnggebung ist im Lebensakt verankert.

Das Zentrum, worauf sich die originäre Sinnggebung bezieht, sind demnach die Sinne, der Leib. Der elementare Prozess der Sinnggebung wird nach Nietzsche vom Selbst als Leib vollzogen:

„Hinter deinen Gedanken, mein Bruder, steht ein mächtiger Gebieter, ein unbekannter Weiser- der heißt Selbst. In deinem Leib wohnt er, dein Leib ist er“⁵³.

Insofern die Sinnggebung auf den schaffenden Impuls des Leibs zurückzuführen ist, ist das Dasein als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt. Ästhetische Rechtfertigung des Daseins als Verankerung des Sinns im Lebensvollzug selbst, versteht Nietzsche auch im Sinne einer uneingeschränkten Lebens- und Selbstbejahung, welche auch von der Kunst bewirkt wird, insofern diese als Steigerung des Lebens im Schein und durch die Evozierung des Entsetzlichen eine erlösende und stimulierende Funktion hat. In diesem Zusammenhang ist

der Aspekt des Tragischen, der tragischen Grundstimmung, zu verstehen. Die tragische Grundstimmung erfolgt aus einer uneingeschränkten Bejahung des Lebens. Bejaht wird das Leben als Werden, das Nietzsche vornehmlich als Krieg des Entgegengesetzten, als Streit bestimmt. Die Lebensbejahung besteht in der absoluten Identifizierung mit dem Werden als Schaffen und Vergehen, in der erlebten Einsicht, dass „alles was entsteht zum leidvollen Untergang bereit sein muss“⁵⁴. Doch ist diese tragische Stimmung bei Nietzsche dadurch charakterisiert, dass sie nicht zu einem lebensverneinenden Pessimismus führt. Sie zeichnet die aus, die „angesichts der blinden Notwendigkeit des Lebens dennoch handeln,

⁴⁹ Ebd.: S. 59

⁵⁰ Ebd.: S. 59

⁵¹ Ebd.: S. 60

⁵² Ebd.: S. 62

⁵³ Friedrich Nietzsche: KSA, Z, S. 40

⁵⁴ Ebd.: S. 40

die sich Ziele und Zwecke setzen, obgleich sie von der Vergeblichkeit aller Zwecke wissen⁵⁵.

Die tragische Haltung bejaht das Leben, im Sinne einer „Bejahung des Vergehens und Vernichtens“⁵⁶. Die tragische Einsicht fordert zu einer absoluten Identifizierung mit dem Werden, zu einer Bejahung des Fragwürdigsten. Tragische Haltung und tragische Kunst versteht Nietzsche als Rückbindung an das Wesen der Natur als die „ewig schöpferische, ewig zum Dasein zwingende, an diesem Erscheinungswechsel sich ewig befriedigende Urmutter“⁵⁷. Tragisch gesinnt heißt nach Nietzsche, sich dem „spielenden Aufbauen und Zertrümmern der Individualwelt“⁵⁸ zu fügen, d.h. die Dynamik des Werdens selbst zu sein.

Die erwähnten Merkmale charakterisieren tragische Kunst. Das Tragische in der Kunst besteht im Zusammenwirken zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen. Dabei wird das dionysische Prinzip, welches Nietzsche mit dem Wesen der Natur gleichsetzt, vom apollinischen Prinzip transformiert. Transformiert werden die dionysischen Zerstörungsmächte, womit Nietzsche das destruktive Potential der Natur meint. Dieses ist sowohl das der Natur als Werden inhärierende Moment der Zerstörung, welches z.B. die Vergänglichkeit auslöst, als auch die durch den Menschen wirkende Negativität, die sich in Phänomenen wie die Grausamkeit niederschlägt. Diese in der Kunst vollzogene Verwandlung der Negativität und der dadurch gewährte Einblick in das Schreckliche des Daseins, bewirkt nun nach Nietzsche eine Erlösung.

Kunst, Leben und das Tragische bilden also bei Nietzsche einen Zusammenhang. In der Kunst steigert sich das Leben selbst und stimuliert sich. Insofern es ein schöpferischer Prozess ist, bindet Kunst an das Leben als Werden an. Die Anbindung an das Werden ist zugleich auch Bejahung des Lebens, worin die tragische Gesinnung nach Nietzsche besteht. Inwieweit schlägt sich nun diese tragische Ästhetik als Verschränkung von Dionysischem und Apollinischem auf die Lyrik Chars nieder?

Zunächst lässt sich sagen, dass die Schönheit bei Char mit dem Erhabenen verschränkt ist, und das ihr konträre Moment des Hässlichen und Schrecklichen enthält. Char vertritt keine harmonistische Auffassung des Schönen. Vielmehr ist das Hässliche bei Char von der Dichtung nicht verbannt, ja nicht einmal als Gegensatz zum Schönen denkbar:

„La laideur! Ce contre quoi nous appelons n'est pas la laideur opposable à la beauté, dont les arts et le désir effacent et retracent continuellement la frontière »⁵⁹.

In dem Gedicht „Le noeud noir“ evoziert Char ein bestimmtes dissonantisches Verständnis des Schönen:

„Je me redis, Beauté,/ Ce que je sais déjà,/ Beauté mâchurée/ D'excréments, de brisures,/ Tu es mon amoureuse,/ Je suis ton désirant »⁶⁰.

Die Schönheit wird hier als „mâchurée/ D'excréments, de brisures“ beschrieben, was darauf hinweist, dass die Schönheit bei Char die Konstituentien des Hässlichen und Disharmonischen aufnimmt.

⁵⁵ Ebd.: S. 83

⁵⁶ Ebd.: KSA, EH, S. 313

⁵⁷ Ebd.: KSA, GT, S. 108

⁵⁸ Ebd.: S. 153

⁵⁹ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 669

⁶⁰ Ebd.: S. 565

Inwieweit lässt sich jedoch bei Char von einer tragischen Ästhetik als Verschränkung von Apollinischem und Dionysischem sprechen? Inwieweit kann man sagen, dass diese Struktur des Tragischen die Lyrik Chars durchzieht?

Vom Apollinischen lässt sich bei Char insofern sprechen, als die Erforschung der metaphorischen Potenz der Einbildungskraft und der Traum in seiner Lyrik eine zentrale Funktion haben (eine Funktion, die wir im zweiten Teil ausgiebig erörtern werden). Die Erforschung des Apollinischen, das in den Formen des Traums hervorbricht, zeigt sich bei Char in markanter Weise in der poetischen Form des „récit de rêve“. Dieser ist ein Bekenntnis zur surrealistischen Poetik des Traums.

Inwieweit lässt sich bei Char vom Tragischen als einem Zusammenspiel von Apollinischem und Dionysischem sprechen? Es ist zu bemerken, dass diese begriffliche Struktur nicht als solche erkennbar ist. Sie fungiert eher als grundsätzliches Verfahren der dichterischen Praxis und der Metaphorisierung. Das Zusammenspiel des Apollinischen und des Dionysischen als die durch das Apollinische vollzogene Vergeistigung des Dionysischen als das Grausen der Natur, d.h. das Zusammenspiel als Einbindung des Grausamen in das Schöne, ist in der Metaphorik Chars stark erkennbar.

Die Dynamik des Zusammenspiels zwischen Apollinischem und Dionysischem als Transfiguration der Negativität, die in suggestiver Weise in Metaphern zur Erscheinung kommt, bestimmt in fundamentaler Weise den dichterischen Akt und das metaphorische System Chars (wie diese Transfiguration in den Gedichten geleistet wird, wird im zweiten Teil expliziter erörtert). Bezeichnend für diese Dynamik ist schon die Metapher des Titels des Gedichtbandes „Le Marteau sans maître“, die die Negativität eines ungebändigten Willens zur Macht zum Ausdruck bringt. (und die Char auf den extratextuellen Kontext der „réalité pressentie des années 1937-1944“ bezieht). Auch die Gedichte aus dem Band „Poèmes militants“, die ein „ensemble sadien“ konstituieren, offenbaren diese Dynamik, für die die Titel charakteristisch sind (z.B. „Le supplice improvisé“ oder „Cruauté“). Wie erwähnt, ist jedoch die Verklärung der Negativität suggestiv. In dem Gedicht „Cruauté“ wird nicht der Versuch unternommen, die Grausamkeit zu benennen. Diese wird suggestiv im Sinne dieser Transfiguration metaphorisiert.

2.3.) TRAGISCHE ÄSTHETIK ALS ÄSTHETIK DER NATUR UND DAS PRINZIP DER REFLEXIVITÄT

Generell lässt sich in diesem Zusammenhang sagen, dass Char eine ähnliche Kunstauffassung vertritt wie Nietzsche. Auch bei ihm sind Kunst und Leben verschränkt und stehen in einem Verhältnis der Identität. Darauf weist ein Aphorismus in dem Band „Moulin Premier“: „Audace d’être un instant soi-même la forme accomplie du poème. Bien-être d’avoir entrevu scintiller la matière-émotion instantanément reine »⁶¹.

Die « audace », die Kühnheit des Dichters besteht hier darin, mit dem Gedicht eins zu sein. Das ästhetische Wohlsein liegt für ihn darin, die „matière-émotion“ funkeln zu sehen. Diese Aussage lässt darauf schließen, dass Char auch eine Schaffensästhetik im Sinne Nietzsches vertritt. Die ästhetische Befriedigung wird nicht am fertigen, objektiv vollkommenen Kunstwerk festgemacht, sondern an dem im Schaffen erlebten Vorgang. Wie bei Nietzsche steht hier das energetische Schaffensmoment als gesteigertes Leben im Vordergrund. Die gelungene poetische Nachahmung liegt nicht in der gelungenen Repräsentation des Wirklichen, sondern in der im Gedicht vollzogenen Nachahmung der natura naturans als Identifizierung mit dem Werden. Char bezieht sich ausdrücklich auf diese Kunstauffassung und ihren ästhetischen Vorgang.

Der zweite Aphorismus des Bandes „Moulin Premier“ lautet: „Terre, devenir de mon abîme, tu es ma baignoire à réflexion »⁶². Ausgangsort seiner Reflexion ist also bei Char die Erde, die er als „Werden seines Abgrunds“ bezeichnet. Auch hier lässt sich ein Motiv der tragischen Gesinnung erkennen, nämlich die Bejahung des Werdens als Vergehen, und zwar nicht in einem allgemeinen Sinn, sondern im Sinn der Bejahung des eigenen Vergehens. Dabei wird das eigene Werden und Vergehen mit der Erde identifiziert. Hier ist der dionysische Zug der tragischen Gesinnung erkennbar, vor allem der Aspekt der Identifizierung mit der Natur, wie es Nietzsche in Bezug auf die Sphäre der Poesie formuliert.

Nach ihm ist diese eben nicht eine „phantastische Unmöglichkeit eines Dichtershirns“⁶³, sondern vornehmlich „Naturwahrheit“, und der dionysische Grieche „will die Wahrheit und die Natur in ihrer höchsten Kraft“⁶⁴. So lässt sich in Bezug auf Char sagen, dass seine Poesie von einer Ästhetik der Natur durchdrungen ist. Chars Ästhetik der Natur ist allgemein im Zusammenhang einer Rehabilitierung der Naturhaftigkeit des Menschen eingebettet: „Ne permettons pas qu’on nous enlève la part de la nature que nous renfermons. N’en perdons pas une étamine, n’en cédon pas un gravier d’eau »⁶⁵.

Die Rehabilitierung der Naturhaftigkeit des Menschen versteht Char wie erwähnt im Sinne Nietzsches als Identifizierung mit dem Werden und der hervorbringenden Kraft als Wesen der Natur. Diese Rehabilitierung wird nach Char vornehmlich im dichterischen Akt realisiert, in welchem die Nachahmung der Natur als natura naturans vollzogen wird. Ästhetik der Natur geht also einher mit einer Revidierung des Mimesis-Begriffs. Als Nachahmung der natura naturans bedeutet sie eine Versinnlichung und Verleiblichung der Poesie. Im dichterischen

Akt soll der Leib die schaffende Kraft der Natur selbst sein.

In diesem Zusammenhang ist zu bemerken, dass Char Werden in Anlehnung an Nietzsche nicht als zielgerichtetes Wirken der Natur, d.h. teleologisch versteht, sondern als Chaos. Die

⁶¹ Ebd.: S. 62

⁶² Ebd.: S. 62

⁶³ Friedrich Nietzsche: KSA, GT, S. 58

⁶⁴ Ebd.: S. 58

⁶⁵ René Char : Œuvres complètes, Paris, 1983, S. 381

Welt wird als Chaos gedacht, der keine Zweckbestimmung oder Zweckmäßigkeit innewohnen. Diese sind bloß aus einem menschlichen Bedürfnis heraus hinzugefügte Prädikate.

Eine Teleologisierung hat sich nach Char als folgenloser Versuch erwiesen, der Welt eine Ordnung zuzusprechen:

„Brève tentative de remise en ordre, suivie d’un chaos encore plus grand que celui qui les instaure, telles sont les religions et les sciences des idées »⁶⁶.

Insofern der Mensch aufgrund seiner Naturhaftigkeit in diesem Werden eingebettet ist, erweist dieser sich als Teil des Chaos:

„Entre télescope et microscope, c’est là que nous sommes, en mer des tempêtes, au centre de l’écart, arc-boutés, cruels, opposants, hôtes indésirables »⁶⁷.

Wie wir sehen werden (siehe Kapitel über « ästhetische Negativität »), heißt dies jedoch nicht, dass Chars Lyrik das Moment der Reflexivität nicht kennt. Vielmehr ist diese Lyrik in hohem Maße in sich selbst reflektiert und durch eine komplexe Struktur der Intertextualität gekennzeichnet, jedoch im Rahmen einer bestimmten Auffassung der Nachahmung der Natur, für welche Namen wie Sade oder Nietzsche stehen. Die Spannung der Lyrik Chars besteht nicht zuletzt auf diesem Wechselverhältnis zwischen grundsätzlicher und intertextueller Reflexivität und Anbindung an das Werden.

⁶⁶ Ebd. : S. 495

⁶⁷ Ebd.: S. 516

2.4.) TRAGISCHE ÄSTHETIK VERSUS CHRISTENTUM

Auch bei Char ist die Rehabilitierung der Naturhaftigkeit des Menschen mit einer Kritik am Christentum als „widernatürliche“ Lehre verbunden. So ist ein wiederkehrendes Motiv der Charschen Lyrik die Kritik an der Widernatur christlicher Moral im Stil der Genealogie der Moral. In „Moulin premier“ schreibt Char:

„Selon la tradition, les mendiants peu avant de prendre leur faction aux portes des églises, se frottaient les membres avec la feuille de clématite. L'effet était foudroyant : les plaies croissaient, s'envenimaient à miracle. ... Pour faire tomber quelques gros sous ! L'œil du salut établissait dans le mal la roue consolante de l'artificieuse loterie chrétienne. Les « anciens » disent encore, parlant de la clématite : la plante des gueux »⁶⁸.

In diesem Aphorismus wird die Widernatürlichkeit christlicher Mitleidsethik entlarvt. Thema des Aphorismus' ist die „feuille de la clématite“, die Bettler dazu verwendeten, ihre Wunden zu vergrößern, um somit mehr Mitleid zu erregen und mehr Almosen zu bekommen. Es wird hier auf die durch die christliche Mitleidsethik bewirkte Verachtung des Leibs angespielt.

Wie Nietzsche, sieht Char in der Erlösungslehre das Wirken einer Negativität, ja Destruktivität. Im Zusammenhang mit dem erwähnten Beispiel der „feuille de la clématite » wird hier vor allem die Lebens- und Leibfeindlichkeit der Erlösungslehre kritisiert. Die Lebensfeindlichkeit besteht nun vornehmlich in dem, was den Zustand der vom Christentum erstrebten Erlösung charakterisiert, „jene endlich erreichte Gesamthyponotisierung und Stille“⁶⁹, als ein „Loskommen von jedem Ziele, jedem Wunsch, jedem Tun“⁷⁰. Ein weiterer in diesem Zusammenhang stehender, kritizierter Aspekt des Widernatürlichen der christlichen Lehre ist ihr statischer Lebensbegriff. Das Erlösungsprinzip geht einher mit einer Aufhebung des dynamischen Prinzips des Werdens. In dem Gedicht „Les apparitions dédaignées » aus « Le nu perdu » schreibt Char :

« Ceux qui ont installé l'éternel compensateur, comme finalité triomphale du temporel, n'étaient que des géôliers de passage. Ils n'avaient pas surpris la nature tragique, intervallaire, saccageuse, comme en suspens, des humains »⁷¹.

Mit dem Erlöser als « éternel compensateur » wird eine « finalité triomphale du temporel » gesetzt. Das Erlösungsprinzip ist also auch nach Char mit einer Aufhebung des Werdens und der Zeitlichkeit verbunden. Das Leben wird dadurch mit einem statischen Begriff des Seins identifiziert, womit das Werden, das Vergehen, der Wechsel insofern negiert werden, als ein ewiges Prinzip vorausgesetzt wird, das hinter dem Werden stehe. Damit wird die Wirklichkeit verdoppelt, hinter der „scheinbaren Welt“ des Werdens eine wahre Welt gesetzt. Die für die Setzung eines transzendenten, eschatologischen Erlösungsprinzips einer zeitlichen Finalität Verantwortlichen bezeichnet Char als „géôliers de passage“. Das gebrauchte Lexem „géôlier“ weist auf Chars Verurteilung des metaphysischen Erlösungsprinzips, das nach ihm eine Einengung zur Folge habe. Diejenigen, die dieses Prinzip gesetzt und eingerichtet haben, sind nach ihm „géôliers“, Gefängniswärter, von denen eine einengende Wirkung ausgeht. Doch sind sie nach ihm nur „géôliers de passage“; ihre Wirkung ist vergänglich und von kurzer Dauer. Die Vergänglichkeit dieses Prinzips begründet Char mit der Aussage, dass dieses von der Natur des Menschen absehe, welche nach ihm vornehmlich eine tragische sei. Die Errichtung eines metaphysischen zeitenthobenen Erlösungsprinzips ist also nach Char

widernatürlich, insofern es das Wesen des Menschen verkennt. Vielmehr hat dieser nach

⁶⁸ Ebd.: S. 67

⁶⁹ Friedrich Nietzsche: KSA, AC, S. 248

⁷⁰ Ebd. : S. 249

⁷¹ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 467

Char „une nature tragique, intervallaire, saccageuse“, und zwar aufgrund seiner Naturhaftigkeit, seinem Zughörigsein zum Werden als das Wesen der Natur. In diesem Zusammenhang ist Chars Distanzierung vom Erlösungsprinzip und von der christlichen Überlieferung zu verstehen.

In einem Aphorismus aus „Fureur et mystère“ rät Char dem Dichter: „Il n'est pas digne du poète de mystifier l'agneau, d'investir sa laine“⁷². Die Metaphorik des Lamms gebrauchend, ist es nach Char unter der Würde des Dichters, dem Erlösungsprinzip zu folgen. Dies würde nämlich einer tragischen Auffassung des Lebens und des Menschen widersprechen. Die im Aphorismus angedeutete Ablehnung der in der Symbolik des Lamms formulierten christlichen Ethik hat den Ton der Dionysos-Dithyramben. In dem Gedicht „Nur Narr! Nur Dichter!“ setzt Nietzsche in Abgrenzung zur Lamm-Symbolik ein bestimmtes Bild des Dichters, und zwar als Panther und Adler (Motive, die ebenfalls bei Char oft vorkommen). Der Dichter ist nach Nietzsche „gram allen Lamms-Seelen, grimmig gram Allem, was blickt/ tugendhaft, schafsmäßig krauswollig,/ dumm, mit Lammsmilch-Wohlwollen...“⁷³. „Adlerhaft, pantherhaft“ sind nach Nietzsche „des Dichters Sehnsüchte“⁷⁴.

Auch nach Char wendet sich das Christentum und sein Glaube gegen das Dionysische als Naturprinzip:

„Entre le monde de la foi et celui de la connaissance, il y la tête tranchée de la Première Figure, et auparavant, dédaignée d'eux, la grappe desséchée de Dionysos, - qui sait ?- demain reverdissante »⁷⁵.

Nach Char verachtet der christliche Glaube das Dionysische. Diese Verachtung des Dionysischen, d.h. des Werdens als Wesenzug der Natur hängt nach Char mit der temporalen Struktur des Glaubens zusammen. Der mit dem Streben nach Erlösung gekoppelte Glaube bewirkt nach Char eine Fixierung der Zeit. Die Zukunft wird durch den Glauben und durch die Erwartung der Erlösung festgelegt, d.h. nur in dieser Perspektive gesehen. Das Werden und die dynamische Bestimmung der Zeit werden damit aufgehoben.

In dem Band „Poème des deux années“ formuliert Char die Fragwürdigkeit dieses festlegenden Verhältnisses zum Göttlichen:

„La quête d'un grand Être, n'est ce qu'une pression de doigt du présent entravé sur l'avenir en liberté ? Les lendemains non touchés sont vastes. Et là-bas est divin où ne retentit pas le choc de notre chaîne »⁷⁶.

Der widernatürliche Aspekt des Strebens nach einem göttlichen Erlösungsprinzip liegt in der damit verbundenen Determinierung der Zukunft und der dadurch bewirkten Aufhebung ihrer Offenheit. Das Widernatürliche des praktizierten Strebens nach Erlösung ist der damit herbeigeführte Stillstand, das Aufhalten der Gegenwart und die Abwendung des Zukünftigen, einen Stillstand, den Nietzsche als Zustand der Gesamt-Hypnotisierung bezeichnet. Vielmehr ist diese Determinierung und Fixierung des Zukünftigen nach Char dem Göttlichen sogar abträglich. Es ist also nach Char gerade die Anbindung an das Werden ohne Festlegung der Zukunft, die dem Göttlichen Raum gewährt. Das Streben nach Erlösung, welches das Zukünftige festlegt, ist eine vom Menschen angelegte Kette, welche nach Char gerade das

⁷² Ebd. : S.

⁷³ Friedrich Nietzsche : KSA 6, Dionysos-Dithyramben S. 379

⁷⁴ Ebd.: S. 379

⁷⁵ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 754

⁷⁶ Ebd.: S. 361

Göttliche abwendet. Die von der Erlösungslehre vollzogene Setzung der Seele als immaterielles Prinzip, welche der Erlösung zu ihrem Heil bedarf, bestreitet Char in Anlehnung an Nietzsche. In „Le poème pulvérisé“ behauptet Char in einem Aphorismus: „Tu feras de l’âme qui n’existe pas un homme meilleur qu’elle“⁷⁷.

Die Ablehnung eines immateriellen Prinzips der Seele ist im Zusammenhang mit Chars Ästhetik der Natur und Rehabilitierung der Naturhaftigkeit des Menschen zu verstehen. Diese Rehabilitierung ist verbunden mit einer Entlarvung der Widernatur, der Leib- und Lebensfeindlichkeit des Erlösungsprinzips, etwa in dem Sinne „dass man eine Seele, einen Geist erlog, um den Leib zuschanden zu machen“⁷⁸, und zwar vor allem durch die Annahme, dass dem Leib „etwas Unvertilgbares, Ewiges, Unteilbares, als eine Monade“⁷⁹ innewohne, sodass dem Leib im Leib eine „Ghetto-Welt der Seele“⁸⁰ gegenübergestellt wird. Dieser Aphorismus weist also darauf hin, dass Char in Anlehnung an Nietzsche den Menschen vom Leib aus denkt.

⁷⁷ Ebd.: S. 264

⁷⁸ Friedrich Nietzsche: KSA, N, S. 436

⁷⁹ Ebd.: S. 436

⁸⁰ Ebd.: S. 438

2.5.) TRAGISCHE ÄSTHETIK UND DIONYSISCHER PESSIMISMUS

Ein wesentliches Konstituens des Tragischen in der Lyrik Chars ist der Pessimismus. Dieser ist nach Char die einzig denkbare Haltung. In einem Text über Heraklit, auf den er sich in diesem Zusammenhang beruft, schreibt Char:

« Sa vue d'aigle solaire, sa sensibilité particulière l'avaient persuadé, une fois pour toute, que la seule certitude que nous possédions de la réalité du lendemain, c'est le pessimisme, forme accomplie du secret où nous venons nous rafraîchir, prendre garde et dormir »⁸¹.

Wie ist der Pessimismus im Zusammenhang mit dem Tragischen zu verstehen ?

Chars von Heraklit und Nietzsche ausgehender Pessimismus ist durch eine bestimmte Haltung zur Welt charakterisiert, die nicht davon ausgeht, dass die Weltbewegung einen Zielzustand hätte, sondern reines Werden ist:

„Le devenir progresse conjointement à l'intérieur de nous. Il n'est pas subordonné aux preuves de la nature ; il s'ajoute à elles et agit sur elles »⁸².

Insofern er eine Bejahung des Lebens als Werden ist, handelt es sich in den Worten Nietzsches um einen dionysischen Pessimismus, der keineswegs verneinend oder nihilistisch ausgerichtet ist. So ist der dionysische Pessimismus nicht durch Resignation charakterisiert, sondern durch Bejahung des Werdens. Der Pessimismus liegt in dieser Bejahung, die sich eben auf alle Aspekte des Werdens einlässt:

„La perception du fatal, la présence continue du risque, et cette part de l'obscur comme une grande rame plongeant dans les eaux, tiennent l'heure en haleine et nous maintiennent disponibles à sa hauteur »⁸³.

Das Pessimistische dieser Haltung liegt darin, dass keine finale Absicht des Werdens vorausgesetzt wird, dass das Werden als solches in jedem Augenblick als gerechtfertigt erscheinen soll und nicht in der Perspektive eines Wertes oder eines transzendenten Willens ausgelegt wird, dass von keinen dauerhaften, letzten Einheiten, Atomen oder Monaden ausgegangen wird. Das Pessimistische ist weiterhin als „amor fati“ zu verstehen, als beständige „perception du fatal“ im Sinne der Akzeptanz fataler Unvorhersehbarkeiten.

Dass nun der Pessimist das Zukünftige nicht bestimmt, kommt ihm nach Char zugute:

„Ce sont les pessimistes que l'avenir élève. Ils voient de leur vivant l'objet de leur appréhension se réaliser »⁸⁴.

Dass die Pessimisten von der Zukunft erhoben werden, hängt damit zusammen, dass sie eben nicht „das Gegenwärtige um eines Zukünftigen wegen oder das Vergangene um des Gegenwärtigen willen“⁸⁵ rechtfertigen, sondern sich auf die Dynamik des Werdens als „Prinzip des Lebens“ einlassen. In diesem Zusammenhang ist die Aussage Chars zu verstehen:

„L'optimisme des philosophes ne nous est plus suffisant“⁸⁶.

Das Unzureichende des Optimismus' liegt in der mit dieser Haltung verbundenen Teleologisierung des Werdens, in der damit zusammenhängenden Voraussetzung der Gedankenstruktur einer in einem religiösen oder säkularisierten Sinn verstandenen Theodizee. Der Optimismus ist mit der tragischen Gesinnung insofern nicht kompatibel, als er eine

⁸¹ Ebd.: S. 721

⁸² Ebd.: S. 721

⁸³ Ebd.: S. 721

⁸⁴ Ebd.: S. 382

⁸⁵ Friedrich Nietzsche : KSA, FW, S. 246

⁸⁶ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 269

Zweckmäßigkeit des Werdens zum Guten hin setzt. Damit wird jedoch das Werden als Prinzip des Lebens anthropomorphisiert und moralisiert. Es wird auch damit von einem zu einseitigen Blickwinkel gesehen, nämlich ausschließlich vom Guten her. Der Optimismus verzerrt somit die Realität, sieht sie nicht, wie sie ist, da er von ihr abstrahiert, um sie zu teleologisieren. Diese einseitige Sicht ist somit gleichsam eine Verneinung der Realität wie sie ist, wie der dionysische Pessimist sie erfährt, indem er sich auf das Werden als solches einlässt:

„Sie (die Realität) ist ihr nicht entfremdet, entrückt, sie ist sie selbst, sie hat all deren Furchtbares und Fragwürdiges auch noch in sich“⁸⁷.

Der von Char indizierte Hauptmangel des Optimismus' besteht also vornehmlich in der Ausklammerung dieses Furchtbaren und Fragwürdigen durch die Zurechtbiegung und Verharmlosung derselben, aufgrund einer teleologischen Auslegung der Realität. Es lässt sich also behaupten, dass Char einen dionysischen Pessimismus vertritt, insofern sich dieser vom Furchtbaren des Werdens nicht abwendet, sondern es als eines seiner Aspekte bejaht. In diesem Sinne lässt sich z.B. folgende Aussage in dem aphoristischen Gedicht „Hôte et possédant“ aus dem Band „Le Nu perdu“ verstehen, in welchem Char u.a. seine Periode der Résistance reflektiert:

„Le meilleur était durant quelque moment le crime en personne“⁸⁸.

Diese Aussage lässt sich allein im Zusammenhang eines dionysischen Pessimismus' verstehen. Im Kontext der Résistance wird von Char das Verbrechen weder bewertet noch verworfen, sondern sogar bejaht und als „le meilleur“ bezeichnet. Ohne auf die Analyse der Ästhetisierung der Résistance bei Char einzugehen, weist jedoch diese Aussage darauf hin, dass Char in der Überlieferung eines radikalen, lebensbejahenden Pessimismus in Anlehnung an Nietzsche steht, der so weit geht, dass im Kontext der Résistance selbst das Verbrechen nicht verneint wird.

Chars dionysischer Pessimismus lehnt sich gegen eine einseitige Moralisation des Lebens, vor allem gegen eine Privilegierung des Guten, die nach ihm der Wahrheit des Werdens entgegengesetzt ist. In „Feuillets d'Hypnos“ schreibt Char:

„La perte de la vérité, l'oppression de cette ignominie dirigée qui s'intitule « bien » (le mal, non dépravé, inspiré, fantasque est utile) a ouvert une plaie au flanc de l'homme que seul l'espoir du grand lointain informulé (le vivant inespéré) atténue. Si l'absurde est maître ici-bas, je choisis l'absurde, l'antistatique, celui qui me rapproche le plus des chances pathétiques. Je suis homme de berges-creusement et inflammation- ne pouvant l'être toujours de torrent »⁸⁹.

Char wendet sich gegen eine durch das Christentum gesetzte Moral des Guten, die durch ihre Ausschließlichkeit und absolute Verwerfung des Bösen zur „oppression“ wird. Wie Nietzsche, rehabilitiert Char das „Böse“ und geht sogar von seiner Zweckmäßigkeit aus („le mal...est utile“). Die Rehabilitierung der Zweckmäßigkeit des Bösen ist vom „Pessimismus der Stärke“ aus zu verstehen, der als Bejahung des Werdens auch die Furcht vor dem Bösen überwindet.

Dabei ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen, dass Nietzsche und in Anlehnung an ihm auch Char das Böse im Zusammenhang mit dem Werden denken und nicht

⁸⁷ Friedrich Nietzsche : KSA, FW, S. 248

⁸⁸ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 472

⁸⁹ Ebd.: S. 217

in einem moralischen Zusammenhang. Danach sind die Bestimmungen des Bösen „der Zufall, das Ungewisse, das Plötzliche“⁹⁰. Nun vollzieht sich die Verneinung und Bekämpfung des Bösen zunächst beim „primitiven Menschen“⁹¹ durch eine Umdeutung und Konzipierung des Bösen als Vernunft, als Macht, als Person, wodurch er die Möglichkeit gewinnt, „mit ihnen eine Art Vertrag einzugehen und überhaupt auf sie im voraus einzuwirken- zu prävenieren“⁹².

Weitere Modi der Bekämpfung des Bösen sieht Nietzsche in der Teleologisierung desselben, d.h. in der Neigung, dem Zufall, Ungewissen und Plötzlichen einen Sinn zu verleihen, sowie diese auszulegen, und zwar dahingehend, dass „das Schlimme als verdient, das Böse als Strafe“⁹³ interpretiert werden.

Diese Auslegung des Bösen, und vor allem die moralisch-religiöse Interpretation desselben bewirken nun nach Nietzsche eine „Unterwerfung unter das Böse“⁹⁴, womit ein Verzicht geleistet wird, es zu bekämpfen, da ja das Böse einen Sinn habe. Die mit dem Pessimismus der Stärke einhergehende Rehabilitierung des Bösen, besteht also in der Aufhebung einer Rechtfertigung des Übels. Das Böse als der Zufall, als das Ungewisse und das Plötzliche wird als Aspekt des Werdens bejaht. Was Char die „utilité“, die Zweckmäßigkeit des Bösen nennt, lässt sich im Sinne Nietzsches so interpretieren, dass es als der Zufall, als das Ungewisse und das Plötzliche jeglichen Versuch einer Auslegung oder Fixierung des Werdens konterkariert.

Das Böse im Zusammenhang mit dem Werden lässt sich also als jene Funktion interpretieren, die das Werden als Werden bewahrt und vor jeglicher Aufhebung seiner Dynamik schützt. Darin liegt seine Zweckmäßigkeit. Die durch das Christentum vereinseitigende Setzung des Prinzips des Guten interpretiert Char als die Wunde Jesu, die jedoch nach ihm eine Unterdrückung, „oppression“ bewirkt, insofern damit der Versuch unternommen wird, das Werden durch Erlösung zu fixieren und aufzuheben. So formuliert Char hier eine ironische Verdrehung des Sinns der Wunde Jesu. Die vermeintlich durch Opferung bewirkte Erlösung erweist sich nach ihm als eine Unterdrückung, die nur durch „le vivant inespéré“ gedämpft werden kann.

Gegen eine Teleologisierung und Festlegung des Werdens befürwortet Char eine Haltung, die sich für das Absurde des Daseins entscheidet.

„Si l’absurde est maître ici-bas, je choisis l’absurde, l’antistatique, celui qui me rapproche le plus des chances pathétiques »⁹⁵.

In dieser Formulierung wird ein dionysischer Pessimismus erkennbar, der als Ja-sagen zum Werden sich auf das Absurde desselben einlässt, insofern es durch Zufall, das Ungewisse und das Plötzliche bestimmt ist. Dieser Pessimismus ist zugleich nach Char eine Haltung, die ihn, wie er sagt, den „chances pathétiques“ annähert. Dieser Ausdruck ist vom Begriff des Pathos’ geprägt, der innerhalb der von Nietzsche vertretenen tragischen Gesinnung eine zentrale Rolle spielt.

„Pathos“, das primär „Leiden“, „Qual“ und „Unglück“ meint, ist der Grund der tragischen Seelenstimmung, die vornehmlich in einem „amor fati“ besteht, und zwar in dem Sinn, dass das Werden in seiner Zufälligkeit, Plötzlichkeit, Ungewissheit und Gefahr bejaht wird. Die „chances pathétiques“ lassen sich verstehen als die sich aus der Bejahung der Zufälligkeit des Werdens ergebenden glücklichen Gegebenheiten.

⁹⁰ Friedrich Nietzsche: KSA, MA 1, S. 513

⁹¹ Ebd.: KSA, MA S. 568

⁹² Ebd.: S. 568

⁹³ Ebd.: S. 569

⁹⁴ Ebd.: S. 569

⁹⁵ René Char : Œuvres complètes, Paris, 1983, S. 217

Neben dem „amor fati“ ist ein weiterer Aspekt des dionysischen Pessimismus’ Chars die positive Bewertung der Gefahr, die als Herausforderung und Steigerung des Lebens bewusst wahrgenommen wird:

„la perception du fatal, la présence continue du risque, et cette part de l’obscur comme une grande rame plongeant dans les eaux, tiennent l’heure en haleine et nous maintiennent disponibles à sa hauteur »⁹⁶.

Die Gefahr, die « présence continue du risque » wird von Char als eines derjenigen Aspekte bewertet, die das Leben erhalten, indem sie es in Atem halten : „qui tiennent l’heure en haleine et nous maintiennent disponibles à sa hauteur ».

Wie Nietzsche, der in der Gefahr das Geheimnis erblickt, « um die größte Fruchtbarkeit und den größten Genuss vom Dasein einzuernten »⁹⁷, sieht Char in ihr eine das Leben als Werden erhaltende Herausforderung.

Zum Pathos des Pessimismus’ gehört bei Char weiterhin eine Akzentuierung der Leidenschaft:

„Il faut intarissablement se passionner, en dépit d’équivoques découragements et si minimes que soient les réparations »⁹⁸.

Auch diese Forderung, dem Leben mit Leidenschaft zu begegnen, entspringt aus der Gesinnung des tragischen Menschen, der nach Nietzsche auch das herbste Leiden bejaht. „Se passionner“ ist auch hier im Zusammenhang mit dem Werden zu verstehen, und zwar im Sinne einer Haltung, die sich dem Vergehen und Zerstören im Werden fügt, d.h. „den Schauer im Anblick des großen Zugrundegehens“⁹⁹ austrägt, eine „Erfindsamkeit und Tapferkeit im Tragen,...Ausnützen des Unglücks“¹⁰⁰ entwickelt. Die Forderung nach Leidenschaft ist auch aus der Natur- und Erhabenheitsästhetik Chars heraus zu verstehen.

Naturästhetik als Nachahmung der natura naturans ist ein Sich-Einlassen auf die wirkenden, schöpferischen Kräfte der Natur, die eben auch Leidenschaften hervorrufen können. In der Forderung nach Leidenschaft wird also ein ästhetischer Ansatz erkennbar. Es wird eine subjektivistische Erhabenheitsästhetik erkennbar, die mit einer Naturästhetik gekoppelt ist, und generell im Sinne einer Physiologie der Kunst in der Überlieferung Nietzsches verstanden werden kann.

Insofern nun Moral „als Widernatur“ und jegliche Art von festlegenden Überzeugungen nach Nietzsche Leidenschaft neutralisieren, ist ein wesentlicher Bestandteil des dionysischen Pessimismus’ die Skepsis. Auch bei Char ist die Skepsis ein wichtiger Aspekt seines Pessimismus’. In einem Aphorismus in „Fureur et Mystère“ schreibt er:

„Le doute se trouve à l’origine de toute grandeur“¹⁰¹.

Diese Aussage ähnelt einer Formulierung Nietzsches aus dem Antichrist:

„Man lasse sich nicht irreführen, große Geister sind Skeptiker“¹⁰².

Als Aspekt des Pessimismus’ besteht die Skepsis darin, dass sie keine endgültigen Grundsätze oder Erkenntnisse über das Leben setzt, sondern von ihrer Revidierbarkeit ausgeht. Skepsis als Teil des dionysischen Pessimismus’ liegt in der Bejahung des Werdens bezüglich der Erkenntnis. Diese wird selbst als Werden erfahren, d.h. als prozessual und fehlbar. Skepsis entspringt bei Char aus der Einsicht, dass das Ungewisse in fundamentaler Weise das Dasein

⁹⁶ Ebd.: S. 721

⁹⁷ Friedrich Nietzsche: KSA, J, S. 736

⁹⁸ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 754

⁹⁹ Friedrich Nietzsche: KSA, J, S. 736

¹⁰⁰ Ebd. : S. 736

¹⁰¹ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 224

¹⁰² Friedrich Nietzsche : KSA, AC, S. 178

bestimmt, und dass es sich jeglicher Gewissheit entzieht:

„Nul homme, à moins d’être un mort-vivant ne peut se sentir à l’ancre en cette vie »¹⁰³.
In diesem Zusammenhang versteht Char den Dichter als denjenigen, der der „furchtbaren Energie des Strebens nach Gewissheit“¹⁰⁴ nicht erliegt, und sich gerade im Ungewissen und Unsicheren bewegt:

„Magiciens de l’insécurité, le poète n’a que des satisfactions adoptives. Cendre toujours inachevée »¹⁰⁵.

Skepsis ist also diejenige Haltung, die die Ungewissheit des Werdens im Erkennen austrägt. Sie ist insofern eine wesentliche Bestimmung der tragischen Bestimmung. Gerade die Ungewissheit der Erkenntnis und ihrer Wege werden von Char bevorzugt:

„Les routes qui ne promettent pas le pays de leur destination sont les routes aimées »¹⁰⁶.
Das Erkennen besteht also nicht in der Setzung feststehender Sätze, sondern entspringt aus der Dynamik des Werdens und enthält das Moment des Ungewissen. Dabei bewirkt Erkenntnis nach Char gerade das Gegenteil von einem von ihr erhofften Gefühl einer Sicherheit oder Beruhigung:

„Plus il comprend, plus il souffre. Plus il sait, plus il est déchiré. Mais sa lucidité est à la mesure de son chagrin et sa ténacité à celle de son désespoir »¹⁰⁷.

Die Verzweiflung an der Erkenntnis hängt damit zusammen, dass « eine werdende Welt im strengen Sinne nicht „begriffen“, nicht „erkannt“ werden könne“¹⁰⁸. Die dem Werden inhärenten fortwährenden Übergänge verhindern die Setzung endgültiger, feststehender Erkenntnisse und ein statisches, substanzialisierendes Begreifen von Welt. Die Verzweiflung rührt aus der Unabgeschlossenheit von Erkenntnis und ihrer aus der unbeständigen, fließenden Struktur des Werdens entspringenden Notwendigkeit, sich selbst fortwährend zu revidieren. Insofern sich die Erkenntnis dem Werden fügen muss, bleibt sie ein unabgeschlossener Prozess, der vor allem in einer permanenten Selbstrevidierung besteht.

Durch diese Revidierung als „ein Messen der früheren und der jüngeren Irrtümer aneinander“¹⁰⁹ ist sie ein verzweifelter Akt. Durch diese Anlehnung der Erkenntnis an das Werden als das Ewig-sich-selber-Schaffen und das Ewig-sich-selber-Zerstören, befindet sich diese in einem ständigen Antagonismus und Auflösungsprozess, den Nietzsche folgendermaßen formuliert:

„...das, was wir erkennen, nicht zu schätzen und das, was wir uns vorlügen möchten, nicht mehr schätzen zu dürfen“¹¹⁰. Aus diesem Auflösungsprozess folgt die von Char erwähnte Zerrissenheit, da das Erkennen eben nicht ein Zu-Ende-Kennen ist, sondern eher im Sinne eines regressus’ in infinitum zu denken ist. Dabei denken Char und Nietzsche Erkenntnis und Leben in einem Zusammenhang. Chars ästhetischer Ansatz besteht in einem erkennenden Durchdringen der Realität.

In „Moulin premier“ schreibt Char:

„Vues mythologiques. Le phénix, cet oiseau-missel qui se nourrit, comme un bijou, de grains de cendre. Persévérons dans le réel : jour du jugement des organes invisibles de l’homme. Creusez le phénix, vous dégagerez Sodome, le tigre »¹¹¹.

¹⁰³ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 766

¹⁰⁴ Friedrich Nietzsche : KSA, PhtZ. S. 389

¹⁰⁵ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 156

¹⁰⁶ Ebd.: S. 466

¹⁰⁷ Ebd.: S. 465

¹⁰⁸ Friedrich Nietzsche: KSA, N, S. 458

¹⁰⁹ Ebd.: S. 852

¹¹⁰ Ebd. :S. 852

¹¹¹ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 66

Mit der Aufforderung « persévérons dans le réel », wird ersichtlich, dass es Char in der Dichtung um die Durchdringung der Realität geht, wobei diese als Werden gedeutet wird. Darauf weist die Metapher des Phoenix', der als Sinnbild für die Struktur des Ewig-sich-selber-Schaffens und Ewig-sich-selber-Zerstörens des Werdens steht.

Die notwendige Verquickung von Leben und Erkenntnis begründet Nietzsche mit dem Argument, dass die Erkenntnis nur dann Gültigkeit habe, wenn sie ausgehend vom Leben und Auskunft gibt über das Leben. Nietzsche geht vom Primat des Lebens aus, welches der Erkenntnis überhaupt ihren Wert verleiht:

„Soll nun das Leben über das Erkennen, über die Wissenschaft, soll das Erkennen über das Leben herrschen? Welche von beiden Gewalten ist die höhere und entscheidende? Niemand wird zweifeln: das Leben ist die höhere, die herrschende Gewalt, denn ein Erkennen, welches das Leben vernichtete, würde sich selbst mit vernichtet haben“¹¹².

Nach der Aufforderung, die Realität zu durchdringen, deutet Char auch eine Erkenntnis über diese an: „Creusez le Phénix, vous dégagerez Sodome, le tigre“¹¹³. Die Durchdringung des Phoenix', lässt nun nach Char den „Sodom“, den „Tiger“ aufscheinen. Wie ist diese Aussage zu verstehen?

Die Metapher des Raubtiers gebraucht Nietzsche oft als Bild des Werdens gegen jegliche Art von metaphysischem „Ägyptizismus“, welcher das Leben als Sein deutet oder moralisierend wertet. So in den „Dionysos-Dithyramben“, wo der „Gottes-Säule“ die buntzottigen Raubtiere gegenübergestellt werden:

„Nicht still, starr, glatt, kalt/ zum Bilde worden/ zur Gottes-Säule/ nicht aufgestellt vor Tempeln/ eines Gottes Thürwart/ nein! Feindselig solchen Tugend-Standbildern/ in jeder Wildnis heimischer als in Tempeln/ voll Katzen-Mutwillens/ durch jedes Fenster springend.../ dass du in Urwäldern/ unter buntzottigen Raubtieren sündlich gesund und schön und bunt liefest“¹¹⁴.

Nach Chars Formulierungen ist also die Kenntnis der Realität als Werden verbunden mit einem Einblick in eines ihrer Konstituenten, nämlich den Tiger. Dieses Konstituens lässt sich interpretieren als der entsetzliche Aspekt des Werdens, der dionysische Aspekt, der als „ewige Lust des Werdens...auch...Lust am Vernichten“¹¹⁵ ist. Die Kenntnis des Werdens ist also vor allem verbunden mit der Kenntnis der dem Werden innewohnenden Destruktivität, die sich im Menschen vor allem im Phänomen der Grausamkeit äußert. So stehen dionysischer Pessimismus und Erkenntnis in einem engen Zusammenhang, insofern die Erkenntnis des Werdens samt seiner Momente des Plötzlichen, Ungewissen, Furchtbaren, Destruktiven, Voraussetzung und Bedingung der Bejahung dieses Werdens sind.

Dieser Zusammenhang zwischen Erkennen und Bejahung des Werdens ist nun nicht chronologisch, zeitlich zu denken, sondern als beständiges Wechselverhältnis, insofern es nach Nietzsche (und Char) keine auf Distanz beruhende Erkenntnis über das Werden geben kann. Erkenntnis über das Werden kann es nur geben, wenn die Erkenntnis im Werden „involviert“ ist, „wenn der Erkennende...beständig in der Gewitterwolke der höchsten Probleme und der schwersten Verantwortlichkeiten lebt...und gar nicht zuschauend, außerhalb, gleichgültig, sicher, objektiv...“¹¹⁶.

¹¹² Friedrich Nietzsche : KSA, N, S. 491

¹¹³ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 66

¹¹⁴ Friedrich Nietzsche: KSA 6, Dionysos-Dithyramben, Berlin, 1999, S. 378

¹¹⁵ Ebd.: KSA, EH, S. 312

¹¹⁶ Ebd.: N, S. 550

Das oben erwähnte Primat des Lebens über das Erkennen ist in diesem Sinn zu verstehen: um zu erkennen muss man das Werden selbst sein. Sonst bleibt es nach Nietzsche bei einem bloßen Zuschauen, bei einer „klugen kuhmäßigen Gemütsstille, Frömmigkeit und Landpfarrer-Sanftmut, welche auf der Wiese liegt und dem Leben ernst und wiederkäuend zuschaut“¹¹⁷. Werden und Erkennen lassen sich demnach nicht unterscheiden.

Dementsprechend heißt Erkenntnis über Welt nicht, dass Welt auf einen Sinn reduziert wird, auch nicht, dass es hinter ihr einen Sinn gibt. Erkenntnis muss davon ausgehen, dass die Welt unzählige Sinne hat. So besteht der dionysische Pessimismus bezüglich der Erkenntnis nicht nur in der Einsicht in die Zerstörungsmacht als Aspekt des Werdens, sondern auch in der Erkenntnis der Vielfältigkeit, ja Unbegrenztheit ihrer Sinne, die eben keine Reduzierung auf einen Sinn zulassen.

¹¹⁷ Ebd.: KSA, N, S. 550

2.6.) TRAGISCHE ÄSTHETIK ALS ÄSTHETIK DES WILLENS ZUR MACHT

Tragische Lyrik als Nachahmung der *natura naturans*, tragische Lyrik als Identifizierung mit dem Leben als Werden, ist auch im Zusammenhang mit dem Willen zur Macht zu denken, insofern die elementarste Bestimmung des Werdens nach Nietzsche eben Wille zur Macht ist.

Wie ist dieser Zusammenhang zwischen Dichtung und Macht zu verstehen? Wie erwähnt, ist dieser Zusammenhang aus dem elementaren ästhetischen Ansatz einer Physiologie der Kunst und (reflexiven) Ästhetik der Natur heraus zu verstehen. Kunst als Schein ist eine von der Natur selbst initiierten Steigerung des Lebens, welches sich in ihr selbst erlöst, indem ihre Negativität und ihr Destruktionspotential durch Formung gebändigt werden. Das Schöne erweist sich als Formung des Entsetzlichen, und ist als Zusammenspiel mit dem Erhabenen zu denken. Kunst ist somit selber Werden, insofern es als konstruktive Transformation der Negativität die Grundstruktur des Werdens als Ewig-sich-selber-Zerstören und Ewig-sich-selber-Schaffen wiederholt.

Werden als Selbststeigerung des Lebens wird nun nach Nietzsche auch als Wille zur Macht bezeichnet. Insofern nun Kunst Werden ist, ist sie Wille zur Macht. Die Grundbestimmung des Lebens ist nach Nietzsche der Wille zur Macht:

„Wo ich Lebendiges fand, da fand ich den Willen zur Macht“¹¹⁸.

Wie erwähnt steht die Bestimmung des Lebens als Wille zur Macht im Zusammenhang mit der Bestimmung des Lebens als Werden. In der Überlieferung Heraklits denkt Nietzsche die Wirklichkeit als Werden. Als Bewegung, Wechsel, ständige Lösung und Bindung ist das Werden vornehmlich Kampf, ja nur als dieser konzipierbar:

„Aus dem Krieg des Entgegengesetzten entsteht alles Werden: die bestimmten, als andauernd uns erscheinenden Qualitäten drücken nur das momentane Übergewicht des einen Kämpfers aus, aber der Krieg ist damit nicht zu Ende, das Ringen dauert in Ewigkeit fort“¹¹⁹.

Das Werden ist als Kampf ein „Feststellen von Grad- und Kraftverhältnissen“¹²⁰, eine Dynamik, durch die etwas wirkt, „das an sich nach Verstärkung strebt“¹²¹. Als Kampf von Entgegengesetztem ist diese Dynamik des Werdens nun vornehmlich als „Machtgeschehen“ zu fassen. Dieses Machtgeschehen ist als ein Entgegenwirken von Machtquanten zu verstehen, welche in einem Wechselverhältnis von „Überwältigung, Einverleibung und Stärker-werden-wollen besteht“¹²². Dieses Streben nach Machtsteigerung ist organisiert zu denken, d.h. als eines sich von Innen nach Außen vollziehendes Streben nach Machtsteigerung. Nun ist dieses Machtgeschehen nicht nur als Gegeneinanderwirken von Machtquanten zu verstehen, sondern das Erleben des Werdens selbst wird als Machtgeschehen erfahren.

Dabei ist der Wille zur Macht nicht metaphysisch als ein Wesen hinter der Welt zu verstehen, sondern er ist die einzige, grundlegende und universale Form, die die Welt annimmt im Modus einer dynamischen „Selbstverstärkung aller Dinge in ihrer sich bekämpfenden Vielheit“¹²³. Grundsätzlich besteht der Zusammenhang zwischen dem Ästhetischen und dem

¹¹⁸ Ebd.: KSA, N: S. 522

¹¹⁹ Ebd.: KSA, N: S. 522

¹²⁰ Ebd.: S. 523

¹²¹ Ebd.: S. 522

¹²² Ebd.: S. 525

¹²³ Terry Eagleton: Ästhetik, Stuttgart, 1990: S. 258

Willen zur Macht in der grundlosen und sinnlosen Selbsterzeugung, durch die er sich aus seinen erhabenen und unergründlichen Tiefen in jedem Augenblick anders bestimmt. Und das Austragen dieses Geschehens kann schon als Beweis von Macht verstanden werden. Als Erleben des Werdens als Machtgeschehen und Kampf versteht auch Char seine Dichtung (wie sich diese Ästhetik in Gedichten niederschlägt werden wir im zweiten Teil erörtern ; hier geht es zunächst darum herauszuarbeiten, dass die Ästhetik des Willens zur Macht für die Lyrik Chars konstitutiv ist):

„Au centre de la poésie un contradicteur t’attend. C’est ton souverain. Lutte loyalement contre lui »¹²⁴.

Der Dichtung inhäriert also nach Char eine Machtstruktur. Im Sinne einer Physiologie der Kunst ist also Dichtung nach Char nicht nur eine Anbindung an das Werden als das Ungewisse, Plötzliche, Unvorhersehbare, nicht nur ein Austragen der Ungewissheit im Erkennen durch Skepsis und Pessimismus, sondern auch ein bewusstes Ausstehen des Werdens als Wille zur Macht, als Machtgeschehen.

Dies ist nach Char in einem wörtlichen Sinn zu verstehen. Im Zentrum der Dichtung steht nach ihm ein „contradicteur“, eine Instanz, die Widerstand leistet, beherrscht und bewältigt werden will.

Diese Widerstand leistende Instanz bezeichnet Char als „ton souverain“. Ausdrücklich fügt Char hinzu, dass er gegen diese Instanz kämpfen muss: „Lutte loyalement contre lui“. Nun ist dieser „souverain“ keine dem Dichter außenstehende Instanz, sondern er selbst ist dieser „souverain“, gegen den er zu kämpfen hat. Insofern nun der Dichter gegen eine in der Dichtung angetroffenen Instanz ankämpfen muss, die er selbst ist, erweist sich Dichtung als Machtgeschehen. Im Dichten als Kampf gegen einen „contradicteur“, ist der Dichter in ein Machtgeschehen involviert. Diese fundamentale Struktur der Dichtung als Machtgeschehen durchzieht das ganze Werk Chars. In diesem Zusammenhang ist Chars Ausspruch zu verstehen, dass für den dichterischen Akt das Kriegsgesetz gelten soll:

„Devant les responsabilités du poème, sans hilarité, j’aime à croire le poète capable de proclamer la loi martiale pour alimenter son inspiration. L’étincelle dépose »¹²⁵.

Char geht hier so weit zu sagen, dass das Kriegsgesetz, „la loi martiale“ sogar zur Entstehung des Gedichtes beiträgt.

Im Zusammenhang mit der Bestimmung der Dichtung als das vom dichterischen Subjekt ausgetragene Machtgeschehen als Kampf gegen den eigenen „souverain“ ist auch der verallgemeinerte folgende Ausspruch Chars zu verstehen: „La souveraineté obtenue par l’absence dans chacun de nous d’un drame personnel, voilà le leurre »¹²⁶. Die « souveraineté », d.h. die Eigenmächtigkeit ist so nach Char ohne « drame personnel », ohne ausgetragenes Machtgeschehen nicht erreichbar. Dieser Ausspruch lässt sich so interpretieren, dass erst die Anbindung an das Werden als Machtgeschehen und auf individueller Ebene als „drame personnel“ dem Subjekt seine Eigenmächtigkeit verleiht. Erst diese Anbindung an die Dynamik des eigenen Werdens als „drame personnel“ schafft die Eigenmächtigkeit, die „souveraineté“ des Individuums.

Die im Werden als « drame personnel » erlangte Eigenmächtigkeit bewirkt nun nach Char Versöhnung, im Sinne Hölderlins als « Versöhnung mitten im Streit »¹²⁷:

¹²⁴ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 754

¹²⁵ Ebd.: S. 63

¹²⁶ Ebd.: S. 752

¹²⁷ Hölderlin: Hyperion, Frankfurt, 1987, S. 439

„En poésie, devenir, c'est réconcilier. Le poète ne dit pas la vérité, il la vit ; et la vivant, il devient mensonger. Paradoxe des muses : justesse du poème »¹²⁸.

Die im Machtgeschehen des « drame personnel » erreichte « souveraineté » kann nun als „réconciliation“, als Versöhnung interpretiert werden, Versöhnung die jedoch nicht den Charakter der Endgültigkeit hat, sondern eben Versöhnung mitten im Streit ist. Hier fasst Char Wahrheit in Anlehnung an Nietzsche. Wahrheit lässt sich nicht vom Werden als Leben trennen, sondern ist nur durch Anbindung an das Werden erfahrbar. Wahrheit ist erfahrenes Werden und besteht eben nicht in Setzungen der Erkenntnis mit Anspruch auf endgültiger Geltung, sondern ist in sich prozessual und wandelbar.

In diesem Sinne ist die von Nietzsche oft gestellte Frage zu verstehen ob die Wahrheit nicht dem Leben, dem Besseren feindlich sei, und seine Vermutung, ob nicht doch jener Sinn für Wahrheit im Grunde der Sinn für Sicherheit sei. Es wird in diesem Aphorismus ersichtlich, dass Char Nietzsches Wahrheitsbegriff übernimmt, nämlich die Auffassung, dass Wahrheit im Sinne des Willens zur Macht als ausgetragenes Machtgeschehen zu verstehen ist: „Und auch du, Erkennender, bist nur ein Pfad und Fußstapfen meines Willens: Wahrlich, mein Wille zur Macht wandelt auch auf den Füßen deines Willens zur Wahrheit“¹²⁹.

In diesem Sinn ist Chars Gedanke zu verstehen, dass der Dichter die Wahrheit lebt, nämlich als Erleben des Werdens als Wille zur Macht. In diesem Zusammenhang ist auch die darauf folgende Aussage zu verstehen: „...et la vivant (la vérité), il devient mensonger ». Wie ist dieser Gedanke zu verstehen, dass durch das Leben der Wahrheit der Dichter „mensonger“ wird, d.h. lügt?

Diese Aussage lässt sich im Zusammenhang mit dem von Nietzsche oft thematisierten Verhältnis von Wahrheit und Schein verstehen. Für Nietzsche ist wie erwähnt keine endgültige Aussage über Wirklichkeit möglich, da diese einem beständigen Werden unterliegt. Wahrheit, verstanden als endgültig geltende Aussage gibt es nach Nietzsche nicht. Vielmehr ist diese „ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen“¹³⁰. Wahrheiten sind nach Nietzsche „Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind“¹³¹.

Indem sich das erlebte Werden des Künstlers im Schein seiner Kunst selbst zur Darstellung bringt, und dieser Schein am spezifischen Werden des Künstlers gebunden bleibt, kann dieser Schein, obwohl er Wahrheit im Sinne erlebten Werdens ist, keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben, kann somit nicht auf Wahrheit im Sinne der endgültigen Geltung einer Aussage Anspruch erheben. Darin besteht auch das von Char erwähnte Paradox, „paradoxe des Muses“. Das Kunstwerk, das Gedicht, obwohl es Darstellung der Wahrheit erlebten Werdens ist, bleibt dennoch Schein und Fiktion. In diesem Zusammenhang ist Nietzsches Feststellung zu verstehen, dass es ein „moralisches Vorurteil“ sei, dass „Wahrheit mehr wert ist als Schein“¹³².

Der Schein des Kunstwerks als das zur-Erscheinung-kommen des Werdens selbst lässt also den Gegensatz von Lüge und Wahrheit obsolet werden. Kunst als Selbststeigerung des Lebens kann sich nur im Schein vollziehen. Da es ja Char (und Nietzsche) darum geht, das Werden als Machtgeschehen, als Wille zur Macht selbst zu sein und dieses Werden im Schein der

¹²⁸ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983 S. 760

¹²⁹ Friedrich Nietzsche: KSA, Z: S. 370

¹³⁰ Ebd.: KSA, N: S. 314

¹³¹ Ebd.: KSA, J: S. 599

¹³² Ebd.: S. 602

Dichtung zur Erscheinung zu bringen, und somit das Leben zu steigern, erübrigt sich die Frage nach Wahrheit im Sinne substanzhafter, endgültiger Richtigkeit einer Aussage. Darüber hinaus ist Wahrheit im Zusammenhang mit dem Werden nicht losgelöst vom Schein zu denken:

„Man gestehe sich doch ein: es bestünde gar kein Leben, wenn nicht auf dem Grunde perspektivischer Schätzungen und Scheinbarkeiten; und wollte man, mit der tugendhaften Begeisterung und Tölpelei mancher Philosophen, die „scheinbare Welt“ ganz abschaffen, nun, gesetzt, ihr könntet das- so bliebe mindestens dabei auch von eurer Wahrheit nichts mehr übrig“¹³³.

Nietzsche geht so weit zu fragen, ob ein Gegensatz zwischen „wahr“ und „falsch“ überhaupt berechtigt ist:

„Ja, was zwingt uns überhaupt zur Annahme, dass es einen wesenhaften Gegensatz von ‚wahr‘ und ‚falsch‘ gibt“¹³⁴.

In der Kunst, die wesenhaft Schein ist, hebt sich sicherlich dieser Gegensatz auf. In ihr kann es höchstens um die Stimmigkeit der zur Erscheinung gekommenen Form gehen, um die gelungene Formgebung der Wahrheit erlebten Werdens. In diesem Zusammenhang ist die Formulierung Chars zu verstehen: „Paradoxe des Muses : justesse du poème ». Das Paradoxon der Musen besteht darin, dass sie Schein hervorrufen, dass dieser Schein jedoch eine „justesse“ hat, eine Stimmigkeit. Dieses Paradoxon lässt sich in einem anderen Sinn verstehen. Nach Char lebt der Dichter die Wahrheit („Le poète ne dit pas la vérité, il la vit »), d.h. er ist sie im Sinne Nietzsches. Er ist das Werden selbst. Diese Wahrheit ist er vor allem im Schaffen, welches nach Nietzsche vornehmlich Werden ist:

„Wahrheit ist somit nicht etwas, was da wäre und das aufzufinden, zu entdecken wäre- sondern etwas, das zu schaffen ist und das den Namen für einen Prozess abgibt, mehr noch für einen Willen der Überwältigung, der an sich kein Ende hat: Wahrheit hineinlegen, als ein processus in infinitum, ein aktives Bestimmen- nicht ein Bewusstwerden von etwas, das an sich fest und bestimmt wäre. Es ist ein Wort für den Willen zur Macht“¹³⁵.

Das Paradoxon besteht nun darin, dass Wahrheit als Schaffensprozess, d.h. in ihrer Prozessualität nicht dargestellt werden kann. Die sich im Schein des Kunstwerks, des Gedichts vollziehende Fixierung der Wahrheit erlebten Werdens steht eben aufgrund dieser Fixierung im Gegensatz zu der der Wahrheit inhärierenden Prozessualität. Die Lüge des Dichters besteht nun darin, dass er den dynamischen, prozessualen Charakter der Wahrheit trotzdem im Schein fixiert und festzuhalten sucht. Als der Versuch einer Fixierung des Werdens ließe sich demnach das „Paradoxon der Musen“ u.a. interpretieren. Die „justesse du poème » ließe sich interpretieren als die in der Form des Kunstwerks oder Gedichts ausgetragene Spannung zwischen der durch die Form bewirkten Fixierung und der dem dargestellten Werden inhärenten Prozessualität. So lässt sich sagen, dass die „justesse du poème“ nach Char auch darin besteht, dass es die Spannung austrägt und dem Machtgeschehen als Bestimmung des Werdens nicht ausweicht. So wäre der Schein dann ein gelungener Schein, wenn dieser die Spannung des Werdens als Machtgeschehen zur Erscheinung bringt.

Die besprochenen Aphorismen weisen also darauf hin, dass der Wille zur Macht als Grundstruktur des Werdens ein zentrales Merkmal der Dichtung Chars ist. Ja der Vollzug des Dichtens ist nach Char ein Machtgeschehen, in welchem der Dichter notgedrungen involviert ist. Dichtung versteht Char vor allem im Sinne eines Streites:

¹³³ Ebd.: S. 568

¹³⁴ Ebd. KSA, N: S. 718

¹³⁵ Ebd.: Nachlass, S. 541

„Sur la poésie la nuit accourt, l'éveil se brise, quand on s'exalte à l'exprimer. Quelle que soit la longueur de sa longe, la poésie se blesse à nous, et nous à ses fuyants »¹³⁶.

Das Ausdrücken von Poesie geht nach Char nicht ohne Streit vor sich. Um diesen Streit zu beschreiben geht Char so weit, das Lexem „blesser“ zu gebrauchen. Die Dichtung verletzt sich nach ihm an uns, und wir an ihren „fuyants“.

Der Streit in Bezug auf den Dichter besteht nun vor allem darin, dass die Poesie durch ihre „fuyants“ charakterisiert ist, dass sie sich eben letztlich nicht aussprechen lässt. Sie entzieht sich der Sprechbarkeit und in dem vergeblichen Versuch, sie trotzdem auszusprechen, verletzt sich der Dichter nach Char an ihr. Genau genommen verletzt er sich an ihren „fuyants“, an diesem ihr inhärierenden Strukturmerkmal des sich-Entziehens.

So lässt sich ein Aspekt des in der Dichtung ausgetragenen Machtgeschehens als Machtverhältnis zwischen Dichter und Poesie verstehen: dieser versucht vergeblich die sich ihm entziehende Poesie dichterisch zu fassen. Ja seine Dichtung besteht in der Formgebung dieses vergeblichen Versuchs. So besteht das oben erwähnte Paradoxon der Musen nicht nur darin, dass im Schein der Dichtung die Wahrheit des Werdens festgehalten wird, sondern auch darin, dass sie sich dem Dichter entzieht, und er sie dennoch als sich-Entziehende zur Sprache bringt und gerade darin die Herausforderung eines Machtgeschehens sieht. Gerade in dem Augenblick, wo der Dichter die Poesie zur Sprache bringen will, breitet sich die Nacht über sie aus, „la nuit accourt“.

Der oben erwähnte « contradicteur », gegen den der Dichter im Vollzug des Dichtens anzukämpfen hat, ließe sich auch als diese sich entziehende Instanz der Poesie verstehen, die den Dichter vor ihrer Unaussprechbarkeit stellt, mit welcher er jedoch im Vollzug des Dichtens „fertig“ werden muss. Die „souveraineté“, die Eigenmächtigkeit des Dichters bestünde darin, diese vergebliche Bemühung auf sich zu nehmen, nämlich die Poesie in ihrer Unaussprechbarkeit dennoch zur Sprache zu bringen und zu formulieren. Im Zusammenhang dieses sich-Entziehens der Poesie, das der Dichter im Dichten erfährt, ist Chars Bestimmung des Dichters zu verstehen. Er bestimmt den Dichter folgendermaßen:

„Le poète est la genèse d'un être qui projette et d'un être qui retient. À l'amant il emprunte le vide, à la bien-aimée, la lumière. Ce couple formel, cette double sentinelle lui donnent pathétiquement sa voix »¹³⁷.

Diese kurze Bestimmung des Dichters erinnert an der von Heidegger herausgearbeiteten Struktur des Seins als Kehre und Ereignis. Die Formulierung „genèse d'un être qui projette et d'un être qui retient“ erinnert an die Bestimmung des Seins als der lichtenden Verbergung des Daseins. Im Akt des Dichtens erfährt der Dichter das sich-Entziehen der Poesie, die er dennoch versprachlicht. Das Erfahren der im Akt des Dichtens sich vollziehenden lichtenden Verbergung der Poesie ist vornehmlich eine Erfahrung des Streits. Der in der Dichtung ausgetragene Wille zur Macht äußert sich also bei Char auch in der Form eines Streits, der darin besteht, dass die Poesie sich dem Dichter entzieht, dieser sie dennoch zur Sprache bringt. Dieses sich-Verweigern der Poesie, das dennoch zu einer poetischen Form gelangt, diese „lichtende Verbergung“ im Vollzug des Dichtens erweist sich als die Grundstruktur des Streits, in welcher der Dichter involviert ist.

Der Streit besteht also vor allem in dieser Negativität der Poesie, in ihrem „Nicht“ (als Selbstverweigerung), in welchem Heidegger in Bezug auf das Sein den Ursprung des Streits sieht: „Der Ursprung des Streits aus der Innigkeit des Nicht im Sein“¹³⁸. Aus diesem Streit,

¹³⁶ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 766

¹³⁷ Ebd. : S. 166

aus dieser doppelten Struktur eines Seins, das projiziert und zurückhält („genèse d'un être qui projette et d'un être qui retient“) entspringt nach Char die Stimme des Dichters : « ce couple formel, cette double sentinelle lui donnent pathétiquement sa voix ». Char unterstreicht, dass dieser Streit dem Dichter in pathetischer Weise eine Stimme verleiht. Hier klingt wieder das Motiv des Pathos' an, das zur tragischen Gesinnung gehört. Allein dieser vom Dichter im Dichten ausgetragene Streit der vergeblichen Bemühung, der sich entziehenden Poesie doch noch eine Form zu verleihen, verleiht dem Dichter seine Stimme. Diese der Poesie inhärenten Struktur des Streits verleiht dem Dichter sein Pathos.

Dieses im Akt des Dichtens ausgetragene Machtgeschehen zwischen Dichter und Poesie geht nicht ohne Leiden und Schmerz vor sich. Char betont:

„Le devoir d'un Prince est, durant la trêve des saisons et la sieste des heureux, de produire un Art à l'aide des nuages, un Art qui soit issu de la douleur et conduise à la douleur »¹³⁹.

Das Pathos, die « douleur » lässt sich interpretieren als die verzweifelte Bemühung, die Unaussprechbarkeit der Poesie zur Sprache zu bringen. Ja das Pathos besteht in dieser Verzweiflung. Der Streit als Strukturmoment des Werdens als Wille zur Macht ist durch eine bestimmte Form der Zeitlichkeit ausgezeichnet, die in einer absoluten Gegenwärtigkeit besteht. Char schreibt:

„Le présent-passé, le présent-futur. Rien qui précède et rien qui succède, seulement les offrandes de l'imagination »¹⁴⁰.

Die temporale Struktur des Streits besteht also nicht nur in einer differenzierten zeitlichen Abfolge, sondern in einem fortwährenden Werden, in welchem sich das Vergangene mit dem Zukünftigen in der Gegenwärtigkeit berühren und Vorstellungen von einem zeitlichen Vorher oder Nachher obsolet machen. Die „offrandes de l'imagination“ vollziehen sich also nach Char in diesem fortwährenden Geschehen, das als „présent-passé“ und „présent-futur“ auch im Sinne Nietzsches als Augenblick gedacht werden kann. Ja diese „offrandes de l'imagination“ können als Augenblicke im Sinne „eigentlicher Gegenwart“ interpretiert werden. Diese eigentliche Gegenwart ist jedoch als Streit zu verstehen, als Augenblicke, in welchen die Grundbestimmung des Werdens als „Ewig-sich-selber-Schaffen“ und „Ewig-sich-selber-Zerstören“ zur Sprache gelangt. Diese Grundbestimmung schlägt sich bezüglich der Dichtung bei Char zum einen in Form der eigentlichen Gegenwart des Augenblicks als „présent-passé“ und „présent-futur“ aus und zum anderen in Form des sich-Entziehens der Poesie, die dennoch in ihrem Entzug versprachlicht werden kann.

Der Polemos, der Streit als Grundzug des Willens zur Macht erweist sich also als fundamentaler Aspekt der Dichtung Chars. Sein Selbstverständnis als Dichter konzipiert er ausgehend vom Streit als Grundbestimmung des Werdens, welcher nach ihm vornehmlich im Widerstreit der Gegensätze besteht:

„Je suis né et j'ai grandi parmi des contraires tangibles à tout moment malgré leurs exactions précieuses et les coups qu'ils se portaient. Je courus les gares »¹⁴¹.

Dieser Widerstreit der Gegensätze ist jedoch nicht als einer sich in Versöhnung aufhebender Widerspruch, sondern eher im Sinne einer „negativen Dialektik“ zu verstehen. Wenn Char von „réconciliation“ („Oui et non, heure après heure, se réconcilient «), von Vereinigung spricht, dann im Sinne einer gestalteten Dissonanz, einer Vereinigung, die die Gegensätzlichkeit nicht aufhebt. Der Widerstreit der Gegensätze, der im Sinne einer negativen

¹³⁸ M. Heidegger: Beiträge zur Philosophie, Frankfurt, 1989, S. 264

¹³⁹ René Char: Oeuvres complètes, S. 752

¹⁴⁰ Ebd., S. 513

¹⁴¹ Ebd.: S. 482

Dialektik nicht aufgehoben wird, lässt sich als Widerstand, als „Resistenz gegen das ihm (dem Denken oder Dichten) Aufgedrängte“¹⁴² interpretieren. Char betont oft, dass die Selbstbehauptung der Poesie ein Akt des Widerstandes gegen die auf sie verübten Angriffe ist. Der poetische Raum will erkämpft und verteidigt werden:

„La calomnie des goujats et l’obstruction des ignorants sont les assaillants familiers du poète. La poésie assidûment discréditée se trouve de ce fait systématiquement consolidée. Que le poète s’écarte, allègre, au large. La mine qu’il a posée ne quitte pas les abords du môle. Absent, elle chante et accoste pour lui »¹⁴³.

Dichtung als Wille zur Macht äußert sich demnach bei Char auch als Ankämpfen gegen die ständig auf sie fallende und wirkende Diskreditierung. In diesem Negieren, in dieser Resistenz konsolidiert sich erst nach Char die Dichtung. In diesem Zusammenhang wendet sich Char gegen eine verharmlosende Dichtung, die sich diesem Streit nicht aussetzt:

„La poésie est pourrie d’épileurs de chenilles, de rétameurs d’échos, de laitiers caressants, de minaudiers fourbus, de visages qui trafiquent du sacré, d’acteurs de fétides métaphores, etc. Il serait sain d’incinérer sans retard ces artistes »¹⁴⁴.

Die Berechtigung der Dichtung sieht Char in dem von ihr ausgetragenen Widerstreit. Diese darf sich nicht mit der bloßen Produktion von Metaphern begnügen und sich einem reinen Wortspiel überlassen.

Der Wille zur Macht als Machtgeschehen und Widerstreit der Gegensätze äußert sich in der Dichtung Chars nicht nur als Kampf gegen den eigenen „souverain“, nicht nur als Versprachlichung der der Poesie inhärierenden Struktur der lichtenden Verbergung und den Widerstand gegen eine permanent auf sie wirkende Diskreditierung, sondern auch als gegen einen Gegner ausgetragenen Kampf, den der Dichter nicht selbst ist. In dem Band „Feuillets d’Hypnos“ notiert Char:

„L’effort du poète vise à transformer vieux ennemis en loyaux adversaires, tout lendemain fertile étant fonction de la réussite de ce projet, surtout là où s’élançait, s’enlance, décline, est décimée toute la gamme des voiles où le vent des continents rend son coeur au vent des abîmes »¹⁴⁵.

Auch wenn dieser Aphorismus im Kontext der « Résistance » zu verstehen ist, indiziert er doch einen Wesenzug der Dichtung Chars. Dichtung im Sinne einer Anbindung an das Werden als Machtgeschehen erweist sich hier als Akt, der den Feind in einen loyalen Gegner umwandelt. Diese Betonung einer loyalen Gegnerschaft entspringt der tragischen Gesinnung, nach der die Struktur des Daseins eine kriegerische ist, und die danach als Inbegriff der geschichtlichen Erfahrung und als Quintessenz des individuellen Erlebens gilt. Die durch die Bemühung des Dichters vollzogene Umwandlung des Feindes in einen Gegner lässt an das im „agon“ in einem Wettkampf verwandelte Machtgeschehen denken, welche Verwandlung Nietzsche auch als Urzeuge der Kultur betrachtet. In dieser Verwandlung von Feindschaft in loyaler Gegnerschaft wiederholt sich in anderer Weise der im Verhältnis zwischen dem Dionysischen und dem Apollinischen operierte Transformationsprozess.

Wie oben expliziert, wird das Dionysische als jene der Natur inhärierende, zersetzende zerstörende Kraft vom Apollinischen als mäßiger Kunsttrieb der Natur transfiguriert und zwar in der Weise, dass das Dionysische seines destruktiven Potentials und seiner Grausamkeit entledigt wird. Dadurch dass das Apollinische die Negativität und das

¹⁴² Th. W. Adorno: Negative Dialektik, Frankfurt, 1975, S. 30

¹⁴³ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 75

¹⁴⁴ Ebd.: S. 74

¹⁴⁵ Ebd.: S. 176

Entsetzliche zur Erscheinung bringt und seine zerstörende Potenz gestaltend zu Schein kommen lässt, verliert das nun verklärte und vergeistigte zersetzende Potential an realer Wirksamkeit. In diesem Zusammenwirken hat das Apollinische eher eine verklärende und das Dionysische eine entbindende Funktion. Der durch das Zusammenspiel von Apollinischem und Dionysischem gewährte Einblick in das Entsetzliche der Zerstörungskraft der Natur, bewirkt nach Nietzsche jene Erlösung, die zur Selbsterhaltung des Lebens beiträgt. Die Transfiguration des dem Werden inhärierenden Moments der Zerstörung durch das Zusammenspiel von Apollinischem und Dionysischem, trägt zur Selbsterhaltung des Lebens bei, ja, ist nach Nietzsche sogar Bedingung der Selbsterhaltung.

In diesem Sinne, und vielleicht in ursprünglicherer Weise ist nun die im Aphorismus formulierte Forderung nach der Verwandlung von Feindschaft in loyaler Gegnerschaft zu verstehen. Auch hier geht es um Transfiguration, einer Transfiguration, die die Sphären des Ethischen und Ästhetischen berührt. In der loyalen Gegnerschaft wird das bloße mörderische Gegeneinander transfiguriert, ähnlich wie im Agon der Wettkampf diese Verklärung leistet und somit eine Kulturleistung vollbringt:

„Der Kampf, noch unmittelbar aus der Sphäre des mörderischen gegeneinander stammend, ist das Mittel, sich in ihr zu behaupten und- ihr zu entkommen“¹⁴⁶.

Dieser ist „der disziplinierte, der zivilisierte Krieg, der dann im Wettkampf seine kultivierte Stufe erreicht“¹⁴⁷.

In diesem „Kampf wirkt ein regulierendes Moment, das nicht mehr auf Vernichtung, sondern auf das Messen der Kräfte abzielt“¹⁴⁸. Diese Transfiguration des das Werden bestimmende Machtgeschehen in einen Wettkampf oder in eine loyale Gegnerschaft ist nun zutiefst verbunden mit dem Prinzip des Rechts. Im Kampf sieht Nietzsche einen maßgebenden Ursprung des Rechts: „Wunderbarer Prozess, wie der allgemeine Kampf aller Griechen allmählich auf allen Gebieten eine „dike“ anerkennt: wo kommt diese her? Der Wettkampf entfesselt das Individuum: und zugleich bändigt er dasselbe nach ewigen Gesetzen“¹⁴⁹.

Die Verklärung feindschaftlichen Machtgeschehens zu einem Wettkampf oder zu überhöhter Gegnerschaft ist nun verbunden mit der Konzipierung von Regeln, die diese Gegnerschaft steuern und als loyale Gegnerschaft erhalten. Sowie das Apollinische die Zerstörungsmächte des Dionysischen vergeistigt, verklärt der Wettkampf oder die „loyale“ Gegnerschaft das Zerstörungspotential und die Destruktivität des das Werden bestimmende Strukturmoment des Machtgeschehens. „Loyale Gegnerschaft“, „Dike“ als Verklärung und Transfiguration des Machtgeschehens bildet einen Wesenszug der Dichtung René Chars. Gerechtigkeit als Verklärung des Machtgeschehens ist jedoch nicht als Ausschaltung oder Vermeiden des Kampfes zu verstehen, sondern als Praxis des Kampfes in einem bestimmten Geist, ein Geist der im Vollzug des Kampfes, der Grausamkeit und Destruktivität des Werdens als Machtgeschehen nicht ausgeliefert ist, und ohne Aufgeben des Kampfes diesen im Sinne einer transfigurierenden Gerechtigkeit führt. Es ist diese im Werden als Machtgeschehen vollzogene Transfiguration der Grausamkeit in Gerechtigkeit, die Char meint, wenn er sagt:

„L’effort du poète vise à transformer vieux ennemis en loyaux adversaires... ».

Es ist vor allem das Adjektiv « loyaux », das in dem Aphorismus diesen Zusammenhang eröffnet. In diesem Sinne ist das von Char oft betonte Verhältnis von Dichtung und

¹⁴⁶ Volker Gerhardt: Vom Willen zur Macht, Berlin, 1996, S. 117

¹⁴⁷ Ebd.: S. 117

¹⁴⁸ Ebd.: S. 117

¹⁴⁹ Friedrich Nietzsche: KSA, N: S. 402

Gerechtigkeit zu verstehen. Diese Transfiguration des Machtgeschehens in Gerechtigkeit, in loyale Gegnerschaft, ohne welche dieses Machtgeschehen zu bloßem bewussten Gegeneinander verkommen würde, prägt in fundamentaler Weise Chars Selbstverständnis als Dichter und seinen Bezug zur Welt. Ja der Mangel an dieser Gerechtigkeit ist nach Char Ursprung von Leid. In dem Gedichtband „Seuls demeurent“ schreibt Char:

„Ce dont le poète souffre le plus dans ses rapports avec le monde, c'est du manque de justice interne. La vitre-cloaque de Caliban derrière laquelle les yeux tout puissants et sensibles d'Ariel s'irritent »¹⁵⁰.

An dieser Stelle berühren sich bei Char das Ethische und das Ästhetische. Ja das Ethische und das Ästhetische bedingen sich, insofern erst die Verklärung der Negativität des Machtgeschehens der Dichtung als ästhetisches Phänomen ein Fundament verleiht. So wäre der erste Schritt der doppelten Ästhetik als Vergeistigung der dionysischen Zerstörungsmächte durch das Apollinische die Transfigurierung des das Werden bestimmende Machtgeschehen in Gerechtigkeit, womit dieses eine verklärte Form erlangt, ohne in seiner Grundstruktur als Streit aufgehoben zu sein. Nachahmung der natura naturans als Nachahmung des wesentlichen Strukturmoments des Werdens als Machtgeschehen besteht also zunächst bei Char in der Etablierung der Gerechtigkeit, der „justice interne“. Diese ist das nachgeahmte, verklärte Machtgeschehen.

Und insofern nun Char in Anlehnung an Nietzsches Schaffensästhetik Dichtung (und überhaupt Kunst) mit Leben identifiziert, lässt sich in diesem Zusammenhang von einer Fusion von Ethik und Ästhetik sprechen. Diese Fusion besteht in der in Dichten (und Handeln) errichteten Gerechtigkeit als verklärende Nachahmung des Machtgeschehens als Grundbestimmung des Werdens.

In seiner Studie „Char: une éthique de la rupture“, hat Michel Jarrety diesen Zusammenhang berührt. Nach Jarrety ist die Dichtung Chars durch ein „double lien“ konstituiert, in welchem Ethik und Poetik zusammenkommen:

„une éthique d'autre part s'affirme qui n'est pas séparée de cette poétique, mais au contraire la rend possible par une sorte de loyauté antérieure qui permet au poète de parler souverainement, c'est à dire sans laisser de trace d'aucune faute- morale, donc poétique- qui serait l'adultération du poème »¹⁵¹.

Diese « loyauté antérieure qui permet au poète de parler souverainement », die Jarrety nicht weiter zu bestimmen versucht, besteht nach unserer Auffassung im ausgetragenen Machtgeschehen, doch in der Weise, dass dieses verklärt wird.

So wie das Apollinische im Schein die Zerstörungsmächte des Dionysischen vergeistigt, so verklärt auf einer fundamentalen Ebene die „loyauté“, d.h. die Gerechtigkeit, das zerstörerische Potential des dem Werden inhärenten Machtgeschehens, ohne dieses aufzuheben. Das Machtgeschehen bleibt als „loyauté“ ein Machtgeschehen, doch ein überhöhtes. In diesem Sinn ist das, was Jarrety als Moral der Dichtung Chars bezeichnet, zu verstehen:

„Car ce poème conjoint et l'expérience vécue et celle qu'il constitue : à une morale de l'écriture, qui légitime son accès à la vérité, se superpose ainsi une morale dans l'écriture et qui laisse apparaître, sans souci de transmettre aucunement des principes codifiés, l'authenticité d'une manière d'être. Un sujet éthique précède et garantit le sujet lyrique auquel il cède la place tout en le préservant »¹⁵².

¹⁵⁰ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 155

¹⁵¹ Michel Jarrety: La morale dans l'écriture, Paris, 1999, S. 68

¹⁵² Ebd.: S. 68

Das ethische Subjekt lässt sich nun als das gerechte Subjekt verstehen, welches das Machtgeschehen in Gerechtigkeit verklärt hat, ohne sich dem Kampf als Grundform des Daseins zu entziehen, und das dem lyrischen Subjekt nun eine wahrhafte Stimme verleiht, insofern dieses aus einem gerecht geführten Kampf heraus spricht.

Insofern das verklarte Machtgeschehen die Dichtung Chars in fundamentaler Weise bestimmt, ist Jarretys Beobachtung, dass das Ethische und das Ästhetische in Chars Dichtung verschränkt sind, durchaus richtig. Ja Chars Dichtung lässt sich ohne diese Komponente nicht verstehen. Die Verschränkung des Ethischen und des Ästhetischen besteht also bei Char vor allem in dieser „justice interne“. Wie erwähnt ist diese „justice interne“ zu verstehen als ein in gerechtes Gegeneinander verwandeltes Machtgeschehen, ohne dass dieses als Kampf aufgehoben wird. Diese Verklärung konstituiert, wie Jarrety erkannt hat, das ethische Subjekt, welches wiederum nach Char Bedingung für das lyrische Subjekt ist, insofern erst diese „justice interne“ dem poetischen Wort des Dichters seine Souveränität verleiht. Auch ist nach Char diese „justice interne“ der fundamentalste Aspekt seines Bezugs zur Welt. Und das größte Leiden des Dichters liegt nach Char gerade am angetroffenen Mangel an dieser Gerechtigkeit:

„Ce dont le poète souffre le plus dans ses rapports avec le monde, c’est du manque de justice interne »¹⁵³.

Wie Jarrety unterstreicht, hängt auch die Stimmigkeit des Gedichts von der « justice interne » ab, insofern diese als gerecht ausgetragenes Machtgeschehen dem dichterischen Wort erst seine Authentizität verleiht:

„Et le poème n’atteint à la justesse qu’en cet instant où, confondu à lui, le poète accède à la justice interne dont nous évoquions tout à l’heure la fragilité »¹⁵⁴.

Die Gerechtigkeit betrifft jedoch nicht nur den Selbstbezug des Dichters, sondern ist per se auf den Anderen bezogen, sodass diese „justice interne“ nicht ohne Bezug zum Anderen denkbar ist. Diese ist vielmehr der Ort, an welchem sich der Selbstbezug und der Bezug zum Anderen berühren. So lässt sich diese „justice interne“ durch folgenden Aphorismus von Char beleuchten:

„Tiens vis-à-vis des autres ce que tu t’es promis à toi seul. Là est ton contrat »¹⁵⁵.

Daraus wird klar, dass die « justice interne » nicht in Anpassung besteht, die den Streit oder den Kampf als Grundbestimmung des Werdens aufgibt, sondern ausgetragenes, loyales Machtgeschehen ist, innerhalb welchem dieses Versprechen gehalten wird. Darin besteht die Loyalität. So ist die nach innen und außen hin ausgetragene Gerechtigkeit konstitutiv für die Dichtung Chars, wie es Jarrety richtig erkannt hat:

„Ce qui fonde ainsi l’oeuvre de René Char, c’est le rapport de plus grande justesse, tout ensemble, et justice, maintenu au-dedans de soi-même comme avec le dehors des choses »¹⁵⁶.

In diesem Zusammenhang ist auch Chars Ausspruch zu verstehen, er wolle kein « poème d’acquiescement » schreiben: „Je n’écrirai pas de poème d’acquiescement »¹⁵⁷.

Das in Gerechtigkeit verklarte Machtgeschehen, das bei Char in der Dichtung in fundamentaler Weise ausgetragen wird, ist nun auf Behauptung dieser „justice interne“ aus, eine Behauptung, die eben nicht als bloße Affirmation, Bejahung oder Positivität fungieren kann. Im Sinne der „justice interne“ kann auch Char kein „poème d’acquiescement“

¹⁵³ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 155

¹⁵⁴ Michel Jarrety: La moral dans l’écriture, Paris, 1999, S. 89

¹⁵⁵ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 214

¹⁵⁶ Michel Jarrety: La morale dans l’écriture, Paris, 1999, S. 95

¹⁵⁷ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 202

schreiben. Das als verklarte Machtgeschehen gelebte Gedicht wendet sich zum einen nach außen, z.B. (wie oben erwähnt) als Widerstand gegen die auf die Poesie wirkende Diskreditierung oder bloß als Widerstand gegen jeglichen Angriff auf diese „loyale Gegnerschaft“, insofern Char in Anlehnung an Nietzsche Leben und Dichtung identifiziert, und eine Verachtung dieser loyalen Gegnerschaft im Handeln und dichterisch erwidert. Wir werden sehen, dass der Widerstand bei Char von seinem Selbstverständnis als Dichter und von seiner Dichtung nicht zu trennen ist. Widerstand bei Char entspringt nicht aus einem politischen Impetus, sondern ist eher in seinem Selbstverständnis als Dichter verankert. Widerstand ist bei Char das gelebt-verklarte Machtgeschehen par excellence, wo es ihm gerade im Zusammenhang reellen Kampfes um das Austragen der „justice interne“ in jeder Situation geht.

Das verklarte Machtgeschehen im Gedicht und die damit verbundene Verweigerung des „acquiescement“ wendet sich nach innen, insofern das Gedicht selbst nach Char Versprachlichung eines Machtgeschehens sein muss. Das Gedicht selbst muss nach Char Kampf und Frucht eines Kampfes sein. Über seinen Weg zur Dichtung schreibt Char: „Comment me vint l'écriture ? Comme un duvet d'oiseau sur ma vitre, en hiver. Aussitôt s'éleva dans l'âtre une bataille de tisons qui n'a pas, encore à présent, pris fin“¹⁵⁸. Die « écriture », das Schreiben, wird hier beschrieben als « bataille de tisons, qui n'a pas, encore à présent, pris fin“.

Wichtig ist hierbei, wie Jarrety akzentuiert hat, dass das Schreiben bei Char wesentlich das Austragen eines Kampfes ist, „que le travail du poème soit le recommencement de cette bataille et le retour de l'affrontement qui est aussi une forme de fidélité à cette origine constamment préservée“¹⁵⁹. So ist Dichtung bei Char wesentlich „bataille“, durch welchen der Dichter nach Char erst souverän wird. Erst durch den aufgenommenen Kampf und das ausgetragene Machtgeschehen erlangt der Dichter nach Char jene „justice interne“, die dem dichterischen Wort die „loyauté“ verleiht, welche wiederum nach Char Bedingung für die ästhetische Stimmigkeit des Gedichts ist. Wie Jarrety gesehen hat, sind Schönheit und ästhetische Qualität des Gedichts bei Char von dieser „loyauté“ nicht zu trennen: „Tout se passe souvent, à lire Char, comme si l'accès à la vérité-mais aussi à ces autres modalités de la transcendance qui se nomment Souveraineté ou Beauté, et qu'accompagne la lumière- était moins lié à la qualité de l'écriture qu'à la loyauté de celui qui s'y livre, ou plutôt comme si cette loyauté était condition de la qualité, condition certes insuffisante, mais nécessaire, et que l'accueil de toute transcendance ne fût possible que par la rigueur maintenue de l'authenticité envers soi-même, celle qui rétablit la justice interne...“¹⁶⁰.

Garant ästhetischer Qualität des Gedichts bei Char ist also die im Vollzug des Dichtens als Machtgeschehen erlangte „justice interne“. Die Erlangung der „justice interne“ in der im Gedicht vollzogenen „Bataille“, die das Gedicht in gewisser Weise überhaupt erst fundiert, beschreibt Char folgendermaßen:

„Le dessein de la poésie étant de nous rendre souverain en nous impersonnalisant, nous touchons grâce au poème, à la plénitude de ce qui n'était qu'esquissé ou déformé par les vantardises de l'individu“¹⁶¹.

Die die Dichtung fundierende Erlangung der „justice interne“, die dem Subjekt gleichsam Souveränität verleiht, geht nach Char einher mit einer Überwindung des Individuums und

¹⁵⁸ Ebd.: S. 377

¹⁵⁹ Michel Jarrety: La morale dans l'écriture, Paris, 1999, S. 96

¹⁶⁰ Ebd.: S. 102

¹⁶¹ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 359

seiner Eitelkeiten („vantardises“), die nach ihm die Ausprägung der „plénitude du poème“ verhindern. In einem oben erwähnten Aphorismus formuliert Char andererseits die Behauptung, dass diese Souveränität ohne „drame personnel“ nicht zu erlangen ist. Nur im Zusammenhang mit diesem zweiten Aphorismus ist der erste Aphorismus zu verstehen. Diese „impersonnalisation“ als Aufhebung der Eitelkeiten des Individuums ist also nicht im Sinne einer mystischen Auslöschung des Subjekts im Sinne einer Ekstase als Erfahrung der Unendlichkeit zu verstehen, sondern eher im Sinne einer Freiräumung all jener „vantardises“, die diesen „drame personnel“ verdecken, und damit die Erlangung der „souveraineté“ als Austragen dieses „drame“ verhindern. Bedingung der „souveraineté“ ist nach Char das voll ausgetragene Machtgeschehen, der Kampf, der wiederum je nach Individuum eine andere Gestalt gewinnt (deshalb spricht Char von „drame personnel“).

Insofern widersprechen sich, wie Jarrety gezeigt hat, beide Aussagen bezüglich der „souveraineté“ nicht. Diese ist das loyal ausgetragene verklärte Machtgeschehen eines „drame personnel“:

„On concoit aussitôt que la contradiction qu’un regard hâtif maintiendrait entre les deux phrases se trouve levée sitôt qu’on y déchiffre l’affrontement consubstantiel à la naissance même du poème-nous le retrouverons tout à l’heure- qui autorise la souveraineté authentique »¹⁶².

Erst der ausgetragene Kampf, « l’affrontement » ermöglicht die Souveränität, die dem Gedicht seine ästhetische Stimmigkeit, seine „justesse“ verleiht. Dieses im Gedicht vollzogene Ringen nach der „loyauté“, der „justice interne“ ist in Chars Dichtung verbunden mit einem ständig aktiv geführten Widerstand gegen jegliche „facilité“, gegen jegliches „Leichtnehmen“. Die Spannung des ausgetragenen Machtgeschehens muss entsprechend gedichtet werden, muss im Wort adäquat wiedergegeben werden. Char wendet sich gegen eine Dichtung, die nicht aus einer Spannung entspringt:

„Ô mots trop apathiques, ou si lâchement liés! Osselets qui accourez dans la main du tricheur bienséant, je vous dénonce »¹⁶³.

Die Erlangung der « justice interne » ist also auch als ein „Ringen um Worte“ zu verstehen, die diese Spannung auszutragen vermögen. Vermieden soll durch dieses Ringen „la facilité d’une parole qui surviendrait dans l’abandon d’une passivité première où l’absence d’énergie semble induire, fatalement, une impossible vérité »¹⁶⁴. Das Gedicht schöpft also nach Char seine Legitimität allein aus dem in ihm ausgetragenen Kampf. In diesem Zusammenhang ist Chars Forderung zu verstehen, das Gedicht solle ein „poème offensant“ sein. Das „poème offensant“ ist jene Gedichtart, die sich als „bataille“, als Kampf versteht, und zwar im Sinne jenes Ringens nach der „loyauté“, die dem Gedicht seine Legitimität verleiht. Es ist jene Gedichtart, die, wie in einem oben erwähnten Aphorismus der „loi martiale“ nachgeht, eben um dieser „justice interne“ willen. Erst diese verleiht dem Gedicht nicht nur seine ästhetische Gültigkeit, sondern auch die Gültigkeit seiner Aussage. Sie verhindert, dass Dichtung in bloße Willkür ausartet und zu einem bloßen Spiel mit Metaphern wird. Der „poème offensant“ als die im Dichten konstituierte „loyauté“ hält Char gegen ein bestimmtes Verständnis von Dichtung, das vor allem von einigen Surrealisten vertreten wurde. In einem „Paul Eluard“ betitelten Gedicht wendet sich Char gegen eine Aussage Eluards über Sprache, die wie folgt lautet:

¹⁶² Michel Jarrety: La morale dans l’écriture, Paris, 1999, S. 80

¹⁶³ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 766

¹⁶⁴ Michel Jarrety: La morale dans l’écriture, Paris, 1999, S. 82

„Mais pour qui parles-tu puisque tu ne sais pas/ Puisque tu ne veux pas savoir/ Puisque tu ne sais plus/ Par respect/ Ce que parler veut dire ¹⁶⁵».

Gegen Eluards Behauptung, der Dichter wisse nicht, was sprechen heißt, formuliert Char Einwände, in welchen das ethische Prinzip der „justice interne“ erkennbar wird. Char wendet zunächst ein:

„Ne pas oublier que nous sommes de parti pris quand nous disons, quand nous ne disons pas... »¹⁶⁶.

Das Sprechen sowie das Schweigen geschehen nach Char nicht unvermittelt, sondern sind immer schon bezogen auf ein „parti pris“, auf eine durch Entscheidung hervorgerufene Position. Dieser „parti pris“ fundiert die Charsche „loyauté“ und kann im Sinne des oben erwähnten Aphorismus⁷ verstanden werden:

„Tiens vis-à-vis des autres ce que tu t’es promis à toi seul. Là est ton contrat ».

Der « parti pris » lässt sich als diesen Vertrag verstehen, durch den überhaupt das loyale Gegenüber konstituiert wird. Ein weiterer Einwand, der gleichfalls aus dem Prinzip der „loyauté“ zu verstehen ist, betrifft die poetische Aussage als solche:

„Il n’y pas d’accident dans l’expression“.

Wie oben erwähnt, besteht die loyauté bei Char auch darin, dass das Gedicht in adäquater Weise die Spannung des ausgetragenen Machtgeschehens versprachlicht. Insofern muss Dichtung nach Char jegliches leichtsinnige Handhaben von Sprache vermeiden, vor allem sich keiner „passivité première“ (wie z.B. die „écriture automatique“) hingeben, und somit keine Zufälligkeit im Ausdruck tolerieren. In dieser Aussage wendet sich also Char gegen einen Mangel an „souveraineté“ im dichterischen Akt, einen Mangel, der in einer „passivité“ liegt, und eben das Gedicht als Kampf vermeidet. Zufälligkeiten im Dichten entspringen nach Char allein aus einem Mangel an „loyauté“, den Char vor allem den Surrealisten vorwirft, die sich aufgrund bestimmter Aspekte ihrer Poetik dem Machtgeschehen, dem Kampf als Grundbestimmung des Werdens entzogen haben. Wie Jarrety in diesem Zusammenhang erkannt hat, sind es vor allem die Aspekte des Traums und des Wunderbaren, „le rêve surréaliste“ und „l’excèsif souci de merveilleux“, die nach Char bei den Surrealisten das Bewusstsein für das « drame universel“ geschwächt haben. Über diesen Zusammenhang schreibt Char in „Fureur et mystère“:

„À l’âge d’homme j’ai vu s’élever et grandir sur le mur mitoyen de la vie et de la mort une échelle de plus en plus nue, investie d’un pouvoir d’évulsion unique : Le rêve. Ses barreaux, à partir d’un certain progrès, ne soutenaient plus les lisses épargnants du sommeil.

Après la brouillonne vacance de la profondeur injectée dont les figures chaotiques servirent de champ à l’inquisition d’hommes bien doués mais incapables de toiser l’universalité du drame, voici que l’obscurité s’écarte et que VIVRE devient, sous la forme d’un âpre ascétisme allégorique, la conquête des pouvoirs extraordinaires dont nous nous sentons profusément traversés mais que nous n’exprimons qu’incomplètement faute de loyauté, de discernement cruel et de persévérance.

Compagnons pathétiques qui murmurez à peine, allez la lampe éteinte et rendez les bijoux. Un mystère nouveau chante dans vos os. Développez votre étrangeté légitime »¹⁶⁷.

Es geht in dieser kurzen Beschreibung um die Darstellung eines dichterischen Werdegangs, der mit der Entdeckung der Macht des Traums beginnt („une échelle de plus en plus nue, investie d’un pouvoir unique: le rêve“). Es ist schließlich von « hommes bien doués“ die

¹⁶⁵ René Char: Œuvres complètes, Paris, 1983, S. 716

¹⁶⁶ Ebd.: S. 716

¹⁶⁷ Ebd. : S. 160

Rede, die sich der „inquisition“ der „figures chaotiques“ (des Traums) hingeben, jedoch unfähig sind, die „universalité du drame“ zu anvisieren. In diesem Passus ist vermutlich von den Surrealisten die Rede, die der Erforschung und poetischen Umsetzung des Traums nachgehen, jedoch die „universalité du drame“ aus dem Auge verlieren. Mit „universalité du drame“ meint Char vermutlich das damalige Kriegsgeschehen, aber auch die Grundbestimmung des Lebens als Polemos, dem sich die Surrealisten nach Char aufgrund ihrer Ästhetik entziehen.

Im Gegensatz zu einer solchen surrealistischen Ästhetik, die sich eher der Erforschung des Imaginären verschreibt, plädiert Char in diesem Passus für eine Rehabilitierung des Lebens als solches (vermutlich hier im Zusammenhang mit der Résistance). Doch ist diese zentrale Stellung des Lebens kennzeichnend für Chars Ästhetik, die sich als Eroberung außergewöhnlicher Mächte versteht, als „conquête des pouvoirs extraordinaires dont nous nous sentons profusément traversés mais que nous n’exprimons qu’incomplètement faute de loyauté, de discernement cruel et de persévérance“¹⁶⁸.

Aus diesem Abschnitt geht hervor, dass Char die Poesie als Ausdruck dieser Mächte versteht, welche jedoch nur unvollständig ausgedrückt werden, aufgrund mangelnder Souveränität oder „loyauté“. Auch hier ist ersichtlich, dass nach Char die Gültigkeit und die Stimmigkeit des poetischen Ausdrucks vor allem von der „loyauté“ abhängen. Wie oben erwähnt, ist diese „loyauté“ nicht als bloße moralische Verhaltensregel zu verstehen, sondern besteht in einer Anbindung an das Leben als Machtgeschehen, welches jedoch zu loyalen Gegeneinander transfiguriert wird. Das loyale Gegeneinander ist auch grundsätzlich im übertragenen Sinn als Grundfigur des dichterischen Akts bei Char zu verstehen. Das Dichten selbst ist bei Char ein Machtgeschehen, eine „lutte“ gegen den im Gedicht angetroffenen „contradictueur“, der aber gleichzeitig der eigene „souverain“ ist.

Dieses Geschehen ist von der dichterischen Wortgestaltung nicht zu trennen, ja ist diese Gestaltung selbst, wenn der Dichter sich als „loyal“ verstehen will. Die Loyalität besteht eben in der Austragung dieses im Gedicht vollzogenen Geschehens und in der dadurch errungenen ästhetischen Stimmigkeit und Qualität. Passivität der „écriture automatique“, eine zu große Betonung des Traums und des „merveilleux“, als Hauptcharakteristika des Surrealismus, sind nach Char jene ästhetischen (verführenden) Merkmale, die jene Unvollständigkeit und mangelnde Loyalität im dichterischen Ausdruck bewirken.

Die im ausgetragenen Machtgeschehen errungene „justice interne“ als fundamentaler Aspekt in der Dichtung Chars ist, wie oben erwähnt, in hohem Maße auf den Anderen bezogen: „Il n’y a que mon semblable, la compagne ou le compagnon, qui puisse m’éveiller de ma torpeur, déclencher la poésie, me lancer contre les limites du vieux désert afin que j’en triomphe...“¹⁶⁹.

Ausdrücklich betont Char, dass das Gedicht ohne den Anderen nicht denkbar ist, ja immer in einem Bezug zum Anderen steht: „Le poème est toujours marié à quelqu’un“¹⁷⁰.

Der Andere ist in der Dichtung Chars insofern fundamental, als er den Entstehungsprozess der Poesie in wesentlichem Maße bedingt. Ja diesen vom Anderen geleisteten Beitrag zur Entstehung von Poesie verabsolutiert Char sogar:

¹⁶⁸ Ebd.: S. 162

¹⁶⁹ Ebd.: S. 609

¹⁷⁰ Ebd.: S. 435

„Il n’y a que mon semblable...qui puisse...déclencher la poésie »¹⁷¹.

Die Rolle des Anderen, den Char in dem Aphorismus als „compagne“ und „compagnon“ bezeichnet, ist grundsätzlich aus dem Zusammenhang seiner tragischen Lyrik heraus zu verstehen, die u.a. in einer Anbindung der Dichtung an das Leben als Wille zur Macht besteht. Diese Anbindung an den Willen zur Macht geschieht jedoch im Sinne einer dichterischen Verklärung des Machtgeschehens, welche wesentlich in einer Transformation der diesem Geschehen inhärenten Negativität in einer „justice interne“ oder „loyauté“ besteht.

Die tragische Lyrik René Chars, die sich als Anbindung an das Leben als Werden versteht, ist demnach wesentlich durch die Struktur des Willens zur Macht charakterisiert. Wille zur Macht in der Dichtung Chars äußert sich in verschiedenster Weise. Wille zur Macht in dieser Dichtung besteht zunächst darin, dass das Werden als Machtgeschehen im dichterischen Akt verklärt wird. Die Verklärung besteht darin, dass sich Dichtung hier als Vollzug des Machtgeschehens versteht, doch in dem Sinn, dass dieses Geschehen ein Ringen zur Erlangung einer „justice interne“, einer Loyalität ist. Diese verleiht dem Gedicht auch erst nach Char seine ästhetische Qualität, die eben aus dem im Gedicht ausgetragenen Kampf entspringt. Dieser Kampf wiederum entsteht aus der von Chars Ästhetik der Natur geforderten Anbindung an das Werden, dessen Grundstruktur nach ihm eben wesentlich Widerstreit, Kampf ist.

Dieser gegen dem der Poesie inhärenten „contradictoire“ ausgetragene Kampf bewirkt die Loyalität, die in diesem Zusammenhang nicht zuletzt darin besteht, dass dem Machtgeschehen als Grundstruktur des Lebens nicht ausgewichen wird, sondern dass dieses im „poème offensif“ voll ausgetragen wird.

¹⁷¹ Ebd.: S. 578

2.7.) TRAGISCHE ÄSTHETIK UND GESCHICHTE

Im Zusammenhang mit der Ästhetik des Willens zur Macht ist ein wesentlicher Aspekt tragischer Ästhetik die Ästhetisierung und Poetisierung von Geschichte.

Wille zur Macht als Grundprinzip des Lebens schafft nun in Bezug auf das menschliche Handeln Geschichte.

Das „Urfaktum aller Geschichte“¹⁷² ist nach Nietzsche der Wille zur Macht. Wille zur Macht als Urfaktum der Geschichte ist nach Nietzsche vor allem an den Wendepunkten der Geschichte erkennbar:

„An diesen Wendepunkten der Geschichte zeigt sich nebeneinander und oft ineinander verwickelt und verstrickt ein herrliches vielfaches und urwaldhaftes Heraufwachsen und Emporstreben, eine Art tragisches Tempo im Wettstreit des Wachstums und ein ungeheures Zugrundegehen und Sichzugrundegehen, dank den wild gegeneinander gewendeten, gleichsam explodierenden Egoismen“¹⁷³.

Die Poetisierung von Geschichte hängt eng zusammen mit der tragischen Ästhetik als Transfiguration von Negativität. Transfiguriert wird die Negativität von Geschichte. Negativität von Geschichte entsteht dann, wenn das dem Willen zur Macht inhärente Machtgeschehen nicht mehr in Gerechtigkeit umgewandelt wird, und sich das Unrecht entfaltet. Ästhetisierung von Geschichte besteht also vor allem in der dichterischen Transfiguration des aus einem nicht mehr in Recht verklärten Machtgeschehens, wodurch Grausamkeit und Zerstörung freigesetzt werden.

¹⁷² Fr. Nietzsche: KSA, J, S. 728

¹⁷³ Ebd.: S. 736

2.8.) TRAGISCHE ÄSTHETIK UND ÄSTHETISCHE NEGATIVITÄT

Doppelte Ästhetik als tragische Ästhetik ist nun auch durch das Moment ästhetischer Negativität charakterisiert. Die durch das Zusammenspiel von Apollinischem und Dionysischem operierte Transfiguration der Negativität schlägt sich auf auch auf die poetische Kunstform nieder. Diese ist keine statische Widerspiegelung der Negativität, sondern ist die Form der Dynamik dieses Transfigurationsprozesses, und insofern eben ästhetische Negativität, die wesentlich dialektisch ausgerichtet ist.

Grundsätzlich besteht ästhetische Negativität darin, „dass Kunst im Begriff des Schönen nicht aufgeht, sondern um ihn zu erfüllen, des Hässlichen als seiner Negation bedarf“¹⁷⁴. Diese Negation ist nun als ein dem Kunstwerk inhärentes dialektisches Moment zu verstehen. Das Dichten dichtet gegen sich selbst und ist in seiner Selbstnegierung vom Moment der Heterogenität durchzogen.

Im Zusammenhang mit dieser vom Kunstwerk vollzogenen Selbstrevidierung des Schönen lässt sich von einer Grundstruktur des Verwiesenseins von Identität auf Nichtidentisches sprechen. Die Identität des sich selbst revidierenden Schönen steht in einem Verhältnis einer zu sich selbst widersprüchlichen Nichtidentität. Diese Ästhetik des Nichtidentischen besteht also vor allem in der Revidierung eines harmonistischen Schönheitsbegriffs, der sich auf einige Aspekte des Kunstwerks niederschlägt. Es wird zum einen die Totalität des Kunstwerks im Sinne eines harmonistischen Ganzen negiert.

Diese Negierung harmonistischer Totalität heißt nun nicht, dass dem Kunstwerk seine Einheit abgesprochen werden soll. Vielmehr wird ein harmonistischer Absolutheitsanspruch der Ganzheit des Kunstwerks relativiert, und zwar durch eine dialektische Vermittlung zwischen dem Ganzen und seinen Teilen, zwischen Totalität und Fragment. Dabei ist die vorläufige Konfiguration die Bedingung dieser Vermittlung:

„Die Kategorie des Fragmentarischen, die hier ihre Stätte hat, ist nicht die der kontingenten Einzelheit: das Bruchstück ist der Teil der Totalität des Werkes, welches ihr widersteht“¹⁷⁵.

Die von ästhetischer Negativität bestimmten Kunstwerke sind demnach „zugleich zentripetal und zentrifugal, Bilder ihrer eigenen Unmöglichkeit, lebendige Zeugnisse des Umstands, dass Dissonanz die Wahrheit der Harmonie ist“¹⁷⁶.

Diese dialektische Vermittlung zwischen Ganzheit und Fragment bestimmt bei Char die Struktur der Gedichte und der Gedichtbände (die Titel „Le poème pulvérisé“ oder „La parole en archipel“ sind ein Bekenntnis zu diesem Aspekt ästhetischer Negativität). Die durch das Fragmentarische relativierte harmonistische Positivität von Totalität vollzieht sich vor allem durch das ästhetische Prinzip der Konstellation. Die Konstellation besteht im Prinzip des dialektischen Bildes. Das poetische Bild als dialektisches Bild wendet sich gegen homogenisierende Totalität, die das Phänomenale zu besitzen versucht. Ihm geht es darum, das Phänomen „zu seinem eigenen Sein zu befreien und seine disparaten Elemente in all ihrer nicht reduzierbaren Heterogenität zu erhalten“¹⁷⁷. Die Konstellation des dialektischen Bildes „weigert sich, an irgendeinem metaphysischen Wesen festzuhalten“¹⁷⁸. Die dialektische Vermittlung zwischen Ganzem und seinen Teilen besteht darin, dass in ihren Mikroanalysen (der Konstellation), „ein individuelles Phänomen in all seiner überdeterminierten Komplexität

¹⁷⁴ Th.W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt, 1973, S. 74

¹⁷⁵ Terry Eagleton: Ästhetik, Stuttgart, 1994, S. 364

¹⁷⁶ Terry Eagleton: Ästhetik, Stuttgart, 1994, S. 364

¹⁷⁷ Ebd.: S. 340

¹⁷⁸ Ebd.: S. 340

als eine Art kryptischer Code oder als ein zu entziffernder Rebus erfasst wird¹⁷⁹. Dem dialektischen Bild geht es darum, „eine schlüssige Ökonomie des Gegenstandes zu entwerfen, die sich dennoch der Identität weigert, und die es den Bestandteilen des Gegenstandes gestattet, sich in all ihrer Widersprüchlichkeit zu erhellen.

Durch das Verfahren der Konstellation wird das Einzelne geschützt, jedoch seine Identität gesprengt, indem dieses Verfahren „den Gegenstand in eine Menge miteinander in Konflikt liegender Elemente explodieren lässt“¹⁸⁰.

Tragische Ästhetik als ästhetische Negativität betrifft auch das Moment der Zeitlichkeit. Die dialektische Ausrichtung ästhetischer Negativität revidiert und negiert auch die Ganzheit des Kunstwerks in zeitlicher Hinsicht:

„Was irgend am Artefakt die Einheit seines Sinnes heißen mag, ist nicht statisch, sondern prozessual, Austragen der Antagonismen, die ein jegliches Werk in sich hat“¹⁸¹.

Ein starrer Ewigkeitsanspruch des Kunstwerks wird negiert, durch die Negativität eines Zeitbewusstseins, im Sinne „einer Reflexion des Augenblicks als notwendig defizitären in dem er die aporetische Figur eines Bewegungszustands darstellt, der im Nennen schon vorüber ist“¹⁸². Insofern tragische Ästhetik mit einer Anbindung an das Werden einhergeht, versprachlicht das dichterische Kunstwerk die Vergänglichkeit, die verschwindende Zeit.

Ästhetische Negativität als negative Zeitlichkeit bricht mit einer „poetischen Imagination der Ewigkeit“¹⁸³ und des „absoluten Augenblicks“¹⁸⁴. Die Poetisierung des Werdens ist gekoppelt mit einer negativen Zeitlichkeit, die den verschwindenden Augenblick versprachlicht. Diese Versprachlichung bewirkt nun die ästhetische Suggestion solcher Poesie. Neben der dialektischen Vermittlung zwischen Ganzem und seinen Teilen verleiht also das sprachliche Festhalten verschwindender Gegenwart dem sprachlichen Kunstwerk eine weitere sprachliche Struktur: „Kunstwerke synthetisieren unvereinbare, unidentische, aneinander sich reibende Momente; sie wahrhaft suchen die Identität des Identischen und des Nichtidentischen prozessual, weil noch ihre Einheit Moment ist, und nicht die Zauberformel fürs Ganze“¹⁸⁵. Diese Heterogenität einer sprachlichen Fixierung des Werdens als verschwindende Gegenwart bewirkt die Lebendigkeit der Metaphorik. Diese Lebendigkeit besteht im Austragen dieses Widerspruchs. Dieser besteht im Stillstand der Bewegung. Ihre Bewegung (der Kunstwerke) muss stillstehen und durch ihren Stillstand sichtbar werden.

Objektiv aber ist der immanente Prozesscharakter der Kunstwerke der Prozess, den sie gegen das ihnen Auswendige, das bloß Bestehende anstrengen. Die die Lebendigkeit der Metaphorik bewirkende Spannung besteht darin, dass die poetischen Gebilde sich durch „ihren Zeitkern selbst verbrennen, ihr eigenes Leben dem Augenblick der Erscheinung von Wahrheit drangeben“¹⁸⁶. Der ästhetische Effekt des negativen Augenblicks entspringt aus einer Doppelbewegung. Es wird zum einen der Augenblick imaginiert, der seine Substanz verliert. Zum anderen vollzieht sich der Verlust in der Darstellung selbst als Augenblicklichkeit. Die negative Zeitlichkeit der Augenblicks-Kategorie wurzelt im dionysischen Momentanismus, in der Grundstruktur des Daseins als Werden, auf welches tragische Kunst eingeht. Insofern dichterische Rede auf das Werden eingeht, „ist der imaginative Augenblick per definitionem

¹⁷⁹ Ebd.: S. 340

¹⁸⁰ Ebd.: S. 341

¹⁸¹ Ebd.: S. 341

¹⁸² K.H. Bohrer: Ästhetische Negativität, München, 2002, S. 8

¹⁸³ Ebd.: S. 10

¹⁸⁴ Ebd.: S. 10

¹⁸⁵ Ebd.: S. 10

¹⁸⁶ Th.W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt, 1970, S. 265

ein verschwindender¹⁸⁷.

So lässt sich fundamentalere sagen, dass die ästhetische Negativität dichterischer Sprache in ihrem Verhältnis zum Tod liegt. Das dem menschlichen Werden inhärente Moment des Seins-zum-Tode und der Fähigkeit des Todes wird sprachlich transfiguriert.

Die dichterische Struktur der Negativität besteht in einem engen Zusammenhang mit dem Vermögen der Sprache, wobei das Vermögen der Sprache vor allem dadurch gekennzeichnet ist, dass es das Sein-zum-Tode versprachlichen kann:

„Montrer quelque chose, vouloir saisir le Ceci dans l'indication signifie donc faire l'expérience que la certitude sensible est, en vérité un processus dialectique de négation de médiation »¹⁸⁸.

Zu dieser Negativität gehört das oben erwähnte Moment negativer Zeitlichkeit, die dem Akt des Sprechens immer schon zugrunde liegt:

„Hegel a montré comment la tentative de „prendre le Ceci“ reste nécessairement prisonnière d'une négativité, en tant que Ceci se révèle ponctuellement comme un Non-Ceci, comme un avoir-été (Gewesen), et « ce qui a été » (Gewesen) n'est pas un être (Wesen)¹⁸⁹.

Vor allem im Phänomen der Stimme zeigt sich diese Struktur der Negativität als das Gewesensein von Sprache:

„La voix comme Shifter suprême qui permet de saisir l'avoir-lieu du langage, apparaît, donc, comme le fondement négatif sur lequel repose toute l'autologique, la négativité originelle, sur laquelle toute négation s'appuie »¹⁹⁰.

Die Poetizität von Dichtung beruht gerade auf diesem Widerspruch einer Versprachlichung der Gewesenheit von Sprache, als Grundstruktur ihrer Negativität:

„L'avoir-lieu du langage est indicible et insaisissable, la parole, en ayant lieu dans le temps, advient de telle sorte, que son avènement reste nécessairement non-dit dans ce qui se dit »¹⁹¹.

Ästhetische Negativität als « Ästhetik des Nicht-Identischen »¹⁹² wird auch in der Struktur der Autoreflexivität sichtbar. Aufgrund einer nicht mehr gegebenen Identität des Kunstwerks reflektiert sich Dichtung auf ihre Möglichkeiten und Bedingungen hin. Diese Reflexion über die Bedingungen von Dichtung ist vornehmlich eine ästhetische Reflexion und zwar bei Char über tragische Ästhetik. In Bezug auf die dialektische Ausrichtung von Chars Dichtung als einer Ästhetik des Nicht-Identischen lässt sich von einer „Ästhetik der Differenz“¹⁹³ sprechen. Diese Differenz ist nun für die poetischen Konfigurationen von Chars Dichtung konstitutiv.

Die Differenz in der poetischen Konfiguration besteht in den Gestalten der „Serie von rekurrierenden Bildern“¹⁹⁴, der „Fragmentierung des Sinnkontinuums“¹⁹⁵, der „Textur des Singulären, des Isolierten, des Inkohärenten“¹⁹⁶, der „Sprachdifferenzierung von Diktion und Kontradiktion“¹⁹⁷. Die Differenz schlägt sich auch in einer Poetik der Weltöffnung nieder, die das Moment der Epiphanie auslöst, in einer „Selbstbezüglichkeit der ästhetischen Medialität“¹⁹⁸.

¹⁸⁷ K.H. Bohrer: Ästhetische Negativität, München, 2002, S. 71

¹⁸⁸ G. Agamben: Le langage et la mort (un séminaire sur le lieu de la négativité), Turin, 1982, S. 36

¹⁸⁹ Ebd.: S. 36

¹⁹⁰ Ebd.: S. 76

¹⁹¹ Ebd.: S. 137

¹⁹² K. Münchberg: René Char, Ästhetik der Differenz, Heidelberg, 2000, S. 9

¹⁹³ Ebd.: S. 59

¹⁹⁴ Ebd.: S. 19

¹⁹⁵ Ebd.: S. 19

¹⁹⁶ Ebd.: S. 19

¹⁹⁷ Ebd.: S. 19

¹⁹⁸ Ebd.: S. 19

Da dieses Moment der Differenz in Chars Dichtung ausgiebig erörtert wurde, soll darauf nicht näher eingegangen werden. Es soll vielmehr vom Aspekt des Tragischen ausgegangen werden. Dieser Ausgangspunkt bildet eine Perspektive, die die Interpretation orientieren und strukturieren soll. Dabei sollen die Gedichte, wie schon hervorgehoben, nicht auf diesen Aspekt reduziert werden.

Vielmehr soll ausgehend vom Aspekt der Dynamik tragischer Ästhetik die Vielschichtigkeit der Bedeutungen der Gedichte zur Erscheinung gebracht werden, und die Logik der einzelnen Gedichte respektiert werden. Wie wir methodisch verfahren wollen, soll kurz angeschnitten werden.

2.9.) METHODOLOGISCHE ERWÄGUNGEN

Da es im folgenden vor allem um Analyse und Interpretation von Gedichten geht, werden wir zu diesem Zweck bestimmte Methoden anwenden.

Motor der Analyse ist, wie erwähnt, die Analyse des Tragischen in ästhetischer Hinsicht, gemäß der Frage, wie Char in seinen Gedichten das „Dionysische“ (die Negativität, das Grausame...) transfiguriert. Es soll Chars ästhetische Negativität analysiert werden.

Die Analyse dieser ästhetischen Negativität soll nun zunächst eine semantische Analyse sein. So soll zu diesem Zweck auf die strukturelle Semantik zurückgegriffen werden, mit dem Ziel, diese Negativität in Hinsicht auf Bedeutung herauszuarbeiten.

Da nun literarische und poetische Texte die primären Bedeutungen der Sprache „in sekundäre verwandeln“¹⁹⁹, indem die Zeichen der „langue“ in „neue Signifikanten zweiten Grades“²⁰⁰ umgeformt werden, soll das dadurch geformte konnotative System des poetischen Textes, „in dem die Zeichen der Alltagssprache neue Bedeutungen annehmen“²⁰¹ herausgearbeitet werden. Die Interpretation wird also darin bestehen, dieses „sekundäre modellierende System“²⁰², oder was Umberto Eco den „ästhetischen Idiolekt“ des Autors nennt, zur Erscheinung zu bringen. Dieser ästhetische Idiolekt ist nun durch Vieldeutigkeit, durch Polysemie charakterisiert. Diese Polysemie wird also auch bezüglich der Gedichte zu analysieren sein. Dabei werden wir beachten, wie Char selbst die Verwendung des Worts im Gedicht beurteilt.

Darüber äußert sich Char in einem Aphorismus folgendermaßen:

„Dans le poème, chaque mot ou presque doit être employé dans son sens originel. Certains se détachant, deviennent plurivalents. Il en est d’amnésiques. La constellation du Solitaire est tendue »²⁰³.

Dabei werden wir so verfahren wie Char in « Chants de la Balandrane » oder « Lettera amorosa » verfährt, d.h. bei der Interpretation (wenn es für diese einen Sinn gibt) auch auf den „sens originel“ des Wortes eingehen. Den „sens originel“ werden wir jedoch im Zusammenhang mit der Struktur des „ästhetischen Idiolekts“ berücksichtigen. Die Herausarbeitung dieses Idiolekts wird notwendigerweise mit der Herausarbeitung der intertextuellen Bezugnahmen verbunden sein. Ästhetischer Idiolekt als Tiefenstruktur des Textes und Intertextualität sind also bei der Interpretation eng verknüpft. Dabei ist klar, dass die Interpretation und Analyse in semantischer Hinsicht nicht auf eine Monosemierung der Texte aus sind. Vielmehr geht es darum, aufgrund der Herausarbeitung fundamentaler Bedeutungen und semantischer Grundstrukturen schließlich die Polysemie und Vielschichtigkeit der Texte zur Erscheinung zu bringen und „Monosemie und Polysemie vermittelnd aufeinander zu beziehen und zu zeigen, dass die Existenz sprachlicher Grundstrukturen mehrdeutige, offene Stellen nicht ausschließt“²⁰⁴. Die im Text angelegte Unabschließbarkeit der Rezeption soll respektiert werden, die ihm inhärenten „Ambivalenzen, Widersprüche, Gegenstrebigkeiten“²⁰⁵, sollen trotz der Erarbeitung semantischer Grundstrukturen nicht aufgehoben werden. Doch die Berücksichtigung solcher Gegenstrebigkeiten bedeutet nicht die absolute Aufhebung semantischer Bestimmtheiten. Wie Rainer Warning betont, wird keine dekonstruktivistische Lektüre auskommen „ohne das

¹⁹⁹ P. Zima: Literarische Ästhetik, Tübingen, 1995, S. 285

²⁰⁰ Ebd.: S. 285

²⁰¹ Ebd.: S. 285

²⁰² J. Lotman: Die Struktur literarischer Texte, München, 1972, S. 63

²⁰³ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 378

²⁰⁴ P. Zima: Literarische Ästhetik, Tübingen, 1995, S. 378

²⁰⁵ Rainer Warning: Lektüren romanischer Lyrik, Freiburg, 1997, S. 15

Beschreibungsinstrumentarium, das uns der Strukturalismus zur Verfügung gestellt hat²⁰⁶. Gegenstrebigkeiten, Ambivalenzen konstituieren in höherem Maße lyrische Texte, nicht zuletzt aufgrund der Schwierigkeit, Lyrik und Poesie in ihrer Poetizität klar zu bestimmen. Lyrik als „Anti-Diskurs“, welcher gegen „diskursive Linearität eine Pluralisierung von Kontexten setzt“²⁰⁷ erfordert geradezu eine zwischen Monosemie und Polysemie vermittelnde Interpretation.

Vor allem im Hinblick auf Chars Lyrik, welche in höchstem Maß und schon in den ersten Bänden in metaphorischer Hinsicht mit einer Innovation verknüpft ist. Ja die für Chars Lyrik konstitutive Ambivalenz ist in hohem Maß mit dem Phänomen der lebendigen Metapher verbunden.

Da wir ausgehend vom Prinzip der lebendigen Metapher die Gedichte Chars erschließen werden, wollen wir kurz erörtern, was darunter zu verstehen ist. Der Begriff der „lebendigen Metapher“ stammt von Paul Ricoeur.

Was nach Ricoeur die Grundstruktur der lebendigen Metapher ausmacht ist ihre semantische Innovation auf der Ebene des Sinnes und ihre heuristische Funktion auf der Ebene der Referenz. Der Wesenzug der Metapher besteht in ihrer impertinenten Prädikation, d.h. ihr Vermögen, die „gewöhnlichen Kriterien der Angemessenheit oder der Pertinenz in der Anwendung der Prädikate zu verletzen“²⁰⁸. Diese innovative, auf der prädikativen Impertinenz beruhenden schöpferischen Kraft der Metapher und ihr heuristisches Vermögen, die Wirklichkeit neu zu beschreiben, nennt Ricoeur ihre „verdoppelte Referenz“²⁰⁹. Diese hat den Charakter der Spannung. Das „ist“, das die metaphorische Prädikation ausmacht, bedeutet zugleich „ist wie“ und „ist nicht“, insofern sie zwar die Wirklichkeit neu beschreibt, jedoch dem Fiktiven zugehört. Ausgehend von Aristoteles erläutert Ricoeur die Metapher im Zusammenhang mit der Semantik des Wortes, der Semantik der Rede und schließlich der Referenz. Im Sinn der Poetik und der Rhetorik ist die Metapher dadurch charakterisiert, dass sie dem Nomen widerfährt, dass sie eine Bewegung ist, insofern sie als „Epiphora eines Wortes eine Art Verschiebung von...zu...“ ist und dass sie die „Übertragung eines Nomens ist“²¹⁰. Hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen Semantik des Wortes und Metapher ist die Polysemie des Wortes von zentraler Bedeutung. Sie besteht vor allem in der inneren Heterogenität des Wortes, so dass es trotz seiner Identität im Verhältnis zu anderen Wörtern „je nach dem Kontext verschiedene Bedeutungen erhalten kann“²¹¹.

Wesentlicher Bestandteil dieser Polysemie ist die Kumulationsfähigkeit des Wortes in Bezug auf seinen Sinn, seine Sinnkumulierung. Diese Aspekte der Semantik des Wortes dienen dem Verständnis der Metapher, insofern sie „diesen Charakter einer doppelten, stereoskopischen Sehweise hat“²¹².

Dabei ist die Unterscheidung zwischen kategorematischen (in sich selbst bedeutungsvollen) und synkategorematischen (im Zusammenhang mit anderen Worten bedeutungsvollen) zu vollziehen. Das Wort lässt sich von seinem semantischen Potential sowie von seinem Stellenwert als Bestandteil des Syntagmas verstehen. Die Metapher tangiert beide Ebenen. Ihre prädikative Impertinenz verletzt die syntagmatische Ebene, den Code der „parole“ und verletzt als neue sprachliche Figur die paradigmatische Ebene, den Code der „langue“. Die

²⁰⁶ Ebd.: S. 17

²⁰⁷ Ebd.: S. 19

²⁰⁸ P.Ricoeur: Die lebendige Metapher, München, 1986, S. 23

²⁰⁹ Ebd.: S. 68

²¹⁰ Ebd.: S. 70

²¹¹ Ebd.: S. 70

²¹² Ebd.: S. 71

Metapher ist jedoch nicht nur vom Wort aus zu verstehen. Insofern dieses den Satz als Rahmen braucht, ist sie auch als Aussagephänomen zu denken. Und die der Gesamtheit des Satzes immanente Bedeutung „ist auf die Gesamtheit der Konstituenten verteilt“²¹³. Insofern nun der Sinn einer metaphorischen Aussage auf der „Einwirkung beruht, die die Worte innerhalb des Satzes aufeinander ausüben“²¹⁴, muss sie als Syntagma und nach dem Prinzip der „Kontextgebundenheit der Bedeutung“²¹⁵ betrachtet werden. Hinsichtlich der Bedeutung des Satzes wird zwischen primärer und sekundärer Bedeutung unterschieden. Die primäre Bedeutung ist das, was der Satz ausdrücklich sagt, die sekundäre das, was er suggeriert. Im Zusammenhang des Satzes ist die Metapher als ein Fall der Attribution zu denken, die „ein Subjekt und einen Modifikator“²¹⁶ erfordert. Dabei kann die Attribution logisch gehaltlos sein, und somit eine „selbstwidersprüchliche, selbstzerstörerische Attribution“²¹⁷ sein. Die Metapher ist nun das, was aus einer selbstzerstörerischen „eine bedeutungsvolle selbstwidersprüchliche Aussage macht“²¹⁸.

Der prädikative Akt der metaphorischen Aussage zielt nach Ricoeur auf ein außersprachliches Wirkliches, das der Referent dieser Aussage ist. Dabei ist die Referenz das „worüber der Sinn ausgesprochen ist“²¹⁹, während dieser „das ist, was der Satz sagt“²²⁰. Generell ist nach Ricoeur die metaphorische Aussage durch Spannung charakterisiert, einer Spannung innerhalb der Aussage zwischen zwei Interpretationen, „einer wörtlichen Interpretation, die durch die semantische Impertinenz zunichte gemacht wird, und einer metaphorischen Interpretation, die den Unsinn zum Sinn macht“²²¹ („qui fait sens avec le non-sens“²²²), und einer Spannung in der Relationsfunktion der Kopula, d.h. zwischen Identität und Differenz im Bewegungsfeld der Ähnlichkeit“²²³.

Diese rhetorische Figur der Metapher werden wir auf ihre jeweilige Funktion in Bezug auf Semantik und Syntax befragen. Insofern nun Sprechen Handeln ist, wie Warning in Anlehnung an Bühler betont, und jedes Sprechen „auf die Situation“²²⁴ bezogen ist, „in der die Sprechhandlung, der Sprechakt statthat“²²⁵, werden wir die Sprechsituation in Bezug auf Chars Lyrik berücksichtigen, eine Sprechsituation die übrigens Char selbst betont: Als Einführungssätze des Gedichtbandes „Le Marteau sans maître“ steht:

„Vers quelle mer enragée, ignorée même des poètes, pouvait bien s’en aller, aux environs de 1930, ce fleuve mal aperçu qui coulait dans des terres où les accords de la fertilité déjà se mouraient, où l’allégorie de l’horreur commençait à se concrétiser, ce fleuve radiant et énigmatique baptisé ‘Marteau sans maître’ ? Vers l’hallucinante expérience de l’homme noué au Mal, de l’homme massacré et pourtant victorieux.

La clef du ‘Marteau sans maître’ tourne dans la réalité pressentie des années 1937-1944. Le premier rayon qu’elle délivre entre l’imprécation du supplice et le magnifique amour »²²⁶. Wie Char selbst indiziert, sind die « raumzeitlichen Koordinate »²²⁷, innerhalb welcher der

²¹³ Ebd.: S. 71

²¹⁴ Ebd.: S. 121

²¹⁵ Ebd.: S. 133

²¹⁶ Ebd.: S. 160

²¹⁷ Ebd.: S. 160

²¹⁸ Ebd.: S. 182

²¹⁹ Ebd.: S. 210

²²⁰ Ebd.: S. 210

²²¹ Ebd.: S. 239

²²² Ebd.: La métaphore vive, München, 1986, S. 239

²²³ Ebd.: Die lebendige Metapher, München, 1986, S. 239

²²⁴ Rainer Warning: Lektüren romanischer Lyrik, Freiburg, 1997, S. 21

²²⁵ Ebd.: S. 21

²²⁶ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 5

²²⁷ Warning, Rainer: Lektüren romanischer Lyrik, Freiburg, 1997, S. 21

Gedichtband „Le marteau sans maître » entstanden ist, die historische Situation zwischen 1937 und 1944.

Im Zusammenhang mit der in Chars Dichtung und Metaphorik hineinspielenden Sprechsituation lässt sich sagen, dass diese Dichtung ihrem Wesen nach eben referentiell, durch die Referenz charakterisiert ist. Sie ist nicht ein in sich geschlossenes, immanentes System, sondern bezieht sich auf Welt. Das Intendierte der Rede zielt „auf ein außersprachliches Wirkliches, das sein Referent ist“²²⁸. Dieser Aspekt soll bei der Interpretation berücksichtigt werden, und lässt sich mit Ricoeur u.a. verstehen als „eine Suche nach der vor dem Werk entfalteten Welt“²²⁹ (im Gegensatz zu einer Interpretation, die sich als „eine Suche nach einer hinter dem Werk verborgenen Intention“²³⁰ versteht).

Nun ist der „metaphorische Sinn“²³¹ der Dichtung wie erwähnt durch eine Verdopplung der Referenz gekennzeichnet. Diese Verdopplung besteht darin, dass „die metaphorische Aussage durch das Scheitern der wörtlichen Aussage hervorgerufen wird“²³², jedoch diese semantische Impertinenz die „Kehrseite einer Innovation des Sinnes auf der Ebene der gesamten Aussage ist“²³³, und „diese Innovation durch eine Verdrehung des wörtlichen Sinnes des Wortes erzielt wird“²³⁴. Nach Ricoeur eröffnet gerade die Aufhebung einer konventionell formulierten Referenz neue Referenzperspektiven. In der verdoppelten Referenz berühren sich nun Metaphorisierung der Referenz und Metaphorisierung des Sinnes. Wie erwähnt soll nun ausgehend vom Prinzip tragischer Ästhetik die Bedeutungsvielfalt der Gedichte Chars zur Erscheinung gebracht werden, ohne diese auf dieses Prinzip zu reduzieren. Die Betonung dieses Prinzips liegt darin, dass Chars lebendige Metaphorik eng mit diesem Prinzip zusammenhängt.

²²⁸ P. Ricoeur: Die lebendige Metapher, München, 1986, S. 210

²²⁹ Ebd.: S. 215

²³⁰ Ebd.: S. 215

²³¹ Ebd.: S. 226

²³² Ebd.: S. 226

²³³ Ebd.: S. 226

²³⁴ Ebd.: S. 226

3) TRAGISCHE LYRIK

3.1) TRAGISCHE LYRIK UND DOPPELTE ÄSTHETIK ALS VERSCHRÄNKUNG VON APOLLINISCHEM UND DIONYSISCHEM

3.1.1.) TRAGISCHE LYRIK UND DAS APOLLINISCHE PRINZIP DES TRAUMS

Tragische Lyrik beruht wie erwähnt auf dem Fundament doppelter Ästhetik als Verschränkung von Schönem und Erhabenem oder im Sinne Nietzsches als Verschränkung von Apollinischem und Dionysischem.

Traum als Kunsttrieb der Natur, den Nietzsche im Zusammenhang seiner doppelten Ästhetik im Sinne einer Verschränkung von Dionysischem und Apollinischem auch als apollinisches Prinzip benennt, ist nun ein zentrales Moment in der surrealistischen Ästhetik und für die Dichtung Chars prägend.

Wie oben expliziert, denkt Nietzsche das apollinische Prinzip des Traums als Kunsttrieb der Natur ausgehend von seiner Bestimmung des Wesens der Natur als „ewig-leidendes Ur-Eine“²³⁵, das aus seiner Erlösungsbedürftigkeit von diesem Leiden heraus eben diese Kunsttriebe entwickelt. In dem durch die Kunsttriebe hervorgebrachten Schein vollzieht die Natur das Werk ihrer eigenen Erlösung. Dabei ist nach Nietzsche der Traum Schein des Scheins und als vom Leiden erlösende Vision auch „eine noch höhere Befriedigung der Urbegierde nach dem Schein“²³⁶. So ist der Traum nach Nietzsche sowohl als einer von der Natur initiiertes Erlösungsmechanismus zu verstehen, als auch als ihre in der Vision vollzogene Lust am Schein. Als „Schein des Scheins“ ist der Traum nach Nietzsche eine „noch höhere Befriedigung der Urbegierde nach dem Schein“²³⁷. Traum als Kunsttrieb der Natur ist nach Nietzsche auch Voraussetzung der Kunst überhaupt:

„Der schöne Schein der Traumwelten, in deren Erzeugung jeder Mensch voller Künstler ist, ist die Voraussetzung aller bildenden Kunst, ja auch, wie wir sehen werden, einer wichtigen Hälfte der Poesie „²³⁸.

Während nach Nietzsche der Kunsttrieb des Dionysischen als Rausch im Menschen die künstlerischen Gewalten der Gebärde, der Leidenschaft, des Gesangs und des Tanzes auslöst, bewirkt der Kunsttrieb des Apollinischen als Traum die künstlerischen Gebärden des Sehens, Verknüpfens und Dichtens.

Zugleich diagnostiziert Nietzsche, dass der Traum als Schein des Scheins missverstanden wurde und zur Metaphysik als Fehlinterpretation der Welt geführt habe, indem diese eine Spaltung der Welt eingeführt habe:

„Missverständnis des Traums- im Traum glaubte der Mensch in den Zeitaltern roher uranfänglicher Kultur eine zweite reale Welt kennenzulernen; hier ist der Ursprung aller Metaphysik. Ohne den Traum hätte man keinen Anlass zu einer Scheidung der Welt gefunden. Auch die Zerlegung in Seele und Leib hängt mit der ältesten Auffassung des Traumes zusammen, ebenso die Annahme eines Seelenleibes, also die Herkunft alles Geisterglaubens und wahrscheinlich auch des Götterglaubens. Der Tote lebt fort; denn er erscheint dem Lebenden im Traum“: so schloss man ehemals, durch viele Jahrhunderte hindurch“²³⁹.

²³⁵ Friedrich Nietzsche: KSA, GT: S. 38

²³⁶ Ebd.: S. 39

²³⁷ Ebd.: S. 39

²³⁸ Ebd.: S. 26

²³⁹ Ebd.: KSA, MA 1: S. 27

Traum als Schein heißt jedoch bei Nietzsche nicht, dass der Schein einer realen Welt entgegengesetzt wäre. Im Gegenteil denkt Nietzsche den Schein im Sinne seiner Genealogie nicht als eine der realen Welt entgegengesetzten irrealen Welt, sondern eben als Kunsttrieb der Natur, als das Wirkende und Lebende selber. Nach Nietzsche wäre es also ein Irrtum, den Schein des Traums im Gegensatz zur „Wirklichkeit“ aufzufassen. Ja die empirische Realität lässt sich nach Nietzsche durchaus auch als Schein denken, nämlich als die „in jedem Moment erzeugte Vorstellung des Ur-Einen“²⁴⁰. In diesem Zusammenhang ist auch Nietzsches Kritik des Begriffes „wahre und scheinbare Welt“ zu verstehen. Dieser Begriff hat nach ihm keine Gültigkeit, da die Scheinbarkeit selbst zur Realität gehöre, und sie wie erwähnt ein wirkendes Moment des Lebens als Werden ist. Ja insofern der Schein nach Nietzsche gesteigertes Leben ist, „Realität noch einmal“²⁴¹, ist er von dieser auch gar nicht zu unterscheiden. Das apollinische Prinzip des Traums zeigt sich bei Char vor allem im Moment der auf den Surrealismus zurückzuführenden Ästhetisierung und Poetisierung des Traums.

3.1.1.1.) TRAUM UND SURREALISTISCHE DICHTUNG

Eine ausgiebige Erörterung des komplexen Zusammenhangs zwischen Traum und Surrealismus und der daraus entstandenen poetischen Formen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Doch als wichtiges Moment der tragischen Lyrik Chars (vor allem in seiner frühen Dichtung) lässt sich die Thematisierung dieses Zusammenhangs nicht ausblenden. Wie schon angedeutet hat der Traum in der surrealistischen Dichtung eine zentrale Bedeutung. So wie Nietzsche „im schönen Schein der Traumwelten...die Voraussetzung aller bildenden Kunst, ja auch...einer wichtigen Hälfte der Poesie“²⁴² erkennt, so räumt der Surrealismus in seinem Selbstverständnis als poetische Strömung dem Traum einen zentralen Stellenwert ein. In den „Manifestes du surréalisme“ formuliert Breton folgende Definition, in welcher der Stellenwert des Traums erkennbar wird:
„Encycl.: Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d’associations négligées jusqu’à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée“²⁴³.

Der Surrealismus steht mit diesem Interesse am Traum in einer bestimmten literarischen Tradition, die in ausschlaggebender Weise von der Erzählung Gérard de Nervals „Aurélia ou le rêve et la vie“ ausgeht²⁴⁴. Diese Erzählung versteht sich maßgeblich als Sinnsuche, wobei diese Suche vor allem in Verbindung mit der Erforschung des Sinns der Träume in Verbindung gebracht wird. Zugleich steht das Projekt einer Suche nach dem Sinn der Träume in der Überlieferung des literarischen Topos’ der Höllenfahrt, der „descente en enfer“. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass dieser Abstieg in „Aurélia“ zugleich ein Heilungs- und Erlösungsprozess ist und den Charakter der Initiation hat, mit den dazugehörigen Prüfungen. Das ästhetische Programm besteht dabei nach Nerval darin, das Geheimnis des Traumphänomens zu durchbrechen. Mit der Erzählung der Erforschung des Sinnes des Traums entsteht nun zugleich die Gattung des « récit de rêve ». Zur Weiterentwicklung dieser Gattung hat der Surrealismus in hohem Maße beigetragen, ja aus dem „récit de rêve“ eine eigenständige literarische Gattung gemacht.

Ausschlaggebend für das Interesse des Surrealismus’ am Traum ist zunächst das Bestreben, einen „möglichst direkten Zugang zu einer unbewussten poetischen Produktion“²⁴⁵ zu finden.

²⁴⁰ Ebd.: KSA, GT: S. 39

²⁴¹ Ebd.: S. 39

²⁴² Ebd.: S. 26

²⁴³ André Breton: Manifestes du surréalisme, Paris, 1985, S. 36

²⁴⁴ Siehe die Dissertation von Susanne Goumégou: Traum- Traumtext- Traumdiskurs, Berlin, 2004

Dieser wird zunächst durch das „Festhalten bestimmter Sätze, die beim Einschlafen auftauchen“²⁴⁶, gewährleistet, ein Verfahren, das zur Technik der „écriture automatique“ geführt hat. Schließlich wird jedoch der Surrealismus dem „récit de rêve“ eine Priorität geben, da dieser eher einen „unkontrollierten Zugriff auf Äußerungen des Unbewussten“²⁴⁷ ermögliche, der jedoch allein durch die Defizite des Gedächtnisses beeinträchtigt sei. Traum als Voraussetzung der Poesie wird im Surrealismus als „toute-puissance“ betrachtet. Die Freisetzung des Traums in der surrealistischen Dichtung fungiert als Potenzierung der Poesie. So versteht sich auch der Surrealismus als produktive Anbindung an diesen Kunsttrieb des Traums, den Breton in diesem Zusammenhang auch als „fonctionnement réel de la pensée“ bestimmt:

„Surréalisme, n.m. : Automatismes psychiques pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale »²⁴⁸.

Der Surrealismus interessiert sich weniger für die Traumanalyse im Sinne Freuds. Die „Manifestes du surréalisme“ lassen keine vertiefte Beschäftigung Bretons mit Freuds Traumtheorie erkennen. Freuds Terminologie und begriffliche Differenzierungen kommen in den „Manifestes“ nicht zum Vorschein. Die Unterscheidung zwischen manifestem Trauminhalt und Freuds latenten Traumgedanken, den Begriff der Traumarbeit und Freuds Grundthese, dass Träume irrealer Wunscherfüllungen seien, verwendet Breton in den „Manifestes“ nicht. Im Vordergrund steht vielmehr die Frage, inwieweit der Traum Poesie potenzieren kann. In diesem Zusammenhang interessiert Breton vor allem die Frage nach einer Reintegration des Traums in das Leben und die Erkenntnis der Logik des Traums. So wie Nietzsche sich gegen eine Setzung eines Gegensatzes von scheinbarer und wahrer Welt wendet, so ist auch nach Breton die Entgegensetzung von Traum und Wirklichkeit höchst fragwürdig. Auch nach ihm bilden Schein und Wirklichkeit kein Gegensatzpaar.

Und eine wichtige ästhetische Absicht des Surrealismus' besteht darin, in der „surréalité“ den gemeinsamen Grund von Traum und Wirklichkeit aufzufinden, und diesen nach Breton fragwürdigen Gegensatz aufzuheben. In den „Manifestes“ formuliert Breton programmatisch: „Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité si l'on peut ainsi dire. C'est à sa conquête que je vais, certain de n'y pas parvenir, mais trop insouciant de ma mort pour ne pas supputer un peu les joies d'une telle possession »²⁴⁹.

Wie vollzieht sich nun nach Breton diese « résolution...de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité », die Auflösung der scheinbar gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit im Sinne des Auffindens ihres gemeinsamen Grundes ?

Die poetische Potenzierung des Traums vollzieht sich zum einen in der Form des erzählten Traums (der „récit de rêve“, auf den wir später in Bezug auf Char näher eingehen werden).

Insofern es nun darum geht, den gemeinsamen Grund von Traum und Wirklichkeit aufzusuchen, d.h. in den Worten Nietzsches den Schein als das Lebende und Wirkende selber zu erfahren, besteht diese „résolution“ nicht nur in der Form des erzählten Traums,

²⁴⁵ Susanne Goumegou: Traum-Traumtext-Traumdiskurs, Berlin, 2004, S. 239

²⁴⁶ Ebd.: S. 240

²⁴⁷ Ebd.: S. 240

²⁴⁸ Ebd.: André Breton: Manifestes du surréalisme, Paris, 1986, S. 36

²⁴⁹ Ebd.: S. 35

sondern auch in einem Lebensvollzug, in welchem diese Verschränkung von Traum und Wirklichkeit erfahren wird (Lebensvollzug, der wiederum verschriftlicht wird). Beides leistet nun Breton in seinem Buch „Les vases communicants“, das als Paradigma für den surrealistischen „récit de rêve“ gelten kann.

Im ersten Teil des Buches erörtert Breton zunächst einige Traumtheorien. Darauf folgt die Nacherzählung eines Traums (die schon als „récit de rêve“ bezeichnet werden kann) und dessen Analyse. Diese Analyse verläuft jedoch nicht nur nach dem Muster der Freudschen Traumdeutung, sondern besteht in einer Erörterung der einzelnen Teile des Traums durch Auflistung von Assoziationen zu diesen Teilen. Dabei folgen die Erhellungen des Traums der achronologischen Logik des Traums. Breton geht es wie erwähnt vor allem darum, den gemeinsamen Grund von Traum und Wirklichkeit aufzudecken. Insofern geht es ihm in diesem ersten Teil des Buches darum, die Herkunft des Traummaterials aus der Wirklichkeit aufzuzeigen und den Zusammenhang von Traum und Wirklichkeit am Traummaterial zu erweisen. In ähnlicher Weise zeigt Breton im zweiten Teil des Buches, wie reale Ereignisse sich unter außergewöhnlichen Lebensbedingungen der Logik des Traums gemäß verknüpfen können. Sowie Nietzsche den Traum (und überhaupt den Schein) grundsätzlich als einen von der Natur zum Zweck ihrer eigenen Erlösung initiierten Vorgang²⁵⁰ versteht, so ist auch bei Breton dieser Aspekt der Erlösung bezüglich des Scheins erkennbar. Das Aufsuchen eines gemeinsamen Grundes von Traum und Wirklichkeit im zweiten Teil von „Les vases communicants“ versteht sich explizit auch als beabsichtigter Erlösungsvorgang.

Ausgangspunkt dieses Vorgangs ist die Verzweiflung über den Verlust einer Geliebten, seine „pierre angulaire du monde matériel“²⁵¹. Breton versucht nun, sich von diesem die Lebensfähigkeit und den Lebenswillen affizierenden Leid durch diesen Vorgang zu befreien. Der Weg dieser Erlösung besteht nun darin, die Wirklichkeit nach dem Mechanismus oder der Logik des Traums zu gestalten. Dies vollzieht Breton, indem er sich (ähnlich wie in „Nadja“) ganz seinen spontanen Regungen überlässt und sich nach dem Prinzip des „hasard objectif“ orientiert. Die Herstellung einer Symbiose von Traum und Wirklichkeit hat wiederum den Sinn, die durch die Verzweiflung bewirkte Entfremdung von der Welt wieder rückgängig zu machen und allmählich wieder einen Bezug zur Welt zu ermöglichen. Die Rückbindung der Wirklichkeit an den Traum und die damit verbundene Erfahrung ihrer Einheit hat den Zweck einer Versöhnung mit der Welt. Es sind die nach der Logik des Traums erfahrenen Erlebnisse, die den Anschluss an die Wirklichkeit langsam wieder herstellen. Der gemeinsame Grund von Traum und Wirklichkeit erweist sich letztlich nach Breton als „désir“. Die erfahrene Symbiose von Traum und Wirklichkeit beruht auf diesem Agens: „Il me semble qu'ici et là (im Traum und in der Wirklichkeit) le désir qui, dans son essence, est le même, s'empare au petit bonheur de ce qui peut être utile à sa satisfaction“²⁵². Die Versöhnung mit der Wirklichkeit durch die Etablierung einer Symbiose von Traum und Wirklichkeit vollzieht sich also in der Form einer Ausrichtung der Orientierung nach der Begierde (dem „désir“), als der dem Traum und der Wirklichkeit zugrundeliegenden Urkraft. Der „désir“ als der dem Traum und der Wirklichkeit gemeinsamen Grundlage lässt sich in diesem Zusammenhang im Sinne Nietzsches interpretieren, nämlich als „Kunsttrieb der Natur“. Der „désir“ als Kunsttrieb wäre das Phänomen, das die empirische Realität als „eine in jedem Moment erzeugte Vorstellung des Ur-Einen“²⁵³ schafft und den Traum als „Schein des Scheins“ produziert, als jene „noch höhere Befriedigung der Urbegierde nach dem Schein“²⁵⁴. Die von Breton erstrebte Verbindung von Traum und Wirklichkeit besteht eben in

²⁵⁰ (Siehe Kapitel 1 : Transfiguration der Negativität als Erlösungsvorgang).

²⁵¹ Ebd.: Les vases communicants, Paris, 1985, S. 95

²⁵² Ebd.: S. 87

²⁵³ Fr. Nietzsche: KSA, GT: S. 39

dieser Anbindung an den Kunsttrieb der Natur als die den Schein und den „Schein des Scheins“ bewirkende Instanz. Die in den „vases communicants“ vertretene surrealistische Ästhetik ist somit nicht entfernt von Nietzsches Ästhetik der Natur und Schaffensästhetik. Die Anbindung an den „désir“, an den Kunsttrieb der Natur, der nach Breton sowohl der Wirklichkeit als auch dem Traum zugrunde liegt und sie potenziert, lässt sich auch im Sinne von Nietzsches Ästhetik als Anbindung an die Natur als *natura naturans* verstehen, als Anbindung an das schöpferische Prinzip der Natur, welches in hohem Maße auch in der Produzierung von Schein besteht. Die Vereinheitlichung von Traum und Wirklichkeit durch die Gestaltung der letzteren nach der Logik des Traums als poetisches Programm weist bei Breton auf eine Ästhetik hin, die auf einer Identifizierung von Leben und Kunst beruht.

Die Identifizierung von Leben und Kunst besteht in „les vases communicants“ darin, dass der dem Traum und der Wirklichkeit gemeinsame Grund einer Begierde nach dem Schein erfahren wird. In den „vases communicants“ wird nicht nur die Erfahrung dieser Urbegierde nach dem Schein gemacht, sondern noch tiefer diejenige nach dem Erlöstwerden durch den den Schein bewirkenden Kunsttrieb. So sind „Les vases communicants“ vor allem der Bericht eines erlösenden Vorgangs durch die Anbindung an den den Schein produzierenden apollinischen Kunsttrieb der Natur. Die Form einer poetischen Potenzierung des Traums ist der „récit de rêve“.

3.1.1.2) DER „RÉCIT DE RÊVE »

Wie erwähnt ist die poetische Form einer dichterischen Praxis, die sich an den Traum als Kunsttrieb anbindet und darin die Potenzierung der Poesie sieht, der „récit de rêve“. Wir können im Rahmen dieser Arbeit die Geschichte der Gattung des „récit de rêve“ nicht detailliert umreißen und die verschiedenen Ausprägungen dieser Gattung erörtern. Einzelne Anmerkungen sollen in unserem Zusammenhang ausreichen. Der „récit de rêve“ ist keine von den Surrealisten erfundene Gattung. Sie stehen schon in einer bestimmten Tradition, die sie freilich in hohem Maße geprägt haben, ja fast zur Vollendung gebracht haben (nicht ganz, denn diese Gattung wurde weiter entwickelt, neuerdings von Yves Bonnefoy, der sogenannte „récits en rêve“ geschaffen hat). Der „récit de rêve“ konstituiert sich zunächst im Zusammenhang mit der romantischen Ästhetik und entwickelt sich langsam zu einer eigenständigen literarischen Gattung. So ist einer der ersten „récit de rêve“ in der französischen Literatur die Novelle von Gérard de Nerval, „Aurélia“ (auf die sich Breton in „Les vases communicants“ nicht zufälligerweise bezieht). Zentrales Thema dieser Novelle ist eben die Erforschung der Verschränkung zwischen Traum und Wirklichkeit. Die Novelle lässt sich auch als Erzählung dieser Erforschung lesen.

Die ästhetische Herausforderung des „récit de rêve“ besteht darin, dass dieser versucht, eine unmittelbare Versprachlichung des Traums als Kunsttrieb zu sein. Diese unmittelbare Versprachlichung des Traums ist verbunden mit dem Ziel, den Ursprung künstlerischer Sprache, d.h. die Poesie aufzufinden. Und die offene Form des Prosagedichts ermöglicht die freie Entfaltung dessen, was durch die sprachliche Dynamisierung des Traums als Kunsttrieb in Gang gesetzt wird. Die sprachliche Dynamisierung des Traums ist verbunden mit einer Potenzierung der dem Traum inhärenten metaphorischen und bildlichen Produktivität.

Dadurch, dass der „récit de rêve“ eben keiner formalen Kontrolle unterworfen ist, kann in ihm diese metaphorische Produktivität freigesetzt werden. Und die poetische Revolution des Surrealismus⁷ besteht hauptsächlich in dieser Freisetzung des metaphorischen Potentials

²⁵⁴ Ebd.: S. 39

der Sprache. Mehr als die bloße Nacherzählung eines Traums ist also der „récit de rêve“ u.a. die Entfaltung der poetischen Essenz der Sprache. Diese poetische Essenz, die sich im Kunsttrieb als Traum manifestiert, ist jedoch mehr als die metaphorische Produktivität der Sprache. Sie ist die dem Traum inhärente Logik, die ein komplexes Geflecht ist, in welchem verschiedenste Elemente zusammenkommen (Archetypen, narrative, biographische Aspekte usw...).

Insofern die Logik des Traums mit ihren fundierenden Aspekten im „récit de rêve“ durchscheint, enthält dieser auch autobiographische Elemente. Diese im „récit de rêve“ durchscheinenden biographischen Fragmente schlagen sich auch auf die Form des « récit de rêve » nieder. So ist auch oft der „récit de rêve“ mit dem „récit autobiographique“ verbunden, insofern für den (erzählten) Traum eben biographische Aspekte konstitutiv sind. Der „récit de rêve“ hat also auch oft gleichzeitig die Züge einer kurzen autobiographischen Erzählung. Der „récit de rêve“ versucht, diese Aspekte zur Entfaltung zu bringen. Die Originalität des Surrealismus⁷ besteht nun darin, dass er eine Verbindung zu diesen vielen Aspekten des Traums herstellt und sie dichterisch versprachlicht. Der nach Nietzsche auch dem Traum als Kunsttrieb inhärente Vorgang der Erlösung prägt nun auch den „récit de rêve“ (wie wir schon im Zusammenhang mit „Les vases communicants“ von Breton gesehen haben). Die im Traum verbildlichten unterdrückten Begierden oder Wünsche, die wiederum im „récit de rêve“ versprachlicht werden, können diese Erlösung bewirken. Dabei kann der „récit de rêve“ Bericht des im Traum verbildlichten Erlösungsvorgangs sein. Der „récit de rêve“ kann selbst aufgrund der Versprachlichtung des Traums und der dadurch bewirkten Ermöglichung einer zur-Kennntnis-nahme seiner Bedeutungen eine erlösende Funktion haben. Schließlich kann der „récit de rêve“ als der Bericht des Auffindens des dem Traum und der Wirklichkeit gemeinsamen Grundes (wie in „les vases communicants“) eine erlösende Dynamik enthalten. Wie erwähnt wurde erst durch den Surrealismus der „récit de rêve“ zu einer literarischen Gattung. Auf diese Merkmale wollen wir nun kurz eingehen.

Generell lässt sich sagen, dass der surrealistische „récit de rêve“ zunächst in der möglichst getreuen Wiedergabe eines zuvor geträumten Traums besteht. Tempus des „récit de rêve » ist in der Regel das Präsens, womit die Illusion einer direkten Teilhabe am Traumgeschehen gestärkt wird. Es spricht meistens ein Ich. Die zumeist parataktisch gebauten Sätze sind kurz und oft im Stil der Unschärfe gehalten, um das Obskure der Traumatmosphäre zu berücksichtigen. Die Identität zwischen Traumberichterstatter und Traum-Ich wird meistens nicht gebrochen. Der „récit de rêve“ ist meist durch eine Textkohärenz gekennzeichnet, durch ein narratives Schema als Abfolge von verschiedenen Situationen, die einen Zustand aufhebt und über eine Folge von Veränderungen einen neuen Zustand erreicht, der sich zum ersten konträr verhält. In der Regel besteht der „récit de rêve“ aus einem Handlungsgeschehen, das eine logische Kausalverknüpfung mit Anfang, Mitte und Ende und ein darin verwickeltes Subjekt beinhaltet. Das narrative Schema des „récit de rêve“ ist also in hohem Maß ausgeprägt.

In der Regel ist eine klare Struktur erkennbar (Beginn-Ortsbeschreibung-Übergang von Exposition zur Handlung-Ende). Der Traumcharakter erfolgt aus der Einflechtung von mit der Realität nicht kompatiblen Elementen. Dabei wird das Traum-Ich durch seine Traumwelt desorientiert. Die Topographie entspricht meist der realen Welt, in welcher wie erwähnt irrealer Momente eingeflochten sind. Orte und Personal des „récit de rêve“ sind realitätsnah und entsprechen meist der tatsächlichen Erfahrungswelt der Autoren. Die Figuren sind oft Familienangehörige oder Mitglieder der surrealistischen Gruppe.

In unserem Zusammenhang der Erläuterung der tragischen Lyrik Chars interessiert die Frage, inwieweit sich nun der „récit de rêve“ einer tragischen, negativen Ästhetik zuordnen

lässt, die einen Einblick „ins Innere und Schreckliche der Natur“²⁵⁵ gewährt. Innerhalb der surrealistischen Gruppe ist es vor allem Antonin Artaud, der diesen Aspekt besonders betont, indem er die Forderung aufstellt, besonders unangenehme Träume aufzuzeichnen, „des récits de mauvais rêves“. Obwohl solche « récits de mauvais rêve » in der surrealistischen poetischen Produktion kaum anzutreffen sind, lässt sich ausgehend von Artauds Vorschlag doch verstehen, worin er sich vom „récit de rêve“ unterscheidet. Der „récit de mauvais rêve“ wäre jene Traumerzählung, die auf diesen Einblick in das Innere und Schreckliche der Natur hinsteuert, und im Aufbau dieses „böse“ Moment als Kernstück besonders berücksichtigt. Als Beispiel für ein solches „récit de rêve“ ließe sich die Erzählung von Hans Castorps Traum im Kapitel „Schnee“ in Thomas Manns Bildungsroman „Der Zauberberg“²⁵⁶ anführen. Es handelt sich zwar nicht ganz um einen surrealistischen „récit de rêve“, da es der Bericht des Traums einer Figur ist. Es ließe sich eher von einer Traumnovelle sprechen, deren Kernstück eben dieses böse Moment eines „mauvais rêve“ ist, der in diesem Einblick ins Innere und Schreckliche der Natur besteht. Diese Traumnovelle „Schnee“ ist auch so aufgebaut, dass die symbolhafte Darstellung des Einblicks in das Grausame der Natur ihr Höhepunkt ist. Der Aufbau erfolgt nach dem narrativen Modell von Anfangssituation, Ereignis, Endsituation. Der Anfang der Traumnovelle ist die Beschreibung der Situation und Seelenlage Hans Castorps vor und während seiner Exkursion in den Schneesturm. Beschrieben wird Castorps langsames Eindringen in die Tiefen der Natur und die Berührung mit dem ihr inhärenten Moment der Zerstörung und des Todes:

„Was er aber nicht gekannt hatte, war die Neigung, diese begeisternde Berührung mit der tödlichen Natur so weit zu verstärken, dass die volle Umarmung drohte...“²⁵⁷

Beschrieben wird das immer bedrohlicher werdende Sich-hineinwagen in das Unbekannte der Natur und zwar bis zum Moment der realen Todesbedrohung. Dieses Moment ist das Moment der gänzlichen Erschöpfung Castorps in seinem Kampf gegen den Schneesturm, das Moment der Kraftlosigkeit angesichts einer tödlichen Naturgewalt:

„Benommen und taumelig, zitterte er vor Trunkenheit und Exzitation...Wunsch und Versuchung, sich niederzulegen und zu ruhen, beschlichen...seinen Sinn, obgleich er kein Kind war und aus mancherlei Überlieferung ziemlich genau wusste, wie man erfriert“²⁵⁸.

In diesem Zustand völliger Erschöpfung, gelingt es Hans Castorp, sich an einer Hütte zu lehnen. Dort schläft er nun ein. An dieser Stelle beginnt die Mitte der Novelle, das Ereignis: Hans Castorps Traum, der sich zu einem « bösen Traum » entwickelt. Wir können in diesem Zusammenhang diesen Traum weder nacherzählen noch interpretieren. Dieser beginnt mit der Schau Arkadiens aus einer deutschen Bildungsperspektive heraus:

„Das ist ja überaus erfreulich und gewinnbringend! Wie hübsch, gesund und klug und glücklich sie sind! Ja nicht nur wohlgestalt- auch klug und lebenswürdig von innen heraus. Das ist es, was mich so rührt und ganz verliebt macht: der Geist und Sinn, so möchte' ich sagen, der ihrem Wesen zugrunde liegt...“²⁵⁹

Doch der Traum entwickelt sich langsam zu einem bösen Traum, nämlich zu einem

²⁵⁵ Friedrich Nietzsche : KSA, GT, S. 65

²⁵⁶ Thomas Mann: Der Zauberberg, Kapitel „Schnee“, Frankfurt, 1991, S. 639

²⁵⁷ Ebd.: S. 650

²⁵⁸ Ebd.: S. 662

²⁵⁹ Ebd.: S. 671

symbolhaften Einblick in das Innere und Schreckliche der Natur, womit die Traumnovelle ihren Höhepunkt erreicht. In einer faustischen Vision sieht Hans Castorp die „Mütter“²⁶⁰ in der Gestalt von zwei grauen Weibern, „halbnackt, zottelhaarig, mit hängenden Hexenbrüsten und fingerlangen Zitzen“²⁶¹, die an einem Becken ein kleines Kind (vermutlich der junge Hans Castorp selber) zerreißen und verschlingen. Castorp hört noch die „spröden Knöchlein“²⁶² in deren Maul knacken. In dem Moment wacht er auf und kehrt ins Sanatorium zurück.

Auch René Char hat ein „récit de rêve“ geschrieben: „Eaux-mères“. Wir wollen herausarbeiten, inwieweit dieser Text ein surrealistischer „récit de rêve“ ist, und ob er im Zusammenhang mit der tragischen Ästhetik auch als „récit de mauvais rêve“ bestimmt werden kann, der das Moment des Schrecklichen und Grausamen integriert.

²⁶⁰ « F. :Den Müttern ! Triff't's mich wie ein Schlag !/ Was ist das Wort, das ich nicht hören mag ?/ .../ Doch im Erstarren such' ich nicht mein Heil;/ Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil;/ Wie auch die Welt ihm das Gefühl verteure/ Ergriffen, fühlt er tief das Ungeheure“:

J.W. Goethe: Faust, München, 1998, S. 193

²⁶¹ Thomas Mann : Der Zauberberg, Frankfurt, 1991, S. 674

²⁶² Ebd. : S. 674

3.1.1.3) EAUX-MÈRES

EAUX-MÈRES

La propriété de ma famille à L'Isle-sur-Sorgue. À l'ouest une vaste étendue de prairie. Le fourrage a été enlevé. Pour bien marquer les divisions, outre les rideaux d'arbres dépouillés de leurs feuilles, quelques sombres carrés de betteraves d'une espèce bâtarde, très basse. Tout cela rapidement aperçu. Je constate avec satisfaction que la vue est libre. À l'horizon et comme point final du panorama, Une chaîne de montagnes me fait facilement songer à un renard bleu. Mon attention est particulièrement attirée par un large fleuve sans sinuosité, qui s'avance vers moi, creusant son lit sur son passage. Son allure lente, mélancolique, est celle d'un promeneur un peu las. Je n'éprouve pas d'inquiétude. Quelques centaines de mètres me séparent de lui. En son milieu, marchant dans le sens du courant, de l'eau à la ceinture, je distingue, côte à côte, ma mère et mon neveu, ce dernier âgé de sept ans. Je remarque que le niveau de l'eau est le même pour tous les deux, bien qu'ils soient l'un et l'autre de taille visiblement différente. Ils me racontent la promenade qu'ils viennent de faire, promenade complètement dénué d'intérêt à mon avis. J'écoute très distraitement un récit où il est question d'un enfant que je ne connais pas, du nom de Louis Paul, disparu depuis peu de jours et dont on n'a pu réussir, malgré les efforts répétés et l'assurance qu'il s'est noyé dans le fleuve, à retrouver le corps. Ma mère se montre réservée dans le choix de ses termes. Systématiquement le mot mort n'est pas prononcé. Elle dit : « La perte du fil ». Ce qui me laisse rêveur. Je m'adresse à mon neveu : « Tâche, mon neveu, de ne pas égarer en crue la couleur de ta cravate ». Dans les sous-sols de la maison d'habitation. Je suis dans une pièce infiniment peu attirante, probablement une ancienne cuisine désaffectée. Un alambic est accroché à un clou de la plinthe. Une corde à linge fortement nouée à ces deux extrémités traverse la pièce dans le sens de la largeur. Un placard dont on a ôté les battants- une forge et un étang- laisse voir à peu de distance un foyer de coke de gaz allumé et une pancarte, de la destination de celles des hommes-sandwich, sur laquelle est écrit en caractère Braille « Électricien de Vénus ». *J'ai l'impression que, mettant à profit la confusion qui règne, les vers de farine ont dévoré le sel à l'Equateur.* Entre ma mère. Elle porte sans effort un cercueil de taille ordinaire qu'elle dépose, sans un mot, à mes pieds. Sa force m'est un profond sujet d'étonnement. En vain je m'essaie à soulever le cercueil. Cet objet creux destiné à être longuement fécondé me surprend par sa forme invariable et son aspect extérieur d'une grande propreté. On l'a passé à l'encaustique. Je suis flatté. Je questionne ma mère. Sur le ton de la conversation elle m'apprend la présence du cadavre de Louis Paul, *le bâtard d'eau*, à l'intérieur. Mais aussitôt elle détourne les yeux, très gênée et murmure à court de souffle : « C'est la logique », phrase que j'interprète par « c'est la guerre », et qui provoque ma colère. *Nous ne sommes donc pas sortis des frontières du Premier Empire.* Je désire m'assurer du contenu exact du cercueil. Je dévisse les écrous. Le cercueil est rempli d'eau. L'eau est extrêmement claire et transparente. Contrairement à celle du fleuve c'est une eau potable, probablement filtrée. Je me penche assez intrigué : sous l'eau, à quelques centimètres, dans une attitude de souffrance indescriptible, je distingue le corps d'un enfant d'une huitaine d'années. La position des membres, par ce qu'elle représente de désarticulation horrible, m'émeut vivement. Les chairs sont bleues et noires, déchirées, *parce qu'il y a eu lutte*, mais curieusement disposées, en particulier sur le front où elles empruntent le dessin d'une dentelle vénitienne. L'un des bras passe derrière la tête. La main appliquée sur la bouche est retournée. La paume est un cul de singe. C'est le premier noyé qu'il m'est donné de voir : un monstre.

Un chapeau de paille du genre canotier de premier communiant me surprend par son parfait état de conservation. Sur le ruban de couleur blanche, un mince filet de sang flotte sans parvenir à se détacher ni à troubler l'eau. C'est la sangsue *métisse*. Ma mère me prie de sortir. Je refuse. Elle attire mon attention sur ce qu'elle appelle tristement « Le retour des Boers (des bourgs) fratricides ». Elle tranche la corde *qui s'effondre avec un grand cri*. C'est un attentat. Quel poids ! J'ai très peur. Je tire hâtivement le corps hors du cercueil. Durant cette opération, je pense, non sans mélancolie, à certaine mort vraiment trop inhumaine. L'essentiel est de ne pas échouer. Je comprends mal. Maintenant je frictionne rudement le corps de l'enfant. J'exécute à plusieurs reprises les tractions prévues de la langue. Mais je suis manifestement gêné, dominé par un sentiment de pudeur indicible. Ma mère se plaint de coliques. La raideur du corps de l'enfant s'est accrue. J'ai brusquement la conviction que cet enfant vit. *C'est l'évidence*. Tout à l'heure au fond de l'eau il louchait. *C'était l'octroi*. Je multiplie de plus en plus énergiquement mes frictions. Mais il faudrait qu'il rendît au moins une partie de l'eau absorbée. Sans cela il coule de nouveau à pic. Sa bouche m'apparaît légèrement entrouverte. Où ai-je déjà vu ces lèvres ? À Paris, au parc des Buttes-Chaumont, c'était l'arc du tunnel. Je guettais à l'entrée, la sourde et la muette. Je me rappelle avoir rêvé d'une exquise petite fille, se baignant dans la conque d'une source, toute nue. Malgré des séjours prolongés dans l'eau, coupés de fréquents plongeurs, elle n'était jamais parvenue qu'à mouiller les lèvres extérieures de son sexe et cela à son grand désespoir. C'était Sangue. *Quelle aventure ! Autour de moi il pleut de la suie et du talc. Signes d'une conjonction d'astres dans le ciel favorable et défavorable ; à moins que le jour et la nuit écoeurés du conformisme de l'actuelle création n'aient enfin conclu le grand pacte d'abondance*. Il n'y a rien de miraculeux dans le retour à la vie de cet enfant. Je méprise les esprits religieux et leurs interprétations mystiques. Je prends l'enfant dans mes bras et une immense douleur m'envahit. J'aime cet enfant d'un amour maternel, d'une grandeur impossible à concevoir. Il va falloir changer ma règle d'existence. Ma tâche est désormais de le protéger. Il est menacé. On verra. Il est petit et je suis grand. Assis sur une chaise et le serrant contre moi, je le berce tendrement. Ma sœur, mère de mon neveu, se trouve là. Je la prie de m'apporter des vêtements secs. Il me tarde qu'elle me donne satisfaction pour la mettre dehors ensuite. Elle ne se montre pas très empressée. À cette minute je mesure toute l'étendue de son avarice. Je la menace de la tuer. Elle s'en va et revient bientôt avec un gracieux vêtement taillé dans un fibrôme *d'été*. Elle fait preuve dans ses explications d'une platitude et d'une bassesse odieuses. Il me semble que l'enfant sur mes genoux s'est transformé. Son visage vivant, expressif, ses cheveux châtons, en particulier, m'enchantent. Ils sont partagés par une raie impeccable. L'enfant m'aime profondément. Il me dit sa confiance et se blottit contre moi. Je suis ému aux larmes. Nous ne nous embrassons pas. Ma mère et ma sœur ont disparu. A la place qu'elles occupaient il y a une loupe noire, monnaie d'arcane oubliée par le libérateur repoussant »²⁵².

MÜTTERLICHE WASSER

Das Anwesen meiner Familie in L'Isle-sur-Sorgue. Im Westen weite Wiesenflächen. Das Heu ist eingefahren. Zur Markierung der Abgrenzungen, neben den Vorhängen aus entlaubten Bäumen, einige dunkle Karrees einer sehr kleinwüchsigen Abart von Runkelrüben. All das mit einem Blick erfasst. Ich stelle zufrieden fest, dass die Sicht frei ist. Am Horizont, gleichsam als Abschluss des Panoramas, lässt mich eine Gebirgskette sogleich

²⁵² René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 50

an einen Blaufuchs denken. Meine Aufmerksamkeit fesselt ein breiter Fluss ohne Windungen, der auf mich zuströmt, sich sein Bett beim Vordringen selbst gräbt. Sein langsamer, melancholischer Lauf gleicht dem eines ein wenig ermüdeten Spaziergängers. Ich empfinde keine Unruhe. Einige hundert Meter trennen mich von ihm. In seiner Mitte, der Richtung der Strömung folgend, das Wasser bis zum Gürtel, sehe ich Seite an Seite meine Mutter und meinen Neffen gehen, dieser im Alter von sieben Jahren. Ich bemerke, dass die Wasserhöhe für beide dieselbe ist, obwohl sie ganz offensichtlich verschieden groß sind. Sie erzählen mir von dem Spaziergang, den sie soeben gemacht haben und der meiner Ansicht nach völlig uninteressant ist. Ich höre ganz zerstreut einer Erzählung über einen Jungen mit Namen Louis Paul zu, den ich nicht kenne, der seit einigen Tagen verschwunden ist und dessen Körper man, trotz wiederholter Bemühungen und der Gewissheit, dass er im Fluss ertrunken ist, nicht hat finden können. Meine Mutter zeigt sich zurückhaltend in der Wahl ihrer Worte. Sie vermeidet systematisch das Wort „Tod“. Sie sagt: „Der Faden ist verloren.“ Das stimmt mich nachdenklich. Ich wende mich an meinen Neffen: „Pass auf, mein Kind, dass dir die Farbe deiner Krawatte nicht abhanden kommt, wenn das Wasser steigt.“

Im Kellergeschoss des Wohnhauses. Ich bin in einem äußerst ungemütlichen Raum, wahrscheinlich einer alten, nicht mehr benutzten Küche. Ein Destillierkolben hängt an einem Nagel an der Deckenleiste. Eine an beiden Enden fest verknotete Wäscheleine ist quer durch den Raum gespannt. In einem Wandschrank, dessen türflügel- eine Schmiede und ein Teich- entfernt wurden, sieht man aus der Nähe einen brennenden Gaskoksofen und ein Reklameschild, ähnlich denen von Plakatträgern, auf dem in Blindenschrift steht: „Elektriker der Venus“. *Ich habe den Eindruck, dass die Mehlwürmer die herrschende Verwirrung genutzt und das Salz am Äquator*

verschlungen haben. Meine Mutter tritt ein. Mühelos trägt sie einen Sarg von üblicher Größe, den sie ohne ein Wort vor meinen Füßen abstellt. Ihre Kraft versetzt mich in tiefes Erstaunen. Vergeblich versuche ich selbst, den Sarg anzuheben. Dieses *hohle, zu langer Befruchtung bestimmte* Ding überrascht mich durch seine stets gleich Form und sein überaus sauberes Äußeres. Er wurde mit Bohnerwachs poliert. Ich fühle mich angenehm berührt. Ich befrage meine Mutter. Im Plauderton teilt sie mir mit, dass im Innern der Leichnam Louis Pauls, des *Wasserbastards*, liege. Doch sogleich wendet sie sehr verlegen die Augen ab und murmelt nach Luft ringend: „Das ist die Logik“, ein Satz, den ich deute als „das ist der Krieg“ und der meinen Zorn hervorruft. *Demnach befinden wir uns noch immer innerhalb der Grenzen des Ersten*

Kaiserreichs. Ich möchte mich vom genauen Inhalt des Sarges überzeugen. Ich schraube die Muttern ab. Der Sarg ist voller Wasser. Das Wasser ist äußerst klar und durchsichtig. Im Gegensatz zu dem des Flusses ist es trinkbar, wahrscheinlich gefiltert. Ziemlich irritiert beuge ich mich vor: ein paar Zentimeter unter der Wasseroberfläche erkenne ich, in einer Haltung unbeschreiblichen Leidens, den Körper eines Jungen von ungefähr acht Jahren. Die grässlich verrenkte Stellung der Glieder berührt mich heftig.

Das Fleisch ist blau und schwarz, zerfetzt, *weil ein Kampf stattgefunden hat*, die Male sind jedoch seltsam verteilt, besonders auf der Stirn, wo sie das Muster einer venezianischen Spitze annehmen. Einer der Arme liegt hinter dem Kopf. Die auf den Mund gepresste Hand ist verdreht. Ihre Innenfläche ist ein Affenhintern. Es ist der erste

Ertrunkene, den ich zu Gesicht bekomme: ein Monstrum. Ein Strohhut, flach wie jener für die erste Kommunion, überrascht mich durch seinen vollkommen intakten Zustand. Am weißen Hutband flattert ein dünner Faden Blut, ohne sich lösen zu können oder das Wasser zu trüben. Das ist der Blutegel-*Zwitter*. Meine Mutter bittet mich zu gehen. Ich weigere mich. Sie lenkt meine Aufmerksamkeit auf das, was sie traurig

„Die Rückkehr der brudermörderischen Buren (Burgen?) nennt. Sie zerschneidet die Leine, *die mit einem lauten Schrei niederstürzt*. Ein Attentat. Welch Gewicht! Ich habe große Angst. Ich ziehe hastig den Körper aus dem Sarg. Während dieser Unternehmung denke ich, nicht

ohne Melancholie, an gewisse wahrhaft unmenschliche Todesarten. Das Wesentliche ist, nicht zu scheitern. Ich begreife nicht. Jetzt reibe ich heftig den Körper des Jungen. Mehrmals ziehe ich wie vorgeschrieben die Zunge heraus. Doch offensichtlich bin ich gehemmt, beherrscht von einem Gefühl unaussprechlicher Scham. Meine Mutter klagt über Bauchschmerzen. Die Steifheit des Körpers des Jungen hat zugenommen. Plötzlich bin ich davon überzeugt, dass dieses Kind lebt. *Das ist offenkundig*. Vorhin, am Grunde des Wassers, schielte es. *Das war das Zugeständnis*. Ich reibe es immer mehr, immer energischer. Es müsste doch zumindest einen Teil des geschluckten Wassers wieder von sich geben. Sonst wird es von neuem auf den Grund sinken. Sein Mund scheint mir leicht geöffnet. Wo habe ich diese Lippen schon einmal gesehen? In Paris, im Park der Buttes-Chaumont, es war der Tunnelbogen. Ich lauerte am Eingang auf die Taube und die Stumme. Ich erinnere mich, von einem reizenden kleinen Mädchen geträumt zu haben, *so groß wie eine Murre*, das ganz nackt in der Muschel einer Quelle badete. Obwohl sie immer länger im Wasser blieb und wiederholt untertauchte, schaffte es die Kleine nie, mehr als die äußeren Lippen ihres Geschlechts zu benetzen, worüber sie sehr verzweifelt war. Es war Sanguine. *Was für ein Abenteuer! Um mich herum regnet es Ruß und Talk. Zeichen einer Sternkonstellation am Himmel, voll Gunst und Ungunst zugleich; es sei denn, Tag und Nacht hätten, angeekelt vom Konformismus der gegenwärtigen Schöpfung, endlich den großen Pakt des Überflusses geschlossen*. Die Rückkehr dieses Kindes ins Leben hat nichts von einem Wunder. Ich verachte die religiösen Geister und ihre mystischen Deutungen. Ich nehme den Jungen in meine Arme und eine unermessliche Sanftheit ergreift mich. Ich liebe dieses Kind mit der Liebe einer Mutter, einer Liebe von unvorstellbarem Ausmaß. Ich werde meine Existenz neu ordnen müssen. Von nun an habe ich die Aufgabe, es zu beschützen. Es ist bedroht. Mal sehen. Es ist klein, ich bin groß. Ich sitze auf einem Stuhl, drücke es an mich und wiege es sanft. Meine Schwester, die Mutter meines Neffen, ist auch da. Ich bitte sie, mir trockene Kleidung zu bringen. Es drängt mich, dass sie meinen Wunsch erfüllt, damit ich sie dann hinausschicken kann. Sie legt keine Eile an den Tag. In dieser Minute ermesse ich das ganze Ausmaß ihres Geizes. Ich drohe ihr, sie zu töten. Daraufhin geht sie und kommt bald mit einem niedlichen Kleidungsstück zurück, geschneidert aus einem sommerlichen Fibrom. In ihren Ausführungen beweist sie widerliche Plattheit und Niedertracht. Es scheint, als habe sich das Kind auf meinen Knien verwandelt. Sein lebendiges, ausdrucksvolles Gesicht und besonders sein kastanienbraunes Haar entzücken mich. Es wird von einem makellosen Scheitel geteilt. Das Kind liebt mich zutiefst. Es sagt, dass es mir vertraue, und schmiegt sich an mich. Ich bin zu Tränen gerührt. Wir umarmen uns nicht. Meine Mutter und meine Schwester sind verschwunden. An ihrem Platz ist eine schwarze Lupe, *Arkanum-Münze, vergessen vom abscheulichen Befreier*.

Wir wollen zunächst herausarbeiten, inwieweit der Text ein surrealistischer « récit de rêve » ist und die Merkmale dieser Gattung respektiert. Ausdrücklich benennt René Char diesen Text einen „récit de rêve“:

„Ce texte dans son ensemble est un récit de rêve. Seules les parties en italique sont des impressions de réveil qui se sont imposées à mon esprit au fur et à mesure de la transcription du rêve. Je n'ai pas cru devoir les écarter tant elles mettaient d'insistance à être consignées. On les trouvera scrupuleusement dans l'ordre »²⁶³

In der Überlieferung des surrealistischen « récit de rêve » erhebt der Text zunächst eindeutig den Anspruch, einen geträumten Traum getreu wiederzugeben. Einzelne Elemente, die dem Traum nicht zugehören, werden von René Char hervorgehoben, um die Treue zum Traum zu betonen. Der Bericht findet in der ersten Person Singular und im Präsens statt. Dabei wird die Identität zwischen Traumberichtersteller und Traum-Ich nicht gebrochen. Die Sätze sind

²⁶³ René Char : Œuvres complètes, Paris, 1983, S. 50

kurz gehalten. Die Orte und Figuren der Traumwelt entsprechen der Realität, wobei die Familie und das surrealistische Milieu im Vordergrund stehen.

So beginnt der Bericht mit der Beschreibung des Familienguts des Traum-Ichs (der Ort „L’Isle-sur-Sorgue“ ist auch die Heimat des Dichters René Char, so dass die beschriebene Realität des Traum-Ichs mit der Realität des Dichters koinzidieren): „La propriété de ma famille à l’Isle-sur-Sorgue“. Der Traumcharakter der beschriebenen Örtlichkeit wird durch bestimmte irrealer Momente betont. Der erste irrealer Aspekt besteht in einer Analogie: eine Gebirgskette lässt das Traum-Ich an einen Blaufuchs denken. Dieser irrealer Aspekt leitet den eigentlichen Traum ein, sodass sich generell sagen lässt, dass „Eaux-mères“ nach einem narrativen Schema (Beginn- Ortsbeschreibung- Übergang von der Exposition zur Handlung- Handlung- Ende) mit einem Anfang, einer Mitte und einem Ende aufgebaut ist.

Nach der Erwähnung der Analogie der Gebirgskette mit dem Blaufuchs, sieht nun das Traum-Ich, wie ein Fluss ihm entgegenströmt. Der Fluss hat keine Windungen, was den Traumcharakter des Geschehens akzentuiert. In der Mitte des Flusses, in der Richtung der Strömung, geht die Mutter des Traum-Ichs mit einem Neffen. Traum-Ich und Mutter kommen ins Gespräch. Wie im surrealistischen „*récit de rêve*“ besteht das Personal zunächst aus Familienangehörigen. Die Mutter berichtet nun von einem verschwundenen, vermutlich in einem Fluss ertrunkenen Kind namens Louis Paul (eine Anspielung auf die Vornamen der surrealistischen Dichter Louis Aragon und Paul Éluard, sodass in der Überlieferung des surrealistischen „*récit de rêve*“ eine Anspielung auf die Gruppe der Surrealisten gemacht wird). In Bezug auf das verschwundene Kind, lässt die Mutter das Wort Tod nicht fallen und spricht statt dessen von „la perte du fil“. Hier wird eine Anspielung auf das von Freud entdeckte Phänomen der Bedeutungsträchtigkeit von „Versprechern“ gemacht. Mit der Wendung „la perte du fil“ könnte die Mutter eben auch „la perte du fils“ gemeint haben, d.h. den Verlust des Sohnes. Das Verschwinden des Kindes „Louis Paul“ würde für die Mutter den Verlust des Sohnes bedeuten. Schließlich wird beschrieben, wie in einem Kellerraum die Mutter dem Icherzähler einen Sarg vor die Füße stellt. In diesem Sarg befindet sich nun die Leiche des ertrunkenen Kindes „Louis Paul“. Es ist nicht nur die Leiche eines ertrunkenen, sondern offensichtlich auch die eines zu Tod geschlagenen Kindes. Das Traum-Ich versucht nun, das Kind wieder wachzureiben. Die Lippen des Kindes erinnern das Traum-Ich an den Tunnelbogen im Park der Buttes-Chaumont in Paris. Schließlich kommt das Kind wieder zu Bewusstsein und lebt wieder. Das Traum-Ich nimmt sich seiner an. Zwischen ihm und dem Kind entsteht dann ein Vertrauensverhältnis. In diesem Moment sind Mutter und Schwester plötzlich verschwunden.

Auch inhaltlich und thematisch lässt sich von einem « *récit de rêve* » sprechen, der jedoch auch die Charakteristika eines „*récit de mauvais rêve*“ hat.

Wie in „*Les vases communicants*“ von Breton wird ein Erlösungsvorgang beschrieben, der zugleich die Herausbildung einer Dichteridentität thematisiert. Dieses Thema wird durch den Untertitel „*À quoi je me destine*“ akzentuiert. Auch der Titel weist darauf hin, der eine klangliche Anspielung auf „Homère“ ist, als repräsentative Figur des Dichters überhaupt. Die Negativität besteht nun darin, dass diese Konstituierung einer Dichteridentität von der Mutter konterkariert wird.

Diese Negativität der Mutter äußert sich zunächst in Bezug auf das Kind „Louis Paul“ (womit eine Anspielung auf die surrealistischen Dichter Louis Aragon und Paul Éluard gemacht wird), über welchen sie den Ausdruck „la perte du fil“ fallen lässt. Dieser Ausdruck kann im Sinne des von Freud herausgearbeiteten bedeutungsträchtigen „Versprechers“ verstanden werden, und bedeutet dann „la perte du fils“, der Verlust des Sohnes. Daraufhin reagiert das „Traum-Ich“, mit dem Satz: „Ce qui me laisse rêveur“. Dann beginnt das Moment des „*mauvais rêve*“, nämlich die Konfrontation des Traum-Ichs mit dem toten Kind „Louis Paul“

und der Mutter. Die Herausbildung der Dichteridentität des Traum-Ichs wird symbolhaft an dem Versuch des Traum-Ichs, das tote Kind Louis Paul wiederzubeleben, dargestellt. Dabei muss das Traum-Ich feststellen, dass die Mutter diese Wiederbelebung verhindern möchte. Sie bittet zunächst das Traum-Ich, den Kellerraum zu verlassen: „Ma mère me prie de sortir“. Dagegen stemmt sich das Traum-Ich: „je refuse“. So beginnt der Kampf des Traum-Ichs gegen die Zerstörungskraft der eigenen Mutter. Schließlich gelingt es ihm, das Kind zu beleben. Auch hier muss es feststellen, dass die Mutter diese Wiederbelebung in keiner Weise unterstützt. Im Gegenteil, bei der Bitte des Traum-Ichs, Kleider für das Kind zu holen, zeigt die Mutter eher Widerwillen: „Elle ne se montre pas très empressée“.

An dieser Stelle erkennt das Traum-Ich die Zerstörungskraft der Mutter: „À cette minute je mesure toute l'étendue de son avarice... Elle fait preuve dans ses explications d'une platitude et d'une bassesse odieuses ». Schließlich formuliert das Ich eine Todesbedrohung, womit die Mutter verschwindet. In diesem Moment wird das Kind lebendiger und ein Vertrauensverhältnis entsteht zwischen ihm und dem Kind. Das Kind als symbolhafte Figur der Dichteridentität des Traum-Ichs wird durch intertextuelle Bezugnahmen akzentuiert. In dem Moment, wo das Ich die Lippen des Kindes erblickt, erinnert es sich an den „arc du tunnel“ der „Buttes-Chaumont“ in Paris. Dies ist eine Anspielung auf Louis Aragons Roman „Le paysan de Paris“, in welchem drei surrealistische Dichter (Breton, Noll und Aragon) den „Parc des Buttes-Chaumont“ betreten, um dort die surrealistische Erfahrung des „sentiment de la nature“ zu erleben.

So lässt sich sagen, dass der Text sowohl ein „récit de rêve“ in der Tradition des surrealistischen „récit de rêve“ ist, als auch ein „récit de mauvais rêve“ ist, insofern dabei der Aspekt der Negativität stark im Vordergrund steht. So wie Hans Castorp gegen den Schneesturm als zerstörerische Urgewalt der Natur ankämpfen muss, und schließlich im Traum die faustische Schau der Grausamkeit der „Mütter“ aushalten muss, so muss das Traum-Ich in „Eaux-mères“ erkennen, dass die Herausbildung seiner Dichteridentität keineswegs selbstverständlich und reibungslos vor sich geht. Vielmehr muss er die Erfahrung machen, dass die eigene Mutter ein Zerstörungspotential entwickelt und sich gegen diese Herausbildung stemmt. Das Traum-Ich sieht sich gezwungen, aktiv Widerstand zu leisten und gegen diese negative Wucht zu kämpfen.

3.2.) TRAGISCHE LYRIK ALS TRANSFIGURATION DES DIONYSISCHEN: DICHTUNG UND GRAUSAMKEIT

Der metaphorische Titel « Le Marteau sans maître » evoziert eine bestimmte Negativität. „Marteau“ kann als Metapher für den Willen zur Macht verstanden werden. Die Prädikation „sans maître“ weist auf einen Willen zur Macht hin, der „herrenlos“ ist, der nicht mehr gebändigt wird, in dem Sinn, dass er nicht mehr in Recht umgewandelt ist, und reine, ausufernde, nicht mehr kontrollierte, und somit zerstörende, Unrecht potenzierende Macht ist. Die Metapher „le Marteau sans maître » evoziert die Negativität, die ausgelöst wird, wenn das dionysische Phänomen der Macht nicht mehr in Recht transformiert und durch Recht gebändigt wird.

Die Metapher und vor allem das Lexem „Marteau“ spielen dabei auf das mythologische Bedeutungsfeld der Schmiedekunst und des Schmiedes an, welcher in den verschiedenen Mythologien in besonderer Weise einen Zugang zur Macht hat, so z.B. der Schmied Alberich in Wagners „Ring des Nibelungen“, der mit seinem Hammer den Ring schmiedet, der ihm die maßlose Macht verleiht. Seine Schmiedekunst potenziert Macht. Durch seine Schmiedekünste gelangt er zur Macht:

„Der Welt Erbe/ Gewänne zu eigen/ Wer aus dem Rheingold/ Schüfe den Ring/ der maßlose Macht ihm verlieh“²⁶⁴.

Dem Schmied Alberich ist es vergönnt, diesen Goldring zu schmieden.

Dieser nutzt auch seine Fähigkeit aus, und schmiedet den Ring, der ihm die maßlose Macht verleiht:

„Bangt euch noch nicht ? / So buhlt nun im Finstern,/ Feuchtes Gezücht! Das Licht löscht ich euch aus;/ entreisse dem Riff das Gold,/ schmiede den rächenden Ring“²⁶⁵.

„Marteau“ kann also hier als Metapher für den Willen zur Macht verstanden werden.

So lässt sich sagen, dass die elementare ästhetische und metaphorische Dynamik des Bandes „Le Marteau sans maître“ die Transfiguration der Negativität der entfesselten und nicht gebändigten Macht ist.

Die ästhetische Dynamik der Transfiguration der Negativität des entfesselten und ungebändigten Phänomens der Macht durchzieht in fundamentaler Weise die Metaphorik des Gedichtbandes „Le Marteau sans maître“. Diese Transfiguration potenziert nun eine intertextuelle Bezugnahme auf Sade. Da die ästhetische Dynamik dieser Transfiguration in dieser intertextuellen Bezugnahme besonders prägnant zur Sprache kommt, wollen wir zunächst auf die Gedichte eingehen, in welchen dieser intertextuelle Bezug in besonders erkennbarer Weise zur Sprache kommt (d.h. in Gedichten aus dem Band „Poèmes militants“). Wie erwähnt soll bei der Interpretation der Gedichte von der tragischen Ästhetik einer Transfiguration der Negativität ausgegangen werden. Diese sollen dabei jedoch nicht darauf reduziert werden, sondern ihre jeweils eigene Logik und Bedeutungsvielfalt soll respektiert werden. So soll zwischen einer Herausarbeitung dieser tragischen Ästhetik der Negativität (und der damit verbundenen intertextuellen Bezüge) und der Berücksichtigung anderer Bedeutungselemente vermittelt werden.

²⁶⁴ Richard Wagner: Das Rheingold, Teldec Classics International, 1993, Libretto, S. 108

²⁶⁵ Ebd.: S. 108

3.2.1) CHAR UND SADE

Die Kohärenz und Notwendigkeit dieser intertextuellen Bezugnahme besteht darin, dass das Herz des Systems Sades die Imagination des absolut entfesselten, nicht gebändigten Willens zur Macht ist, und der damit verbundenen entfesselten Negativität und Grausamkeit des Menschen.

Motor dieser Imagination des Bösen ist die Figur des Libertins. Die Figur des Libertins ist in der Tradition der Anthropologie des französischen Materialismus²⁶⁶ (vor allem La Mettrie und d'Holbach) konzipiert, nach dem der Mensch ausschließlich von der Natur aus gedacht ist. Nach ihm ist der Mensch in den Naturgesetzmäßigkeiten eingebettet und kann sich aus denen nicht entreißen:

„Der Mensch ist das Werk der Natur, er existiert in der Natur, er ist ihren Gesetzen unterworfen, er kann sich nicht von ihr freimachen, er kann nicht einmal durch das Denken von ihr loskommen, vergeblich strebt sein Geist über die Grenzen der sichtbaren Welt hinaus, immer ist er gezwungen zu ihr zurückzukehren.“²⁶⁶

Demnach ist für d'Holbach der Mensch ein rein physisches Wesen, dem keine immateriellen Eigenschaften zugesprochen werden können. Den Gedanken der Interdependenz von Seele und Körper radikalisiert d'Holbach, indem er die Seele sogar mit dem Körper identifiziert. In diesem Sinn sieht sich der Libertin als ein individuell geartetes Produkt der Natur, die ihn mit bestimmten Eigentümlichkeiten versehen hat, nach denen er sein Handeln ausrichtet: „Crée par la nature avec des goûts très vifs, avec des passions très fortes ; uniquement placé dans ce monde pour m'y livrer et pour les satisfaire. Et ces effets de ma création n'étant que des nécessités relatives aux premières vues de la nature ou, si tu l'aimes mieux, que des dérivations essentielles à ses projets sur moi, tous en raison de ses lois, je ne me repens que de n'avoir pas assez reconnu sa toute-puissance, et mes uniques remords ne portent que sur le médiocre usage que j'ai fait des facultés (criminelles selon toi, toutes simples selon moi) qu'elle m'avait données.“²⁶⁷

Der Libertin begreift seine Seele als naturhaft-physiologisches Prinzip, als Resultat der Zusammensetzung seiner Organe, aus dem Laster sowie Tugend entspringen.

In diesem Sinn formuliert der Libertin sein Selbstverständnis. So spricht z.B. der Libertin Bressac in der „Nouvelle Justine“:

„Tous les mouvements que la nature place en nous sont les organes de ses lois ; les passions de l'homme ne sont que les moyens qu'elle emploie pour accélérer ses desseins. A-t-elle besoin d'individus ? Elle nous inspire l'amour : voilà des créations. Les destructions lui deviennent-elles nécessaires, elle place dans nos cœurs la vengeance, l'avarice, la luxure, l'ambition : voilà des meurtres. Mais elle a toujours travaillé pour elle et nous sommes devenus sans nous en douter, les débiles agents de ses moindres caprices.“²⁶⁸

Aus dieser Amoralität der Natur heraus begründet der Libertin seine Freiheit, die darin besteht, auf Setzungen des Rechts zu verzichten und durch seine Person die entfesselte Macht wirken zu lassen. Die Freiheit sieht der Libertin darin, durch die ungebändigte Entfesselung der Macht keinem Gesetz unterworfen zu sein.

Die Praxis des ungebändigten Willens zur Macht besteht also in dem Versuch, die Natur und ihre Zerstörungskräfte in absoluter Weise zu entbinden, herauszufinden, wie weit das sich-Hinwegsetzen über das Recht gehen kann (das Recht, das nach dem Libertin eine Einschränkung der Freiheit ist). Dieses sich-Hinwegsetzen hat vor allem die Form der

²⁶⁶ D'Holbach: System der Natur, Frankfurt, 1978, S. 17

²⁶⁷ Sade : Œuvres, Dialogue entre un prêtre et un moribond, Paris, 1990, S. 3

²⁶⁸ Sade : Justine ou les malheurs de la vertu, Paris, 1990, S. 190

absoluten Verfügung über den Anderen. Es ist der Eros der entfesselten Macht und der damit zusammenhängenden Wollust, die Verbrechen potenziert, die der Libertin erfährt und sucht: „Ferme dans mes principes parce que je m’en suis formé de sûrs dès mes plus jeunes ans, j’agis toujours conséquemment à eux. Ils m’ont fait connaître le vide et le néant de la vertu ; je la hais, et l’on ne me verra jamais revenir à elle. Ils m’ont convaincu que le vice était seul fait pour faire éprouver à l’homme cette vibration morale et physique, source des plus délicieuses voluptés .»²⁶⁹

Wir wollen nun auf Gedichte aus dem Band „Poèmes militants“ eingehen, in welchen die intertextuelle Bezugnahme auf Sade in besonderer Weise erkennbar wird.

3.2.1.1) L’HISTORIENNE

Celle qui coule l’or à travers la corne
Qui crève la semence
Mange aux pôles
Dort au feu de terre

L’expression d’épouvante du visage du carrier
Précipité dans la chaux vive
Asphyxié sous les yeux d’une femme
-Son dos aux veines palpitantes
Ses lèvres de fleuve
Sa jouissance grandiose

Tout ce qui se détache convulsivement de l’unité du monde
De la masse débloquée par la simple poussé d’un enfant
Et fond sur nous à toute vitesse
Nous qui ne confondons pas les actes à vivre et les actes vécus
Qui ne savons pas désirer en priant
Obtenir en simulant
Qui voyons la nuit au défaut de l’épaule de la dormeuse
Le jour dans l’épanouissement du plaisir

Dans un ciel d’indifférence
L’oiseau rouge des métaux
Vole soucieux d’embellir l’existence
La mémoire de l’amour regagne silencieusement sa place
Parmi les poussières

DIE GESCHICHTENERZÄHLERIN

Sie die Gold durchs Horn gießt
Die den Samen zermalmt
Speist an den Polen
Schläft am irdischen Feuer

Der Ausdruck des Entsetzens auf dem Gesicht des Steinbrechers
Der in den ungelöschten Kalk gestürzt wurde

²⁶⁹ Sade : Œuvres, Les cent vingt journées de Sodome, Paris, 1990, S. 22

Der erstickt ist vor den Augen einer Frau
-Ihr Rücken mit pochenden Adern
Ihre Flusslippen
Ihre überwältigende Lust

Alles was sich in Krämpfen löst von der Einheit der Welt
Von der Masse die losbricht durch den einfachen Stoß eines Kindes
Und auf uns niederstürzt mit rasender Geschwindigkeit
Auf uns die wir zu lebende und gelebte Taten nicht vermengen
Die wir nicht begehren können durch Gebete
Nicht empfangen durch Heuchelei
Die wir die Nacht sehen da die Schulter der Schläferin fehlt
Den Tag im Aufblühn der Lust

In einem gleichgültigen Himmel
Fliegt der rote Vogel der Metalle
Voll Sorge das Dasein zu verschönern
Die Erinnerung an die Liebe nimmt ihren Platz wieder ein
Zwischen all dem Staub

Der Titel „L’Historienne“ und das darin enthaltene Sem „histoire“ eröffnen zunächst in fundamentaler Weise das mythologisch geladene und sehr komplexe Bedeutungsgeflecht des Zusammenhangs zwischen Geschichte, Gedächtnis und Poesie.

Das Lexem „L’historienne“ ist darüber hinaus eine intertextuelle Bezugnahme auf Sade.

„L’historienne“ bezeichnet die Figur in dem Werk „Les 120 journées de Sodome“, die die Funktion hat, die Libertins in ihrer Praxis des entfesselten Willens zur Macht zu animieren und zu inspirieren. Durch ihre Erzählungen stachelt sie die Einbildungskraft der Libertins zur Ausmalung und Ausgestaltung von immer gewagteren Grausamkeiten in der Negation des Anderen und in der dadurch potenzierten Wollust an. In den „120 journées de Sodome“ werden die „historiennes“ in diesem Sinn eingeführt:

„Il s’agissait, après s’être entouré de tout ce qui pouvait le mieux satisfaire les autres sens par la lubricité, de se faire en cette situation raconter avec les plus grands détails, et par ordre, tous les différents écarts de cette débauche, toutes ses branches, toutes ses attenances, ce qu’on appelle, en un mot, en langue de libertinage, toutes les passions...Après des recherches et des informations sans nombre, on trouva quatre femmes, dis-je, qui, ayant passé leur vie dans la débauche la plus excessive, se trouvaient en état de rendre un compte exact de toutes ces recherches. Et, comme on s’était appliqué à les choisir douées d’une certaine éloquence et d’une tournure d’esprit propre à ce qu’on exigeait, après s’être entendues et recordées, toutes quatre furent en état de placer, chacune dans les aventures de leur vie, tous les écarts les plus extraordinaires de la débauche...Et comme tous ces excès mènent au meurtre et que ces meurtres commis par libertinage se varient à l’infini et autant de fois que l’imagination enflammée du libertin adopte de différents supplices, la quatrième devait joindre aux évènements de sa vie le récit détaillé de cent cinquante de ces différentes tortures. Pendant ce temps-là, nos libertins, entourés, comme je l’ai dit d’abord, de leurs femmes et ensuite de plusieurs autres objets dans tous les genres, écouterait, s’échaufferaient la tête et finiraient par éteindre, avec ou leurs femmes ou ces différents objets, l’embrasement que les conteuses auraient produit »²⁷⁰.

Insofern die Libertins ihre Grausamkeit aus der Dynamik der Natur her rechtfertigen, der sie

²⁷⁰ Sade : Les cent-vingt journées de Sodome, Paris, 1990, S. 39-40

in ihrem Handeln entsprechen wollen, lässt sich die „historienne“ als sinnbildliche Figur einer Handlangerin der dionysischen Zerstörungsmächte der Natur verstehen. Charakteristisch für die „historienne“ ist ihre Passivität. Sie inspiriert zu grausamen Handlungen, bleibt jedoch dabei passiv und betrachtet das ausgehend von ihren Erzählungen durch die Libertins angerichtete Zerstörungswerk. Zugleich enthält das Lexem „historienne“ das Sem „histoire“, sodass sich in Bezug auf den Titel von einer heterogenen Isotopie sprechen lässt. Schon der Titel indiziert also eine polysemische Verfasstheit des Gedichts, in welchem verschiedene Bedeutungsschichten aufgerissen werden, die jedoch in einem Verhältnis wechselseitiger Vermittlung stehen.

So wird zum einen eine intertextuelle Bezugnahme auf die Figur der „historienne“ evoziert und dem mit dieser Figur verbundenen Bedeutungszusammenhang im System Sades. Diese Bezugnahme bildet eine metaphorische Bedeutungsschicht des Gedichts. Weiterhin wird im Gedicht die Bezugnahme auf eine tragische Philosophie fortgesetzt. Diese Bedeutungsebenen stehen in einem wechselseitigen Verhältnis der Vermittlung und lassen sich nicht auf eine Ebene reduzieren. Die Isotopienbrüche und die heterotopische Struktur des Gedichts und seiner Metaphorik sind darauf zurückzuführen.

In der ersten Strophe wird in stärkerem Maße auf das Sem „histoire“ eingegangen und ausgehend von diesem Sem zunächst ein mythologischer Zusammenhang evoziert. Darauf weist der erste Vers hin, der als Eröffnung des Gedichts diesen Zusammenhang aufreißt. Es ist von einem Horn die Rede, durch welches eine weibliche Figur das Gold fließen lässt. Es wird hier auf die griechische Mythologie angespielt und zwar auf das Horn der Amme Amaltheia, womit diese dem Zeus zu trinken gibt und ernährt. Die Nahrung ist Honig, was durch das Lexem „l’or“ suggeriert wird. Dieses Horn (eines Stieres) ist das Urbild jenes Gefäßes, das „Rhyton“ heißt. Dieses ist durch seine Unerschöpflichkeit charakterisiert. Durch dieses Horn wird der zukünftige oberste Machthaber in der Götterordnung der griechischen Mythologie ernährt. Das Mythologem des Hornes, als jenes Gefäß womit Zeus ernährt, dadurch gestärkt wird, und ihn schließlich zu einer unerschöpflichen Macht gelangen lässt, evoziert zugleich diese Unerschöpflichkeit seiner Macht. Seine Zeugungskraft und Macht kennen kaum Grenzen. Er ist derjenige, der Kronos entthront, der über Schicksal und Leben der Menschen bestimmt und es den Schicksalsgöttinnen kundtut. Er ist der Vater der Menschen und Götter. Er ist auch derjenige, der mit Mnemosyne, der Göttin des Gedächtnisses, die Rühmenden, die Musen zeugt. Auf diesen Bedeutungskomplex wird im ersten Vers ebenfalls angespielt. Insofern die Musen als Töchter der Mnemosyne auch Lesmosyne mit sich bringen, wird diese Dialektik zwischen Mnemosyne und Lesmosyne evoziert, die an einigen Stellen des Gedichts erkennbar wird. Diese Anspielung ist in der Zweideutigkeit des ersten Verses begründet: Der Vers „Celle qui coule l’or à travers la corne“ weist nicht nur auf das Horn des Überflusses der Amaltheia, sondern evoziert zugleich die erste Muse, Kleio, welche die Muse der Geschichte ist. In Allegorien wird die Muse der Geschichte als diejenige dargestellt, die ebenfalls Gold durch ein Horn fließen lässt. So wird in subtiler Weise auch eine Dialektik zwischen Poesie und Geschichte thematisiert, eine Dialektik, die wie erwähnt schon im Titel angelegt ist: „l’historienne“ suggeriert die Geschichte und die literarische Figur im System der „120 journées de Sodome“ von Sade. Mit « l’historienne » wird jedoch auch auf die Muse der Geschichte (Kleio) angespielt, die dadurch eine Erzählende ist. Das Femininum von „historienne“ akzentuiert die Anspielung auf Kleio als diejenige, die Geschichte erzählt. Die Allegorie der Geschichte stellt diese jedoch in der Regel mit Chronos dar: „À l’avant, Chronos le dieu ailé. C’est un vieillard au front ceint : la main gauche agrippe un grand livre duquel la droite tente d’arracher un feuillet. À l’arrière et en surplomb, l’histoire

même. Le regard est sérieux et scrutateur ; un pied renverse une corne d'abondance d'où s'échappe une pluie d'or et d'argent, signe d'instabilité ; la main gauche arrête le geste du dieu, tandis que la droite exhibe les instruments de l'histoire : le livre, l'encrier, le stylet »²⁷¹.

Die Deutung der Allegorie der Geschichte muss also die Figur des Chronos' berücksichtigen, denn diese Figur sagt in der Allegorie auch etwas über die Geschichte aus. Mit der Figur des Chronos' wird vor allem der Geschichte der Aspekt der Zeitlichkeit, des Vergehens zugesprochen. Die orphische Tradition setzt Chronos an den Anfang des Seienden. Es wäre nicht inkohärent, wenn zugleich der andere Gott Kronos in dieser Figur evoziert wird. Dieser ist der Gott, der seinen Vater Uranos entmannt und entthront, und selber, aus Angst von einem seiner Kinder entmachtet zu werden, seine Kinder auffrisst, jedoch schließlich von Zeus entmachtet wird. Mit dieser Anspielung wird das Charakteristikum des Willens zur Macht als „Urfaktum aller Geschichte“²⁷² evoziert, sowie das damit verbundene Zerstörungspotential, wenn der Wille zur Macht sich verselbstständigt.

In den folgenden drei Versen wird Geschichte als tellurisches Phänomen suggeriert. Dies ist besonders im letzten Vers erkennbar. Es wird über die Geschichte gesagt, sie schliefe am irdischen Feuer. Zugleich wird auch auf den Olymp angespielt, wo die Musen hausen, und „die schwarze Erde von ihren Hymnen“²⁷³ widerhallt.

Der in der ersten Strophe evozierte facettenreiche mythologische Zusammenhang wird in der zweiten Strophe fortgespinnt. Im ersten Vers ist von einem „carrier“ die Rede, dem der Ausdruck eines Entsetzens in das Gesicht eingezeichnet ist, weil er vor den Augen einer Frau in ätzenden Kalk gestürzt wird (und schließlich dabei umkommt). „Carrier“ spielt auf die mythologischen Figuren der Titanoi an („weiße Kreidemänner“ genannt), Kinder von Uranos und Gaia, zu denen auch Kronos gehört. Die Titanen lehnen sich nicht nur gegen ihren Vater Uranos auf, welcher von Kronos entthront wird, sondern auch gegen Zeus, Sohn des Kronos', da dieser befürchtet, von ihm entmachtet zu werden. Das Vorgehen der Titanen gegen Zeus besteht auch darin, seinen Sohn Dionysos zu töten.

Bei einem Versuch, Dionysos zu ermorden, bemalten die Titanen ihre Gesichter bis zur Unkenntlichkeit mit Gips. Der erste Vers „l'expression d'épouvante du visage du carrier“ spielt also auf die Szene der griechischen Mythologie an, in welcher die Titanen Dionysos töten wollen, eine Szene aus der Mythe des Kampfes der Titanen gegen Zeus, um diesem den Zugang zur Macht zu verwehren. Das Singular „carrier“ weist auf Kronos als Oberhaupt der Titanen an. Die in der ersten Strophe thematisierte Bestimmung der Geschichte als Wille zur Macht und Machtgeschehen, als Dialektik von Machtgewinn und Machtverlust wird also in der zweiten Strophe durch die Evozierung mythologischer Fragmente fortgesetzt. Die zwei folgenden Verse beschreiben nun, wie dieser „carrier“ in ätzenden Kalk gestürzt wird und dabei unter den Augen einer Frau umkommt. Es wird zum einen sinnbildlich der Machtverlust und Sturz des Titanen Kronos' evoziert, der durch seinen Sohn Zeus gestürzt wird. Der Ausdruck des Entsetzens auf seinem Gesicht lässt sich als Bewusstwerdung dieses Sturzes interpretieren. Die Frau im dritten Vers lässt sich in diesem Zusammenhang als Rhea interpretieren, die den Sturz ihres Mannes durch ihren Sohn Zeus anleitet, lenkt und diesem Sturz zuschaut. Die polysemische Verfasstheit der Verse (in welchen verschiedene Bedeutungsschichten und intertextuelle Bezugnahmen in gegenstrebigere Weise zusammenkommen und -fließen) zeigt sich daran, dass die Verse zugleich den Charakter einer Szene aus den „120 journées de Sodome“ haben. Die Frau im dritten Vers lässt sich als die „historienne“ interpretieren, die durch ihre Erzählung den libertinen Akt eines Mordes

²⁷¹ Paul Ricoeur: La mémoire, l'histoire, l'oubli, Paris, 2000, S. 1

²⁷² Friedrich Nietzsche: KSA, J: S. 728

²⁷³ Karl Kerényi: Die Mythologie der Griechen, München, 1992, S. 84

(„meurtre de volupté“ wie er z.B. von den libertins genannt wird) verursacht. Es wird ihre Passivität betont, da der Mord vor ihren Augen stattfindet und von einem Dritten initiiert wird. Diese Konstellation suggeriert die Haltung der „historienne“ in den „120 journées de Sodome“, die passiv auf einem Stuhl sitzt, Geschichten des wollüstigen Grauens erzählt, und dabei auf den Augenblick wartet, der den Libertin entflammt und ihn zu einem libertinen Akt entfesselten Willens zur Macht veranlasst, der in der Regel mit einem Mord endet. Zugleich lässt sich ausgehend vom aufgerissenen mythologischen Zusammenhang die „femme“ als die Tochter der Mnemosyne und Muse der Geschichte interpretieren, die die Ereignisse der Geschichte, die Taten und Untaten der Menschen erzählt. Mit der Evozierung der Muse der Geschichte wird metaphorisch ein komplexer Zusammenhang hervorgerufen, nämlich der Zusammenhang zwischen Geschichte, Gedächtnis (Mnemosyne) und Vergessen (Lesmosyne)²⁷⁴. Dieser Zusammenhang wird in den folgenden Versen hervorgerufen. Es ist von ihrem „Rücken mit pochenden Adern“, von ihren „Flusslippen“ und von ihrer „überwältigenden Lust“ die Rede. Obwohl es nahe liegt, den Possessiv-Artikel „son“ auf den gestürzten Steinbrecher zu beziehen, ist es sinnvoller, vom zuletzt genannten Zusammenhang der Mnemosyne diese Verse zu interpretieren, und eine tiefere metaphorische Schicht zu berühren. Dieser vom Mythologem der Mnemosyne aufgerissene metaphorische Gehalt kommt in den folgenden drei Versen zum Ausdruck. „Son dos aux veines palpitantes“ evoziert die Oberfläche des Flusses, der im Verlauf seines Strömens die fließende Gestalt eines Rückens hat, der von pochenden Adern durchzogen ist. Die pochenden Adern weisen auf das mannigfaltige Zucken des strömenden Wassers. Es wird auf den Fluss Lethe angespielt, der von den Musen als Töchter der Mnemosyne (des Gedächtnisses) hervorgebracht wird und Lesmosyne (das Vergessen) mit sich bringt. Rücken („son dos“) lässt sich als Rücken, als die Kehrseite der Mnemosyne interpretieren, nämlich als Lesmosyne, die das Vergessen hervorbringt. Diese Dialektik von Mnemosyne und Lesmosyne wird in der prädikativen Impertinenz der Metapher des nächsten Verses zum Ausdruck gebracht. Die Lippen der Ur-Muse Mnemosyne (Gedächtnis) sind zugleich Lesmosyne, aus dem Fluss Lethe beschaffen („ses lèvres de fleuve“). So kommt wie erwähnt in diesem Vers die Dialektik zwischen Mnemosyne und Lesmosyne zum Ausdruck. Wir können in diesem Zusammenhang keine detaillierte Erörterung dieses komplexen Mythologems angeben, sondern nur einige fragmentarische Gedanken liefern, die der Fortführung der Interpretation dienen. Man kann sagen, dass dieses Mythologem in einem ursprünglicheren Zusammenhang wurzelt, dessen Verbildlichung es ist, nämlich im Zusammenhang der Erfahrung des Lebens als des „Schlechthin-Durchfließenden“²⁷⁵, die in diesem Mythologem „ihren bildlichen Ausdruck finden konnte“²⁷⁶. Es ist die „Erfahrung des sich selbst, samt seinen fortwährenden Erlebnissen wollenden Lebens“²⁷⁷, das den Schmerz des „Umsonst“ des Vergehens mit sich bringt, jedoch die Kraft des Vergessens dieses Schmerzes enthält, welche wiederum die Lebenslust potenziert. So lässt sich grundsätzlich sagen, dass dieses Leuchten- und Verschwindenlassen als Dialektik zwischen Mnemosyne und Lesmosyne im Werden als das Ewig-sich-selber-Schaffen und Ewig-sich-selber-Zerstören des Lebens wurzelt. Im Zusammenhang mit dem oben erwähnten mythologischen Zusammenhang, ist diese Dialektik des Werdens in Bezug auf die Geschichte als die Dialektik von Machtübernahme und Machtverlust zu verstehen, die wiederum von der Muse erzählt wird. Der Bezug zur Sadeschen Figur der „historienne“ hat insofern seine Kohärenz, als das Erzählen von Geschichte das Erzählen begangenen Unrechts enthält, was wiederum zu Unrecht um der Macht willen

²⁷⁴ Im Rahmen der Interpretation eines Gedichtes können wir diesen Zusammenhang nicht erörtern, sondern nur erwähnen, und höchstens die Mythologeme kurz explizieren. Diesbezüglich sei auf das Buch von Paul Ricoeur „La mémoire, l’histoire, l’oubli“ hingewiesen, der diesen Zusammenhang philosophisch analysiert.

²⁷⁵ Karl Kerényi: Humanistische Seelenforschung, München, 1966, S. 314

²⁷⁶ Ebd.: S. 314

²⁷⁷ Ebd.: S. 316

inspirieren kann. Im letzten Vers wird auch die „jouissance grandiose“ der „historienne“ evoziert, die sich an dem durch ihre Erzählungen provozierten grausamen Taten der Libertins aufreizt und dabei die Wollust ihrer Macht genießt. Der hohe Stuhl, auf dem sie sitzt suggeriert auch ihre Machtposition.

In der nächsten Strophe wird nun der zuletzt genannte Zusammenhang thematisch fortgesetzt. In den ersten drei Versen ist eine entfernt radikalisierte Variierung von Heraklits Metapher des Werdens erkennbar, als das mit Sand spielende Kind, das aufbaut und zertrümmert. Diese Metapher, die Heraklits Gedanken zum Ausdruck bringt, dass aus dem Krieg des Entgegengesetzten alles Werden entsteht, und dass dieser Streit zugleich Gerechtigkeit ist, wird wie erwähnt radikalisiert. Radikalisiert wird die Metapher, insofern das Moment des Zertrümmerns akzentuiert wird. Es ist nämlich von dem die Rede, was sich „durch den einfachen Stoß eines Kindes“ von „der Einheit der Welt löst“ und „auf uns niederstürzt mit rasender Geschwindigkeit“. In Bezug auf den in den ersten zwei Strophen suggerierten mythologischen Zusammenhang, lässt sich „enfant“ auch als diejenige göttliche Gestalt verstehen, die den Vater entmachtet (z.B. Kronos und Zeus) und somit die Ordnung des Rechts zeitweilig zerstört. Die Loslösung der „masse“ lässt sich also in diesem Zusammenhang auch ausgehend vom Phänomen der Macht und des immer möglichen entfesselten Willens zur Macht (der als entfesselter Zerstörung gebiert) verstehen. So haben auch hier die Verse einen polysemischen Charakter. Es wird zum einen auf die herakliteische Metapher des Werdens und zum anderen der mythologische Zusammenhang kurz erwähnt.

In den folgenden Versen wechselt der Ton der Verse. Diese lassen sich ausgehend von der Anspielung auf Heraklit und seiner Bestimmung des Werdens verstehen. Es wird ausgehend von dieser Bestimmung des Werdens ein bestimmtes Ethos zum Ausdruck gebracht, das offensichtlich auch von einem christlichen Ethos abgegrenzt wird. Es ist zunächst von einem Ethos die Rede, das „zu lebende und gelebte Taten nicht vermengt“. Hier wird wohl auf das Prinzip des Streites angespielt, das dem Werden als Krieg des Entgegengesetzten inhäriert. Die zu lebende Tat unterscheidet sich grundsätzlich von der gelebten Tat, insofern sie sich dem Streit stellt. Die gelebte Tat ist in diesem Streit nicht mehr involviert, und hat im Sinne des Werdens kaum Relevanz mehr, da sie dem Werden enthoben ist. Vielleicht wird hier schon eine unterschwellige Kritik am christlichen Ethos formuliert, das die Summe guter Taten als zweckmäßig für den Erlösungsprozess betrachtet. In den nächsten zwei Versen wird nun diese Kritik am christlichen Ethos in Abgrenzung zum tragischen Ethos formuliert. Danach ist das Begehren mit dem Anbeten einer transzendenten Instanz unvereinbar. Der Ertrag einer Handlung kann im Sinne des Streites nicht vorgetäuscht oder simuliert werden. Das Ergebnis der Handlung geht aus dieser Anbindung an das Werden als Eris hervor.

In den letzten zwei Versen wird die dialektische Struktur des Werdens als das Ewig-sich-selber-Schaffen und das Ewig-sich-selber-Zerstören, als Leben und Vergehen, wieder evoziert. In der Perspektive eines tragischen Ethos⁷ werden beide Aspekte des Werdens zur Kenntnis genommen und bewusst wahrgenommen, ohne Ausblendung des ihm inhärenten Momentes der immer möglichen Entfesselung des dionysischen Zerstörungspotentials. Auf dieses letzte Moment spielt das Lexem „nuit“ an, das die Negativität eines ausufernden Willens zur Macht suggeriert, so in dem Ring des Nibelungen, in welchem vom „Nacht-Alberich“²⁷⁸ die Rede ist, der aus „Nibelheims Nacht“²⁷⁹ das „nächtliche Heer...aus stummer Tiefe zu Tag“²⁸⁰ fördert, womit die Entfesselung der Macht beginnt.

²⁷⁸ Richard Wagner: Das Rheingold, Teldec Classics International, 1993, Libretto, S. 138

²⁷⁹ Ebd.: S. 82

Mit „dormeuse“ wird vielleicht auch auf „celle...qui/ Dort au feu de terre“, d.h. auf die „historienne“ Bezug genommen. Aus der Perspektive eines tragischen Ethos' heraus wird die mögliche Ausuferung der Geschichte als tellurisches Phänomen, dessen „Urfaktum“ der Wille zur Macht ist, immer gesehen und berücksichtigt. Trotz der Schulter der Schlafenden (im Sinne der „historienne“) wird aus einem tragischen Ethos heraus immer auch die Nacht gesehen, was wiederum nicht bedeutet, dass die Lust, der schöpferische Aspekt ausgeblendet werden. Im Gegenteil: „Nous...qui voyons...le jour dans l'épanouissement du plaisir“. Insofern die „dormeuse“ im Sinne der „historienne“ auch die Muse der Geschichte evoziert, bezieht sich die erwähnte Doppelstruktur des Werdens („la nuit“ als der Aspekt des Vergehens und der Zerstörung und „le jour“ als die Lust und das schöpferische Leben) auch auf das Mythologem der Muse und dem mit ihr gepaarten Zusammenhang der Dialektik von Mnemosyne und Lesmosyne. Doch worin bestehen die Nacht, die Negativität des Zusammenhangs von Mnemosyne und Lesmosyne, die „Schlangen“, von denen Hölderlin in seinem Gedicht „Mnemosyne“²⁸¹ spricht? In diesem Rahmen können wir diesen komplexen Zusammenhang nicht ausgiebig erörtern, sondern nur annäherungsweise berühren. Die Negativität der Dialektik von Mnemosyne und Lesmosyne bezieht sich nach Ricoeur grundsätzlich auf das Zuviel an Gedächtnis „hier“, Zuwenig an Gedächtnis „dort“, kurz, auf einen falschen Gebrauch des Gedächtnisses und auf den immer möglichen Gedächtnissmissbrauch. Die Negativität der Erinnerung hängt zunächst mit einem Zuviel zusammen. Die Negativität eines falschen Gedächtnisgebrauchs im Sinne eines Zuviel an Erinnerung schlägt sich nach Freud und in Anlehnung an ihn nach Ricoeur vornehmlich im Phänomen der Melancholie nieder. Die Melancholie setzt ein, wenn ausgehend von einem bestimmten Ereignis (Verlust, begangenes Unrecht...) die Dynamik einer aktiv geführten und schließlich befreienden Erinnerungsarbeit und Trauerarbeit ausbleibt, und sich stattdessen eine passive, narzistische, regressive Trauer einstellt, durch welche diese zu einem symptomatischen „gegensätzlichen Zustand der Manie“ umschlägt, die schließlich aufgrund dieser narzistischen Fixierung, eine selbstzerstörerische Dynamik entwickelt, die nichts mit realer Trauerarbeit zu tun hat. Die Melancholie ist nicht der schmerzhafteste Loslösungsprozess von der durch ein Ereignis ausgelösten Trauer, sondern die narzistische Fixierung auf die Trauer und das sie auslösende Ereignis. Die Melancholie ist eine Trauer ohne Trauerarbeit.

Dieses passive Festhalten der Melancholie an der Trauer löst nun das Moment der Regression aus, das die Negativität der Melancholie ausmacht. Die Passivität der Melancholie liegt wie erwähnt an dem ausgebliebenen Durcharbeiten der Trauerarbeit. Die durch die Melancholie erzeugte Regression besteht nun wesentlich in der damit zusammenhängenden Verminderung des Selbstgefühls, da ja die ausgebliebene Trauerarbeit keinen Befreiungsprozess auslöst. Es ist der Narzismus der Melancholie, der dieses Gefühl bewirkt. So lässt sich sagen, dass die Negativität des Zuviel an Gedächtnis vor allem im Phänomen der narzistischen Melancholie liegt, die ein Festhalten an der Erinnerung ohne Erinnerungsarbeit ist, womit ein Befreiungsprozess verhindert wird: „Oui, le chagrin est cette tristesse qui n'a pas fait le travail de deuil“²⁸².

Die andere Spielart der möglichen Negativität der Dialektik zwischen Mnemosyne und Lesmosyne ist wie erwähnt das Zuwenig an Gedächtnis. Grundsätzlich hat das Zuwenig an Gedächtnis den gleichen Mangel wie das Zuviel an Gedächtnis, nämlich „dass Vergangenheit der Gegenwart anhaftet“²⁸³. Das Zuwenig an Gedächtnis besteht vor allem im Vermeiden der

²⁸⁰ Ebd.: S. 180

²⁸¹ Hölderlin: Gedichte, Frankfurt, 1982, S. 201

²⁸² Paul Ricoeur: La mémoire, l'histoire, l'oubli, Paris, 2000, S. 94

²⁸³ Paul Ricoeur: Das Rätsel der Vergangenheit, Essen, 2002, S. 113

Erinnerungsarbeit, im Umgehen der schmerzhaften Realitätsprüfung der Erinnerungsarbeit, die den Wiederholungszwang, die „compulsion“ mit sich bringt. So liegt der Melancholie und dem Zuwenig an Gedächtnis ein gemeinsames Defizit zugrunde, wie Ricoeur diagnostiziert hat:

„Si tel est le cas, alors le trop peu de mémoire relève de la même réinterprétation. Ce que les uns cultivent avec délectation morose, et ce que les autres fuient avec mauvaise conscience, c'est la même mémoire-répétition. Les uns aiment s'y perdre, les autres ont peur d'y être engloutis. Mais les uns et les autres souffrent du même déficit de critique. Ils n'accèdent pas à ce que Freud appelait le travail de remémoration »²⁸⁴.

Dieses Zuwenig an Gedächtnis berührt den Zusammenhang des Gedächtnismisbrauchs im Sinne einer „Instrumentalisierung des Gedächtnisses“²⁸⁵ („mémoire manipulée“) und eines wohlüberlegten „Gebrauch des Vergessens“²⁸⁶. Das Zuwenig an Gedächtnis im Sinne einer „mémoire manipulée“ entsteht wesentlich dann, wenn zum Zweck der Macht eine Selektion der Erinnerung vorgenommen wird:

„Une place distincte doit être faite, à côté des modalités plus ou moins passives, subies, souffertes, de ces « abus »... à des abus, au sens fort du terme, résultant d'une manipulation concertée de la mémoire et de l'oubli par des détenteurs de pouvoir »²⁸⁷.

Eine detaillierte Erörterung können wir in diesem Rahmen nicht leisten. Auch hier sei auf das Buch von Paul Ricoeur „La mémoire, l'histoire, l'oubli“ verwiesen.

Wir haben diesen Zusammenhang erwähnt, weil er doch einen nennenswerten Aspekt der Gedichte Chars ausmacht, und sich in ihnen auf einer unterschwelliger Weise wiederfindet. In der letzten Strophe wird nun u.a. die Kritik am Christentum fortgesetzt, und zwar in Bezug auf das Verständnis von Geschichte. Dies ist in der Wendung „ciel d'indifférence“ deutlich. In dem Ausdruck „ciel d'indifférence“ wird in suggestiver Weise eine Kritik an einer Auffassung von Geschichte als eine teleologisch zum Guten hin von einer transzendenten Instanz gelenkten Geschichte formuliert. Dem Himmel als Sinnbild dieser transzendenten Instanz wird Gleichgültigkeit zugesprochen. Von ihm geht keine teleologisch ausgerichtete Instanz aus. Vielmehr fliegt darin der „rote Vogel der Metalle/ Voll Sorge das Dasein zu verschönern“. Diese zwei Verse erweisen sich als äußerst sperrig. Es ist zunächst von „l'oiseau rouge des métaux“ die Rede. « L'oiseau rouge » könnte eine Anspielung auf das Mythologem des Phönix' sein. Der sich aus Flammen und Aschen immer wieder erneuernde Vogel ließe sich als ein Sinnbild des Werdens interpretieren. Mit dem Lexem „métaux“ wird wieder das Bedeutungsfeld der Schmiedekunst evoziert, die wie oben erwähnt den bildlichen Zusammenhang der Macht eröffnet. So suggeriert die Wendung „l'oiseau rouge des métaux“ den ewigen Zyklus des Auf- und Niedergehens der Macht. Dieser rote Vogel der Metalle fliegt nun voll Sorge, das Dasein zu verschönern. Wie ist es zu verstehen, dass dieser „oiseau rouge des métaux“ die Sorge trägt, das Dasein mit Schönheit zu versehen? Wie ist der Zusammenhang zwischen Schönheit und das durch das Lexem „métaux“ aufgerissene Bedeutungsfeld von Macht zu verstehen (ein Bedeutungsfeld das auch durch das Lexem „oiseau rouge“ eröffnet wird, insofern die Anspielung auf den Phönix auch eine Anspielung auf den Adler als Sinnbild der Macht ist, wobei die Zusammenfügung von Adler und Phönix auch auf die Vergänglichkeit und den Auf- und Niedergang von Macht hinweist)? Der aufgerissene Zusammenhang von Macht und Schönheit lässt sich (wie im ersten Kapitel erwähnt), vom Erhabenen aus verstehen. Wie schon erörtert unterscheidet sich das Erhabene vom Schönen dadurch, dass es nicht Wohlgefallen erzeugt, sondern Schrecken (nach Burke)

²⁸⁴ Paul Ricoeur: La mémoire, l'histoire, l'oubli, Paris, 2000, S. 96

²⁸⁵ Ebd.: Das Rätsel der Vergangenheit, Essen, 2002, S. 111

²⁸⁶ Ebd.: S. 111

²⁸⁷ Ebd.: La mémoire, l'histoire, l'oubli, Paris, 2000, S. 97

oder eine starke Gemütsbewegung, die durch die Wahrnehmung des schlechthin-Großen des Erhabenen ausgelöst wird („Erhaben ist das, mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist“²⁸⁸). Es ist dieses schlechthin-Große des Erhabenen, das schließlich das Gemüt in Bewegung setzt, und zwar wie erwähnt dadurch, dass das Überschwengliche an ihr für die Einbildungskraft „gleichsam ein Abgrund“²⁸⁹ ist, „worin sie sich selbst zu verlieren fürchtet“²⁹⁰.

Die durch das Erhabene ausgelöste Bewegung resultiert aus der „Unangemessenheit selbst der größten Bestrebung unserer Einbildungskraft in der Größenschätzung eines Gegenstandes“²⁹¹. Erhaben ist nach Kant, „die Natur in derjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt“²⁹².

Diese durch das Erhabene ausgelöste Bewegung des Gemüts angesichts des Unendlichen des Erhabenen bildet zugleich die Macht des Erhabenen, worauf Kant in Bezug auf das Dynamisch-Erhabene der Natur als Macht hinweist. Im Unterschied zur Schönheit ist also das Erhabene vor allem durch Macht charakterisiert. Die Macht des Erhabenen besteht in der durch es ausgelösten Bewegung des Gemüts, die zugleich das Gefühl des Exzesses mit sich bringt, insofern das Subjekt ein Gefühl der Unendlichkeit verspürt, die aus der von Kant evozierten Unangemessenheit jeglicher Vorstellung darüber resultiert:

„The experience (of the sublime) was itself defined as one which broke through a boundary, which was, in some sense at least, excessive“²⁹³.

Dieses durch das Erhabene provozierte Gefühl der Unendlichkeit und die dadurch bewirkte Unmöglichkeit, dieses Gefühl in der Vorstellung zu fassen, bewirkt nun den „transport“, den „rush“, die Auflösung des Subjekts, seine „self-annihilation“²⁹⁴:

„Here the mind is both absorbed and overwhelmed by the subject of the sublime so that it is in danger of losing its own independence, its own sense of self“²⁹⁵.

Diese Auflösung des Subjekts ist auch zugleich der Abgrund, worin die Einbildungskraft nach Kant sich selbst zu verlieren fürchtet. Die Gefahr als Bestimmung des Erhabenen, die Burke akzentuiert, liegt in diesem durch das Erhabene aufgerissene Abgrund, der den Selbstverlust des Subjekts auslöst. In diesem Sinn könnte man die Kantsche Formel des Wohlgefallens am Erhabenen als „negative Lust“ interpretieren. Die negative Lust bestünde in der Furcht vor dem Abgrund des Selbstverlusts, ein Abgrund, der jedoch zugleich anzieht und vielleicht dadurch wiederum Lust generiert, „a desire for self-annihilation“²⁹⁶. Diese Lust besteht vielleicht auch darin, dass durch die Macht des Erhabenen das Subjekt selbst ein Gefühl eigener Macht empfindet:

„...the expansion of consciousness whereby the mind comes to an overwhelming experience of its own power“²⁹⁷.

Dieser Zusammenhang zwischen Schönheit als Erhabenheit und Macht wird in diesen Versen evoziert. „L’oiseau rouge des métaux“ im Sinne des sich immer wieder erneuernden Phönix⁷ und Adlers (als Sinnbild für die Wechselwirkung von Macht und Erhabenheit, die zugleich dem Werden unterliegt), ist in diesem Zusammenhang als das zu verstehen, was dem

²⁸⁸ Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, Darmstadt, 1983, S. 335

²⁸⁹ Ebd.: S. 345

²⁹⁰ Ebd.: S. 349

²⁹¹ Ebd.: S. 342

²⁹² Ebd.: S. 342

²⁹³ Peter de Bolla: The discourse of the sublime, New York, 1989, S. 12

²⁹⁴ Ebd.: S. 53

²⁹⁵ Ebd.: S. 70

²⁹⁶ Ebd.: S. 70

²⁹⁷ Ebd.: S. 71

Dasein seine (auch furchtbare) Erhabenheit verleiht („soucieux d’embellir l’existence“).
Zugleich ruft diese Wendung die Assoziation des Flugzeugs wach als Sinnbild historischer
Evolution im Sinne technischer Evolution. Das Flugzeug verkörpert auch die vernichtende
Macht, die von ihm ausgehen kann. In den letzten zwei Versen werden nun zum Abschluss
wieder zwei Bedeutungsschichten des Gedichts zum Ausdruck gebracht: die Mnemosyne und
die Kritik an einer christlichen Auffassung einer zum Guten hin gelenkten Heilsgeschichte. Es
ist von der „mémoire de l’amour“ die Rede, die still ihren Platz zwischen all dem Staub
wieder einnimmt. Angesichts der immer möglichen Ausuferung der Geschichte wird
Geschichte in einem teleologischen Sinn aufgegeben. Zugleich wird die Mnemosyne als
christliche Gedächtnisreligion, im Sinne eines Gedächtnisbundes der „zwischen Gott und dem
gläubigen Gottesvolk geschlossen ist“²⁹⁸ und zwar in der Perspektive der Liebe Christi,
aufgegeben.

3.2.1.2) LA LUXURE

L’aigle voit de plus en plus s’effacer les pistes de la mémoire gelée
L’étendue de solitude rend à peine visible la proie filante
A travers chacune des régions
Où l’on tue où l’on est tué sans contrainte
Proie insensible
Projetée indistinctement
En deca du désir et au delà de la mort

Le rêveur embaumé dans sa camisole de force
Entouré d’outils temporaire
Figures aussitôt évanouies que composée
Leur révolution célèbre l’apothéose de la vie déclinante
La disparition progressive des parties léchées
La chute des torrents dans l’opacité des tombeaux
Les sueurs et les malaises annonciateurs du feu central
L’univers enfin de toute sa poitrine athlétique
Nécropole fluviale
Après le déluge des sourciers

Ce fanatique des nuages
A le pouvoir surnaturel
De déplacer sur des distances considérables
Les paysages habituels
De rompre l’harmonie agglomérée
De rendre méconnaissable les lieux funèbres
Au lendemain des meurtres productifs
Sans que la conscience originelle
Se couvre du purificateur glissement de terrain

WOLLUST

Der Adler sieht die Spuren der vereisten Erinnerung mehr und mehr schwinden
Die Weite der Einsamkeit lässt die Beute kaum erkennen auf ihrer Flucht
Durch all jene Gegenden

²⁹⁸ Harald Weinrich : *Lethe, Kunst und Kritik des Vergessens*, München, 1997, S. 37

Wo man getötet wird ohne Not
Gefühllose Beute
Ziellos hingeworfen
Diesseits des Verlangens und jenseits des Todes

Der gesalbte Träumer in seiner Zwangsjacke
Umgeben von vergänglichen Werkzeugen
Gestalten die sich auflösen kaum dass sie zusammengefügt
Ihre Revolution feiert die Apotheose des sich neigenden Lebens
Das fortschreitende Absterben geleckter Glieder
Dass Brausen der Sturzbäche im Dunkel der Gräber
Den Schweiß und die Not Vorboten des Feuers im Erdinnern
Das Universum schließlich mit athletischem Brustkorb
Fluss-Nekropole
Nach der Sintflut der Quellensucher

Dieser Wolkenschwärmer
Besitzt die übernatürliche Kraft
Über beträchtliche Entfernungen hinweg
Die gewohnten Landschaften zu verrücken
Die gestaute Harmonie zu durchbrechen
Die Todesstätten unkenntlich zu machen
Am Tag nach den gewinnbringenden Morden
Ohne dass das ursprüngliche Bewusstsein
Verschüttet würde vom reinigenden Erdrutsch

Auch der Titel „La luxure²⁹⁹“ ist eine Anspielung auf Sade. Die „luxure“ lässt sich als der Geist und die Handlungsweise verstehen, aus denen heraus der „libertin“ sein Selbstverständnis formuliert. Die „luxure“ ist die Wollust des absoluten „libertinage“, eine Handlungsweise, die sich, wie erwähnt über Recht, Gesetz, Sitte hinwegsetzt, und sich einem absolut entfesselten Willen zur Macht hingibt, und als Experiment auch darin besteht, zu eruieren, wie weit diese Entfesselung (auch der Lust) gehen kann.

Der Libertin sucht auch darin seine Freiheit, die er als Abwesenheit jeglicher Einschränkung seines Willens versteht. Die Freiheit sieht er in der Möglichkeit, alles ohne Einschränkung tun zu können:

„Chacun doit faire ce qui lui plaît, chacun n’a d’autre loi que son plaisir... La seule règle de conduite, c’est donc que je préfère tout ce qui m’affecte heureusement, sans tenir compte des conséquences que ce choix pourrait entraîner pour autrui. La plus grande douleur des autres compte toujours moins que mon plaisir... Je fais ce qui me plaît, dit le héros de Sade, je ne connais que mon plaisir et, pour l’assurer, je torture et je tue »³⁰⁰.

Wie schon erwähnt ist ein Moment dieser Entfesselung und der damit verbundenen Wollust die absolute Verfügung über den Anderen, die Negation des Anderen.

Der unendliche Abgrund der ungebändigten Macht, der ihr den Charakter des Erhabenen verleiht, findet seine wesentliche Form in dieser Negation des Anderen:

²⁹⁹ Siehe Grand Robert, luxure : Péché de la chair, recherche, pratique des plaisirs sexuels (impureté, lascivité, lubricité) ; concupiscence, désir, action luxurieuse, débauche, paillardise, vice

³⁰⁰ Maurice Blanchot: Lautréamont et Sade, Paris, 1963, S. 19

„Cette négation qui s’accomplit à l’échelle des grands nombres, que nul cas particulier ne peut satisfaire, est essentiellement destinée à dépasser le plan de l’existence humaine. L’homme de Sade a beau s’imposer aux autres par son pouvoir de les détruire : s’il donne l’impression de n’être jamais leur tributaire, même dans la capacité de se passer d’eux, c’est qu’il s’est placé sur un plan où il n’a plus de commune mesure avec eux, et il s’est placé une fois pour toute sur ce plan en donnant pour horizon à son projet destructeur quelque chose qui dépasse infiniment les hommes et leur peu d’existence »³⁰¹.

Der Libertin sucht die Erhabenheit einer unendlichen Allmacht auf Erden, die ihn zu einem Selbstverständnis als Rivalen und Widerspieler Gottes führt. In der Negation des Anderen, die im Verbrechen ihren Höhepunkt hat, findet der Libertin die Form seiner irdischen Allmacht:

„Le criminel, lorsqu’il tue, est Dieu sur terre, parce qu’il réalise entre lui et sa victime les rapports de subordination où celle-ci voit la définition de la souveraineté divine »³⁰².

Diese Rivalität besteht in der Kontestation des Prinzips der göttlichen Schöpfung und erhebt das Prinzip der Zerstörung zur Form dieser irdischen unendlichen Allmacht:

„l’homme de Sade qui a pris à son compte le pouvoir d’être au-dessus des hommes, concédé follement par ceux-ci à Dieu, n’oublie pas un instant que ce pouvoir est tout de négation : être Dieu ne peut avoir qu’un sens, écraser les hommes, anéantir la création »³⁰³.

Dieses Prinzip der Zerstörung legitimiert der Libertin mit dem Prinzip der Energie, die in einem zugleich Schöpfung und Zerstörung ist:

„Elle (l’énergie) est à la fois réserve de forces, affirmation qui ne s’accomplit qu’avec la négation, puissance qui est destruction »³⁰⁴.

Die „luxure“ des Libertins besteht nun in dieser Selbstdurchdringung durch diese „énergie“ unter besonderer Berücksichtigung ihres Momentes der Zerstörung:

„la luxure est une sorte de foudre, comme la foudre est la lubricité de la nature; le faible sera victime de l’une et de l’autre et le fort en sortira triomphant »³⁰⁵.

Der „libertinage“ als absolute Entfesselung der Macht tangiert nun auch das Phänomen des Erhabenen, da diese Entfesselung das Unendliche der Macht samt ihrer Abgründe (und potenzierten Verbrechen) auslöst und die Erfahrung des Erhabenen als Exzess herbeiführt, mit dem ihm inhärenten Charakteristikum, dass es eine Unangemessenheit der Vorstellung darüber bewirkt. Gemäß dieser Logik des Unendlichen des Erhabenen einer Entfesselung der Macht, wird für den Libertin auch das Verbrechen zu einem Moment des Erhabenen:

„Car osons le dire en passant, si le crime n’a pas ce genre de délicatesse qu’on trouve dans la vertu, n’est-il pas toujours plus sublime, n’a-t-il pas sans cesse un caractère de grandeur et de sublimité qui l’emporte et l’emportera toujours sur les attraits monotones et efféminés de la vertu ? Nous parlerez-vous de l’utilité de l’un ou de l’autre ? Est-ce à nous de scruter les lois de la nature, est-ce à nous de décider si le vice lui étant tout aussi nécessaire que la vertu, elle ne nous inspire pas peut-être en portion égale du penchant à l’un ou l’autre, en raison de ses besoins respectifs »³⁰⁶.

Das Verbrechen als Moment des Erhabenen in der Dynamik des « libertinage » nennt der libertin „meurtres de volupté“, dem sich z.B. der libertin de Blangis hingibt:

„Des meurtres nécessaires il passa bientôt aux meurtres de volupté: il concut ce malheureux écart qui nous fait trouver des plaisirs dans les maux d’autrui ; il sentit qu’une commotion violente imprimée sur un adversaire quelconque rapportait à la masse de nos nerfs

³⁰¹ Ebd.: S. 34

³⁰² Ebd.: S. 36

³⁰³ Ebd.: S. 37

³⁰⁴ Ebd.: S. 42

³⁰⁵ Ebd. : S. 43

³⁰⁶ Sade: Oeuvres, Les cent vingt journées de Sodome, Paris, 1990, S. 20

une vibration dont l'effet, irritant les esprits animaux qui coulent dans la concavité de ces nerfs, les oblige à presser les nerfs érecteurs, et à produire d'après cet ébranlement ce qu'on appelle une sensation lubrique³⁰⁷.

So lässt sich sagen, dass das höchste und zugleich das abgründlichste Moment der « luxure » als Wollust durch absolute Entbindung der Macht, der „meurtre de volupté“ ist.

Ähnlich wie das Gedicht „L'historienne“ ist auch das Gedicht „la luxure“ polysemisch verfasst und reißt verschiedene Bedeutungszusammenhänge auf. Es werden vor allem die Bedeutungsebenen der Mnemosyne (gepaart mit einer selbstreflexiven Thematisierung der Poesie) und der Macht zum Ausdruck gebracht. Dabei wird intertextuell auf Sade Bezug genommen und auf den in „L'historienne“ evozierten Zusammenhang der griechischen Mythologie und des Tragischen. Diese Bedeutungsebenen durchdringen sich wechselseitig und bilden die polysemische Struktur des Gedichts.

Dieser komplexe Zusammenhang von Bedeutungsschichten ist im ersten Vers schon in hohem Maße angelegt: „L'aigle voit de plus en plus s'effacer les pistes de la mémoire gelée ». Es ist vom Adler die Rede, der « die Spuren der vereisten Erinnerung mehr und mehr schwinden » sieht. Mit dem Lexem und Mythologem „aigle“ wird die Bedeutungsebene der Macht und zugleich ein mythologischer Zusammenhang evoziert. Es wird auf die Stelle der griechischen Mythologie angespielt, in welcher Zeus, als Stier verwandelt, Europa ver- und entführt, und sie schließlich, als Adler verwandelt, vergewaltigt:

„In der Nähe Gortynas auf Kreta ging er an Land, verwandelte sich in einen Adler und vergewaltigte Europa in einem Weidendickicht an einer Quelle“³⁰⁸.

Dieser Adler (als Sinnbild für Macht und Machthaber) sieht nun „die Spuren der vereisten Erinnerung mehr und mehr schwinden“.

Mit „mémoire“ wird nun auf das Bedeutungsfeld der Mnemosyne angespielt. Diese „mémoire“ ist vereist und der Adler sieht ihre Spuren schwinden. Wie ist dieser äußerst sperrige Vers zu verstehen? Wie ist zunächst die Wendung „mémoire gelée“ zu verstehen? Es wird auf das Mythologem der Mnemosyne als Quelle angespielt. Tatsächlich werden in der griechischen Mythologie Erinnerung und Vergessen (Mnemosyne und Lesmosyne) mit dem Element des Wassers assoziiert (als Quelle oder Fluss):

„Diese (die Musen) brachten den Menschen auch Lesmosyne, Vergessen der Leiden und Aufhören der Sorgen. Ein anderes Wort dafür ist Lethe, eben jene, die als Fluss in die Unterwelt gehört. Oft heißt diese das Gefilde oder Haus der Lethe. Doch gab es auch daneben eine Quelle der Mnemosyne. In den böotischen Bergen wurden zwei Quellen nebeneinander gezeigt: die der Mnemosyne und die der Lethe“³⁰⁹.

Auf die tiefe Bedeutung der Assoziation der Dialektik von Erinnern (Mnemosyne) und Vergessen (Lesmosyne) mit dem Element des Wassers als das Element des Lebens und des Lebendigen par excellence können wir nicht vertieft eingehen³¹⁰. Diese Assoziation weist auf die dem menschlichen Leben inhärente, die für das Leben notwendige, lebenswichtige und Leben spendende Dimension dieser Aspekte des Seins. Einige Gedanken seien jedoch erwähnt. Diese Aspekte konstituieren menschliches Sein, insofern sich der Mensch zunächst unwillentlich erinnert und unwillentlich vergisst („mneme“ als unwillentliche Erinnerung: „le souvenir comme apparaissant, passivement à la limite, au point de caractériser comme

³⁰⁷ Ebd.: S. 23

³⁰⁸ Robert von Ranke-Graves: Griechische Mythologie, Hamburg, 2000, S. 174

³⁰⁹ Karl Kerényi: Mythologie der Griechen, München, 1992, S. 83

³¹⁰ Auch hier sei auf die Erörterungen von P. Ricoeur über das Gedächtnis hingewiesen (im Kapitel „de la mémoire et de la réminiscence“ in „La mémoire, l'histoire, l'oubli“)

affection-« pathos »- sa venue à l'esprit »³¹¹). Das Pendant zu dieser unwillentlichen Erinnerung ist das unwillentliche Vergessen.

Die für das Leben notwendige Erinnerung liegt in der willentlichen Erinnerung (eine willentliche Erinnerung, die durch das Pathos, den Affekt einer unwillentlichen Erinnerung ausgelöst werden kann), in der Anamnese (Anamnese : „le souvenir comme objet d'une quête ordinairement dénommée rappel, recollection »³¹²). Wie oben erwähnt besteht die Notwendigkeit der Anamnese für das Leben u.a. in einer aktiv geführten Erinnerungsarbeit als Loslösung und Erlösung von einem vergangenen negativen Erlebnis oder Ereignis, das der Gegenwart anhaftet und durch seine Negativität (die nach Freud das Phänomen des Wiederholungszwangs bewirkt) eine Stagnation des Lebens mit sich bringt, ja sogar eine Regression, wenn die Anamnese ausbleibt. Weitere Notwendigkeit der Anamnese für das Leben ist die Konfiguration des Vergangenen, welche kollektive und persönliche Identität stiftet. Leben spendendes Moment der Anamnese liegt z.B. in dem durch sie ermöglichten Befreiungsprozess durch ihre Erinnerungsarbeit.

Die Mnemosyne, die Erinnerung wird im ersten Vers als „gelée“, als vereist bestimmt, und zwar unter dem Blick des Adlers, der die Spuren dieser vereisten Erinnerung schwinden sieht. Wie ist dieser metaphorische Zusammenhang zu verstehen? Wie ist zunächst diese Wendung „mémoire gelée“, vereiste Erinnerung zu verstehen? Und die Wendung „Spuren“, die unter dem Blick des Adlers schwinden? Mit der Wendung des Schwindens der Spuren der vereisten Erinnerung, „effacement des pistes de la mémoire gelée“ wird ein komplexer Zusammenhang aufgerissen. Mit der Wendung „pistes de la mémoire“ wird zunächst auf den antiken Topos (der zu zwei Topoi geführt hat) der Verschränkung zwischen Gedächtnis und Einbildungskraft und in dem Zusammenhang auf „das Rätsel des Bildes“³¹³ im Sinne des Rätsels der „Anwesenheit des Abwesenden als Unwirklichem und die des Vorherigen als Vergangenen“³¹⁴. Die „Spuren“ der Erinnerung, die „traces“ oder „pistes de la mémoire“ können also ganz fundamental als Eikon interpretiert werden, als die beiden Formen „der Anwesenheit des Abwesenden, des Unwirklichen und des Vergangenen“³¹⁵. Die Spur der Erinnerung als Eikon ist zurückzuführen auf die Metapher des Abdrucks, „wie ihn ein Siegel im Wachs einprägt“³¹⁶. Diese Metapher legt das Rätsel offen, nämlich dass das Bild als auch der Abdruck eine „doppelte Bedeutung haben, als einfache Anwesenheit und als Verweis auf das Abwesende, sei dieses ein Unwirkliches oder ein vergangenes Wirkliches“³¹⁷.

Diese Metapher des Eikon wird auch durch die Geschichte (als Erinnerungs- und Gedächtniswissenschaft) wieder wachgerufen, indem diese als eine „Wissenschaft durch Spuren“³¹⁸ definiert wird. Die Reihe „Archiv-Dokument-Spur“³¹⁹ bildet die Geschichte als Wissenschaft durch Spuren. Dabei sind „die Dokumente Spuren, und die Archive Vorräte inventarisierter Spuren“³²⁰. Von diesen Spuren der Erinnerung (der Mnemosyne) wird nun gesagt, dass sie unter dem Blick des Adlers schwinden. Es handelt sich aber um Spuren einer vereisten Erinnerung, einer „mémoire gelée“. Auf die Mnemosyne als Quelle wird nun in der Form angespielt, als diese als „vereist“ charakterisiert wird. Die vereiste Mnemosyne ist die Erinnerung, die nicht mehr in Bewegung ist, die sich von der Anamnese als

³¹¹ Paul Ricoeur: La mémoire, l'histoire, l'oubli, Paris, 2000, S.4

³¹² Ebd. : S. 4

³¹³ Paul Ricoeur : Das Rätsel der Vergangenheit, Essen, 2002, S. 28

³¹⁴ Ebd. : S. 28

³¹⁵ Ebd. : S. 29

³¹⁶ Ebd. : S. 29

³¹⁷ Ebd. : S. 30

³¹⁸ Ebd. : S. 31

³¹⁹ Ebd. : S. 31

³²⁰ Ebd. : S. 31

lebenswichtige und Leben spendende Quelle losgelöst hat. Es handelt sich, kurz gesagt, um eine tote Erinnerung. Wie ist der Zusammenhang mit dem Adler zu verstehen?

Es ist die Rede vom Adler, der die „Spuren der vereisten Erinnerung mehr und mehr schwinden sieht“. Unter dem Adler (als Sinnbild der Macht) verschwinden die Spuren einer Erinnerung, die obendrein vereist ist. Wie ist dieser Zusammenhang zwischen Macht und dem Verschwinden der Spuren der Erinnerung zu verstehen? Es wird hier auf fundamentaler Weise ein wesentlicher und problematischer Aspekt des Eikon als Verschränkung von Gedächtnis und Einbildungskraft im Sinne der Anwesenheit des Abwesenden als Unwirklichem und die des Vorherigen als Vergangenen thematisiert, den Ricoeur folgendermaßen expliziert:

« Pour compliquer un peu les choses, la problématique de l'eikon est en outre associée dès le début à celle de l'empreinte, du tupos, sous le signe de la métaphore du bloc de cire, l'erreur étant assimilée soit à un effacement des marques, des semeia, soit à une méprise semblable à celle de quelqu'un qui mettrait ses pas dans la mauvaise empreinte. On voit du même coup comment le problème de l'oubli est dès le début posé et même doublement posé, comme effacement de traces et comme défaut d'ajustement de l'image présente à l'empreinte laissée comme par un anneau dans la cire »³²¹.

Es wird auf den Aspekt des Verwischens der Spuren der Erinnerung, des „effacement des traces“ hingewiesen, der unter dem Blick eines Adlers (als Sinnbild der Macht) geschieht, ein Aspekt, den Ricoeur im Zusammenhang mit der Macht als „abus de la mémoire naturelle“³²² bezeichnet, die sich vor allem in zwei Modi ausgestalten können („mémoire manipulée“³²³ und „mémoire abusivement commandée »³²⁴). In den zwei Fällen wird die Mnemosyne, die Erinnerung unter der Herrschaft einer Macht vereist („gelée“).

Das Vereisen der Erinnerung hat zunächst die Form einer Instrumentalisierung des Gedächtnisses, „une manipulation concertée de la mémoire et de l'oubli par des détenteurs de pouvoir“³²⁵. Die Manipulierung des Gedächtnisses vollzieht sich vor allem über den „selektiven Charakter der Erinnerung“³²⁶ und dem damit verbundenen „wohlüberlegten Gebrauch des Vergessens“³²⁷, durch welche die Erinnerung in den Dienst der Macht gesetzt wird:

« Parcours de haut en bas, de la surface à la profondeur, ces effets sont successivement de distorsion de la réalité, de légitimation du système de pouvoir, d'intégration du monde commun par le moyen de systèmes symboliques immanents à l'action »³²⁸.

Die Praxis dieser Manipulierung geschieht wesentlich über den Akt des Konfigurierens, das selektiert und dabei einen Gedächtnissmissbrauch betätigen kann, indem es bewusst ausklammert oder bewusst akzentuiert:

« Au plan le plus profond, celui des médiations symboliques de l'action, c'est à travers la fonction narrative que la mémoire est incorporée à la constitution de l'identité. L'idéologisation de la mémoire est rendue possible par les ressources de variation qu'offre le travail de configuration narrative... C'est plus précisément la fonction sélective du récit qui offre à la manipulation l'occasion et les moyens d'une stratégie rusée qui consiste d'emblée en une stratégie de l'oubli autant que de la remémoration »³²⁹.

³²¹ Ebd. : La mémoire, l'histoire, l'oubli, Paris, 2000, S. 8

³²² Ebd. : S. 70

³²³ Ebd. : S. 82

³²⁴ Ebd. : S. 82

³²⁵ Ebd. : S. 97

³²⁶ Ebd. : Das Rätsel der Vergangenheit, Essen, 2002, S. 111

³²⁷ Ebd. : S. 111

³²⁸ Ebd. : La mémoire, l'histoire, l'oubli, Paris, 2000, S. 100

³²⁹ Ebd. : S. 103

Auf diesen komplexen Zusammenhang zwischen Macht und Erinnerung (und Einbildungskraft) wird nun in diesem ersten Vers angespielt.

Der Topos des Eikon als Spur der Erinnerung und der Zusammenhang der Macht werden im zweiten Vers weiter thematisiert und variiert. Darin ist die Rede von der Weite der Einsamkeit, die die Beute auf ihrer Flucht kaum erkennen lässt. Die Wendung „proie filante“ evoziert die Metapher des Eikon, als die vom auf dem Feld laufenden Tier, das somit auch Spuren hinterlässt:

„Die Metapher hat sich vom Abdruck des Siegels im Wachs zum Vorbeilaufen eines Tieres im Feld verschoben. Aber der Hintergrund der Metapher ist der gleiche: Die hinterlassene Spur ist ebenfalls ein Abdruck, welchen es zu entziffern gilt“³³⁰.

Zugleich wird der durch das Lexem Adler angedeutete Zusammenhang der Macht weiter thematisiert. Die „proie filante“, die Beute, lässt ich auf den Adler beziehen (als die Beute des Adlers, der Macht) im Sinne des Opfers der Macht. Diese Beute ist nun kaum zu erkennen, ist ziellos hingeworfen, „durch all jene Gegenden“, wo man tötet und „getötet wird ohne Not“, „diesseits des Verlangens und jenseits des Todes“. Diese Verse lassen sich auch als allgemein gehaltene metaphorische Evozierung des oben beschriebenen Phänomens der „luxure“ interpretieren. Der Raum der „luxure“ ist wie oben erwähnt ein Raum, in welchem Recht und Gesetz nicht mehr gelten. In diesem Raum sind dem Willen zur Macht keine Schranken gesetzt. Es ist der Raum der Grenzenlosigkeit der Macht, die, insofern sie den Abgrund der Erhabenheit aufreißt, höchste Wollust bereitet. Wie erwähnt ist ein Höhepunkt dieser Wollust die absolute Verfügung über den Anderen und die absolute Negation des Anderen. In diesem Raum der Gesetzlosigkeit und der Erhabenheit unendlicher Macht, hat das Verbrechen den Charakter der Selbstverständlichkeit. Es geschieht in einem Horizont, in dem das Prinzip des Individuums keine Gültigkeit mehr hat. Auf diese Zusammenhänge wird in den benannten Versen angespielt. Es ist die Rede von Gegenden, « wo man tötet, wo man getötet wird ohne Not », eine Wendung die auf die erwähnte Selbstverständlichkeit von Verbrechen hinweist, wenn die Dynamik der libertinen „luxure“ einsetzt und sich ihr Raum ausbreitet. Auch die Wendung einer Beute, die diesseits des Begehrens und jenseits des Todes ziellos hingeworfen wird, weist auf diese Selbstverständlichkeit hin. Im Raum der „luxure“ eines absolut entfesselten Willens zur Macht geschieht das Verbrechen in der Form absoluter Gleichgültigkeit. Es tangiert das Begehren nicht mehr und die Idee des Todes wird obsolet. In der zweiten Strophe wird die Bedeutungsebene der Mnemosyne weiter thematisiert und zwar in Bezug auf den zweiten wesentlichen Aspekt des Eikon, nämlich den Aspekt der Mnemosyne als Einbildungskraft. Damit wird eine selbstreflexive Ebene aufgerissen, nämlich der Reflexion der Poesie über sich selbst. Die polysemische Verfasstheit des Gedichts zeigt sich hier darin, dass das Bedeutungsfeld der „luxure“ weiter thematisiert wird und die intertextuelle Bezugnahme auf Sade fortgesetzt wird, insofern die „Einbildungskraft“ als „luxure“ im System Sades einen zentralen Stellenwert hat. So spricht der libertin Belmor:

„Oh, Juliette, qu’ils sont délicieux les plaisirs de l’imagination. Toute la terre est à nous dans ces instants délicieux ; pas une seule créature ne nous résiste, on dévaste le monde, on le repeuple d’objets nouveaux que l’on immole encore ; le moyen de tous les crimes est à nous, nous usons de tous, nous centuplons l’horreur »³³¹.

Da die praktische Durchführbarkeit seines libertinage Grenzen hat, ist der libertin schließlich auf das Vermögen der Einbildungskraft angewiesen, die es ihm aufgrund ihrer Grenzenlosigkeit (sie hebt sich über Zeit und Raum hinweg) ermöglicht, in noch höherem Maße die Unendlichkeit der Erhabenheit seines absolut entfesselten Willens zur Macht

³³⁰ Ebd. : Das Rätsel der Vergangenheit, Essen, 2002, S. 32

³³¹ Sade : Œuvres, Histoire de Juliette, Paris, 1990, S. 628

auszugestalten, eine Ausgestaltung, die jedoch nun von der Einbildungskraft übernommen wird. Die Einbildungskraft verlängert nicht nur den „libertinage“, sondern steht auch an seinem Ursprung, ja löst den libertinage erst aus, der zunächst in der Sprache freigesetzt wird, sodass sich mit R. Barthes sagen lässt, „que la parole se confond entièrement avec la marque avouée du libertin, qui est l’imagination“³³².

Insofern sich nun die Grausamkeit in der Einbildungskraft des Libertins entfesselt und zugleich versprachlicht wird, entsteht eine spezifische Sprache, die sich als poetisch bezeichnen lässt, da diese Grausamkeit Formen erhält, die den konventionellen Code der Sprache überschreiten, was das Poetische (als Transgression) wesentlich charakterisiert. In diesem Zusammenhang spricht Barthes zu Recht von einer „écriture poétique“ Sades, deren Überschreitung darin besteht, dass sie strukturell an die Phänomene des Verbrechens und der Geschlechtlichkeit gebunden ist, „liée structurellement au crime et au sexe“³³³. Ein Aspekt dieser „écriture poétique“ Sades ist die Zusammenfügung sprachlicher Bereiche, die aufgrund bestimmter Tabuisierungen gegeneinander abgegrenzt und im konventionellen Sprachgebrauch nicht in Verbindung gebracht werden. Der subversive Aspekt der „écriture poétique“ Sades entsteht aus der Besonderheit heraus, dass sich beim Libertin Sprache und Verbrechen vermengen. Seine entfesselte Einbildungskraft ermuntert den Libertin dazu, immer exzessivere Grausamkeiten zu erfinden, die in Sprache veräußert werden, welche wiederum die Einbildungskraft des Libertins animieren. Die poetische Transgression besteht darin, dass es sich um Sprache handelt, die mit dem Verbrechen eins wird und sich kontinuierlich neue Varianten des Lasters ausdenkt. Die Transgression manifestiert sich auch in der Form der Deregulierung bestimmter semantischer Codes. Der „libertinage“ erweist sich also auch als ein sprachliches Phänomen, dessen wesentliches Charakteristikum die Transgression ist. Semantische Codes werden verletzt, vermeintlich unvereinbare Bereiche werden durch Sprache in Verbindung gebracht, Verbrechen und Sprache konstituieren im Handeln des Libertins eine Symbiose, sodass in seiner Sprache der Satz die Funktion erlangen kann, das Verbrechen zu potenzieren. Die Sprache gestaltet sozusagen das Verbrechen, trägt zu seiner Genese bei, sodass dieses nach einem Versprachlichungsprozess seine endgültige Form gewinnt. Die Sadesche Syntax generiert und verdichtet die einzelnen Elemente des Verbrechens, bis dieses „steht“:

„C’est seulement par l’adjonction progressive de quelques noms que le crime va prendre peu à peu, augmenter de volume, de consistance et atteindre la plus forte transgression »³³⁴.

Auch die größeren Ausschweifungen der Libertins werden sogar vorher schriftlich vorbereitet. Diese schriftliche Vorbereitung ist eine regelrechte poetische Technik, daraus ein „poème“ entspringt, dem schließlich die Ausschweifung entsprechen soll. Mehrere Phasen konstituieren diese schriftliche Vorbereitung: die „ascèse“, die „disposition“, der „défoulement“ (hier soll der Libertin seiner Einbildungskraft freien Lauf lassen und alle Bilder, die ihm in den Sinn kommen, aufschreiben), der „choix“, der „brouillon“, die „correction“ und schließlich der „texte“ (interessant ist dabei, dass sich diese poetische Technik von der surrealistischen Schreibweise nicht wesentlich unterscheidet). Das in der Einbildungskraft des Libertins freigesetzte Bild scheint also am Anfang der Praxis des „libertinage“ zu sein.

Auf diesen Zusammenhang von „luxure“ und Poesie wird in der zweiten Strophe angespielt. Dichtung reflektiert sich in dieser Strophe selbst und formuliert ein bestimmtes dichterisches Selbstverständnis, im Medium einer Selbstmetaphorisierung. Auf diese Isotopie

³³² Roland Barthes : Sade, Fourier, Loyola, Paris, 1971, S. 36

³³³ Ebd. : S. 36

³³⁴ Ebd. : S. 160

eines dichterischen Selbstverständnisses weist zunächst das Lexem „rêveur“³³⁵ hin, womit vermutlich der Dichter gemeint ist (die darauf folgende Bestimmung, dass dieser in seiner Zwangsjacke gesalbt ist, „embaumé dans sa camisole de force“, ist vielleicht eine entfernte Anspielung auf den Dichter Sade, der die größte Zeit seines Lebens als eingesperrter Dichter verbracht hat). Es ist nun zunächst in den drei nächsten Versen von „outils temporaires“ (von denen der „rêveur“ umgeben ist), von „figures aussitôt évanouies que composées“, von „révolution“ und von « vie déclinante » die Rede. In diesen metaphorischen Anspielungen ist das Sem der Zeitlichkeit, des Entstehens und Vergehens erkennbar.

Mit „figures aussitôt évanouies que composées“ wird vermutlich auf die dichterische Metaphern- und Figurenbildung hingewiesen, die tatsächlich im Moment ihrer Entstehung wieder vergehen, sobald sie fixiert sind. In diesem Sinn lassen sich auch die „outils temporaires“ verstehen, nämlich als die vergänglichen Werkzeuge des Dichters.

Die „révolution“, der Auf- und Niedergang dieser Figuren besingt nun zunächst die Apotheose (den Lob) des sich neigenden Lebens, „de la vie déclinante“. In diesen Versen scheint also eine tragische Ästhetik durch, die Dichtung als eine sich dem Werden fügende konzipiert, und insofern Dichtung als Leben versteht. Danach besteht die Dichtung nicht darin, eine starre Ausdrucksform zu behaupten, sondern selbst das Werden als Vorgang zu sein:

„Écrire n'est certainement pas imposer une forme (d'expression) à une matière vécue. La littérature est plutôt du côté de l'informe, ou de l'inachèvement... Écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est à dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu. L'écriture est inséparable du devenir“³³⁶.

Demnach dichtet die Dichtung das Werden. Diese Dichtung des Werdens als das Ewig-sich-selber-Schaffen und Ewig-sich-selber-Zerstören wird in den folgenden Versen metaphorisiert. Diese Dichtung und das Auf- und Niedergehen ihrer Figuren dichtet zunächst den Lob des vergehenden Lebens, „célèbre l'apothéose de la vie déclinante“, dichtet das Leben unter besonderer Berücksichtigung des tragischen Momentes, nämlich des Momentes des Vergehens. Es wird in den folgenden Versen aufgereiht, was diese Dichtung weiterhin dichtet, nämlich „la disparition progressive des parties léchées“, „la chute des torrents dans l'opacité des tombeaux“, „les sueurs et les malaises annonceurs du feu central“, « l'univers enfin de toute sa poitrine athlétique ».

Dichtung des Werdens dichtet zunächst « la disparition progressive des parties léchées ». Vielleicht wird hier auf das fortschreitende Vergehen des menschlichen Leibs angespielt. Es ist schließlich die Rede von „la chute des torrents dans l'opacité des tombeaux“. Hier wird metaphorisch die Gegenstrebigkeit des Werdens als Dialektik von Entstehen und Vergehen suggestiv zum Ausdruck gebracht. Das Leben spendende und Leben suggerierende Element des Wassers wird mit dem Stein der Gräber in Verbindung gebracht. Die Metapher des Wasserfalls auf dem Grabstein suggeriert in gelungener Weise diese dem Werden inhärente Wechselwirkung von Entstehen und Vergehen. Mit dem Vers „les sueurs et les malaises annonceurs du feu central“ wird ein weiterer Aspekt des Werdens evoziert, nämlich das tellurische Zerstörungspotential („feu central“), das mit Übel verbunden sein kann, wenn es freigesetzt wird. Diese Dichtung dichtet weiter „l'univers de toute sa poitrine athlétique“. Gedichtet wird das Universum, das durch seine „poitrine athlétique“ charakterisiert wird. Das Adjektiv „athlétique“³³⁷ weist darauf hin, dass der Brust (oder dem Herz) des Universums der Kampf inhäriert. Auch dieser Vers indiziert einen Aspekt tragischer Gesinnung, nämlich die

³³⁵ (Siehe Grand Robert, rêveur : personne qui aime à rêver, qui vit en imagination ; un rêveur, un poète)

³³⁶ Gilles Deleuze: Critique et clinique, Paris, 1993, S. 11

³³⁷ Siehe Grand Robert, athlétique : von athlos, griech. Kampf

Bestimmung des Lebens als Streit, Kampf, Machtgeschehen. Dieses Universum wird im vorletzten Vers als „nécropole fluviale“ bezeichnet. Diese Metapher der „nécropole fluviale“ einer fließenden Stadt der Toten unterstreicht erneut die doppelte Struktur des Werdens als Ewig-sich-selber-Schaffen und Ewig-sich-selber-Zerstören. Das Adjektiv „fluviale“ generiert Assoziationen des Wassers als das Lebendige, die „nécropole“ hingegen weckt die Assoziationen eines Friedhofes riesigen Ausmaßes, der als Fluss dahinfließt. Ähnlich wie in der Metapher des sich auf dem Grabstein ergießenden Wasserfalls, wird auch hier ausgehend von den Wortfeldern des Wassers und des Steins die Gegenstrebigkeit des Werdens als Entstehen und Vergehen metaphorisiert.

Es sei hier kurz erwähnt, dass diese Verse das surrealistische Verfahren der „métaphore filée“³³⁸ sichtbar machen. Die „métaphore filée“ ist dadurch charakterisiert, dass die Metaphern, die sie konstituieren (sowohl als einzelne als auch als Abfolge), von der ersten Metapher abhängen und nur im Zusammenhang mit dieser zu verstehen sind. Sie ist eine Serie von Metaphern, die durch die Syntax und den Sinn miteinander verbunden sind, wobei jede Metapher einen Aspekt des Ganzen darstellt, für das die erste Metapher steht. Die Struktur der „métaphore filée“ ist also durch die erste Metapher (métaphore primaire) bestimmt, welche den Code vorgibt, nach dem sich die weiteren Metaphern richten. Die von der „métaphore primaire“ ausgelöste Metaphernabfolge besteht aus „métaphores dérivées“. Charakteristisch für die „métaphore filée“ ist also die „dérivation“, der abgeleitete Charakter der aus der „métaphore primaire“ entspringenden weiteren Metaphern. Die „dérivation“ ist durch eine Auflösung der semantischen Werte der abgeleiteten Metaphern gekennzeichnet, „une détérioration croissante des valeurs sémantiques“, die damit zusammenhängt, dass diese sich allein nach dem Code der « métaphore primaire » orientieren, unabhängig von ihrem semantischen Gehalt. Dabei unterscheidet Riffaterre zwischen der „dérivation simple“ und der „dérivation multiple“. In der „dérivation simple“ beschränken sich die verbalen Assoziationen der abgeleiteten Metaphern auf die von der „métaphore primaire“ vorgegebenen Lexik des Haupt- und Nebensubjekts. So spricht Riffaterre bezüglich des Verfahrens der „métaphore filée“ von der durch sie bewirkten internen Logik von Metaphernabfolgen, die eben nicht, wie vielfach aufgrund der surrealistischen Praxis der „écriture automatique“ angenommen wird, willkürlich sind. Die „dérivation multiple“ ist dadurch gekennzeichnet, dass sich die abgeleiteten Metaphern nicht nur auf die „métaphore primaire“ beziehen, sondern selbst wiederum Assoziationen auslösen.

In dem Gedicht „La luxure“ können die Verse „figures aussitôt évanouies que composées/ Leur révolution célèbre l’apothéose de la vie déclinante » als die « métaphore primaire » charakterisiert werden. Der Code lässt sich bestimmen als das durch die Dichtung figurierte Werden („figures aussitôt évanouies que composées») und die Apotheose dieses Werdens, dessen Moment des Zerstörens mit aufgenommen wird. Diese Figurierung des Werdens wird in den folgenden Versen in „métaphores dérivées“ weiter metaphorisiert. Dabei handelt es sich um eine „dérivation simple“, denn vom Code der „métaphore primaire“ wird nicht wesentlich abgewichen. Das Besondere an dieser „métaphore filée“ ist die Tatsache, dass die „métaphore primaire“ schon eine lebendige Metapher ist, d.h. dass sie in sich durch eine Ambiguität konstituiert ist, insofern sie das Ewig-sich-selber-Schaffen und das Ewig-sich-selber-Zerstören des Werdens thematisiert („figures aussitôt évanouies que composées“). Diese dem Werden inhärente Gegenstrebigkeit wird in den nächsten Versen weiter metaphorisiert, was wiederum weitere lebendige Metaphern erzeugt, insofern sie die metaphorische Heterogenität und die prädikative Impertinenz potenziert: so z.B. wie erwähnt die Wendung „La chute des torrents dans l’opacité des tombeaux“, die eine prädikative

³³⁸ Michel Riffaterre : La description des structures poétiques, Paris, 1971/ Langue française, H.3, S. 46

Impertinenz bildet, insofern die „chute des torrents“ mit „l’opacité des tombeaux“ inkompatibel ist, jedoch diese metaphorische Bedeutung im Kontext der Metaphorisierung des Werdens einen Sinn macht. Sie macht einen Sinn, insofern die „opacité des tombeaux“ als Figurierung des Todes und die „chute des torrents“ als Figurierung des schaffenden, schöpfenden Lebens, und ihre Zusammenfügung eben die Doppeltheit des Werdens als Schaffen und Zerstören metaphorisieren. Dies gilt auch für die folgenden Verse, und für die Wendung „nécropole fluviale“, die diese Metaphorik des Werdens noch einmal verdichtet.

In der polysemisch verfassten letzten Strophe wird der Adler als Sinnbild des Phänomens der Macht wieder thematisiert, und somit auf die erste Strophe wieder Bezug genommen. Von der Macht wird nun gesagt, dass ihr die übernatürliche Kraft inhäriert, gewohnte Landschaften über „beträchtliche Entfernungen hinweg“... „zu verrücken“, „die gestaute Harmonie zu durchbrechen“, und zwar nach vollzogenen Morden. Es werden mögliche negative Charakteristika der Macht beschrieben, nämlich dass z.B. durch Krieg die geographischen Verhältnisse in hohem Maße verrückt und verändert werden können, dass die „harmonie agglomérée“ dadurch gesprengt werden kann, dass sie Verbrechen auslösen kann („meurtres productifs“). Am Ende der Strophe wird betont, dass dies alles geschieht, ohne dass dem ein reinigendes Gewissen folgt („sans que la conscience originelle/ Se couvre du purificateur glissement de terrain »).

3.2.1.3) SADE, L’AMOUR ENFIN SAUVÉ DE LA BOUE DU CIEL, CET HÉRITAGE SUFFIRA AUX HOMMES CONTRE LA FAMINE

Le pur sang ravi à la roseraie
Frôleuse mentale
Si juteuse le crin flatté
L’odorat surmené à proximité d’une colonie de délices
Hèle les désirs écartés
Empire de la rose déshabillée
Comme gel sous l’eau noire sommeil fatal crapaud

SADE, DIE VOM HIMMELSSCHLAMM ENDLICH BEFREITE LIEBE, DIESES ERBE WIRD DEN MENSCHEN GEGEN DEN HUNGER GENÜGEN

Reines der Rosenhecke entrissenes Blut
Hell lodernde Gedankenverführerin
So voller Säfte nach der Liebkosung der Mähne
Der überladene Geruchsinn nahe einer Siedlung der Wonnen
Ruft die verdrängten Sehnsüchte herbei
Herrschaft der entblößten Rose
Wie Frost unter schwarzem Wasser unseliger Schlaf Kröte.

Der Titel des Gedichts formuliert eine intertextuelle Bezugnahme auf Sade. Der Titel ist in semantischer Hinsicht sehr geladen. Es ist davon die Rede, dass durch Sade die Liebe vom Schlamm des Himmels befreit wird, und dass dieses Erbe den Menschen gegen den Hunger genügen wird. In dem Titel wird auf eine Stelle der Bibel angespielt und zugleich eine Kritik am Christentum formuliert. Vom Lexem „famine“ lässt sich der Titel erhellen. Der erwähnte Hunger lässt sich auf eine Stelle des alten Testaments beziehen, und zwar auf den Auszug aus Ägypten unter der Führung Moses’ und auf die darauf folgende Überquerung der Wüste mit dem damit verbundenen Hunger, der das jüdische Volk erfasst. Moses betet

darauf hin zu Yahwe, welcher am nächsten Morgen das Manna fallen lässt. So wird eine vom Himmel stammende göttliche Zuwendung und Liebe erfahren. Kurz danach wird der „Bund“ geschlossen. In diesem Gedichttitel wird nun Sade als Erlöser präsentiert, nämlich als derjenige, der die Menschen von dieser transzendenten, göttlichen, himmlischen Liebe befreit.

Dabei wird der Himmel als „boue“, als Schlamm bezeichnet. Diese Tellurisierung der Liebe durch radikale Negation ihres möglichen himmlischen Ursprungs- als Erbe Sades, stillt nun den Hunger der Menschen. Der Sadesche ästhetische Idiolekt kommt hier in der Form der Gotteslästerung, der Blasphemie („la boue du ciel“) zum Vorschein, der ein sich im Sprachgebrauch der Libertins oft wiederholender Sprechakt ist. Das Blasphematorische besteht hier darin, dass der Himmel als Schlamm bezeichnet wird. Es handelt sich hier um einen „Isomorphismus“ von Ausdruck und Inhalt, insofern Blasphemie als sprachlicher Ausdruck („boue du ciel“) zugleich die Negation überirdischer, jenseitiger Liebe bedeutet. In diesem Gedicht wird der „libertinage“ metaphorisiert, wobei das Moment der Ausschweifung der Lust akzentuiert wird. In Bezug auf Lust ist die vom Libertin praktizierte Verfügung über den Anderen die Reduzierung des Anderen zum Objekt, an welchem die libertinen Phantasmen ausprobiert werden. So ist im ersten Vers von „le pur sang ravi à la roseraie“ die Rede. Das Lexem „roseraie“ (Rosenstrauch) lässt sich zu „rose raie“ zergliedern und evoziert ein junges weibliches Geschlechtsorgan. Diesem wird nun das Blut gewaltsam entzogen. Diese metaphorische Formulierung weist auf die von den Libertins oft praktizierte Defloration junger Mädchen und auf ihre Praxis der Sodomie, wie sie in dem Werk „les 120 journées de Sodome“ beschrieben werden. Das grausame Moment besteht darin, dass der Akt der Lust eine Vergewaltigung, ein Akt der Negation des Anderen ist. Doch im grausamen Akt findet der Libertin gerade seine Lust, ja sie besteht in dieser Grausamkeit, mit der er die Freiheit und die Macht genießt, in absoluter Weise über den Anderen zu verfügen. Die ästhetische Negativität äußert sich nun auch in der metaphorischen Verfahrensweise, die diese Anspielungen nur andeutet und eine grundsätzliche Ambiguität der Metaphern bewahrt. Denn die Inversion im Ausdruck „le pur sang“ lässt daraus die Bedeutung von Pferd entstehen, was die Bedeutung des Verses heterogenisiert. So heben die Metaphern ihre Eindeutigkeit auf und werden dadurch zu „lebendigen Metaphern“ im Sinne Ricoeurs, ohne jedoch den Sadeschen Code, auf den der Titel verweist, aufzulösen.

Die Dynamik des Gedichtes beruht darauf, dass der libertine Akt der Entjungferung in seiner Prozessualität metaphorisiert wird. So ist im nächsten Vers von „frôleuse“ die Rede. Der Vorgang fortschreitender Lusterzeugung zeigt sich im dritten Vers durch die Lexeme „juteuse“ und le „crin flatté ». Dabei wird die im ersten Vers angeführte Ambiguität (« pur sang ») weitergeführt. Die Intensivierung der Lust zeigt sich weiter im Ausdruck „odorat surmené“, im exzessiv gereizten Geruchsinn, welcher unweit einer „colonie de délices“ entsteht. Die Wendung „colonies de délices“ kann die Lustfülle bezeichnen, jedoch auch eine Anspielung auf die Szenerie der von den Libertins oft praktizierten Lustkette sein, an der ganze Menschengruppen einen einzigen Lustakt bilden. Darauf weisen die Lexeme „colonie“ und „délices“. Die „colonies de délices » wäre die innerhalb einer Menschengruppe erzeugten Lüste. So ließe sich der „odorat surmené“, der extrem gereizte Geruchsinn aufgrund der von der „colonie de délices“ ausgehenden Düfte erklären. Das Verb „héler“ und der Ausdruck „les désirs écartés“ weisen auf den Höhepunkt und das Ende des metaphorisierten gewaltsamen Lustakts hin. Darauf weist auch der folgende Vers „empire de la rose déshabillée“. Die „rose déshabillée“, die entblößte Rose, lässt sich als die vollendete Defloration interpretieren.

3.2.1.4) CRUAUTÉ

L'abondant été de l'homme

Que celui qui suivit l'établissement par ses soins des premières dénaturations

En faisant la part de l'aveuglement
Piétinée la croûte tiède pulvérisé l'avorton
Celui qui éclaire ne sera pas éclairé
Contemple sans pouvoir l'achever la merveille agonisante
Le portail poussé tu t'abats

Nous subissons la loi corruptrice du Borgne
Les brûlantes détresses locales sont le fruit de nos glandes
Nous nous galvanisons dans les cendres qui nous ont vomi
Comme si les excroissances de chair contenaient des dépôts malsains
Instruments de perfection types précis
Nous sommes les pieds d'une grandeur sans pareille

Les peuples danseurs obnubilés par le sentiment de plénitude
Après l'exaltation
Se dévêtent de la substance de jouir
Retournent à la projection permanente
Alors les fumées coriaces construisent des postes dans le vent
La décomposition jamais surprise par la justesse du projectile
Va dans le cadavre
Accomplir sa besogne massive de couleuvre
Jusqu'à nous.

GRAUSAMKEIT

Wie überströmend jener Sommer des Menschen
Der auf die ersten durch sein eigenes Zutun aufgekommenen Entstellungen folgte
Und der Verblendung nachgab
Zertreten die laue Kruste pulverisiert die Frühgeburt
Wer aufklärt wird nicht aufgeklärt werden
Betrachte das sterbende Wunder ohne es vollenden zu können
Das Tor ist zugestoßen du brichst zusammen

Wir erdulden das korrumpierende Gesetz des großen Einäugigen
Die brennenden Nöte vielerorts sind die Frucht unserer Eicheln
Wir elektrisieren uns in der Asche die uns ausspie
Als enthielten die fleischigen Auswüchse schädliche Ablagerungen
Perfektionsinstrumente präziser Art
Wir sind der Sockel von etwas unvergleichlich Großem

Die tanzenden Völker trunken vom Gefühl der Fülle
Nach der Erregung
Legen sie das Eigentliche der Lust ab
Kehren zur unaufhörlichen Projektion zurück
Dann errichten die zähen Rauchschwaden Posten im Wind
Die Verwesung die kein noch so treffsicheres Geschoss je überraschte
Wird am Leichnam
Ihr übles Natternwerk vollenden
Auch an uns.

Die intertextuelle Bezugnahme und die metaphorisierenden Anspielungen der Charschen Gedichte auf Sade stehen im Zusammenhang mit Sades philosophischer Position, die in der Tradition des französischen Materialismus' das Prinzip der Natur affirmiert und rehabilitiert. Darauf weist der oben untersuchte Titel „Sade, l'amour...“ (der eine transzendente Bestimmung der Liebe bestreitet und diese als tellurisches Phänomen ansieht), aber auch bestimmte Isotopien in anderen Gedichten, wie im Gedicht „Cruauté“. Der oben erörterte philosophische Zusammenhang, der das Werk Sades prägt, ist nun auch im Rahmen von Chars intertextueller Bezugnahme auf Sade zu berücksichtigen.

Ausgehend von diesem Zusammenhang in Sades System, das als ästhetisches Idiolekt in dem „Ensemble sadien“ wirkt, lässt sich das Gedicht „Cruauté“ besser erhellen. In den ersten Versen „L'abondant été de l'homme/ Que celui qui suivit l'établissement par ses soins des premières dénaturations » ist von den « premières dénaturations » die Rede. Im Lichte des oben erwähnten Zusammenhangs lassen sich die « premières dénaturations“ als diejenigen menschlichen Handlungen verstehen, durch die er sich vom Naturprinzip loslöst. Worin besteht nun in diesem Zusammenhang die „dénaturation“? In Anlehnung an den Titel des oben erwähnten Gedichtes „Sade, l'amour enfin sauvé de la boue du ciel, cet héritage suffira aux hommes contre la famine », besteht ein wesentlicher Aspekt der « dénaturation“ in der Errichtung eines göttlichen, transzendenten Prinzips, womit die Immanenz der Natur bestritten und eine dualistische Sichtweise des Menschen angenommen wird. Der „dénaturation“ folgt nun ein „abondant été“. Unter „abondant été“ ist womöglich das Prinzip des Heils evoziert, das eine Entwicklung des Menschen zum Guten hin lenkt, ein Heil das in der christlichen Überlieferung noch durch das Prinzip der Liebe verstärkt wird. Diese Errichtung eines transzendenten immateriellen Prinzips wird jedoch als Konsequenz einer widernatürlichen Setzung gedeutet. Der „dénaturation“ folgt zwar ein „abondant été“, der jedoch mit einer Verblendung, einem „aveuglement“ einhergeht. Die Verblendung ließe sich interpretieren als das Übersehen der Naturhaftigkeit des Menschen. Diese „dénaturation“ wird im folgenden Vers nun radikaler umschrieben als ein Zertreten der lauen Kruste und als eine Pulverisierung der Frühgeburt. Demnach ist die „dénaturation“ dem Zertreten der Erdkruste gleich und bedeutet eine Hemmung des Lebens als Werden und Entwicklung, das dadurch sogar als „avorton“³³⁹ pulverisiert wird. Dass die Handlung des „établissement des premières dénaturations“ mit Verblendung verbunden ist und kein aufklärender Akt ist, wird im nächsten Vers „celui qui éclaire ne sera pas éclairé » wieder betont. Der Akt der « dénaturation“ lässt sich jedoch nicht vollenden: „Contemple sans pouvoir l'achever la merveille agonisante“. Der letzte Vers der ersten Strophe « Le portail poussé tu t'abats » kann als Anspielung auf den Sadeschen Topos des geschlossenen Raums, der « clôture sadienne“ verstanden werden, dessen Portal geöffnet wird und einen Blick in die der Natur inhärenten Grausamkeit gewährt, welche sich durch keine „dénaturation“ herauslösen lässt. Der thematische Zusammenhang zwischen Grausamkeit der Natur und dem „portail“ als Eingangstor in die „clôture sadienne“ ergibt insofern einen Sinn, als das Eindringen in diese „clôture“, wie R. Barthes gut gezeigt hat als ein „voyage dans les entrailles de la terre“ verstanden werden kann. In den tiefsten Räumen der Sadeschen Schlösser gibt sich der Libertin einer grausamen, entfesselten Zerstörungswut hin, die er als Werk der Natur betrachtet, gemäß seiner Überzeugung, dass Zerstörung ein wesentliches Moment ihrer Dynamik ist, wie der Libertin d'Esterval der jungen Justine erklärt: „Mon enfant, lui disait-il, le mouvement est l'essence du monde; cependant il ne peut y avoir de mouvement sans destruction : donc la destruction est nécessaire aux lois de la nature ; donc celui qui détruit le plus, étant celui qui impose le plus de mouvement à la matière, est en même temps celui qui sert le mieux les lois de la nature »³⁴⁰.

³³⁹ Siehe Grand Robert, avorton : (hat neben « Frühgeburt » auch folgende Bedeutung) :Animal ou végétal qui s'est trouvé arrêté dans son évolution ou qui n'a pas atteint le développement normal dans son espèce.

³⁴⁰ Sade : La nouvelle justine, Paris, 1990, S. 448

So bereitet der letzte Vers der ersten Strophe die zweite Strophe, insofern diese nun die Grausamkeit der Natur und die Naturhaftigkeit des Menschen thematisiert.

Dieser ist nun einer „loi corruptrice“ ausgeliefert, einem natürlichen Gesetz, das ihn vergänglich macht. Mit „Borgne“ („der Einäugige“) ist wohl die Sonne gemeint, in deren Zyklus der Mensch eingebettet ist, ein Zyklus der jedoch für den Menschen eine „loi corruptrice“, ein zerstörendes Prinzip ist.

Der grausame Aspekt der Naturhaftigkeit des Menschen besteht nun darin, dass er einem Selbstverzehrungsprozess unterworfen ist, der seinem eigenen Leib entspringt. Darauf weist der nächste Vers hin, vor allem der Ausdruck „les brûlantes détresses locales“, der den Verzehrungsprozess der Krankheit andeutet. Das Adverb „brûlantes“ (brennend) als Charakteristikum ihrer Wirkung lässt auf diese Andeutung schließen. Diese „détresses locales“ sind nun „le fruit de nos glandes“. Der Leib gebiert seine eigene Zerstörung, der er sich nicht entreißen kann. Diese Selbstverzehrungsdynamik, die Dialektik von „Gestaltung, Umgestaltung“ in der der Mensch eingebettet ist, wird nun im nächsten Vers weiter metaphorisiert: „Nous nous galvanisons dans les cendres qui nous ont vomi“. In den Aschen, die ihn herausgestoßen haben, kommt es erneut zu einer Belebung, wird Leben wieder erzeugt. Aus den Aschen heraus, in denen es zurückkehrt, entsteht menschliches Leben, gleich dem diese Dynamik illustrierenden Sinnbild des Phoenix, der sich in einem immerwährenden Prozess der Auflösung und Zusammenfügung befindet. In diesem Zusammenhang lässt sich auch der nächste Vers besser verstehen. Die Perpetuierung des Lebens ist zugleich auch Perpetuierung des Todes, Perpetuierung der Vergänglichkeit, des Selbstverzehrungsprozesses, „comme si les excroissances de chair contenaient des dépôts malsains“, als ob die « excroissances de chair » (womit vermutlich die männlichen Fortpflanzungsorgane angedeutet sind) „des dépôts malsains“ enthalten würden, d.h. dem Leben schädliche Reste enthalten würden, die mit der Zeugung von Leben auch Keime des Todes, der Zerstörung mitliefern. In dem Vers „Nous sommes les pieds d’une grandeur sans pareille“ wird der Mensch von der Natur, von seiner Naturhaftigkeit aus gedacht. Er ist sozusagen die Spitze der Natur, die jedoch unendlich ist. Seine Naturhaftigkeit erweist sich als unermesslich, unauslotbar („grandeur sans pareille“).

In der letzten Strophe ist von den „peuples danseurs“ die Rede, die von einem „sentiment de plénitude“, von einem Gefühl der Vollkommenheit verblendet sind und sich nach der Exaltation der „substance de jouir“ entledigen, d.h. sich dessen entledigen, worin die Lust wurzelt und was sie auslöst. Dann kehren sie zur „projection permanente“ zurück. Diese Strophe scheint an der ersten wieder anzuknüpfen, insofern indirekt die „premières dénaturations“ erneut thematisiert werden. Darauf weisen die Ausdrücke „sentiment de plénitude“ oder „exaltation“ hin, die auf die Extase religiöser Transzendenzerfahrung anspielen, welche jedoch eine „projection permanente“ mit sich bringt, welche Symptome der „dénaturation“ sind. Die „projection permanente“ lässt sich verstehen als die unentwegte Setzung eines jenseitigen Prinzips, das wiederum auf das Seiende projiziert wird. Diese Projizierung gleicht hartnäckigen, von Rauch in den Wind gebauten Pfosten. Die der Natur inhärente Grausamkeit, die den Menschen seiner Vergänglichkeit ausliefert, und ihn als „cadavre“, als Leiche enden lässt, wird nun am Ende des Gedichts und im Anschluss an die zweite Strophe wieder betont. In diesem Zusammenhang lässt sich der Titel „Cruauté“ als Affirmation, als Bejahung der Grausamkeit verstehen, der sich der Mensch trotz der Setzung eines transzendenten Prinzips nicht entreißen kann. Er ist der „loi corruptrice du Borgne“ ausgeliefert, er kann sich trotz dem „établissement des premières dénaturations“ und dem damit verbundenen „sentiment de plénitude“ und der „exaltation“ von dem sich in seinem eigenen Leib vollziehenden Verzehrungsprozess nicht losreißen.

So sind in dem Gedicht Aspekte tragischer Gesinnung im Sinne Nietzsches erkennbar. Es wird zum einen eine Kritik jeglicher Setzung eines Jenseits formuliert. Zudem wird das

Widernatürliche solcher Setzungen betont („...l'établissement par ses soins des premières dénaturations“/ En faisant la part de l'aveuglement“). Widernatürlich ist dabei die Setzung eines ewigen Prinzips, eines Seins, das dem Werden aufgedrückt wird. Dagegen wird die dem Werden inhärente Vergänglichkeit und der damit verbundene Auflösungsprozess affirmiert („Contemple sans pouvoir l'achever la merveille agonisante“). Es lässt sich verstehen als Übergang zur nächsten Strophe und zwar in dem Sinn, dass in der zweiten Strophe ein „Blick in das Wesen des Dionysischen“ geworfen wird (und zwar wie erwähnt mit einer Anspielung auf das Portal der „clôture sadienne“, das geöffnet wird). Der Blick in das Wesen des Dionysischen als Einblick in die der Natur inhärenten Grausamkeit bezieht sich in der zweiten Strophe vor allem auf die Grausamkeit der Natur als Vergänglichkeit. Darauf weist der erste Vers: „Nous subissons la loi corruptrice du Borgne“. Das unter der Sonne (« du Borgne ») herrschende Gesetz ist das Gesetz der Zerstörung, der Vergänglichkeit, was Baudelaire (auf den Char hier vielleicht auch anspielt) „l'appareil sanglant de la destruction“³⁴¹ nennt. Neben einer Metaphysikkritik wird also in dem Gedicht im Sinne Nietzsches auch eine Bejahung des Werdens formuliert, und zwar durch die Akzentuierung des Momentes der Zerstörung und der Vergänglichkeit. Die Bejahung des Werdens ist also vor allem Bejahung der Realität, wie sie selbst ist, mit all „deren Furchtbares und Fragwürdiges“. Die Faktizität des Auflösungsprozesses wird affirmiert. Die Unwiederrufbarkeit dieses Prozesses wird betont. So in den letzten Versen: „La décomposition jamais surprise par la justesse du projectile/ Va dans le cadavre/ Accomplir sa besogne massive de coulevre/ Jusqu' à nous ». Die Metapher einer « besogne massive de coulevre » der « décomposition » erinnert an den in Baudelaires Gedicht « Une Charogne » thematisierten Auflösungsprozess eines Aases (« Et le ciel regardait la carcasse superbe/ comme une fleur s'épanouir »³⁴²).

3.2.2) L'ACTION DE LA JUSTICE EST ÉTEINTE

Der Titel « L'action de la justice est éteinte » lässt sich als Anspielung auf den Topos der « clôture sadienne » lesen. Die « clôture sadienne » ist der Ort, an dem das Recht abgeschafft wird, wo sozusagen „l'action de la justice“ gelöscht wird und die Grausamkeit heraufbeschworen wird und praktiziert wird. In diesem nach außen abgeschlossenen Raum werden Handlungen jenseits des Rechts vollzogen. Diese Abgeschlossenheit dient der grenzenlosen Entfesselung der Lust.

Sie ermöglicht dem Libertin auch eine lustbetonte Seinsweise, „une volupté d'être“, die experimentalen Charakter hat. Seiner Neugierde, herauszufinden, wohin ihn die Lust führen kann, werden keine Bremsen auferlegt. Der abgeschlossene Raum dient jedoch zunächst der Entfesselung der Einbildungskraft, deren Erzeugnisse schließlich in Handlungen umgesetzt werden. Die Abgeschlossenheit ist also die unabdingbare Bedingung für die Freisetzung der Einbildungskraft, welche die Durchführung in der Tat vorbereitet. Es ist die Abgeschlossenheit « qui permet le système, c.a.d. l'imagination ». Wie oben erwähnt schlägt sich die sich im isolierten Raum entfesselnde Grausamkeit nicht nur in den Handlungen nieder, sondern betrifft auch deren Verhältnis zur Sprache. Die Negation des Anderen vollzieht sich auch in ihr. Seinem Opfer gegenüber verfügt der Libertin in absoluter Weise über die Sprache, und nötigt ihm Stummheit auf. Er verfügt über all ihre Register, von der bewusst eingesetzten Stille in jenen Orten des „secret“, wo sich der Libertin allein mit seinem Opfer befindet, bis zum konvulsivischen Sprechakt in jenen Momenten ekstatischer Lust. Die Einbildungskraft des Libertin setzt sich, wie oben erwähnt, zunächst in der Sprache frei.

³⁴¹ Charles Baudelaire : Les fleurs du mal, Œuvres complètes, Paris, 1975, S. 111

³⁴² Ebd. : S. 31

3.2.2.1) POÈME

Deux êtres doués d'une grande loyauté sexuelle font un jour la preuve que leurs représentations respectives pendant l'orgasme diffèrent totalement les unes des autres : représentations graphiques continues chez l'un, représentations chimériques chez l'autre. Elles diffèrent au point que les nappes de vision au fur et à mesure de leur formation obtiennent le pouvoir d'engendrer une série de conflits mortels d'origine minérale mystérieuse, constituant dans le règne une nouveauté dont le déni d'amour radicalement insoluble semble l'expression naturelle.

« Ma salive sur ton sexe, crie l'homme à la femme, c'est encore ton sang qui échappe au contrôle de mes mains ».

« Le vent qui se lève dans ta bouche a déjà traversé le ciel de nos réveils. Je n'aperçois pas davantage la ligne capitale dans le vol de l'aigle, grand directeur de conscience ». Les amants virent s'ouvrir, au cours de cette phase nouvelle de leur existence, une ère de justice bouleversante. Ils flétrirent le crime passionnel, rendirent le viol au hasard, multiplièrent l'attentat à la pudeur, sources authentiques de la poésie. L'ampleur démesurée de leurs mouvements, passage de l'espoir dans l'être indifférent au désespoir dans l'être aimé, exprima la fatalité acquise. Dans le domaine irréconciliable de la surréalité, l'homme privilégié ne pouvant être que la proie gracieuse de sa dévorante raison de vivre : l'amour ».

GEDICHT

Zwei Wesen mit derselben großen sexuellen Redlichkeit machen eines Tages die Erfahrung, dass sich ihre jeweiligen Vorstellungen während des Orgasmus' gänzlich voneinander unterscheiden : fortlaufende graphische Vorstellungen beim einen, periodisch wiederkehrende schimärische Vorstellungen beim anderen. Sie unterscheiden sich so sehr, dass die Bilderschichten ihrer Visionen, in dem Maße wie sie Gestalt annehmen, die Macht erlangen, eine Reihe tödlicher Konflikte von geheimnisvollem mineralischen Ursprung hervorzubringen und in jenem Reich eine Neuheit begründen, deren natürlicher Ausdruck die durch nichts aufzulösende Leugnung der Liebe zu sein scheint.

„Mein Speichel auf deinem Geschlecht“, ruft der Mann der Frau zu, „und wieder entzieht sich dein Blut meinen Händen.“

„Der Wind, der sich in deinem Mund erhebt, durchwehte schon den Himmel unseres Erwachens. Ich erkenne nicht mehr die Hauptlinie im Flug des Adlers, jenes mächtigen Seelenführers.“

Die Liebenden sahen, wie im Laufe dieses neuen Abschnitts ihres Daseins eine Ära erschütternder Gerechtigkeit begann. Sie verdamnten das Verbrechen aus Leidenschaft, überließen die Vergewaltigung dem Zufall, vervielfachten die Angriffe auf die Sittlichkeit, lauter verbürgte Quellen der Dichtung. Die maßlose Weite ihrer Regungen, Übergang der Hoffnung im gleichgültigen Wesen in Verzweiflung im geliebten Wesen, war Ausdruck der erworbenen Schicksalsstufe. Im unversöhnlichen Reich der Surrealität kann der privilegierte Mensch nichts anderes sein als die anmutige Beute des ihn verzehrenden Lebensinhalts: die Liebe.

Der in dem Titel indizierte Topos einer « clôture sadienne », einer Abgeschlossenheit, die die grenzenlose Entfesselung der Einbildungskraft und der Lust ermöglicht wird in dem Text wirksam. Darin geht es um zwei Wesen, „deux êtres“, die sich offenbar der Lust gänzlich hingeben, und dabei bemerken, dass ihre Vorstellungen dabei divergieren. Die Verschiedenheit dieser Vorstellungen tangiert psychische Tiefenschichten, die eine Serie

tödlicher Konflikte auslöst (Zeile 4-6).

Die ernüchternde Beobachtung, dass der Lustakt zwischen Mann und Frau jeweils verschiedene Bilder hervorruft, und eine absolute „coincidentia oppositorum“ ausbleibt, löst nun „das Spiel mit dem Negativen,...die Grausamkeit, die es erlaubt, das Negative zu erwecken, in dieses Negative die Obsessionen des Traumes und der Liebe einzuführen und den Traum und die Liebe in eine reine Bewegung zu überführen“³⁴³. Die Geliebten geben sich nun diesem Spiel mit dem Negativen hin (Zeile 13-14). So kommen in dem Text verschiedene Ebenen der ästhetischen Negativität zum Vorschein. Zum einen wird ausgehend vom Topos der „clôture sadienne“ eine Sadesche Szenerie des libertinage eines Paares dargestellt, das sich einem Spiel hingibt, in welchem die Grausamkeit und Lust entfesselt werden und sich vermengen. Weiteres Moment ästhetischer Negativität ist die Selbstreflexivität des Textes. Dieser hat eine eindeutig poetologische Dimension. Die vom Liebespaar vollzogenen „crime passionnel“, „viol au hasard“ und „attentat à la pudeur« werden zugleich als Quellen der Poesie verstanden. Damit wird die Transgression als Wesensbestimmung der Lyrik behauptet. Auch das am Ende des Textes erwähnte Konzept der „surréalité“ indiziert eine Bezugnahme auf den Surrealismus, dessen Poetik und dichterische Verfahrensweisen textkonstitutiv sind. Als erstes Gedicht des Bandes „L’action de la justice est éteinte“ scheint auch dieses Gedicht einen programmatischen Charakter zu haben. Darauf weist die poetologische Ebene des Textes hin.

Es wird vom elementaren sexuellen Trieb ausgegangen und eruiert, welche Vorstellungen dabei entstehen. Die dabei entstehenden Vorstellungen bringen eine Reihe tödlicher Konflikte mit sich und sind dadurch gekennzeichnet, dass sie eine Neuheit begründen, deren natürlicher Ausdruck die durch nichts aufzulösende Leugnung der Liebe zu sein scheint. Der Lusttrieb generiert also Bilder der natürlichen Zerstörungsmächte, der Grausamkeit der Natur. Die Freisetzung dieser Grausamkeit und dieser Zerstörungsmächte („crime passionnel“, „viol au hasard“, « attentat à la pudeur ») werden nun als Quelle der Poesie charakterisiert. Poesie wird also verstanden als Anbindung an die dionysischen Zerstörungsmächte der Natur, welche poetisch verklärt werden. Hier ist deutlich die Poetik Sades erkennbar, dessen Sprache wie erwähnt in hohem Maße von einem Moment der Subversion gekennzeichnet ist, das darin besteht, dass diese Sprache mit der „énergie du vice“ eins wird und diese zur Sprache kommen lässt.

3.2.2.2) L’ARTISANAT FURIEUX

La roulotte rouge au bord du clou
Et cadavre dans le panier
Et chevaux de labours dans le fer à cheval
Je rêve la tête sur la pointe de mon couteau le Pérou

-ZORNIGES HANDWERK

Ein roter Wanderkarren am Nagelrand
Und eine Leiche im Korb
Und Ackergäule im Hufeisen
Ich träume den Kopf auf der Spitze meines Messers Peru

Ästhetische Negativität kommt in diesem Gedicht vor allem in der Metaphorik zum Vorschein. Diese erweist sich zunächst als höchst sperrig. Der Titel „L’artisanat furieux“

³⁴³ Jean Bessière : Geschichte der Archäologie der Poesie : Über das Lyrische, den Traum die Liebe und die Grausamkeit bei Char- bis Fureur et Mystère, „René Char“, Paris, 1999

lässt sich als Metapher für das Handwerk des Dichtens verstehen. Dieses Handwerk ist nun „furieux“. Die polysemische Verfasstheit des Gedichts kommt hier darin zum Ausdruck, dass der Titel eine selbstreflexive Ebene enthält. Mit der Wendung „L’artisanat furieux“ wird das Handwerk der Dichtung thematisiert. Dieses Handwerk ist nun „furieux“. Die im Lexem „furieux“ enthaltenen Seme „furie“³⁴⁴ und „fureur“³⁴⁵ indizieren ein bestimmtes Selbstverständnis von Dichtung. Der Titel kann zunächst als ästhetische und poetologische Position interpretiert werden, insofern er eine produktionsästhetische Erhabenheitsästhetik andeutet. Danach ist das dichterische Handwerk „furieux“, d.h. bestimmt durch die produktionsästhetischen Momente des Enthusiasmus’, der Exaltation (ein poetologisches Selbstverständnis, das im späteren Titel „Fureur et mystère“ ebenfalls zum Ausdruck gebracht wird). Es ist ein Handwerk, das sich der Gewalt des Erhabenen aussetzt. Das Lexem „furieux“ eröffnet zugleich den Bedeutungszusammenhang des Verbrechens. Die Furien sind diejenigen Gottheiten, welche die göttliche Rache auf Verbrecher ausüben. Sie vergelten kriminelle Taten mit Grausamkeit, die sich vor allem durch die Insistenz ihrer Verfolgungsweise auszeichnet.

Die „roulotte rouge au bord du clou“ weckt die Konnotation des Gestells, das neben dem Gerüst der Guillotine steht. Das Gestell ist rot vor Blut. Diese Konnotation wird durch den zweiten Vers weiter genährt. Darin ist von „cadavre dans le panier“ die Rede. Nach der grausamen und tödlichen Vergeltung werden die Leichen in den Korb geworfen. In Anlehnung an die selbstreflexive Ebene des Gedichts lässt sich der dritte Vers als Metaphorisierung des dichterischen Handwerks verstehen. Dieses wird mit dem Handwerk des Hufschmieds verglichen. Diesem eignet eine gewisse Gewaltsamkeit. Sie besteht in dem verwendeten Material (glühendes Eisen) und in der Ausführung, vom Schmieden bis zum Festnageln des Eisens am Huf mit dem Hammer. Die Gewaltsamkeit besteht auch im Zwang, mit welchem dem Pferd die Hufeisen aufgelegt werden. Darauf weist die unübliche syntaktische Form des Verses „et chevaux de labours dans le fer à cheval ». Die Ackerpferde werden in den Hufeisen regelrecht hineingezwängt. Der Aspekt des Gewaltsamen der Dichtung wird durch die grammatisch-syntaktische Struktur akzentuiert. Sie wird vor allem durch die Prägnanz und Kürze der ersten drei Verse hervorgehoben, die zudem keine Verben enthalten. Auch die am Anfang des zweiten und dritten Verses wiederholte Konjunktion „et“ betont das gewaltsame Moment.

3.2.2.3) LES MESSAGERS DE LA POÉSIE FRÉNÉTIQUE

Les soleils fainéants se nourrissent de méningite
 Ils descendent les fleuves du moyen-âge
 Dorment dans les crevasses des rochers
 Sur un lit de copeaux et de loupe
 Ils ne s’écarterent pas de la zone des tenailles pourries
 Comme les aérostats de l’enfer.

DIE BOTEN DER RASENDEN POESIE

Die müßigen Sonne nähren sich von Meningitis
 Sie gleiten die Flüsse des Mittelalters hinab
 Schlafen in zerklüfteten Felsen

³⁴⁴ Siehe Grand Robert, furie : Chacune des trois divinités infernales : Alecto, Mégère, Tisiphone : chargées d’exercer sur les criminels la vengeance divine/ fureur particulièrement vive qui se manifeste avec éclat/ colère violente, aux effets démesurés/ agitation violente

³⁴⁵ Siehe Grand Robert, fureur : Folie poussant à des actes de violence/ délire produit par l’inspiration/ passion sans mesure/ mouvement de colère extrême/ mouvement de violence

Auf einem Bett aus Spänen und Knorren
Sie verlassen das Gebiet der verrotteten Zangen nicht
Wie die Luftschiffe der Hölle

Das Gedicht „Les messagers de la poésie frénétique » ist ähnlich wie das Gedicht « L’artisanat furieux » geartet. Es wird hier zwar nicht das dichterische Handwerk als solches thematisiert, sondern die Dichter, die hier als die „messagers de la poésie frénétique“ präsentiert werden, als Vermittler und Boten einer bestimmten Dichtung. Das Lexem „frénétique“ erinnert semantisch stark am Bedeutungsgehalt von „furieux“. Auch hier wird eine bestimmte Auffassung von Dichtung formuliert, die sich einer Erhabenheitsästhetik zuschreiben lässt, die die Momente des Schreckens und Gewaltigen integriert. Der Text lässt sich nun als eine metaphorisierende Beschreibung dieser Dichter verstehen. Diese ernähren sich von Meningitis. Sie schlafen in zerklüfteten Felsen, auf Spänen und Knorren. Sie entfernen sich nicht von der „zone des tenailles pourries“, vom Bereich verrosteter Zangen und halten sich dort auf, gleich den „aérostats de l’enfer“, den Luftschiffen der Hölle. Insofern „tenailles“³⁴⁶ auch die Bedeutung von Folterinstrumenten hat, lässt sich die „zones des tenailles pourries“ als Folterkammer interpretieren, als der Ort grausamen Handelns schlechthin. Hauptcharakteristikum der Dichter der „poésie frénétique“ besteht also darin, dass sie dem Phänomen der Grausamkeit nicht ausweichen, ja sich ihm stellen. Dichtung wird als Hinabgehen in die Hölle metaphorisiert. Dieses Hinabgehen wird mit der Metapher „descendent les fleuves du moyen-âge » benannt. Die « zone des tenailles pourries » kann als (ehemalige) Folterkammer verstanden werden. Das Lexem „pourries“ (verrostet) weist darauf hin, dass die Zangen nicht mehr gebraucht werden, eben veraltet sind. Dort halten sich die Dichter auf, wie Luftschiffe der Hölle. Insofern lässt sich das Gedicht als Metapher der Dichtung als Transfiguration des Grausamen verstehen. Spezifisch an diesem Gedicht ist jedoch die Tatsache, dass mit der Wendung „moyen-âge“ auch auf eine vergangene Epoche angespielt wird. So wird Dichtung als Rückerinnerung vergangener grausamer Taten evoziert. Es wird auch beiläufig in dem Gedicht das Verhältnis zwischen Einbildungskraft und Dichtung thematisiert. Die „poésie frénétique“ tangiert offensichtlich auch das Gedächtnis. In diesem Zusammenhang ist das Adjektiv „fainéants“ besser zu verstehen, das auf diese interesselose Vergegenwärtigung hinweist:

„Pour évoquer le passé sous forme d’images, il faut pouvoir s’abstraire de l’action présente, il faut attacher du prix à l’inutile, il faut pouvoir rêver. L’homme seul est peut-être capable d’un effort de ce genre. Encore le passé où nous remontons ainsi est-il glissant, toujours sur le point de nous échapper, comme si cette mémoire régressive était contrariée par l’autre mémoire, plus naturelle, dont le mouvement en avant nous porte à agir et à vivre »³⁴⁷.

Im Zusammenhang mit Chars Periode nach der „Résistance“ wird dieser Aspekt einer Leistung des Gedächtnisses zu einem „effort de mémoire“ oder „remémoration“. So erweist sich Dichtung schon ab « L’action de la justice est éteinte » nicht nur als Leistung der Einbildungskraft, sondern auch schon als Leistung des Gedächtnisses (welche Leistung wiederum einen doppelten Charakter hat, einen kognitiven und pragmatischen).

3.2.2.4) LES SOLEILS CHANTEURS

Les disparitions inexplicables
Les accidents imprévisibles
Les malheurs un peu gros

³⁴⁶ Siehe Grand Robert, tenaille : arme, instrument de supplice en forme de tenaille

³⁴⁷ Paul Ricoeur: „La mémoire, l’histoire, l’oubli“, Paris, 2000, S. 62

Les catastrophes de tout ordre
Les cataclysmes qui noient et qui carbonisent
Le suicide considéré comme un crime
Les dégénérés intraitables
Ceux qui s'entourent la tête d'un tablier de forgeron
Les naïfs de première grandeur
Ceux qui descendent le cercueil de leur mère au fond d'un puits
Les cerveaux incultes
Les cervelles de cuir
Ceux qui hivernent à l'hôpital et que leur linge éclaté énivre encore
La mauve des prisons
L'ortie des prisons
La pariétaire des prisons
Le figuier allaiter de ruines
Les silencieux incurables
Ceux qui canalisent l'écume du monde souterrain
Les amoureux dans l'extase
Les poètes terrassiers

SINGENDE SONNEN

Die unerklärlichen Todesfälle
Die unvorhersehbaren Unfälle
Die allzuharten Schicksalsschläge
Die Katastrophen gleich welcher Art
Die Kataklysmen die Flut und Asche bringen
Der Selbstmord der als Verbrechen gilt
Die widerspenstigen Geistesschwachen
Jene die ihren Kopf mit einem Schmiedschurz umhüllen
Die Allereinfältigsten
Jene die den Sarg ihrer Mutter im Brunnen versenken
Die ungebildeten Hirne
Die ledernen Hirnwindungen
Jene die im Spital überwintern und die noch ihr zerfetztes Linnen berauscht
Die Malve der Kerker
Die Brennessel der Kerker
Das Glaskraut der Kerker
Die Feige Amme der Ruinen
Die unheilbar Schweigsamen
Jene die den Schaum der unterirdischen Welt in Bahnen lenken
Die Liebenden in Verzückung
Die Dichter als Erdarbeiter

In diesem Gedicht werden verschiedene Manifestationen der Negativität zur Sprache gebracht. Das Gedicht besteht aus einer Strophe, deren Verse meist kein Verb enthalten. Wie erwähnt werden Manifestationen zersetzender, zerstörerischer Kräfte versprachlicht. Dabei lassen sich bestimmte semantische Isotopien erkennen. Zum einen ist die Isotopie des unverschuldeten, gewaltsamen, von außen bedingten Todes erkennbar, vor allem in den ersten fünf Versen. Darin ist die Rede von „Les disparitions inexplicables“ (die unerklärlichen Todesfälle), „les accidents imprévisibles“ (die unvorhersehbaren Unfälle), „les malheurs un peu gros“ (das harte Unglück). Es ist auch die semantische Isotopie

von verschuldetem Tod im Sinne von Mord oder Selbstmord die Rede, und dem damit zusammenhängenden Wortfeld. In diesem Zusammenhang ist auch vom Gefängnis, welches in seinem widerwärtigen Erscheinen dargestellt wird und semantisch in Verbindung mit Unkraut gestellt wird, mit der Malve, mit der Brennessel und mit dem Glaskraut (Zeile 14-17). Es ist auch die semantische Isotopie der Verrücktheit identifizierbar (Zeile 10-15). Die überaus einfache Struktur der Verse, die in der Regel bloß aus Subjekt und Attribut besteht, sowie die ausgesparte Metaphorik, akzentuieren die Faktizität der evozierten Phänomene der Negativität. Doppelte Ästhetik als Transfiguration der Negativität besteht also in dem Gedicht vor allem in der lapidar gehaltenen Benennung der Faktizität dieser Negativität, deren Phänomene in konstanter Weise präsent sind.

3.2.3) ARSENAL

Wie schon erwähnt ist die Sprechsituation des gesamten Bandes „Le Marteau sans maître“ nach Chars Hinweis die vorausgeahnte Wirklichkeit der Jahre 1937 bis 1944. Ein wesentliches Moment des Gedichtbandes ist also die Transfiguration des dieser Realität innewohnenden Übels und Grauens, das schon im Gedichtband „Arsenal“ durchscheint. Schon der Titel „Arsenal“ indiziert Negativität im Sinne des durch den Menschen immer bereitgestellten Waffenlagers zum Zweck der Verteidigung oder des Angriffs, und des damit verbundenen ständigen Zerstörungspotentials.

Diese Ahnung einer Verstrickung des Menschen mit dem Bösen, schlägt sich nun semantisch und bezüglich der Metaphorik auf die Gedichte nieder und bilden einen wesentlichen Aspekt der doppelten Ästhetik dieser Gedichte. Schon das erste Gedicht „La torche du prodigue“ (geschrieben 1929) ist in dieser Hinsicht aufschlussreich.

3.2.3.1) LA TORCHE DU PRODIGUE DIE FACKEL DES VERSCHWENDERS

Brûlé l'enclos en quarantaine.....Niedergebrannt die Einfriedung in Quarantäne
Toi nuage passe devant.....Du wolke zieh' voraus

Nuage de résistance..... Wolke des Widerstands
Nuage des cavernes..... Wolken der Höhlen
Entraîneur d'hypnoses.....Schrittmacherin des hypnotischen Traums

Die Ahnung des Schreckens der künftigen Realität zwischen 1937 und 1944 als Sprechsituation ist in diesen Versen erkennbar, in welchen Char „die Themen und Motive seines dichterischen Gesamtwerks der folgenden sechzig Jahre wie eine Ouvertüre an den Anfang“³⁴⁸ setzt. Die niedergebrannte Einfriedung in Quarantäne erinnert an eine Kriegsszenerie. In den Versen der nächsten Strophe ist nun von „Résistance“ die Rede, von einem „entraîneur d'hypnose“³⁴⁹. In diesem Gedicht ist schon die Rede von Widerstand (den Char übrigens in „Fureur et Mystère“ auch in Bezug auf die Widerstandskämpfer „La-France-des-cavernes“ nennt) und von einem « entraîneur d'hypnose“. Das lyrische Ich spricht sich hier als „nuage“ an. Insofern lässt sich das Lexem „nuage“ in den folgenden Versen sowohl als Selbstbezeichnung des lyrischen Ichs verstehen, als auch als Prädikate

³⁴⁸ Horst Wernicke: in René Char, Der herrenlose Hammer, Erste Mühle, Stuttgart, 2002, S. 155

³⁴⁹ Siehe grand Robert, entraîneur : personne qui entraîne les autres à sa suite/ entraîneur de : un entraîneur d'hommes, de peuples ;

Siehe Grand Robert, hypnose : état voisin du sommeil provoqué par des manœuvres de suggestion, des actions physiques ou mécaniques/ état d'engourdissement ou d'abolition de la volonté, qui rappelle l'hypnose/ enchantement, ensorcellement, envoûtement), Grand Robert

der Substantive „résistance“ und „caverne“. Das Lexem « nuage » lässt sich in diesem Zusammenhang interpretieren als die Irrealität eines eben bloß geahnten Widerstandes. Es ist nur die Rede von einer „Wolke“ des Widerstandes und nicht von Widerstand als reale Situation. Das Lexem „nuage“ indiziert diesen Aspekt der Ahnung, welche als Vorstellung zwar wirklich ist, jedoch keiner bestimmten Realität entspricht. In seiner späteren Dichtung wird Char öfters das Lexem „nuage“ oder die Bezeichnung des Rauches im Zusammenhang mit der „résistance“ gebrauchen. So ist z.B. in dem Gedicht „Cette fumée qui nous portait“ von Rauch bezüglich der „Résistance“ die Rede: „Cette fumée qui nous portait était sœur du bâton qui dérange la pierre et du nuage qui ouvre le ciel »³⁴⁷. Der Ausdruck « entraîneur d’hypnose » lässt sich als Ahnung derjenigen politischen Figur verstehen, von der das Übel schließlich ausging. Der „entraîneur“, als Person, die Menschen für sich einnimmt, ist hier ein „entraîneur d’hypnose“, d.h. eine Person, deren Wirkung eben auch eine betäubende ist, auf Betäubung beruht. Schon im ersten Gedicht ist also die erwähnte Sprechsituation einer Ahnung kommenden Schreckens semantisch erkennbar. Die Transfiguration kommenden Schreckens ist aber nicht nur semantisch erkennbar. Sie schlägt sich auch auf die schon im ersten Gedicht besondere Metaphorik nieder, welche durch ästhetische Negativität gekennzeichnet ist und eine „lebendige Metaphorik“ im Sinne Ricoeurs ist. Die ästhetische Negativität dieser Metaphorik, die sie wiederum lebendig macht, besteht vor allem in der prädikativen Impertinenz, welche die syntagmatische Ebene (den Code der parole) und die paradigmatische Ebene (den Code der langue) verletzt (im Gegensatzpaar nuage/ résistance erkennbar). Diese prädikative Impertinenz bewirkt nun selbstwidersprüchliche, selbstzerstörerische Metaphern (wie etwa in der Metapher „nuage de résistance“), die in ihrer Selbstwidersprüchlichkeit doch bedeutungsvoll sind. Aus dem Scheitern der wörtlichen Aussage heraus entsteht die metaphorische Aussage. Darin besteht nun die mit der doppelten Ästhetik verbundenen ästhetischen Negativität. So sind die Metaphern „Nuage de résistance/ Nuage des cavernes“ durch diese ästhetische Negativität charakterisiert.

3.2.3.2) POSSIBLE.....MÖGLICHES

Dès qu’il en eut la certitude.....Sobald er Gewissheit besaß
 À coup de serremments de gorge.....Ließ er durch ein Würgen
 Il facilita la parole.....Die Rede leicht werden

Elle jouait sur les illustré à quatre sous Sie spielte auf billigen Illustrierten

Il parla comme on tue.....Er sprach wie man tötet
 Le fauve.....Ein Raubtier
 Ou la pitié.....Oder das Mitleid

Mais le ciel bascula si vite.....Doch der Himmel kippte
 Si viteSo rasch
 Que l’aigle sur la montagne.....Dass es dem Adler auf dem Berg
 Eut la tête tranchée.....Den Kopf abschlug

Auch im Gedicht « Possible » durchscheint ästhetische Negativität. In diesem Gedicht wird weniger die historische Sprechsituation erwähnt als ein bestimmtes dichterisches Selbstverständnis formuliert. Es wird hier ein besonderes Verständnis vom dichterischen Sprechakt formuliert, das eben auf die Negativität eingeht und das Grausame mit einbezieht.

³⁴⁷ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 241

Die Sprechsituation des Gedichts durchscheint im ersten Vers: „Dès qu’il en eut la certitude“. Die „certitude“, die Gewissheit lässt sich interpretieren als eine Gewissheit in Bezug auf die dichterische Bestimmung. Sobald er (der sich in der Form des Personalpronomns ansprechende Dichter) nun diese Gewissheit besaß, „ließ er durch ein Würgen der Kehle/ Die Rede leicht werden“. Die dichterische Rede entspringt laut dieser Verse nicht der Inspiration, sondern deren Auslösung ist mit dem „Würgen der Kehle“ verbunden. Diese den dichterischen Akt kennzeichnende Metapher betont das damit verbundene qualvolle oder auch brutale Moment. Die Metapher eines „serrement de gorge“ erinnert sehr an einer durch Zwang herausgepressten Aussage. Der Akt der dichterischen Aussage ist also in der ersten Strophe mit einem Moment der Negativität gekennzeichnet. Der „parole“ wird in der zweiten, aus einem Vers bestehenden Strophe, jegliche Konnotation des Heiligen, Edlen, abgesprochen. Über sie wird ausgesagt, sie spiele auf „billigen Illustrierten“. Mit diesem Ausspruch wird sie entmystifiziert und ihre jederzeit mögliche Vulgarität betont. In der dritten Strophe wird nun beschrieben, wie das lyrische Subjekt Sprache verwendet. Und zwar wird die „parole“, die Rede, mit Mord identifiziert. Die Identifizierung der dichterischen Rede mit dem Akt des Tötens weist darauf hin, dass diese Rede die der Tötung inhärenten Momente des Grausamen und des Unrechts mit aufnimmt, integriert, und eben zur Sprache bringt. Dichterische Rede wird gleichgesetzt mit der Weise, wie das Raubtier getötet wird. Insofern haben diese Verse auch einen programmatischen Charakter. Die ästhetische Dimension dichterischer Rede ist also laut dieser Verse keineswegs Verschönerung, sondern Einbeziehung und Ästhetisierung des Grausamen. Aufgrund des polysemischen Charakters der Gedichte und der dem Band „Le Marteau sans maître“ zugrundeliegenden Sprechsituation einer vorgeahnten historischen Situation (der Jahre zwischen 1933-1945) lässt sich das Gedicht in semantischer Hinsicht auch auf den im ersten Gedicht erwähnten „entraîneur d’hypnose“ beziehen. Die der Tötung ähnliche Rede wäre also die des „entraîneur d’hypnose“.

3.2.3.3) UN LEVAIN BARBARE.....BARBARISCHERKEIM

1La bouche en chant.....Der Mund voller Weise
 Dans un carcan.....Der Hals im Eisen
 Comme à l’école.....Wie in der Schule
 La première tête qui tombe.....Der erste Kopf der fällt

Schon der Titel « Un levain barbare » thematisiert die latent und keimhaft vorhandene Grausamkeit. Diese keimhafte Grausamkeit wird in den Versen metaphorisiert. Es ist die Rede von einem singenden Mund, und von einer durch das Lexem „carcan“ hervorgerufenen Assoziation des Gefangenseins, des Zwangs. Dieser Verknüpfung von Zwang und Singen wird im dritten Vers ein Vergleich hinzugefügt. Der dritte Vers ruft die Assoziation von zum Singen gezwungenen Schülern hervor. Diese kurze Strophe wird mit dem Vers beendet: „La première tête qui tombe“. Der « levain barbare », der barbarische Keim lässt sich verstehen als diese Verbindung von Singen und Zwang, bzw. von einem unter Zwang entstehenden Singen. Die Verbindung von Zwang und Gesang ist der „levain barbare“, der schließlich die Grausamkeit auslöst: „La première tête qui tombe“. Zwang und Gesang sind natürlich (ausgehend von der Sprechsituation Chars) vor allem dem Militärwesen eigen. Die dem Lexem „chant“ eignende Konnotation von Euphorie und Freude, welche jedoch in Verbindung mit „carcan“ stehen, lassen an diese Verknüpfung von Euphorie und Militär denken, eine Verknüpfung die eben den „levain barbare“ ausmacht. Die Auslösung des „levain barbare“ ist dann das Kriegsgeschehen. „La première tête qui tombe“ weist darauf hin. Diese Wendung kann verstanden werden als « der erste Gefallene ».

4) TRAGISCHE LYRIK UND DIONYSISCHER PESSIMISMUS

Während das „ensemble sadien“ tragische Lyrik im Sinne einer Transfiguration der Grausamkeit im Modus einer intertextuellen Bezugnahme auf Sades Werk ist, haben andere Gedichte des Gedichtbandes „Poèmes militants“ den Charakter einer autoreflexiven Besinnung auf das Tragische dieser Lyrik und metaphorisieren diese tragische Gesinnung. Dabei ist der Bezug auf Nietzsche vorrangig. Dies gilt in besonderem Maße für die Gedichte „Les Ascians“ und „Confronts“.

4.1.) LES ASCIENS

Découvre-toi la fraîcheur commence à tomber
Le salut méprisable est dans l'un des tiroirs de nos passions
L'expérience de l'amour
Glanée à la mosaïque des délires
Oriente notre devenir
Nous sommes visiblement présents
En surface
Pour le baiser de fausse route
Nous écrasons les derniers squelettes vibrants du parc idéal
D'un bout à l'autre de la distance hors mémoire
Nous apparaissions comme les végétaux complets
Envahisseurs du nouvel âge primitif
Sujet au royaume de la pariétaire profonde
Pour une période de jeunesse
Nous regardons couler dans les veines des chairs volatiles
Les fleurs microscopiques de la marée
En nous
La vie le mouvement la paralysie la mort est un voyage par eau comme la barre d'acier
Les lettres de la Table sont gravées sur une plaque publique clouée
Nous touchons au nœud du métal
Qui donne la mort
Sans laisser de trace

DIE SCHATTENLOSEN

Entkleide dich die Frische sinkt herab
Das verachtenswerte Heil liegt in einer Schublade unserer Leidenschaften
Die Erfahrung der Liebe
Aus dem Mosaik der Fieberträume aufgeklaut
Bestimmt die Richtung unseres Werdens
Wir sind sichtbar anwesend
Auf der Oberfläche
Für den Kuss zum falschen Weg
Wir zermalmen die letzten zitternden Skelette des idealen Gartens
Von einem Ende zum andern der unvordenklichen Ferne
Wir tauchen auf wie vollkommene Pflanzen
Eroberer des neuen primitiven Zeitalters
Das der Herrschaft des aufrechten Glaskrauts untersteht
Für eine kurze Frist Jugend
Sehen wir in den Adern des flüchtigen Fleisches

Die mikroskopischen Blumen der Gezeiten fließen
In uns
Leben Bewegung Lähmung Tod: Eine Reise zu Wasser wie die Stange aus Stahl
Die Buchstaben der Gesetzestafel sind in ein angenageltes Schild graviert
Wir berühren den Kern des Metalls
Das tötet
Ohne eine Spur zu hinterlassen

Schon der Titel „Les Asciers“ könnte eine metaphorische Anspielung auf Nietzsche sein, und zwar auf das Motiv der Schattenlosigkeit in der „Wanderer und sein Schatten“ in „Menschliches, Allzumenschliches“. Wie erwähnt bedeutet „Asciers“³⁵⁰ die Schattenlosen. Inwieweit sich Char auf das Motiv der Schattenlosigkeit bezieht, lässt sich kaum sagen. Es ist jedoch plausibler, das Motiv in Bezug auf die tragische Gesinnung zu verstehen, die in dem Gedicht zum Ausdruck kommt. Ja das Lexem „Ascien“ ließe sich u.a. auch als der „tragisch Gesinnte“ lesen. In diesem Zusammenhang erscheint es uns sinnvoll die erwähnte Schattenlosigkeit in Beziehung zum Text „Der Wanderer und sein Schatten“ zu setzen. „Der Wanderer und sein Schatten“ ist der letzte Teil von „Menschliches, Allzumenschliches“. Diese Gedankensammlung beginnt mit dem Dialog zwischen dem Wanderer und seinem Schatten, der die Gedankensammlung einleitet. Diese Sammlung endet mit einem Gespräch zwischen dem Wanderer und seinem Schatten. Dabei verliert der Wanderer seinen Schatten. Der Verlust des Schattens lässt sich demnach als Abschluss eines Erkenntnisvorgangs verstehen.

Die Schattenlosigkeit der „Asciers“ kann auch als Anspielung auf die Gedankenfigur des Mittags bei Nietzsche verstanden werden. Mit Mittag oder „Glockenschlag des Mittags“ ist jene Freisetzung des Willens gemeint, die „der Erde ihr Ziel und dem Menschen seine Hoffnung zurückgibt“³⁵¹. Die Freisetzung dieses Willens ist als eine Loslösung von jeglicher Aufrichtung eines Ideals zu verstehen. Sie ist die Befreiung von unnatürlichen Hängen, „Aspirationen zum Jenseitigen, Sinnenwidrigen, Instinktwidrigen, Naturwidrigen, Tierwidrigen, kurz die bisherigen Ideale, die allesamt lebensfeindliche Ideale, Weltverleumder-Ideale sind“³⁵². Der „Mittag“ als die Befreiung vom Ideal ist zugleich das Aufgeben jeglicher Flucht vor der Wirklichkeit, während sie eine „Versenkung, Vergrabung, Vertiefung in die Wirklichkeit ist“³⁵³ als absolute Erlösung vom Ideal. Die Schattenlosigkeit der „Asciers“ kann eben als Metaphorisierung des vom Hang zum Ideal befreiten Menschen verstanden werden. Als Loslösung vom Ideal ist die Schattenlosigkeit zugleich auch ein Bekenntnis zur tragischen Gesinnung, d.h. die bedingungslose Bejahung der Realität, „das Jasagen zum Leben selbst noch in seinen fremdesten und härtesten Problemen“³⁵⁴. Mit der Loslösung vom Ideal ist auch die „radikale Ablehnung auch selbst des Begriffs des Seins“³⁵⁵ gemeint und damit verbunden die Bejahung des Werdens als Schaffen, aber auch als Vergehen. So ist auch dieses Gedicht programmatisch, insofern es ein Bekenntnis zur tragischen Gesinnung ist und eine Haltung zur Sprache bringt, die sich dem Mittag als Loslösung vom Ideal und als Bejahung des Werdens verschreibt. Sie ist auch ein Bekenntnis zur Naturhaftigkeit des Menschen, zu seiner Erdgebundenheit, wie sie im Kapitel „Mittags“ in „Also sprach Zarathustra“ formuliert wird:

³⁵⁰ Siehe Grand Robert, Asciers: habitants de la zone torride, ainsi nommés parce que, quand le soleil est au zénith, leur ombre est sous leurs pieds ; ils semblent ainsi n'en point avoir

³⁵¹ Friedrich Nietzsche: KSA, GM: S. 336

³⁵² Ebd.: S. 335

³⁵³ Ebd.: S. 335

³⁵⁴ Ebd.: KSA, EH: S. 313

³⁵⁵ Ebd.: S. 313

„Wie solch ein müdes Schiff in der stillsten Bucht: so ruhe ich nun der Erde nah, treu, zutrauend, wartend, mit den leisesten Fäden ihr angebunden“³⁵⁶.

So lässt sich das Gedicht als programmatische Metaphorisierung der tragischen Gesinnung lesen. Diese lässt sich auch als eine Isotopie des Gedichts identifizieren. So ist bereits im zweiten Vers von „salut méprisable“ die Rede, die in einem der „tiroirs de nos passions“ liegt. Die Erlösung wird als ein verachtenswertes Prinzip bezeichnet und als abgetan betrachtet. Wie bereits erörtert, ist dieses Prinzip mit der tragischen Gesinnung inkompatibel. Die Inkompatibilität besteht zum einen in dem dem Erlösungsprinzip innewohnenden Drang nach einer Verewigung des Lebens, entsprungen aus dem Instinkt, wie man leben müsse, „um sich im Himmel zu fühlen, während man sich bei jedem andern Verhalten durchaus nicht im Himmel fühlt“³⁵⁷. Diese Verewigung des Lebens ist mit der Bejahung des Werdens insofern nicht kompatibel, als sie die Zeit „als eigentlicher Dimension alles Seins“³⁵⁸ und die Geschichtlichkeit des Lebens leugnet. Die Leugnung der Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit als „Instinkt-Hass gegen die Realität“ ist auch eine Leugnung der Vergänglichkeit, des Vergehens und des damit verbundenen Leidens. So erweist sich das Erlösungsprinzip als ein Vermeiden des Leidens am Vergehen und als eine Sehnsucht nach einem Zustand der „Gesamthypnotisierung und Stille“³⁵⁹, der dem Leiden ausweicht. In diesem Zusammenhang ist die Bezeichnung des „salut“, des Heils, als „méprisable“ zu verstehen, insofern das Heil als Erlösung den Grundbefindlichkeiten des Menschseins ausweicht und ein Glück herbeizuführen sucht, das im Modus der Leugnung dieses Menschseins besteht. „Méprisable“ bezieht sich auch auf die damit zusammenhängende Haltung, die die Zeitlichkeit, die Vergänglichkeit und das damit zusammenhängende Leid leugnet aus einer Schwäche heraus, „welche jedes Widerstreben, Widerstreben-müssen bereits als unerträgliche Lust (das heißt als schädlich, als vom Selbsterhaltungsinstinkt widerraten) empfindet und die Seligkeit (die Lust) allein darin kennt, nicht mehr, niemandem mehr, weder dem Übel noch dem Bösen, Widerstand zu leisten“³⁶⁰. Verachtenswert ist das Erlösungsprinzip also nicht nur darum, weil es das Werden leugnet, sondern vor allem weil es jeglichen Widerstand aufgibt (Widerstand als Aspekt der tragischen Gesinnung wird für das Verständnis von „Résistance“ bei Char wichtig sein).

So lässt sich sagen, dass in dem Gedicht die tragische Gesinnung „dekliniert“ wird. In den nächsten Versen ist nun davon die Rede, dass das Werden durch ein Mosaik der Fieberträume aufgeklauter Erfahrung der Liebe bestimmt ist („glanee à la mosaïque des délires“). Die Wendung „glanee à la mosaïque des délires“ indiziert, dass es sich eben nicht um eine göttliche oder unendliche Liebe handelt, nicht um eine aus der „Erlösung“ heraus wirkenden Liebe, nicht um Nächstenliebe handelt, sondern um eine Liebe, die am Werden, an der Erfahrung gebunden ist und somit eine „in die Natur zurückübersetzte Liebe“³⁶¹ ist, die als „Fatum, als Fatalität, zynisch unschuldig, grausam - und eben darin Natur“³⁶² ist. Das durch das Lexem „délires“ angedeutete Pathos der Liebe, weist auf eine Liebe hin, die sich eben nicht vom Werden als Grundbestimmung des Lebens loslöst und das Moment des Vergehens annimmt, sodass sich von dieser tragischen Liebe sagen lassen kann: „Lieben und Untergehn: das reimt sich seit Ewigkeiten. Wille zur Liebe: das ist, willig auch sein zum Tode“³⁶³.

³⁵⁶ Ebd.: KSA, Z: S. 343

³⁵⁷ Ebd.: KSA, AC: S.231

³⁵⁸ Eugen Fink: Nietzsches Philosophie, Stuttgart, 1986, S. 20

³⁵⁹ Friedrich Nietzsche: KSA, GM: S. 380

³⁶⁰ Ebd.: KSA, AC: S. 201

³⁶¹ Ebd.: KSA, W: S. 15

³⁶² Ebd.: S. 15

³⁶³ Ebd.: KSA, Z: S. 379

In den nächsten Versen wird die Diesseitigkeit der „Asciens“ betont („Nous sommes visiblement présents...pour le baiser de fausse route“). Mit der Wendung « pour le baiser de fausse route » wird vermutlich eine ironisierende Abwertung des Spruches Christi formuliert: „Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben“. Der „baiser de fausse route“ kann als Metapher für die pessimistische Haltung des „amor fati“ gedeutet werden, insofern die Bejahung des Werdens eben das Zukünftige nicht festlegt, das „Gegenwärtige um eines Zukünftigen wegen oder das Vergangene um des Gegenwärtigen willen“³⁶⁴ nicht rechtfertigt. Mit dieser Wendung wird die Akzeptanz der Unvorhersehbarkeiten formuliert, die somit auch eine „fausse route“ in Kauf nimmt. Die Wendung akzentuiert die Bereitschaft zur Gefahr als beständige „perception du fatal“, wie Char es formuliert. Der „baiser de fausse route“ lässt sich im Sinn der Vermeidung jeglicher Teleologisierung des Lebens zum Zweck des eigenen Heils lesen und formuliert eine Haltung, die sich in absoluter Weise auf die Dynamik des Werdens einlässt, trotz der damit zusammenhängenden möglichen Gefahren. In den nächsten zwei Versen wird metaphorisch die Haltung zum Prinzip des Ideals formuliert:

« Nous écrasons les derniers squelettes vibrants du parc idéal/ D'un bout à l'autre de la distance hors mémoire ».

Mit « parc idéal » ist vermutlich das Prinzip des Ideals gemeint. Die „Asciens“ zertreten nun dieses Prinzip. Diese werden in den darauffolgenden Versen als „végétaux complets“, als „envahisseurs du nouvel âge primitif » bezeichnet. Das Lexem « végétaux » eröffnet das Wortfeld der Erde. Die Bezeichnung der „Asciens“ als „végétaux complets“ indiziert einen tellurischen Aspekt der tragischen Gesinnung. Der „Ascien“ als tragisch Gesinnter „stellt sich in die Erde zurück, erkennt sich als einen Teil der Erde, als eins mit ihr“³⁶⁵. Dabei wird die Erde als das „Aufgehenlassende, als den Schoß aller Dinge, als die Bewegung der Hervorbringung, aus welcher das viele vereinzelte und verendlichte Seiende hervorkommt und einrückt in Umriss, Gestalt und Weile“³⁶⁶ verstanden. Sie ist als schaffende Macht, als Poiesis gedacht. Insofern der „Ascien“ sich in die Erde zurückstellt, und diese vornehmlich eine schaffende Macht ist, besteht seine Bestimmtheit vor allem in „seinem Schöpfertum, seiner schaffenden Freiheit“³⁶⁷. Als Schaffender ist er immer unterwegs, „zwischen Untergang und Aufgang“³⁶⁸. Das Leben der Erde als schaffendes ist nun auch durch den Willen zur Macht charakterisiert:

„Vom schaffenden Menschen aus denkt Nietzsche in das Schaffen, in den Machtwillen der Erde selbst zurück“³⁶⁹.

Angebunden an den Machtwillen der Erde ist das Leben des „Ascien“ durch das Steigen charakterisiert und ist „wesenhaft Unruhe, Bewegung“³⁷⁰. Es ist Unruhe, insofern die „Bahn des Machtwillens“³⁷¹ auf die Zukunft hin entworfen ist und sich grundsätzlich auf das „Künftige, das Mögliche, noch Offene“³⁷² hin entwirft. Es ist an den Lauf der Zeit gebunden im Sinne der ewigen Wiederkunft des Gleichen. So sind die „envahisseurs du nouvel âge primitif“ die tragisch Gesinnten, das „nouvel âge primitif“ das tragische Zeitalter. Die « envahisseurs du nouvel âge primitif » sind dadurch bestimmt, dass sie dem „Sinn der Erde“ treu bleiben, und sich an ihrer Dynamik anbinden. Es ist ein „âge primitif“ und eine „période de jeunesse“, insofern diese Anbindung an die Dynamik der Erde ein „Werden und Vergehen,

³⁶⁴ Friedrich Nietzsche: KSA, FW: S. 246

³⁶⁵ Eugen Fink: Nietzsches Philosophie, Stuttgart, 1992, S. 76

³⁶⁶ Ebd.: S. 77

³⁶⁷ Ebd.: S. 77

³⁶⁸ Ebd.: S. 76

³⁶⁹ Ebd.: S. 78

³⁷⁰ Ebd.: S. 80

³⁷¹ Ebd.: S. 88

³⁷² Ebd.: S. 88

ein Bauen und Zerstören, ohne jede moralische Zurechnung, in ewig gleicher Unschuld³⁷³ ist, das „in dieser Welt allein das Spiel des Künstlers und des Kindes“³⁷⁴ hat. „Jeunesse“ indiziert den Charakter des Spiels der tragischen Gesinnung, die „schöpferische Selbstübersteigerung des frei spielenden Daseins“³⁷⁵. Dieses neue „tragische Zeitalter“ („nouvel âge primitif“) ist dadurch gekennzeichnet, dass es zu einer neuen „vertrauten Nähe zur Erde im Offenen der Welt“³⁷⁶ findet. In den nächsten Versen wird wieder metaphorisch das Werden als Grundbestimmung menschlichen Seins akzentuiert. Es wird die Vergänglichkeit und Flüchtigkeit des Fleisches betont, in deren Adern die „fleurs microscopiques de la marée » fließen. Das Lexem « marée » spielt auf den Auf- und Niedergang des Werdens an, in welchem der Mensch eingebunden ist. Das Leben im Menschen wird verglichen mit einer Reise „zu Wasser“ („La vie le mouvement la paralysie la mort est un voyage par eau“). Das Leben als Reise zu Wasser akzentuiert ebenfalls seine Bestimmung als Werden, seine Dialektik von Schaffen und Zerstören, das schöpferische aber auch todbringende Spiel des Daseins, „das dionysische Spiel der Welt“³⁷⁷. Dieses zerstörende Moment wird in den letzten Versen zur Sprache gebracht: „Nous touchons au noeud du métal/ Qui donne la mort/ Sans laisser de trace“. Dem tellurischen Stoff des Metalls inhäriert latent ein zerstörerisches Potential, insofern es der Stoff ist, womit u.a. das Kriegsmaterial produziert wird. Im Gedicht „Les Asciers“ wird also vornehmlich ein Bekenntnis zur tragischen Gesinnung metaphorisiert. Verschiedene Aspekte dieser Gesinnung schlagen sich in den Metaphern nieder. Das Erlösungsprinzip ist verabschiedet, „est dans l’un des tiroirs de nos passions“, jegliche Form von Ideal ist zertreten („nous écrasons les squelettes du parc idéal »). Die Erdgebundenheit des « Ascien » wird betont (« nous apparaissent comme les végétaux complets »). So hält der programmatische Charakter des Gedichts die Polysemie der Metaphern in Grenzen, auch wenn diese grundsätzlich durch eine Differenz und Ambiguität konstituiert sind (so z.B. die Metapher „l’un des tiroirs de nos passions“, welche eine prädikative Impertinenz ist, jedoch bedeutungsvoll ist: wie eine alte Akte ist das Erlösungsprinzip abgelegt worden).

4.2) „CONFRONTS“

Dans le juste milieu de la roche et du sable de l’eau et du feu des cris et du silence universels
Parfait comme l’or
Le spectacle de ciment de la Beauté clouée
Chantage

Dehors
La terre s’ouvre
L’homme est tué
L’air se referme

Les notions de l’indépendance suçent au goût des oppresseurs le sang des opprimés
Les fainéants crépitent avec les flammes du bûcher
C’est la transmutation des richesses harmonieuses
Le langage des porteurs de scapulaire : « Au crépuscule
À l’heure où les poissons viennent en troupeau
Respirer à la surface de la mer

³⁷³ Ebd.: S. 40

³⁷⁴ Ebd.: S. 40

³⁷⁵ Ebd.: S. 74

³⁷⁶ Ebd.: S. 75

³⁷⁷ Ebd.: S. 98

Invariablement
La main à cinq hameçons
La main divine
Cueille le fruit du sel »

Hypothétique lecteur
Mon confident désoeuvré
Qui a partagé ma panique
Quand la bêche s'est refusée à mordre le lin
Puisse un mirage d'abreuvoirs sur l'atlas des déserts
Aggraver ton désir de prendre congé
Les vivants parlent aux morts de médecine salvatrice de tireur de hasard à la roue de la
raison
Les armées solides sont liquides après la chimie des oiseaux
Les yeux les moins avides embrassent à la fois le panorama et les ressources de l'île
Plante souple dans un sol rude

Mais voici le progrès

Les mondes en transformation appartiennent aux poètes carnassiers
Les distractions meurtrières aux rêveurs qui les imaginent
À l'esprit de fonder le pessimisme en dormant
Au temps de la jeunesse du corps
Pour voir grandir
La chair flexible et douce

GEGNER

In der Mitte zwischen Fels und Wasser und Feuer und Schreien und Stille überall
Vollkommen wir Gold
Das zementene Spektakel der angenagelten Schönheit
Erpressung

Draußen
Die Erde öffnet sich
Der Mensch wird getötet
Die Luft schließt sich wieder

Die Vorstellungen von Unabhängigkeit versüßen je nach Geschmack der Unterdrücker
Das Blut der Unterdrückten
Die Nichtsnutze knistern in den Flammen des Scheiterhaufens
Verwandlung der harmonischen Reichtümer
So sprechen die Skapulierträger: „In der Dämmerung
Zur Stunde da die Fische in Schwärmen herbeiströmen
Um an der Oberfläche des Meeres zu atmen
Pflückt unwandelbar
die fünfhakige Hand
Die göttliche Hand
Die Frucht des Salzes“

Hypothetischer Leser
Mein müßiger Vertrauter
Der du meinen Schrecken teiltest
Als der Spaten sich weigerte in den Flachs zu stechen
Möge ein Trugbild von Tränken auf den Karten der Wüsten
Dein Verlangen verstärken Abschied zu nehmen
Die Lebenden erzählen den Toten von segensreicher Medizin vom Zufallsschützen am
 Rad der Vernunft
Nach der Chemie der Vögel sind die festen Heere flüssig geworden
Augen ohne Gier überschauen in einem Mal das Panorama und die Schätze der Insel
Geschmeidige Pflanzen in rauem Boden

Doch da kommt der Fortschritt

Die Welten in Veränderung gehören den fleischfressenden Dichtern
Die mörderischen Zerstreuungen den Träumern die sie erfinden
Es ist Sache des Geistes im Schlaf den Pessimismus zu stiften
Solang der Leib jung ist
Um das biegsame und weiche Fleisch
Wachsen zu sehen
Hoch über den Farben
Durch die Kristalle jedes unbeugsamen Bewusstseins hindurch
Am Bett vergeudeter Gewalt
In der Beseeltheit der Liebe
Wenn es an der Sonne vorbeiziehen wird
Verkörpert vielleicht der Einfältigste das Licht

Wie es der Titel „Confronts“³⁷⁸ indiziert, ist das Gedicht in Aufbau und Inhalt als Gegenüberstellung konzipiert. An einigen Lexemen lässt sich feststellen, dass in dem Gedicht zwei Gesinnungen einander gegenübergestellt werden, eine christliche („Le langage des porteurs de scapulaire») und eine tragische (« les mondes en transformation appartiennent aux poètes carnassiers»). Diese Gegenüberstellung bildet die fundamentale Isotopie des Gedichts. Diese Gegenüberstellung (wobei die christliche Gesinnung negiert und die tragische Gesinnung affirmiert wird) geht einher mit einer Kritik (an der christlichen Gesinnung). So wird in der ersten Strophe auf die Kreuzigung angespielt, die zwischen Fels, Sand, Wasser und Feuer (welches in diesem Kontext als die Sonne interpretiert werden kann) stattfindet. Interessant ist dabei, dass die Kreuzigung in einer ästhetischen Perspektive gesehen wird („spectacle de ciment de la Beauté clouée»). Die Vollkommenheit dieser Schönheit (« parfait comme l’or») wird jedoch in Frage gestellt und als « chantage » bezeichnet. So wird also in der ersten Strophe ein Aspekt doppelter Ästhetik (oder ästhetischer Negativität) bei Char erkennbar: neben der metaphorischen Innovation und der semantischen Ebene wird indirekt eine ästhetische Position formuliert. Darauf weist die Wendung „le spectacle de la Beauté clouée». Es wird also schon in der ersten Strophe eine Auffassung von Schönheit vertreten, die sich gegen das christlich Schöne wendet: dieses wird als „chantage“ abgetan. Man kann sagen, dass in diesen Versen eine idealistische Auffassung von Schönheit („parfait comme l’or“) im Sinne einer vollkommenen Schönheit „an sich“ kritisiert wird. Diese wird als „chantage“, als Erpressung bezeichnet. Als „chantage“ wird in diesem Zusammenhang auch jene Auffassung bestimmt, die das Schöne mit dem Guten identifiziert

³⁷⁸ Siehe Grand Robert, „confronter“: mettre en présence pour comparer les affirmations : confronter deux personnes ensemble/ mettre face à face, en présence pour un débat »

und es somit moralisiert. Als „chantage“ in der „Beauté clouée“ wird vor allem die Zusammenfügung von Schönheit und Erlösung kritisiert, die Vorstellung, dass Schönheit vom Willen erlösen solle, ja nicht nur vom Willen, sondern auch vom „Brennpunkt des Willens, von der Geschlechtlichkeit“³⁷⁹. Kritisiert wird dabei der widernatürliche Aspekt dieser Vorstellung, der nicht wahrhaben will, dass „die Schönheit vornehmlich zur Zeugung reize, dass dies gerade das proprium ihrer Wirkung sei, vom Sinnlichsten bis hinauf ins Geistigste“³⁸⁰. Die Kritik am „chantage“ der „Beauté clouée“ ist auch eine Kritik an einer Auffassung von Schönheit, die sich als (endgültige) Erlösung von Leid versteht, was dem Sinn tragischer Kunst entgegengesetzt ist. Die von der tragischen Kunst gestaltete Schönheit zeigt gerade einen Zustand „ohne Furcht vor dem Furchtbaren und Fragwürdigen“, vermeidet es nicht, „vor einem Problem, das Grauen erweckt“³⁸¹ zu stehen und es zu gestalten. Die von der tragischen Kunst gestaltete Schönheit hat keine soteriologische Absicht. Im Gegenteil, „vor der Tragödie feiert das Kriegerische seine Saturnalien; wer Leid gewohnt ist, wer Leid aufsucht, der heroische Mensch preist mit der Tragödie sein Dasein- ihm allein kredenzt der Tragiker den Trunk dieser süßesten Grausamkeit“³⁸². Die Schönheit soll keinen Zustand statischen Erlöstseins herbeirufen, sondern eben zum Leben stimulieren. Die in der ersten Strophe angedeutete Abwendung gegen eine idealistische Auffassung von Schönheit wird in der letzten Strophe mit einem klaren Bekenntnis zu einer tragischen Ästhetik ergänzt.

In der zweiten Strophe wird vermutlich auf das der Kreuzigung unmittelbar folgende Geschehnis angespielt („Dehors/ La terre s’ouvre/ L’homme est tué/ L’air se referme » : « Die Erde bebte, und die Felsen spalteten sich »³⁸³). Die schwerverständliche dritte Strophe lässt sich als ironisierende Kritik an dem christlichen Diskurs lesen. Es ist die Rede von Nichtsnutzen, die in „den Flammen des Scheiterhaufens“ knistern, von der „Verwandlung der harmonischen Reichtümer“, vom „langage des porteurs de scapulaire“. Vermutlich wird in der Wendung „Les fainéants crépitent avec les flammes du bûcher“ auf das Prinzip christlichen Opfers und Märtyrertums angespielt. Inwieweit sind jedoch Märtyrer „fainéants“? Die Selbstopferung als höchste Stufe christlicher Heiligkeit vollzieht sich nach dem Prinzip der imitatio Christi. Dem Heiligen geht es darum, diese Nachahmung soweit wie möglich zu treiben, sodass „nicht das, was der Heilige ist, sondern das, was er in den Augen der Nicht-Heiligen bedeutet“³⁸⁴ ihm seinen „welthistorischen Sinn gibt“³⁸⁵. Dem christlichen Ideal der Heiligkeit „fehlt die Arbeit“³⁸⁶ und dieses „löst heraus aus Volk, Staat, Kulturgemeinschaft, Gerichtsbarkeit, es lehnt den Unterricht, das Wissen, die Erziehung zu guten Manieren, den Erwerb, den Handel ab“³⁸⁷, löst alles ab, „was den Nutzen und Wert des Menschen ausmacht- es schließt ihn durch eine Gefühlsidiosynkrasie ab“³⁸⁸. Dieser Aspekt der „Nichtsnutzigkeit“ hängt mit den Prinzipien der Entstellung und Heiligung zusammen, mit der damit einhergehenden Hypnotisierung. Es ist schließlich vom „langage des porteurs de scapulaire“ die Rede. Das Lexem « scapulaire »³⁸⁹ weist darauf hin, dass auf die religiöse Gesinnung angespielt wird. Ja, diese wird in Form eines Zitats zur Sprache

³⁷⁹ Friedrich Nietzsche: KSA, GD: S. 125

³⁸⁰ Ebd.: S. 126

³⁸¹ Ebd.: S. 127

³⁸² Ebd.: S. 128

³⁸³ Das neue Testament: Einheitsübersetzung, Stuttgart, 1980, S. 57

³⁸⁴ Friedrich Nietzsche: KSA, MA 1: S. 139

³⁸⁵ Ebd.: S. 139

³⁸⁶ Ebd.: S. 139

³⁸⁷ Ebd.: S. 353

³⁸⁸ Ebd.: S.

³⁸⁹ (Scapulaire: vêtement de certains religieux, fait de deux larges bandes d'étoffe tombant des épaules sur la poitrine et sur le dos/ objet de dévotion composé de deux petits morceaux d'étoffe bénis, réunis par des rubans qui s'attachent au cou

gebracht. Darin geht es um eine göttliche, fünfhakige Hand, die in der Dämmerung, zur Stunde da die Fische in Schwärmen herbeiströmen, um an der Oberfläche des Meeres zu atmen, die Frucht des Salzes unwandelbar pflückt. Dieses Zitat lässt sich als zusammenfassende Anspielung auf das Evangelium verstehen. Verschiedene Motive lassen darauf schließen: die Fische, die göttliche Hand, das Salz. Die Fische, die in Schwärmen herbeiströmen, lassen an die Stelle des Evangeliums denken, in welchem durch ein Wunder zwei Apostel übermäßig viele Fische fangen. Darüber hinaus ist der Fisch als Symbol Christi auch das Symbol der Christen überhaupt. Weiterhin ist von der Frucht des Salzes die Rede, die von der fünfhakigen, göttlichen Hand gepflückt wird. Auch das Salz gilt als Bezeichnung für die Christen („Ihr seid das Salz der Erde. Wenn das Salz seinen Geschmack verliert, womit kann man es wieder salzig machen? Es taugt zu nichts mehr; es wird weggeworfen und von den Leuten zertreten“³⁹⁰). Die Verse lassen sich so interpretieren, dass die Christen, als das Salz der Erde, von der göttlichen Hand, vom heiligen Geist erfasst werden. Das Lexem „hamecon“ weist darauf hin, dass es sich dabei jedoch auch um einen Fang handelt. In der darauffolgenden Strophe wird nun der Leser angesprochen („Hypothétique lecteur/ Mon confident désœuvré“) und als jener dargestellt, der diesem „Fang“ nicht erlag („Qui a partagé ma panique/ quand la bêche s’est refusée à mordre le lin »). In Bezug auf ihn wird der Wunsch geäußert, er möge sich endgültig von diesem möglichen Fang abwenden (« Puisse un mirage d’abreuvoirs sur l’atlas des déserts/ Aggraver ton désir de prendre congé »). Die letzte Strophe, die durch den kurzen Vers « Mais voici le progrès“ eingeleitet ist, formuliert nun eine Ästhetik, die sich von einer idealistisch-christlichen Ästhetik abwendet. Es ist im ersten Vers zunächst davon die Rede, dass die „mondes en transformation“ den „poètes carnassiers“ gehören. Mit „poètes carnassiers“ sind vermutlich die tragischen Dichter gemeint, jene Dichter, die „gerade Ja zu allem Fragwürdigen und Furchtbaren selbst“³⁹¹ sagen und „das Werden mit radikaler Ablehnung auch selbst des Begriffs Sein“³⁹² bejahen. In diesem Sinn ist es zu verstehen, dass die „mondes en transformation“ den „poètes carnassiers“ gehören.

Die Formulierung „mondes en transformation“ weist eben auf sich veränderte Welten, auf das Werden als Grundbestimmung der Welt hin. Interessant ist dabei, dass diese nicht als einheitlich sondern in ihrer Pluralität gedacht wird („les mondes en transformation“). Diese plurale Sicht auf Welt erinnert an Nietzsches Perspektivismus³⁹³, wonach das Perspektivische die „Grundbedingung alles Lebens“³⁹³ ist, insofern jedes Wesen „von der Realität immer nur seinen spezifischen Ausschnitt“³⁹⁴ erfasst und dieser Ausschnitt „ihm das Ganze“³⁹⁵ ist. Dieser Perspektivismus weist auch auf jene Haltung hin, die als „Unschuld des Werdens“, „sich dem Prozess des unaufhaltsamen Entstehens und Vergehens willig überlässt“³⁹⁶ und sich der Vergänglichkeit und Wandelbarkeit der eigenen Perspektiven bewusst ist. Diese „Unschuld des Werdens“ ist auch verbunden mit einer „ästhetischen Rechtfertigung des Daseins“, wonach diese sich von jeglicher moralischen Rechtfertigung abwendet, und in dem „begründungslosen Prozess ästhetischer Produktion den keineswegs bloß hinreichenden, sondern geradezu überschwänglichen Sinn des Lebens entdeckt“³⁹⁷. Im zweiten Vers ist von „les distractions meurtrières“ die Rede, die den „rêveurs qui les imaginent“ gehören. Die Dichter (« rêveurs“) sind jene, denen die „distractions meurtrières“ gehören, insofern sie sich diese vorstellen und in Bildern gestalten. Es wird indirekt eine Ästhetik formuliert, die in einer „Vergeistigung und Vertiefung der Grausamkeit“³⁹⁸ besteht

³⁹⁰ Das neue Testament, Stuttgart, 1980, S. 17

³⁹¹ Friedrich Nietzsche: KSA, GM: S. 79

³⁹² Ebd.: KSA, EH: S. 313

³⁹³ Ebd.: S. 313

³⁹⁴ Volker Gerhardt: Friedrich Nietzsche, München, 1992, S. 138

³⁹⁵ Ebd.: S. 138

³⁹⁶ Ebd.: S. 151

³⁹⁷ Ebd.: S. 151

und „die wildesten Bestien der Natur“³⁹⁹ durch die von der Einbildungskraft vollzogene Transfiguration entfesselt. Es wird auf ein Aspekt tragischer Ästhetik angespielt, die das Grausame sublimiert, subtil verarbeitet und es ins „Imaginative und Seelische“⁴⁰⁰ übersetzt. Auch die in den nächsten Versen ausgesprochene Forderung, der Geist solle den Pessimismus stiften („à l’esprit de fonder le pessimisme »), spielt auf ein Moment tragischer Gesinnung an, nämlich auf den dionysischen Pessimismus. Dieser Vers lässt sich als Bekenntnis zu dieser Gesinnung lesen. Wie bereits im ersten Kapitel erwähnt, hängt der tragische Pessimismus mit der Bejahung des Werdens zusammen. Er ist kein nihilistischer Pessimismus, sondern ein „Pessimismus der Stärke“, der nur darin ein Pessimismus ist, als er das Werden nicht nur als schöpferische Kraft, sondern auch als Vergehen und eigenes Untergehen bejaht. Der dionysische Pessimismus ist diese Anbindung an das Werden mit all seinen Unvorhersehbarkeiten. Er ist ein Pessimismus, insofern er das Werden nicht teleologisiert, und es nicht als Entwicklung zum Guten hin begreift, sondern es in seiner Offenheit (zum Guten und Schlechten hin) belässt. Dieser Pessimismus wird nun im Schlaf und „au temps de la jeunesse du corps“ gestiftet und zwar „pour voir grandir/ La chair flexible et douce/ Au-dessus des couleurs...“. Der Pessimismus wird hier mit dem Leib in Verbindung gebracht, ja nicht nur mit dem Leib, sondern auch mit dem Wachsen des Leibs („Pour voir grandir la chair flexible et douce“). Es wird in diesen Versen eine Rehabilitierung des Leibs formuliert, und zwar ausgehend vom Pessimismus. Pessimismus als Anbindung an das Werden und als Abkehr von jeglicher idealistischen Gesinnung geht einher mit einer Revalorisierung des Leibes. In diesem Sinne ist die Rede vom Wachsen der „chair flexible et douce“ zu verstehen. Es wird in dem Vers metaphorisch darauf angespielt, dass die Abwendung von jeglichem idealistischen Ewigkeitsprinzip eine Freisetzung des Leibs mit sich bringt und ein „Wachsen“ des Leibs bewirkt, insofern dieser nicht mehr durch ein Ideal niedergedrückt wird. Gleichzeitig wird hier eine ästhetische Umwertung der Werte formuliert, die sich als Abgrenzung gegen die „Beauté clouée“ versteht, d.h. gegen eine idealistische Ästhetik. Diese ist als Physiologie der Kunst zu verstehen. Gemäß dieser Ästhetik ist das Schöne nicht eine vollkommen-statische Abbildung der Wirklichkeit als *natura naturata*, sondern die Nachahmung der Natur als *natura naturans* durch eine Anbindung an das schöpferische, schaffende Prinzip der Natur. Ja die Liebe zum Schönen ist der gestaltende Wille und die Lust am Gestalten und Umgestalten gemäß der Einsicht, dass das künstlerische Grundphänomen Leben heißt. Das Schöne im Sinne einer subjektivistischen Erhabenheitsästhetik, welche die schöpferische Subjektivität in den Vordergrund stellt, und die Anbindung an den Kunsttrieben der Natur bezweckt, bewirkt nun eine Steigerung des Lebens. In diesem Kontext einer ästhetischen Selbstreflexion sind die Verse „pour voir grandir/ la chair flexible et douce“ zu verstehen. Das Schöne als Nachahmung der *natura naturans* steigert das Leben des an dem schöpferischen Prinzip der Natur angeschlossenen Subjekts. In diesem Zusammenhang ist die Rede von einem Wachsen der „chair flexible et douce“ nachvollziehbar. Das Wachsen ließe sich als das durch die Anbindung an das schöpferische Prinzip der Natur gesteigerte Leben interpretieren. Diese Steigerung ist nun auch nicht begrenzt. Die Grenzenlosigkeit und Unabschließbarkeit dieser Steigerung wird in den weiteren Versen angedeutet. Der Leib steigert sich „au-dessus des couleurs/ à travers les cristaux des consciences inflexibles“, und hört in seiner möglichen Steigerung nicht auf:

„Lorsqu’elle passera devant le soleil/ Peut-être le dernier simple incarnera la lumière ».

³⁹⁸ Friedrich Nietzsche: KSA, J: S. 166

³⁹⁹ Ebd.: KSA, GT: S. 27

⁴⁰⁰ Ebd.: KSA, GM: S. 303

5) TRAGISCHE LYRIK UND ÄSTHETIK DES WILLENS ZUR MACHT

5.1) TRAGISCHE LYRIK UND DIE NEGATIVITÄT DER GESCHICHTE

Ein wichtiger Aspekt der tragischen Lyrik René Chars ist die Ästhetisierung von Geschichte. Wie schon erwähnt ist für die Entstehung des Gedichtbandes „Le Marteau sans maître“ nach Chars eigenem Ausspruch die „réalité pressentie des années 1937-1944“ konstitutiv. Wesentliches Moment von Chars tragischer Lyrik ist also schon im Gedichtband „Le Marteau sans maître“ die Transfiguration der Negativität von Geschichte. Negativität von Geschichte entsteht, wie im ersten Kapitel angedeutet, dann, wenn der Wille zur Macht in Bezug auf das politische Handeln des Menschen nicht mehr in Gerechtigkeit verwandelt wird und dadurch Unrecht, Grausamkeit, Zerstörung potenziert werden. In diesem Zusammenhang ist auch der Titel „Le Marteau sans maître“ zu verstehen. Wie im zweiten Kapitel erwähnt, spielt „Hammer“ auf das mythologische Bedeutungsfeld des Schmiedes und dem damit verbildlichten Phänomen der Macht an. „Sans maître“ weist in diesem Zusammenhang auf die Negativität des entfesselten Willens zur Macht hin. Dabei beziehen sich die Gedichte von „Le Marteau sans maître“ auf eine Ahnung kommenden Unrechts, sodass diese Gedichte und ihre Metaphorik nur sehr indirekt und unmittelbar von einem real geschehenden Unrecht tangiert sind. Vielmehr geht es in diesem Gedichtband darum, überhaupt Formen einer Ästhetik der Negativität zu finden. Erst ab dem Band „Placard pour un chemin des écoliers“ wird real geschehendes Unrecht dichterisch transfiguriert, und prägt die Dichtung Chars bis zum Gedichtband „Les Matinaux“.

5.1.1) PLACARD POUR UN CHEMIN DES ÉCOLIERS

Der Gedichtband « Placard pour un chemin des écoliers » ist bei Char die erste bewusst formulierte dichterische Transfiguration von Negativität in Bezug auf Geschichte. Dieser Gedichtband reagiert auf den spanischen Krieg und auf den besonders grausamen Umstand, dass dabei ein erheblicher Teil der Opfer Zivilisten und offensichtlich auch Kinder waren. Die transfigurierte Negativität bezieht sich auf diesen Umstand:

„Les temps sont changés. De la chair d'enfants s'entasse dans les tombereaux fétides commis jusqu'ici aux opérations d'équarissage et de voirie. La fosse commune a été rajeunie. Elle est vaste comme un dortoir, profonde comme un puits. Incomparables bouchers. Honte ! Honte ! Honte ! »⁴⁰¹.

Die Ästhetisierung dieser Negativität bleibt suggestiv und wird nicht unmittelbar metaphorisiert. Eine direkte Thematisierung dieses Umstands ist in den Gedichten kaum erkennbar. Dies hängt damit zusammen, dass eine positive Ästhetisierung, eine positive Benennung dieser Negativität nicht möglich ist, und dass die Ästhetisierung dieser Negativität nicht nur ästhetische Negativität potenziert, sondern nur durch ästhetische Negativität überhaupt versprachlicht werden kann. Erstes Kennzeichen der Ästhetisierung der Negativität von Geschichte besteht also in der durch sie potenzierten ästhetischen Negativität. Die Negativität von Geschichte wird nicht bestimmt oder benannt, sondern durch ästhetische Negativität evoziert. Ein erster wesentlicher Aspekt ästhetischer Negativität ist in diesem

Band die dialektische Ausrichtung des Grundmotivs der Gedichte: das Motiv der Kindheit wird indirekt auf die Tötung der spanischen Kinder dialektisch bezogen, sodass Negativität in Bezug auf Kindheit metaphorisiert wird. Die Ästhetisierung der Negativität von Geschichte wird hier negativ ästhetisiert, und zwar durch die Metaphorisierung eines dialektischen

⁴⁰¹ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 89

Bezugs zwischen Negativität und Kindheit.

5.1.1.1) QUATRE ÂGES

L'automne pour la feuille
L'eau bouillante pour l'écrevisse
Et le favori le renard
Ivre sur les épaules lumineuses de l'Actrice

Soudé au balcon orange
Un névé de boucles
Campe dans l'anxiété de mon cœur

*

J'ai étranglé
Mon frère
Parce qu'il n'aimait pas dormir
La fenêtre ouverte

Ma sœur
A-t-il dit avant de mourir
J'ai passé des nuits pleines
A te regarder dormir
Penché sur ton éclat dans la vitre

*

Les poings serrés
Les dents brisés
Les larmes aux yeux
La vie
M'apostrophant me bousculant et ricanant
Moi épi avancé des moissons d'août
Je distingue dans la corolle du soleil
Une jument
Je m'abreuve de son urine

*

Mon amour est triste
Parce qu'il est fidèle
Il n'interpelle pas l'oubli des autres
Il ne tombe pas de la bouche comme un journal de la poche
Il n'est pas liant parmi l'angoisse qui tourbillonne en commun
Il ne s'isole pas sur les brisants de la presque île pour simuler le pessimisme

Mon amour est triste
Parce qu'il est dans la nature troublée de l'amour d'être triste
Comme la lumière est triste
Le bonheur triste
Tu nous a passé liberté tes courroies de sable.

VIER ZEITALTER

Der Herbst für das Blatt
Das kochende Wasser für den Krebs
Und der Fuchs als Schal
Berauscht auf den leuchtenden Schultern der Schauspielerin

Am orangefarbenen Balkon geschweiß
Ein Lockenfirm
Nistet in der Angst meines Herzens

Ich habe
Meinen Bruder erwürgt
Weil er mit offenem Fenster
Nicht schlafen mochte

Meine Schwester
Sagte er bevor er starb
Ich habe Nächte damit verbracht
Dich beim Schlafen
Zu beobachten
Gebeugt an deinem Schein auf der Fensterscheibe

Die Fäuste geballt
Die Zähne zerschlagen
Die Tränen in den Augen
Das Leben
Mich anfahrend mich anstoßend und hämisch lachend
Ich vorgerückter Kolben der Augusternten
Ich erblicke in der Blumenkrone der Sonne
Eine Stute
Ich trinke von ihrem Urin

Meine Liebe ist traurig
Weil sie treu ist
Sie überprüft nicht die Nachlässigkeit der Anderen
Sie fällt nicht aus dem Mund wie eine Zeitung aus der Tasche
Sie ist nicht gesellig in der allgemein wirbelnden Angst
Sie sondert sich nicht auf den Klippen der Halbinsel ab um den Pessimismus zu simulieren

Meine Liebe ist traurig
Weil es im trüben Wesen der Liebe liegt traurig zu sein
Wie das Licht traurig ist
Das Glück traurig
Freiheit du hast uns deine Sandriemem umgebunden

Das Gedicht ist in vier Teilen gegliedert, die vermutlich jeweils für die im Titel erwähnten „quatre âges“ stehen. Die zwei ersten Teile lassen sich der Kindheit zuordnen. Der dialektische Bezug zwischen Kindheit und Negativität besteht hier darin, dass die Einsicht des Kindes in die Negativität metaphorisiert wird.

Die erste Strophe ist semantisch und formell so strukturiert, dass einem jeweiligen Seienden dasjenige Prädikat zugesprochen wird, das dessen Negation bewirkt. So wird im ersten Vers der Herbst dem Blatt als Prädikat zugeordnet. Der Herbst bedeutet die Negation des Blattes. Dem Hummer wird im zweiten Vers das kochende Wasser zugeordnet. Auch dieses bedeutet für den Hummer seine Negation und Zerstörung. Im zweiten und dritten Vers wird eine subtilere Form der Negativität zum Ausdruck gebracht. In diesen Versen wird nicht mehr die Negation eines Seienden durch ein anderes Seiendes formuliert, sondern ästhetische Negativität metaphorisiert. Die Schönheit der Schauspielerin wird dadurch gesteigert, dass um ihren Schultern ein toter Fuchs hängt. Die abstoßende Gestalt des Fuchses kontrastiert mit der Schönheit der leuchtenden Schultern der Schauspielerin. Es kommt hier ästhetische Negativität zum Vorschein.

Der tote Fuchs auf den leuchtenden Schultern der Schauspielerin lässt sich als Sinnbild für das ästhetische Zusammenspiel zwischen dem Erhabenen und dem Schönen verstehen. Diese Einsicht in die Negativität löst nun die „anxiété“ im Herzen des Kindes aus. So werden in dem ersten Teil zwei Formen der Negativität (in Bezug auf Kindheit) ästhetisiert: zunächst die Negativität der phänomenalen Welt, wonach dem Zusammenspiel der Phänomene auch ihre wechselseitige Negation inhäriert.

Im zweiten Teil wird eine weitere Stufe der Negativität evoziert. Es geht hier nicht um die Negativität der phänomenalen Welt, sondern um die Negativität in Bezug auf das menschliche Handeln. Es wird die Negativität im Sinne von Unrecht und Grausamkeit menschlichen Handelns metaphorisiert. Es geht um das lyrische Subjekt, das seinen Bruder erwürgt, weil dieser mit offenem Fenster nicht schlafen mochte. Einzelne Aspekte dieser Negativität werden zur Sprache gebracht. Es handelt sich zunächst um einen Brudermord. Dieser Mord ist zudem ein Akt absoluter Willkür. Denn der dafür angegebene Grund (Parce qu'il n'aimait pas dormir/ la fenêtre ouverte) steht in einem disproportionalen Verhältnis zum Mord. Sades Ästhetik als Imagination und sprachliche Entfesselung des Grausamen ist hier erkennbar. Die Verse metaphorisieren in kondensierter Form das Grausame. Das Grausame besteht vor allem in der absoluten Willkür des verbrecherischen Aktes. Der Bruder wird aus einem lächerlichen Grund erwürgt, der in keinem Verhältnis zum Verbrechen steht. Die Imagination des Grausamen wird in der zweiten Strophe gesteigert. Darin ist von den letzten Worten des Bruders die Rede. Dieser bekennt, dass er seine Schwester nächtelang, während sie schlief, betrachtet habe. Negativität und Kindheit kommen hier darin zum Ausdruck, dass dem heranwachsenden Bruder die Negativität des Triebes bewusst wird. Sie wird ihm bewusst, insofern er von der eigenen Schwester angezogen wird, und dieser Anziehung nachgeht.

Im dritten Teil wird ein weiteres Lebenszeitalter zur Sprache gebracht. Darin geht es zunächst überhaupt um die dem Leben inhärierende Negativität. Die geballten Fäuste, die zerstörten Zähne, die Tränen in den Augen sind in der Strophe Umschreibungen des Lebens. Dieses

bringt Schmerz und Leid mit sich („Les dents brisés“, „les larmes aux yeux“) und verlangt Widerstand (in dem Ausdruck „les poings serrés“ suggeriert). Das Leben eckt an („bousculant“) und lacht dabei („ricanant“). Die dem Leben als Machtgeschehen inhärente Negativität, die nicht verschont, und Schmerz, Leid, Trauer zufügt wird hier metaphorisiert.

Die folgenden vier Verse erweisen sich als höchst sperrig. Das lyrische Subjekt, das sich als „épi avancé des moissons d’août“ bezeichnet, erblickt in der Krone der Sonne eine Stute. Diese vier Verse lassen sich als ferne metaphorisierende Anspielung auf die Figur des „Ascien“ verstehen, die im Werk Chars eine personifizierende Metapher der tragischen Gesinnung ist. Darauf weisen die Lexeme „août“ und „soleil“ hin, der August als die Mitte des Jahres, als der Sommer, in welchem die Sonne am stärksten scheint. Der „épi avancé des moissons d’août“ als Selbstbezeichnung des lyrischen Subjekts lässt sich in Analogie zum „Ascien“ verstehen, der mitten unter der Sonne steht und deshalb seinen Schatten verliert. Wie erwähnt metaphorisiert die Schattenlosigkeit die Gedankenfigur des Mittags, den absoluten Verzicht auf jegliche Jenseitigkeitsvorstellung, jegliches Ideal, und verbildlicht die Bejahung des Lebens als Werden.

Die schwierige Metapher einer vom lyrischen Subjekt in der Krone der Sonne erblickten Stute, deren Urin dieses trinkt, lässt sich in diesem Zusammenhang verstehen. Das lyrische Subjekt bezeichnet sich als „épi avancé des moissons d’août“. Der August ist die Mitte des Jahres, der Sommer, in welchem die Sonne am stärksten strahlt, auf ihrem Höhepunkt steht. Hier schwingt die Metapher der Erfahrung des großen Mittags als „Versenkung, Vergrabung, Vertiefung in die Wirklichkeit“⁴⁰², als Eingehen auf das Werden. Diese bewirkt nun die darauffolgende Vision.

Die Vision besteht darin, dass in der Mitte der Sonne eine Stute erblickt wird, die Urin lässt. Die Sonne wird in dieser Vision als werdende gesehen, ihr Strahl ist der Urinstrahl einer Stute. In Bezug auf die Erfahrung des „großen Mittags“ liegt die Kohärenz der Metapher darin, dass die Sonne und ihr Strahl im Sinn eines werdenden Elements als Wasser gesehen wird. Die Unerhörtheit dieser Metapher, ihre „prädikative Impertinenz“, welche dennoch Sinn ergibt, besteht darin, dass hier die Sonne als werdendes Element gesehen wird. Ja diese Unerhörtheit besteht weiterhin darin, dass die Metaphorisierung der Sonne als werdendes Element einhergeht mit einer metaphorischen Tellurisierung der Sonne. Die Prädikationen „corolle“, „jument“, und „urine“ sind tellurische Aspekte der Metaphorisierung der Sonne als werdendes Element. Dieses tellurische Bedeutungsfeld in Bezug auf die Sonne bewirkt im Sinne Bretons die „étincelle“, den Funken der Metapher, der diese zu einer lebendigen Metapher macht, insofern die Attribution selbstwidersprüchlich, selbstzerstörerisch ist, dennoch als Metapher eine „tragische“ Vision potenziert.

Im vierten Teil ist von Negativität in Bezug auf Liebe die Rede. Die Negativität der Liebe wird hier zur Sprache gebracht. Negativität der Liebe besteht darin, dass diese als gepaart mit Trauer und Traurigkeit beschrieben wird. Der angegebene Grund für die Traurigkeit dieser Liebe ist ihre Treue („Mon amour est triste/ Parce qu’il est fidèle»). In diesem Gedicht durchscheint eine tragische Auffassung von Liebe, die die Schwermut in der Liebe bejaht. Tragische Auffassung von Liebe sehnt sich eben nicht nach einer Erlösung von Leid durch Liebe, sondern bejaht die Negativität von Liebe, bejaht die Liebe als „Fatum, als Fatalität“⁴⁰³ samt ihrer „zynischen, unschuldigen, grausamen“⁴⁰⁴ Aspekte.

Tragische Liebe als die in der Natur zurückübersetzte Liebe bejaht eben ihre naturhaften Aspekte, zu denen ihre Uneindeutigkeit, ihre Undurchschaubarkeit gehören, aber auch ihre Fatalität und Grausamkeit, wie sie Nietzsche als Abgrenzung zu einer Liebe als Erlösungs-

⁴⁰² Friedrich Nietzsche: KSA, GM: S. 336

⁴⁰³ Friedrich Nietzsche: KSA, W: S. 15

⁴⁰⁴ Ebd.: S. 15

prinzip bestimmt:

„wie in seiner lasziven Schwermut selbst unsere Unersättlichkeit einmal Sattheit lernt!
Endlich die Liebe, die in die Natur zurückübersetzte Liebe! Nicht die Liebe einer „höheren
Jungfrau“! Keine Senta-Sentimentalität! Sondern die Liebe als Fatum, als Fatalität, zynisch,
unschuldig, grausam- und eben darin Natur!“⁴⁰⁵.

Die Bejahung der Naturhaftigkeit der Liebe heißt jedoch nicht, dass diese leichtsinnig gelebt wird. Ja es ist gerade die tragische Auffassung der Liebe, die es verhindert, dass mit Liebe leichtsinnig umgegangen wird. Insofern diese Liebe sich als Fatum versteht, bekennt sie sich nicht leichtsinnigerweise, „ne tombe pas de la bouche comme un journal“. Es ist jedoch auch keine Liebe, die sich fernhält und vereinsamt, sondern durchaus im Sinne tragischer Gesinnung den furchtbaren und fragwürdigen Charakter des Daseins nicht nur sieht, sondern lebt. Diese Liebe simuliert den Pessimismus nicht, sondern lebt ihn, und zwar im Sinne des dionysischen Pessimismus' als uneingeschränkte Bejahung des Daseins.

⁴⁰⁵ Ebd.: S. 15

5.1.1.2) COMPAGNIE DE L'ÉCOLIÈRE

Je sais bien que les chemins marchent
Plus vite que les écoliers
Attelés à leur cartable
Roulant dans la glu des fumées
Où l'automne perd le souffle
Jamais douce à vos sujets
Est-ce vous que j'ai vu sourire
Ma fille ma fille je tremble

N'aviez-vous donc pas méfiance
De ce vagabond étranger
Quand il enleva la casquette
Pour vous demander son chemin
Vous n'avez pas paru surprise
Vous vous êtes abordés
Comme coquelicot et blé
Ma fille ma fille je tremble

La fleur qu'il tient entre les dents
Il pourrait la laisser tomber
S'il consent à donner son nom
À rendre l'épave à ses vagues
Ensuite quelque aveu maudit
Qui hanterait votre sommeil
Parmi les ajoncs de son sang
Ma fille ma fille je tremble

Quand ce jeune homme s'éloigna
Le soir mura votre visage
Quand ce jeune homme s'éloigna
Dos voûté front bas et mains vides
Sous les osiers vous étiez grave
Vous ne l'aviez jamais été
Vous rendra t-il votre beauté
Ma fille ma fille je tremble

La fleur qu'il gardait à la bouche
Savez-vous ce qu'elle cachait
Père un mal pur brodé de mouches
Je l'ai voilé de ma pitié
Mais ses yeux tenaient la promesse
Que je me suis faite à moi-même
Je suis folle je suis nouvelle
C'est vous mon père qui changez.

BEGLEITUNG DER SCHÜLERIN

Ich weiß wohl dass die Wege
Schneller gehen als die Schüler

-An ihren Schultaschen angespannt-
Im Leim des Rauches rollend
Wo der Herbst seinen Atem verliert
Nie zart zu Euren Subjekten
Sind sie es die ich lächeln sah
Meine Tochter meine Tochter ich zittre

Hatten Sie denn kein Misstrauen
Vor diesem fremden Vagabunden
Als er seine Mütze abnahm
Um Sie nach dem Weg zu fragen
Sie schienen nicht überrascht
Ihr seid euch einander genähert
Wie Feldmohn und Weizen
Meine Tochter meine Tochter ich zittre

Die Blume die er zwischen seinen Zähnen hält
Er könnte sie fallen lassen
Wenn er es gewährt seinen Namen anzugeben
Den Wrack den Wellen wiederzugeben
Schließlich würde ein böses Geständnis
In Ihrem Schlaf spuken
Unter den Stechginstern seines Blutes
Meine Tochter meine Tochter ich zittre

Als dieser junge Mann sich entfernte
Mauerte der Abend ihr Gesicht zu
Den Rücken gebeugt die Stirn tief gesenkt und die Hände leer
Unter den Korbweiden waren sie ernst
Sie waren es bisher nie gewesen
Wird er ihnen ihre Schönheit wiedergeben
Meine Tochter meine Tochter ich zittre

Die Blume die er im Mund hielt
Wissen sie was sie verbarg
Vater ein reines Übel von Fliegen gesäumt
Ich habe es mit Mitleid verschleiert
Aber seine Augen hielten das Versprechen
Das ich mir selbst gegenüber geleistet hatte
Ich bin wahnsinnig ich bin erneuert
Sie sind es mein Vater der sich verändert

Wie erwähnt besteht die Poetisierung der Negativität von Geschichte nicht in der direkten Benennung dieser Negativität, sondern in ihrer Ästhetisierung, welche aufgrund dieser Mittelbarkeit den Charakter ästhetischer Negativität hat.

In diesem Gedichtband besteht die Suggestion ästhetischer Negativität (ausgehend vom historischen Ereignis getöteter Zivilisten und Kinder in Spanien, welches der imaginative Kern des Gedichtbandes ist) in einer metaphorischen, dialektischen Vermittlung zwischen Kindheit und Negativität, die in jedem Gedicht eine andere Form hat. Auch das Gedicht „Compagnie de l'écolière“ ist von dieser dialektischen Vermittlung zwischen Kindheit und

Negativität geprägt, die wiederum eine bestimmte Form hat. Ästhetische Negativität als dichterische Bezugnahme auf das historische Ereignis der Tötung von spanischen Kindern, potenziert zunächst eine intertextuelle Bezugnahme auf die Dichtung Garcia Lorcás. Die Bezugnahme zeigt sich zunächst in der Gattung, die hier als „Chanson“ bezeichnet werden kann und auf die „Canziones“ Lorcás anspielt. Die Bezugnahme zeigt sich auch, wie wir sehen werden, in den Motiven des Gedichts. Die intertextuelle Bezugnahme auf Lorca hat hier eine innere Kohärenz. Lorca, der als tragischer Dichter bezeichnet werden kann, hatte ebenso die Tötung der spanischen Kinder in Gedichten verarbeitet⁴⁰⁶ und wurde selbst im Jahre 1936 (im Jahr der Entstehung des Gedichtbandes Chars) Opfer der frankischen Faschisten (sodass das Gedicht „Compagnie de L'écolière“ auch als Hommage an Lorca verstanden werden kann). So ist auch die intertextuelle Bezugnahme auf Lorca im Kontext von Chars tragischer Ästhetik zu verstehen.

Die dialektische Vermittlung zwischen Kindheit und Negativität kommt in dem Gedicht vor allem im behandelten Motiv zum Ausdruck, das sich in vielen Gedichten Lorcás wiederfindet. Das behandelte Motiv ist zunächst die Begegnung eines jungen Mädchens mit einem Wanderer.

Das Gedicht präsentiert sich als Dialog zwischen einem Vater und seiner Tochter. In den ersten vier Strophen schildert der Vater die Begegnung seiner Tochter mit dem Wanderer, die er offensichtlich beobachtet hat. Das Refrain des Chansons ist seine dabei empfundene Furcht („Ma fille ma fille je tremble“). So fragt er sie ob sie kein Misstrauen vor dem Wanderer gehabt hätte, als dieser sie ansprach.

Dass es dabei nicht bei einer Begegnung bleibt, sondern es sich um eine Entjungferung handelt, zeigt der erste Vers der dritten Strophe („La fleur qu'il tient entre les dents/ Il pourrait la laisser tomber“), vor allem das Lexem „fleur“, das die „défloration“, die Entjungferung evoziert.

Dabei wird offengelassen, ob es sich um eine gewaltsame oder um eine von dem Mädchen bewilligte Defloration handelt. Diese wird nur metaphorisch angedeutet. Denn der in der dritten Strophe evozierten Defloration („La fleur qu'il tient entre les dents/ Il pourrait la laisser tomber») folgt schon in der vierten Strophe die Trennung („Quand ce jeune homme s'éloigna/ Le soir mura son visage“). Die Unklarheit darüber, ob die Defloration gewaltsam ist oder nicht, ist ein Element der ästhetischen Negativität. In wirkungsästhetischer Hinsicht erhält durch diese Unklarheit die Negativität einer möglichen Vergewaltigung noch mehr Intensität, da dem Leser zunächst überhaupt die Möglichkeit offengelassen wird, auf diese Negativität einzugehen, und er sie sich schließlich selbst ausmalen muss (wenn er auf diese eingeht), was eine Herausforderung der Phantasie bedeutet.

Der tragische Ton des Gedichts hängt eng zusammen mit der ästhetischen Negativität in der Form einer suggerierten Negativität. Dass diese Negativität nicht benannt ist, sondern nur suggeriert wird, verleiht dem Gedicht seine Dynamik.

Dieses Verfahren einer bloßen Suggestierung von Negativität, die dem Gedicht seine Dynamik gibt, umschreibt Char in einem Text über Balthus, betitelt „Le dard dans la fleur“ (und im Zusammenhang mit dem Gedicht „Compagnie de l'écolière“ aufgrund der gemeinsamen, tragischen Thematik, aufschlussreich sein kann).

Der erste Abschnitt des Textes lautet:

⁴⁰⁶ Frederico Garcia Lorca: „Le massacre des innocents“, in „Odes“, Paris, 1954, S. 45

Jean-Claude Mathieu hat diesen imaginativen Kern in seiner Studie gut herausgearbeitet: « ...l'entaille de la chair de l'enfant, lacérée dans l'acuité des contacts, est le noyau imaginaire, prégnant, répercuté par l'écho des signifiants, qui s'étoile en motifs variés », La poésie de René Char, 2, Poésie et résistance, S. 40

LE DARD DANS LA FLEUR

« Ce qui m'attache à l'œuvre de Balthus, C'est la présence en elle de ce rouge-gorge infus qui en est l'artère et l'essence. L'énigme que j'appelle rouge-gorge est le pilote caché au cœur de cette œuvre dont les situations et les personnages égrènent devant nous leur volonté inquiétante. Le décalogue de la réalité d'après lequel nous évoluons subit ici sa vérification : l'oiseau qui chante son nom termine en fil d'Ariane. À ce point se trouvent toutes les attitudes possibles des êtres à partir de leur nature divisée. En placant sous nos yeux, dans leur phase compréhensible, les ressources de la tragédie, Balthus indique l'avenir. À nous de nous passionner pour des faits et des caractères qui ne sont pas issus du chaos mais d'un mystérieux ordre humain. D'où la réserve intense de beauté mûrie qui accompagne l'œuvre de ce peintre »⁴⁰⁷.

Das « énigme » des Werkes von Balthus, das Char als « le pilote caché au coeur de cette oeuvre dont les situations et les personnages égrènent devant nous leur volonté inquiétante » bezeichnet, lässt sich auch auf das Gedicht übertragen. Auch in dem Gedicht ist von einem befremdlichen Willen die Rede, der mit dem Eros zusammenhängt und durch die Begegnung des jungen Mädchens („la fleur“) mit dem Wanderer ausgelöst wird.

Das Befremdliche ist dabei, ob das Mädchen das entsprechende Alter schon hat, sich dem Eros hinzugeben, oder nicht, und inwieweit das von dem Wanderer berücksichtigt wird. Diese grundsätzliche Ambiguität, die eine ästhetische Negativität auslöst, bestimmt den tragischen Ton des Gedichts. Man weiß eben bis zuletzt nicht, ob die Defloration gewaltsam vor sich ging oder nicht. Einige Verse weisen darauf hin. Der Abend breitet sich auf das schwermütige Gesicht aus („Quand ce jeune homme s'éloigna/ Le soir mura votre visage/... Sous les osiers vous étiez grave »). Auch die Verse der dritten Strophe deuten darauf hin. Das Mädchen spricht folgendermaßen von sich:

„La fleur qu'il gardait à la bouche/ Savez-vous ce qu'elle cachait/ Père un mal pur bordé de mouches ».

Diese grundsätzliche Ambiguität einer dem Trieb inhärenten Negativität, seiner verbrecherischen Potenz, bildet die grundsätzlich tragische Struktur der Bilder Balthus' („Les ressources de la tragédie“), eine tragische Struktur, die sich auch in dem Gedicht wiederfinden lässt. Doch worin besteht genauer diese Struktur einer dem Trieb inhärenten Negativität, die die tragische Struktur der Bilder Balthus' ausmacht und in dem Gedicht erkennbar wird? Wie ist dieser Zusammenhang genauer zu denken (vor allem insofern er eine ästhetische Dynamik auslösen kann) ? An dieser Stelle müssen wir ein wenig ausholen.

Diese Negativität benennt Ricoeur mit dem Begriff der „faillibilité“⁴⁰⁸, der Fehlbarkeit.

Diese Fehlbarkeit ist nach ihm die im menschlichen Handeln eingeschriebene Möglichkeit des Bösen und ist als Konstituens menschlicher Verfasstheit, ja als Existenzial zu verstehen („inscrite dans la constitution la plus intime de la réalité humaine »⁴⁰⁹).

Die Fehlbarkeit entspringt einer fundamentalen Struktur menschlichen Seins, die Ricoeur als Nicht-Koinzidenz des Menschen mit sich selbst, als Missverhältnis von sich zu sich bezeichnet. Diese Disproportion ist nun nach Ricoeur weniger cartesianisch als Dialektik des endlich-unendlichen Menschens zu verstehen, als im Sinne einer Vermittlung, die darin besteht, dass der Mensch Mediationen operiert.

Diese Vermittlung ist nach Ricoeur „der Akt, Vermittlungen zwischen allen Modalitäten und allen Ebenen der Wirklichkeit außer ihm und in ihm zu vollziehen“⁴¹⁰. Ricoeur denkt diese

⁴⁰⁷ René Char : Œuvres complètes, Paris, 1983, S. 681

⁴⁰⁸ Paul Ricoeur: Philosophie de la volonté 2 (Finitude et culpabilité), Paris, 1988, S. 21

⁴⁰⁹ Ebd.: S. 21

⁴¹⁰ Ebd.: S. 19

Vermittlung zunächst ausgehend vom Prinzip der transzendentalen Einbildungskraft, die als Vermögen eben diese Mediationen (z.B. zwischen Verstand und Sinnlichkeit) betätigt, eine Mediation, die, wie gesagt, aus der Disproportion heraus entsteht:

„Cette disproportion, c’est à la fois la dualité de l’entendement et de la sensibilité, à la manière kantienne, et la dualité de la volonté et de l’entendement, au sens cartésien. C’est de cette « disproportion » que procède le problème du troisième terme, du terme intermédiaire, qu’il faudra appeler imagination pure »⁴¹¹.

Wie die Einbildungskraft diese Mediationen operiert und die Synthesen vollzieht, bleibt undurchsichtig. Als synthetisierendes Vermögen geht die transzendente Einbildungskraft der Apperzeption voraus und ist das Prinzip der Möglichkeit von Erkenntnis und Erfahrung überhaupt. In praktischer Hinsicht entspricht dem Vermögen der Einbildungskraft nach Ricoeur das Vermögen des Begehrens. Die Begierde operiert nach ihm die Mediation zwischen Person und Welt:

„L’analyse du désir propose la même relation entre ouverture et fermeture, entre visée du monde et point de vue »⁴¹².

Die Begierde operiert die Vermittlung des Zugangs auf Welt: „se fait médiateur de projet“⁴¹³. Die sich im Begehren entfaltende doppelte Zugehörigkeit des Menschen zur Welt und zur eigenen Person bildet nach Ricoeur den Grund seiner Fehlbarkeit:

„mais je ne puis me représenter cette situation autrement que comme une double appartenance, de sorte que la personne comme appartenant au monde sensible, est soumise à sa propre personnalité, en tant qu’elle appartient en même temps au monde intelligible. Dans cette double appartenance est inscrite la possibilité d’une discordance et comme la « faille » existentielle qui fait la fragilité de l’homme »⁴¹⁴.

Diese doppelte Ausgerichtetheit des Gemüts, das sich sowohl auf die Welt als auch auf die Person richtet, bildet nach Ricoeur die paradoxe Struktur des Gemüts:

„Voilà le paradoxe du sentiment. Comment le même vécu peut-il désigner un aspect de chose, et, par cet aspect de chose, manifester, exprimer, révéler l’intimité d’un moi »⁴¹⁵.

So hat das Gemüt die Grundstruktur der Zentrifugalität. Von der Person aus, ist es auf Welt ausgerichtet:

„le sentiment aussi est centrifuge, en tant qu’il manifeste la visée des sentiments. Et c’est seulement en tant qu’il me manifeste moi-même comme affecté »⁴¹⁶.

Aus der Disproportion des Menschen, die sich in der Vermittlung zeigt, entspringt also nach Ricoeur die Fehlbarkeit. Sie ist fundiert in einer grundsätzlichen dreigeteilten Struktur menschlichen Seins, die Ricoeur „triade de réalité“ nennt, und folgende drei Strukturmomente enthält: „affirmation originaire, différence existentielle, médiation humaine“⁴¹⁷. Die « affirmation originaire » ist die ursprüngliche Bejahung, die eine ursprüngliche Lebensbejahung des Eros’ ist, der das Begehren potenziert. Diese ursprüngliche Bejahung durchzieht jedoch schließlich die „négation existentielle“⁴¹⁸, die existenziale Differenz. Von außen nach innen gedacht besteht diese existenziale Differenz nach Ricoeur zunächst in der Differenz des Ichs zum Anderen, schließlich in der Nicht-Entsprechung des Ichs mit sich selbst („non-coïncidence de soi à soi“, woraus die

⁴¹¹ Ebd.: S. 55

⁴¹² Ebd.: S. 70

⁴¹³ Ebd.: S. 71

⁴¹⁴ Ebd.: S. 92

⁴¹⁵ Ebd.: S. 105

⁴¹⁶ Ebd.: S. 105

⁴¹⁷ Ebd.: S. 152

⁴¹⁸ Ebd.: S. 154

Disproportion entsteht) und in dem, was Ricoeur die „tristesse du fini“, die Trauer des Endlichen nennt. Diese Trauer nährt sich aus den ursprünglichen Erfahrungen, die durch Negation bestimmt sind (Mangel, Verlust, Furcht, Reue, Enttäuschung, Unumkehrbarkeit der Dauer). Die Erfahrung der Negation steht nach Ricoeur in einem engen Zusammenhang mit der Erfahrung der Vergänglichkeit:

„la négation leur est si manifestement incorporée qu'on peut bien tenir cette épreuve de finitude pour une des racines de la négation »⁴¹⁹.

Die Begrenztheit des Menschen besteht nun nach Ricoeur in dieser Vermittlung zwischen ursprünglicher Bejahung („affirmation originaire“) und existentieller Differenz („négation existentielle“), die schließlich seine Nicht-Entsprechung mit sich selbst, seine Zerrissenheit (« déchirement“) ausmachen. Dieser Bruch offenbart den Menschen in seiner ursprünglichen Konflikthaftigkeit:

„C'est cette fêlure, cette non-coïncidence de soi à soi que le sentiment révèle ; le sentiment est conflit et révèle l'homme comme conflit originaire »⁴²⁰.

Diese Konflikthaftigkeit des Menschen besteht nach Ricoeur weiterhin in der Dialektik eines Werdens des Gegensatzes zwischen ursprünglicher Bejahung und existenzieller Differenz. Der Ort der Fehlbarkeit ist nun nach Ricoeur die aus dieser Dialektik entspringende Schwäche des Menschen:

“En un premier sens, on dira que la limitation spécifique de l'homme rend le mal seulement possible ; on désigne alors par faillibilité l'occasion, le point de moindre résistance par où le mal peut pénétrer dans l'homme »⁴²¹.

Das Änigmatische der Fehlbarkeit liegt nach Ricoeur in dem Raum zwischen der Möglichkeit des Bösen und der Realität des Bösen:

„Mais de cette possibilité à la réalité mal, il y a un écart, un saut: c'est toute l'énigme de la faute »⁴²².

Das Geheimnisvolle, Undurchsichtige ist nun nach Ricoeur dieser Sprung von der Möglichkeit des Bösen in die Wirklichkeit des Bösen:

„L'énigme dès lors, c'est le saut lui-même du faillible au déjà déchu“⁴²³.

Der undurchsichtige Raum, der Hiatus dieses Sprungs ist nun dadurch gekennzeichnet, dass es nicht begrifflich benennbar ist, jedoch eine Symbolik des Bösen potenziert, und zwar gerade aufgrund seiner Opazität:

„Le hiatus de méthode entre la phénoménologie de la faillibilité et de la symbolique du mal ne fait ainsi qu'exprimer le hiatus dans l'homme même entre faillibilité et faute »⁴²⁴.

Die oben erwähnte Disproportion des Menschen ist diese Möglichkeit des Bösen, die Möglichkeit des Sprungs. Die Realität des Bösen geht aus von der Fehlbarkeit. Diese wird durch die Realität des Bösen offenbart:

„Et c'est ce „à partir de“ qui autorise à dire que la faillibilité est la condition du mal, bien que le mal soit le révélateur de la faillibilité »⁴²⁵.

Die Schwäche ist nicht nur der Ort, der Ursprung von dem das Böse ausgeht, sondern die Fähigkeit zum Bösen. Dieses entspringt nicht nur aus der Schwäche, sondern wird gesetzt:

⁴¹⁹ Ebd.: S. 156

⁴²⁰ Ebd.: S. 157

⁴²¹ Ebd.: S. 157

⁴²² Ebd.: S. 158

⁴²³ Ebd.: S. 159

⁴²⁴ Ebd.: S. 159

⁴²⁵ Ebd.: S. 160

„Dire que l’homme est faillible, c’est dire que la limitation propre à un être qui ne coïncide pas avec lui-même est la faiblesse originaire d’où le mal procède. Et pourtant le mal ne procède de cette faiblesse que parce qu’il se pose. Cet ultime paradoxe sera au centre de la symbolique du mal »⁴²⁶.

Es ist dieser undurchsichtige Raum des Sprungs, der die ästhetische Dynamik und die (von Char angedeutete) tragische Dimension der Bilder Balthus’ und des Gedichtes „Compagnie de l’écolière“ ausmacht.

Die Darstellung dieses Hiats zwischen Fehlbarkeit und Fehlen, des « hiatus entre faillibilité et faute » findet bei Balthus ihre Form in der oft wiederkehrenden Gestalt von Figuren, bei denen der Eros im Entstehen ist (meistens junge Mädchen) und deshalb in ungeahnter Weise diesem Sprung in hohem Maße ausgesetzt sind. Schon in den allerersten Zeichnungen des siebzehnjährigen Balthus’ ist dieses Motiv erkennbar, z.B. in den frühen Zeichnungen „quatre études de jeune fille jouant au diablo“⁴²⁷. In suggestiv-symbolischer Weise wird hier der entstehende Eros des jungen Mädchens und der damit verbundenen Dialektik der Fehlbarkeit gezeichnet. Diese potenziert eine dramatische Konstellation, in der verschiedene Figuren an dieser Dialektik teilhaben. In der zweiten Zeichnung der „quatre études“ kommt diese Dialektik zum Ausdruck. So beobachtet das junge Mädchen spielend zwei zuschauende Jungen, die allein am Spiel interessiert sind, und das in die Höhe geworfene „Diablo“ betrachten (und gar nicht erst bemerken, dass das junge Mädchen sie anschaut), während im Hintergrund ein junger Mann das Mädchen anschaut (was diese wiederum nicht bemerkt).

Diese Zeichnung zeigt in exemplarischer Weise den dem Eros inhärenten dialektisch strukturierten Hiats zwischen Fehlbarkeit und Fehlen, der hier die symbolische Form des mit dem „Diablo“ spielenden jungen Mädchens hat. Die Dynamik besteht im dramaturgischen Aufbau, aber auch in der Darstellung des beim Spielen vollzogenen Sprungs (dritte Zeichnung), eine Darstellung, die den Zeichnungen eine außerordentliche Beweglichkeit verleiht, und tatsächlich als „dialektische Bilder“ bezeichnet werden können. Die durch die Fehlbarkeit ausgelöste Möglichkeit des Sprungs wird hier symbolhaft im Sprung des spielenden Mädchens zur Darstellung gebracht. Die Darstellung des „Sprungs“ als Darstellung der Dialektik des entstehenden Eros’ junger Mädchen wird nun in den Bildern Balthus’ in mannigfacher Weise variiert. So werden in einigen Bildern z.B. junge Mädchen in lasziven Haltungen vorgeführt (z.B. in dem Bild „Thérèse rêvant“⁴²⁸). Dabei vollzieht sich der „Sprung“ in wirkungssästhetischer Hinsicht, denn hier wird der Blick des Rezipienten von der Perspektive des Bildes so gelenkt, dass dieser Blick eine Transgression vollzieht (allgemein hängt diese Transgression damit zusammen, dass diese dargestellten jungen Mädchen in physischer Hinsicht noch unreif sind, und der Eros in ihnen erst im Entstehen ist). Durch das gehobene Kleid wird der Blick des Rezipienten vor dem Bild „Thérèse rêvant“ auf die gespreizten Beine des träumenden jungen Mädchens gelenkt. Das solchermaßen wirkungssästhetisch organisierte Bild verführt den Rezipienten zur Transgression. Er ist es selber, welcher den „Sprung“ vollzieht und fehlt. In dieser Hinsicht lässt sich mit K.H. Bohrer in Bezug auf die Bilder Balthus’ von „bösen Kunstwerken“⁴²⁹ sprechen. Denn diese Bilder stellen nicht das Böse dar, sondern veranlassen durch ihre spezifischen Formen den Rezipienten dazu, den „Sprung“ zu vollziehen, sich in diesem „Hiat“ zu befinden. Diese verführen den Betrachter. Dieser wird durch die spezifischen Formen der Bilder in den Raum seiner eigenen Fehlbarkeit gestürzt, wie es Giorgio Soavi in Bezug auf seine Rezeption des Bildes „Les joueurs de cartes“ beschreibt und sich dabei als „trapped“ bezeichnet:

⁴²⁶ Ebd.: S. 162

⁴²⁷ Jean Clair (Hg.): Balthus, London, 2001, S. 171

⁴²⁸ Jean Clair (Hg.): Balthus, London, 2001, S. 262

⁴²⁹ K.H. Bohrer: Nach der Natur, München, 1988, S. 116

„So there I was, without a protest, being ordered around by those two, the boy and the girl with their four wild eyes. But it was too late now. I had chanced there, and from now on I would be carrying on my back, or inside my gut, a sense of guilt, which in painting is something rare, if not unique. Because being berated by a picture is quite something. The enjoyment of looking at paintings is gone, it's up to me to remember whatever I want, to swear I've never seen a more attractive picture than the one I saw. With that painting of the Cardplayers Balthus grabbed me by the neck, caught hold of the two infuriated players and my curiosity: I thought I could just go on my way, like when you leave a museum, but I've been trapped by what I've seen. I'll take another break. I need another good pause and, if I can, I'll forget what I've seen. Often, in his paintings, Balthus, without uttering a single word, makes you realize you've been trapped by what you've seen“⁴³⁰.

Insofern lässt sich in Bezug auf Balthus' Bildern von einer dynamischen Symbolik des Bösen sprechen, an der der Betrachter aktiv teilhat, da er selber Akteur des inszenierten „Sprungs“ ist. Dieser in suggestiver Weise inszenierte „Hiat“ bildet nun das Tragische dieser Bilder. Das Tragische besteht (wie in der auf Retrospektion basierten Struktur der Tragödie) darin, dass der dargestellte „Sprung“, eben als Sprung, nicht mehr bloß mögliche Fehlbarkeit, aber auch noch nicht bereits vollzogenes Fehlen ist, sondern in den Worten Ricoeurs dieser „point de moindre résistance par où le mal peut pénétrer dans l'homme“⁴³¹ ist, ein Punkt der aber in den Bildern eine Dynamik schon ausgelöst hat.

In dem Gedicht „Compagnie de l'écolière“ wird dieser „Sprung“ auch evoziert. Die Begegnung mit dem Wanderer geht vom Lächeln des jungen Mädchens aus. Das Herannahen des Wanderers wird durch dieses initiiert, worüber sich der Vater im nachhinein wundert („Est-ce vous que j'ai vu sourire/ Ma fille ma fille je tremble“), und das junge Mädchen im nachhinein fragt, warum es denn kein Misstrauen gehabt hätte (« N'aviez vous donc pas méfiance/ De ce vagabond étranger »). Die metaphorische Wendung « La fleur qu'il tient entre les dents“ evoziert eine gewisse Gewaltsamkeit, da der Wanderer die „Fleur“ zwischen seinen Zähnen hält, eine metaphorische Wendung, die in ihrer Gewaltsamkeit an eine Zeichnung von Balthus „Étude pour la leçon de guitare“ denken lässt, in welcher ein junger Mann ein junges Mädchen regelrecht in seinen Zähnen hält („Of course we are still dealing with an erotic scene, a man playing upon a little girl's body, but the violence and the cruelty are expressed by several new, ambiguous details: like the fact that the man is gripping between his teeth the cloth around the child's waist, bearing all its weight, or that the scene takes place in front of an open window, its curtain blown about by the wind“⁴³²). Der Raum des Sprungs breitet sich in dem Gedicht zwischen der dritten und der vierten Strophe aus. In der vierten Strophe wird die Befindlichkeit des jungen Mädchens beschrieben, nachdem der Wanderer sich entfernt hat.

Das Gesicht des Mädchens ist vom Abend verdeckt, was auf einen Zustand der Traurigkeit, der Trauer, der Melancholie hinweist (die Dunkelheit des Gesichts ist ein Aspekt der Darstellung der Melancholie). Das Mädchen ist schwermütig („grave“). Diese Beschreibung deutet einen Zustand nach einem Leid an. Jedenfalls weist die Strophe darauf hin, dass etwas „passiert“ ist, was eine tiefe Verwandlung des jungen Mädchens bewirkt hat. In der letzten Strophe antwortet das junge Mädchen nun selbst auf das Geschehnis. Folgendermaßen spricht sie von sich selbst: „Le fleur qu'elle gardait à la bouche/ Savez-vous ce qu'elle cachait/ Père un mal pur bordé de mouches ». Von sich selbst behauptet also das junge Mädchen, es hätte ein « mal pur bordé de mouches“

⁴³⁰ G. Soavi : « Who he is » in Balthus, Hg. Jean Clair, London, 2001, S. 142

⁴³¹ Paul Ricoeur: Philosophie de la volonté, Paris, 1988, S. 157

⁴³² Jean Clair (Hg.) : Balthus, London, 2001, S. 238

versteckt, während der Wanderer sie umfing. Was ist unter dieser metaphorischen Wendung „un mal pur bordé de mouches“ zu verstehen?

Dieses „mal pur bordé de mouches“ lässt sich als metaphorische Umschreibung des „Sprungs“ verstehen, den das junge Mädchen tat, indem sie ihrer Begierde nachging und den Wanderer anlächelte und ihn somit zu diesem Akt der Transgression (nämlich die Defloration) anspornte. Das „mal pur“ lässt sich als diese Fehlbarkeit verstehen. Das Böse ist Sozusagen noch rein, weil es als Fehlbarkeit noch im Stadium der Möglichkeit steht. Die Wendung „bordé de mouches“ und vor allem das Lexem „mouches“ lässt an die damit metaphorisierende Anspielung auf das mythische Bild der Erinnyen denken, als diejenige Gestalten, die das Schuld auslösende Prinzip symbolisieren („L'Erynnie est culpabilisante, si j'ose dire, parce qu'elle est la culpabilité de l'être“). Der Ausdruck „un mal pur bordé de mouches“ lässt sich insofern als eine metaphorische Wendung für die Fehlbarkeit verstehen, für den Hiat zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit des Bösen.

5.1.2) DEHORS LA NUIT EST GOUVERNÉE

Mit dem Herannahen des realen Schreckens der Geschichte gewinnt die Ästhetisierung der Negativität der Geschichte an metaphorischer Intensität und intensiviert sich der tragische Ton der Gedichte.

Auch in dem Gedichtband "Dehors la nuit est gouvernée" wird die Negativität von Geschichte nicht unmittelbar benannt, sondern anhand eines metaphorischen Paradigmas evoziert und metaphorisiert. Das Paradigma der evozierten Negativität ist die Nacht. Im Zusammenhang mit der poetischen Transfiguration der Negativität von Geschichte bildet die Nacht die Metaphorisierung der dunklen Energie eines nicht mehr in Gerechtigkeit verwandelten, daher ausufernden, Unrecht, Zerstörung und Grausamkeit auslösenden Willens zur Macht.

Ähnlich wie die Metapher des "Marteau sans maître" (des herrenlosen Hammers) den ungebändigten Willen zur Macht metaphorisiert, lässt sich auch die Nacht als Metapher eines Unrecht und Zerstörung potenzierenden Willens zur Macht verstehen.

Diese tragische Metaphorik einer aus dem Innersten der Erde heraufkommenden Nacht eines ungebändigten Willens zur Macht steht im Zusammenhang mit dem im ersten Gedichtband ("Le Marteau sans maître") evozierten mythologischen Bedeutungsfeld des Schmiedes, der in der Mythologie des "Rings des Nibelungen" (Alberich) diese Nacht hochkommen lässt und über sie verfügt (auf diese Verfügung wird auch im Titel "Dehors la nuit est gouvernée" angespielt). So ist z.B. im "Ring des Nibelungen" vom Nacht-Alberich die Rede. Über die dunkle Energie seines ungebändigten Willens zur Macht spricht der Schmied Alberich folgendermaßen:

"Schätze zu schaffen/ und Schätze zu bergen,/ nützt mir Nibelheims Nacht;/ doch mit dem Hort, / in der Höhle gehäuft,/ denk' ich dann an Wunder zu wirken:/ die ganze Welt/ gewinn' ich mit ihm mir zu eigen"⁴³⁴.

Im Zusammenhang mit seinem ungebändigten Willen zur Macht schwingt in seinen Worten das Motiv der Nacht:

„Habt acht vor dem nächtlichen Heer,/ entsteigt des Nibelungen Hort/ aus stummer Tiefe zu Tag“⁴³⁵

5.1.2.1) DEHORS LA NUIT EST GOUVERNÉE

1Peuple de roseaux bruns lèvres de pauvreté dentelles haletantes au levant de son sillage gravi
entrée en flamme

Je baise l'emplacement de sa chair fondée

Derrière la vitre toutes les fièvres écrasées bourdonnent se raffinent

Lauréat des yeux transportés

Jusqu'au torrent pour la lécher au fond de sa faille

Secoue-toi infime vent de portefaix

Tu pèses nuisible sur le commerce des grades

Son encolure n'a pas renoncé au feuillage de la lampe

Les liens cèdent L'île de son ventre marche de passion et de couleurs s'en va

La hampe du coquelicot révolte et fleur meurt dans la grâce

Tout calme est une plainte une fin une joie

Monstre qui projetez votre humus tiède dans le printemps de sa ville

Ventouse renversée au flanc de l'agrément du ciel

Souffrez que nous soyons vos pèlerins extrêmes

⁴³⁴ Richard Wagner: Das Rheingold, Teldec Classics International, 1993, Libretto, S. 178

⁴³⁵ Ebd.: S. 180

Semeurs ensevelis dans le labyrinthe de votre pied

DRAUSSEN DIE NACHT WIRD REGIERT

Volk aus braunem Schilfrohr Armutslippen keuchende Spitzen am Aufgang des erklommenen Sogs

Einstieg in Flammen

Ich küsse die Stelle ihres gegründeten Fleisches

Hinter dem Fenster summen und verfeinern sich alle zerdrückten Fieber

Sieger der verzückten Augen

Bis am Ufer um sie am Grund ihrer Spalte zu lecken

Rühre dich gebrechlicher Wind des Lastträgers

Du wiegst schädlich auf den Handel der Dienstgrade

Ihr Ausschnitt hat auf das Laubwerk der Lampe nicht verzichtet

Die Banden geben nach Die Insel ihres Bauches geht leidenschaftlich und verflüchtigt sich farbig

Der Schaft des Feldmohns begehrt auf und Blume stirbt in Gnade

Jede Ruhe ist eine Klage ein Ende eine Freude

Ungeheuer das euren warmen Humus in den Frühling ihrer Stadt schleudert

Umgekehrter Sog am Hang der Himmelslust

Gewähren sie dass wir Pilger werden

Begrabene Säende im Labyrinth eures Fußes

Während in dem Gedichtband „Placard pour un chemin des écoliers“ die Negativität von Geschichte eine metaphorische Dialektik zwischen Kindheit und Negativität potenziert wird, und im Gedicht „Compagnie de l'écolière“ anhand der Schilderung einer dramatisch aufgebauten Situation die tragisch-doppelte Struktur des Eros⁴ als Dialektik zwischen ursprünglicher Lebensbejahung („affirmation originaire“) und Negation („negation existentielle“), die sich in der „médiation humaine“ manifestiert (im Lächeln des jungen Mädchens, das die Begierde des Wanderers reizt, und zu einer –gewaltsamen?- Defloration führt) dargestellt wird, wird im Gedichtband „Dehors la nuit est gouvernée“ (vielleicht aufgrund des Bewusstseins des nah bevorstehenden Schreckens) die Negativität von Geschichte auf elementarer Weise metaphorisiert.

Die elementarere Metaphorisierung der Negativität der Geschichte in „Dehors la nuit est gouvernée“ liegt daran, dass die Isotopien ursprünglicher angelegt sind.

Die im Gedicht „Compagnie de l'écolière“ anhand der geschilderten Situation evozierten tragisch-doppelten Struktur des Eros⁴, wird in „Dehors la nuit est gouvernée“ ursprünglicher metaphorisiert, und zwar als metaphorisierte Dialektik von Eros und Wille zur Macht, wobei die damit zusammenhängende Negativität versprachlicht wird. Die Dialektik des dem ungebändigten Willens zur Macht inhärenten Eros⁴ und des den Eros bestimmenden Willens zur Macht kommt in einer Metaphorik zum Ausdruck, die beide Ebenen in ihrer Wechselwirkung zur Sprache bringt.

Die Metaphorik ist hier in sich selbst dialektisch ausgerichtet. Die Metaphorisierung dieser Dialektik zwischen Eros und Wille zur Macht vollzieht sich in dem Gedicht in der Metaphorisierung des Liebesakts. Im Zusammenhang mit der Metaphorisierung des Liebesakts wird nun die Dialektik zwischen Eros und Wille zur Macht zur Sprache gebracht. Diese Heterogenität durchzieht die Metaphern der Verse. Schon im ersten Vers, in welchem der Beginn des Akts zum Ausdruck kommt, werden beide Ebenen in einer heterogenen Metaphorik evoziert.

So wird zum einen das weibliche Geschlechtsorgan evoziert („peuple de roseaux bruns“: die Behaarung; „lèvres de pauvreté dentelles haletantes“: die Schamlippen) und der Beginn des Akts („au levant de son sillagegravi entrée en flamme“). Zugleich wird die negative, dunkle Energie eines nicht gebändigten Willens zur Macht evoziert. Diese Ebene kommt in der ersten Wendung „peuple de roseaux bruns“ zum Ausdruck. „Roseaux bruns“ lässt an die Schilflandschaft des Flusses denken, in welchem in der Mythologie des „Rings des Nibelungen“ der Niblung Alberich den Ring schmiedet und schließlich aus „stummer Tiefe“ das „nächtliche Heer“ emporsteigen lässt. Auf dieses nächtliche Volk weist das Lexem „peuple“ hin. Zugleich wird auf den real aufkommenden Schrecken angespielt. Auch die Wendung „entrée en flamme“ am Ende des Verses enthält die zwei Ebenen. Damit wird sowohl der Beginn des Liebesakts evoziert als auch die beginnende Wirkung eines ungebändigten Willens zur Macht, welcher Unrecht, Zerstörung, Krieg potenziert (darauf weist das Lexem „flamme“ hin).

Diese Heterogenität und metaphorische Wechselwirkung durchzieht schlangenhaft die folgenden Verse. So wird der Gang des Liebesakts weiter metaphorisiert („Je baise l'emplacement de sa chair fondée“), jedoch unterbrochen durch die Metaphorisierung der Heraufkunft des Fiebers („fièvres“) eines ungebändigten Willens zur Macht. So ist im dritten Vers von unterdrückten Fiebern die Rede, die zu summen beginnen und sich wieder konstituieren.

„Fieber“ eröffnet die Assoziation eines Virus, einer ansteckenden Krankheit, einer Pest (ein Bedeutungsfeld, das Char als Kennzeichnung für den wuchernden Nationalsozialismus verwendet). Die Wendung « Derrière la vitre » indiziert die Heterogenität der metaphorisierten Bereiche. Im Inneren vollzieht sich ein Liebesakt, während draußen („dehors“) die Nacht des Grauens emporsteigt. Im fünften Vers wird der intensiviert Liebesakt weiter verbildlicht („Jusqu'au torrent pour la lécher au fond de sa faille «). Darauf folgt erneut eine Bezugnahme auf die Nacht des Schreckens. Im sechsten und siebten Vers spricht sich das lyrische Subjekt in Bezug auf die draußen schon wuchernde Nibelungennacht selbst an („Secoue-toi infirme vent de portefaix/ Tu pèses nuisible sur le commerce des grades «). Das lyrische Subjekt bezeichnet sich dabei als „infirmes vent de portefaix“. « Portefaix » bezeichnet den Träger einer schweren Last.

Es handelt sich jedoch dabei nur um einen „infirmes vent de portefaix“. Diese metaphorische Wendung eröffnet das Bedeutungsfeld, welches schon im ersten Gedicht aufbricht, nämlich des „nuage de résistance“. Ausgehend von der analogen Metapher des „nuage de résistance“ lässt sich die Wendung „infirmes vent de portefaix“ besser verstehen. Die getragene Last ist die kommende Last des Widerstands gegen die Wucht einer maßlosen, überdimensionalen, zerstörerischen Macht. „Infirmes vent“ weist auf den Charakter der relativen Bedeutungslosigkeit der Wirkung eines individuell geführten Widerstands angesichts dieser heraufbrechenden Macht. Anschließend behauptet das lyrische Subjekt, es habe doch ein Zerstörungspotential, ein zerstörendes Gewicht in Bezug auf den „commerce des grades“. Mit „commerce des grades“ ist das aufsteigende Militärwesen gemeint, gegen dessen zerstörerischen Kräfte sich der Widerstand des „portefaix“ richtet.

In den letzten vier Versen der ersten Strophe wird weiter der Liebesakt metaphorisiert, von der Fortsetzung („son encolure n'a pas renoncé au feuillage de la lampe“) bis zu seinem Höhepunkt (« La hampe du coquelicot révolte et fleur meurt dans la grâce »). In anderen Gedichten schon angelegte Metaphern werden in dem Gedicht übernommen und variiert. So ist im achten Vers z.B. in Bezug auf das weibliche Geschlechtsorgan von der „encolure“ die Rede, womit das Wortfeld des Pferdes, das in dem Gedicht « Sade, l'amour enfin sauvé de la boue... » ebenfalls verwendet wird (« Le pur sang... », « si juteuse le crin

flatté »), weiter metaphorisiert wird. Auch die im Gedicht „Compagnie de l'écolière“ gebrauchte Metaphorik des Eros' findet sich in den Versen des Gedichts „Dehors la nuit est gouvernée“ wieder, vor allem in den Wendungen „la hampe du coquelicot“ und „fleur meurt dans la grâce“, die in anderer Weise in „Compagnie de l'écolière“ verwendet werden („Vous vous êtes abordés/ Comme coquelicot et blé“, „La fleur qu'il tient entre les dents »).

In einer überaus konzentrierten Metaphorik werden in der zweiten Strophe die in der ersten Strophe verbildlichten Ebenen noch einmal zur Sprache gebracht. So wird im ersten Vers der Zeugungsakt evoziert („Monstre qui projetez votre humus tiède dans le printemps de sa ville“). Dabei wird das männliche Geschlechtsorgan als Ungeheuer („monstre“) bezeichnet. Vor allem das Lexem „monstre“ enthält die Dialektik zwischen Eros und Wille zur Macht. „Monstre“ suggeriert zum einen die Ungeheuerlichkeit eines von einem ganzen Volk getragenen ungebändigten Willens zur Macht, der, gleich einem Leviathan, kurz davor steht, auszufern, zu wuchern und sein Zerstörungspotential in Bewegung zu setzen. Zum anderen evoziert „monstre“ im Kontext des Verses die sich im männlichen Geschlechtsorgan versammelnde Macht des Eros' („Monstre qui projetez votre humus tiède... »). Auch in der Metaphorik des zweiten Verses ist diese Dialektik erkennbar. „Ventouse“, womit ein saugendes Organ bezeichnet wird, deutet das weibliche Geschlechtsorgan an. Zugleich deutet der der „ventouse“ inhärente Aspekt des Saugens die Zerstörungskraft der Natur als das „Ewig-Weibliche“, das hinanzieht („Das Ewig-Weibliche/Zieht uns hinan“⁴³⁶), an.

Die Sprengkraft der Ursprünglichkeit dieser Metaphorik hängt damit zusammen, dass diese eine im ganzen Gedicht wirkende tellurische Metaphorik (in der ersten Strophe: „roseaux bruns“, „sillage“, „flamme“, „torrent“, „faille“, „feuillage“, „coquelicot“, « fleur »), die in einer Ästhetik der Natur fundiert ist, intensiviert. Die Intensivierung liegt daran, dass die Metaphorisierung der Dialektik zwischen Eros und Wille zur Macht krasser und gewaltiger ist, und zwar nicht nur weil die Metaphern und die sie konstituierenden Lexeme massiver sind („Monstre“, „Ventouse“), sondern weil die Metaphorik die Ästhetik der Natur selbst metaphorisiert, ja die Natur selbst zu metaphorisieren scheint, und zwar in ihrer tragischen Dimension des Werdens, als das Ewig-sich-selber-Schaffen und Ewig-sich-selber-Zerstören in einem.

Die Dialektik des Werdens als Zerstören und Schaffen wird dadurch zur Sprache gebracht, dass beide Aspekte in einem Lexem (mit dem dazugehörigen Kontext) enthalten sind. So wird z.B. das männliche Geschlechtsorgan als zeugendes Organ der Natur zugleich als „monstre“, als Ungeheuer gekennzeichnet, zu dessen Wesen (des Ungeheuers) eben die Maßlosigkeit, die Zerstörungskraft gehört. Dies gilt auch für das als „ventouse“ bezeichnete weibliche Geschlechtsorgan. Dieses ist ein gebärendes, schaffendes Organ. „Ventouse“ evoziert jedoch die Zerstörungskraft des Phänomens des Sogs, der hinanziehenden Kraft. So lässt sich hier von einer tragischen Metaphorik des Werdens sprechen, die die ihm inhärente Dialektik von Schaffen und Vernichten metaphorisiert. Die Lebendigkeit dieser Metaphorik, der Sinn der mit ihr verbundenen prädikativen Impertinenz besteht gerade in der Versprachlichung dieser Dialektik von Schöpfen und Vernichten, in der Metaphorisierung dieser sich eigentlich ausschließenden Momente.

In den letzten zwei Versen wechseln der Ton und die Form. Die Form ist die einer Bitte („Souffrez...). Die Bitte richtet sich an den „monstre“ und die „ventouse“. Insofern wie erwähnt „monstre“ und „ventouse“ (samt dem Kontext ihrer Verwendung) das Werden als Prinzip der Natur metaphorisieren, lässt sich sagen, dass diese Bitte sich überhaupt an die

⁴³⁶ J.W. Goethe: Faust, München, 1998, S. 364 (Vers 12110/ 12111)

Natur richtet, jedoch auf die Dimension des Werdens gemünzt. Die Natur solle es gewähren lassen, dass das lyrische Subjekt zu einem „pélerin extrême“ wird (das Plural deutet darauf hin, dass die Bitte auch auf eine Gruppe von Menschen bezogen ist). „Pélerin“ eröffnet das Bedeutungsfeld der Nicht-Sesshaftigkeit. Die Attribution „extrême“ weist darauf hin, dass diese Nicht-Sesshaftigkeit eine äußerste Beweglichkeit bedeutet. So lässt sich diese Metapher als ferne Anspielung auf das Motiv des „Ascien“ verstehen, desjenigen, der sich dem Werden hingibt, „beständig in der Gewitterwolke der höchsten Probleme und der schwersten Verantwortlichkeiten lebt...und gar nicht zuschauend, außerhalb, gleichgültig, sicher...“⁴³⁷.

Der Vers lässt sich also dahingehend verstehen, dass das lyrische Subjekt die Natur „anruft“, damit diese aus ihm einen „pélerin extrême“, einen Werdenden macht, im tragischen Sinn des Wortes.

Die Metapher des „pélerin extrême“, des tragisch Gesinnten, der auf die Zufälligkeit, Plötzlichkeit, Ungewissheit und Gefahr des Werdens eingeht, lässt sich im Zusammenhang des Gedichts auf die Nacht des heraufbrechenden Schreckens beziehen. So wie sich das lyrische Subjekt in der ersten Strophe ermuntert, sich wachzurütteln („Secoue-toi...“), so ermuntert es sich in der zweiten Strophe dazu, ein Werdender im tragischen Sinn zu sein, um der kommenden Gefahr, Ungewissheit und eventuellen Furchtbarkeit durch die Stärkung seiner tragischen Gesinnung standzuhalten. Die Selbstaufforderung zu einem „amor fati“ ist die Bereitschaft, sich angesichts der aufkommenden Nacht des Grauens auf das Äußerste einzulassen, um dagegen Widerstand zu leisten.

Dabei hat die prädikative Impertinenz der metaphorischen Wendung „pélerins extrêmes“ eine besondere Sprengkraft. Das dem religiösen Wortfeld der Wallfahrt entnommene Lexem „pélerin“ wird hier im Zusammenhang der Bezeichnung der tragischen Haltung gebraucht. Der hier als „extrême“ bezeichnete „pélerin“ ist nicht der sich zu heiligen Orten begebende Pilger, sondern im Gegenteil derjenige, der sich dem Werden fügt, und die damit verbundene Gefahr, Ungewissheit, Fatalität auf sich nimmt. Die Impertinenz besteht vor allem in der Attribution „extrême“, die das herkömmliche Bild des Pilgers sprengt. Zugleich wird mit „extrême“ das Pathos der tragischen Haltung, die sich dem Fragwürdigsten und Furchtbarsten stellt, akzentuiert. Zugleich werden diese Pilger als „vos pélerins“ (des „monstre“ und der „ventouse“), d.h. als Pilger der Natur, des Werdens bezeichnet. Im letzten Vers werden diese als bedeckte Säende („semeurs ensevelis“) im Labyrinth des Fußes der Natur bezeichnet. Der Vers erinnert an einem Vers aus dem Gedicht „Cruauté“ („Nous sommes les pieds d’une grandeur sans pareille“). So wird noch einmal im letzten Vers ein Bekenntnis zur Naturhaftigkeit des Menschen formuliert. Dieser gehört der Natur an, welche selbst als unauslotbar („le labyrinthe de votre pied“) bestimmt wird.

Es ist sicherlich kein Zufall, dass der Titel des Gedichts zugleich auch Titel des Gedichtbandes ist. Mit dem Titel wird ein bestimmtes metaphorisches Paradigma gesetzt, das im Gedicht „Dehors la nuit est gouvernée » « dekliniert » wird, und auch die weiteren Gedichte durchzieht.

So werden die Metaphorisierung des Eros’ als evozierter Liebesakt und die Nacht als Metapher eines heraufbrechenden ungebändigten Willens zur Macht samt den mitschwingenden mythologischen Anspielungen (der Schmied, das nächtliche Heer...) direkt oder indirekt weiter aufgenommen (und zwar immer noch im Gesamtzusammenhang einer Ästhetisierung der Negativität von Geschichte, und zwar durch das Verfahren einer heterogenen Metaphorik, die dialektisch ausgerichtet ist).

So wird z.B. in dem Gedicht „Dépendance de l’adieu“ die Metaphorik des Schmiedes

⁴³⁷ Friedrich Nietzsche: KSA, N: S. 491

aufgenommen („À ton tour d’entrer en éruption/ Tablier du forgeron ciel charnel de ma sombre enfance »). Der Schmied ist wie oben erwähnt in der Mythologie des Rings derjenige, der in besonderer Weise einen Zugang zur Macht hat und sie sich aneignet (es sei erwähnt, dass die Macht in diesem mythologischen Zusammenhang ein tellurisches Phänomen ist, und der Schmied insofern einen Zugang zur Macht hat, als er mit tellurischen Stoffen, wie Feuer und Metall hantiert).

Ähnlich wie in dem Gedicht „dehors la nuit est gouvernée“ ermuntert sich das lyrische Subjekt dazu auf, gegen die aufbrechende Macht Widerstand zu leisten und eine Gegenmacht zu setzen (À ton tour d’entrer en éruption“). Es muntert sich dazu auf, wie ein Vulkan auszubrechen. Die Schürze des Schmiedes wird als fleischlicher Himmel seiner Jugend bezeichnet. Die Aufforderung, wie ein Vulkan auszubrechen, und die Erwähnung der Schürze des Schmiedes lassen sich dahingehend interpretieren, dass das lyrische Subjekt sich zu einer tellurischen Macht bekennt und sich als Machttträger betrachtet. In diesen Formulierungen, die ähnlich wie im Gedicht „Dehors la nuit est gouvernée“ mit einer Metaphorisierung des Eros’ zusammenhängen („Tandis que vous glissez sur la pente du ventre/ Pour mieux vous perdre dans la gerbe »), klingen schon Motive einer Widerstandslyrik an.

5.2.) TRAGISCHE LYRIK ALS WIDERSTANDSLYRIK

5.2.1) SEULS DEMEURENT

Während in den Gedichtbänden „Placard pour un chemin des écoliers“ und „Dehors la nuit est gouvernée“ das Dionysische der Negativität eines heraufbrechenden ungebändigten Willens zur Macht (die heraufkommende Eroberungs- und Vernichtungswut des Nationalsozialismus) im Sinne einer doppelten Ästhetik dichterisch transfiguriert wird, so kommt ab dem Band „Seuls demeurent“ eine weitere Dimension hinzu, nämlich die Ästhetisierung des Widerstands gegen diese Negativität und damit zugleich die Ästhetisierung des real erfahrenen Schreckens dieser Negativität.

Wie bereits erwähnt, geht Widerstand bei Char aus seiner tragischen Ästhetik der Natur heraus, die als Nachahmung der *natura naturans* das Werden als Wille zur Macht nachahmt, und insofern das Werden und den Willen zur Macht selbst ist. Diese Identifizierung von Dichtung und Leben als Werden hat zur Folge, dass das Dichten nach Char das Machtgeschehen des Lebens als Wille zur Macht selbst ist („au centre de la poésie un contradicteur t'attend. C'est ton souverain. Lutte loyalement contre lui“⁴³⁸) und dass somit das reale Machtgeschehen einer gewaltsamen Bedrohung (die Eroberungs- und Vernichtungswut des Nationalsozialismus) für Char realen Widerstand bedeutet, d.h. real ausgetragenes Machtgeschehen ist (das wiederum ästhetisiert wird).

Die neue ästhetische Dimension ab dem Gedichtband „Seuls demeurent“ besteht also darin, dass nicht mehr nur die Negativität im Sinne eines Zusammenspiels zwischen Schönem und Erhabenem (oder Apollinischem und Dionysischem) transfiguriert wird, sondern dass die im real ausgetragenen Machtgeschehen reale Negativität und der Widerstand gegen diese ästhetisiert werden.

Diese neue Dimension ist zunächst in der Form der Gedichte erkennbar. Diese sind in dem Gedichtband zum großen Teil Prosagedichte, die narrative Komponenten enthalten, wie z.B. in dem Gedicht „Vivre avec de tels hommes“.

5.2.1.1) VIVRE AVEC DE TELS HOMMES

Tellement j'ai faim, je dors sous la canicule des preuves. J'ai voyagé jusqu'à l'épuisement, le front sur le séchoir noueux. Afin que le mal demeure sans relève, j'ai étouffé ses engagements. J'ai effacé son chiffre de la gaucherie de mon étrave. J'ai répliqué aux coups. On tuait de si près que le monde s'est voulu meilleur. Brumaire de mon âme jamais escaladé, qui fait feu dans la bergerie déserte ? Ce n'est plus la volonté elliptique de la scrupuleuse solitude. Aile double des cris d'un million de crimes se levant soudain dans des yeux jadis négligents, montrez-nous vos desseins et cette large abdication du remords !

.....

Montre-toi ; nous n'en avons jamais fini avec le sublime bien-être des très maigres hirondelles. Avides de s'approcher de l'ample allègement. Incertains dans le temps que l'amour grandissait. Incertains, eux seuls, au sommet du cœur.
Tellement j'ai faim.

⁴³⁸ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 754

MIT SOLCHEN MENSCHEN LEBEN

Mich hungert so sehr, ich schlafe unter dem Hundstern der Beweise. Ich bin gereist bis zur Erschöpfung, die Stirne über dem knotigen Trockenplatz. Damit das Übel ohne Ablösung bleibe, habe ich seine Dienstverpflichtungen unterdrückt. Ich habe sein Zeichen getilgt von meinem linkischen Bug. Schläge habe ich erwidert. Aus solcher Nähe tötete man, dass die Welt sich zu bessern beschloss. Brumaire meiner Seele, niemals erstiegener, wer gibt Feuer in der verlassenen Schäferei? Das ist nicht mehr der elliptische Wille der strengen Einsamkeit. Doppelflügel der Schreie einer Million Verbrechen, der sich blitzschnell erhebt in vorher lässigen Augen, zeige uns deine Absichten und dies weite Abdanken der Reue!

.....

Zeige dich; wir sind niemals darüber hinweggekommen mit dem sublimen Wohlbehagen sehr magerer Schwalben. Gierig sind sie, der großen Erleichterung nahe zu kommen. Unsicher in der Zeit, die von Liebe schwoll. Unsicher, sie allein, auf dem Gipfel des Herzens. Mich hungert so sehr.

In der Form eines kurzen, narrativen Textes wird hier der Widerstand zum Ausdruck gebracht. Es wird zunächst die Härte des Widerstandskampfes evoziert. Der Widerstand gleicht einem Zustand des Hungers („tellement j’ai faim“), der Schlaf findet nur unter der äußersten Hitze der Mutproben statt („je dors sous la canicule des preuves“). Der Widerstand gleicht einer Reise bis zur äußersten Erschöpfung. Widerstand ist der permanente Kampf, um das Böse in seinem Keim zu ersticken („afin que le mal demeure sans relève“). Der Kampf des Widerstandes ist das Austragen einer ständigen Nähe von Mord und Todschatz („On tuait de si près que le monde s’est voulu meilleur“). Das lyrische Subjekt als Widerstandskämpfer schaut der Ungeheuerlichkeit einer Unzahl von Verbrechen ins Angesicht, weicht dem nicht aus, sondern stemmt sich dagegen. In ähnlicher Weise sind die weiteren Gedichte von „Seuls demeurent“ strukturiert.

5.2.2) FEUILLETS D'HYPNOS

Die Besonderheit des Bandes „Feuillets d'Hypnos“ besteht darin, dass dieser aus Notizen besteht, die im Verlauf des Widerstandskampfes niedergeschrieben wurden. Ja man kann sagen, dass diese Notizen aus der Erfahrung des Widerstandes hervorgehen, und von dieser Erfahrung in hohem Maße bestimmt sind. Ihre fragmentarische Form geht daraus hervor, sowie die Schwierigkeit, sie einer Gattung zuzuordnen:

„Ces notes n'empruntent rien à l'amour de soi, à la nouvelle, à la maxime ou au roman. Un feu d'herbes sèches eût tout aussi bien été leur éditeur »⁴³⁹.

Zudem betont Char, dass die Undurchsichtigkeit der Form auch aus dem erfahrenen Grauen hervorgeht:

„La vue du sang supplicié en a fait une fois perdre le fil, a réduit à néant leur importance »⁴⁴⁰.

Diese Notizen sind also in hohem Maße geprägt vom Charakter des Ereignishaften des Widerstandes :

« Elles furent écrites dans la tension, la colère, la peur, l'émulation, le dégoût, la ruse, le recueillement furtif, l'illusion de l'avenir, l'amitié, l'amour. C'est dire combien elles sont affectées par l'événement. Ensuite plus survolées que relues »⁴⁴¹.

Die Notizen des Bandes « Feuillets d'Hypnos » bilden keine Chronik des Widerstandes. Der Gedichtband ist fragmentarisch angelegt, jedoch durchzogen vom roten Faden einer Ästhetik des Willens zur Macht, die sich auch ab diesem Band konstituiert und von nun an einen wesentlichen Aspekt der tragischen Ästhetik Chars bildet und für die Bände nach „Feuillets d'Hypnos“ konstitutiv sein wird. Widerstand und die in den Notizen zur Sprache kommenden Ästhetik des Willens zur Macht bilden eine Einheit. Sie entspringen grundsätzlich aus Chars tragischer Sicht auf das Leben, wonach dieses wesentlich als Werden Machtgeschehen ist. Die Dichtung von „Feuillets d'Hypnos“ ist also eine Dichtung, die das Machtgeschehen des Widerstands zur Sprache bringt und dabei eine Ästhetik des Willens zur Macht formuliert.

Schon im sechsten Aphorismus wird diese zum Thema der Überlegungen Chars:

„L'effort du poète vise à transformer vieux ennemis en loyaux adversaires, tout lendemain fertile étant fonction de la réussite de ce projet, surtout là où s'élance, s'enlace, décline, est décimée toute la gamme des voiles où le vent des continents rend son cœur au vent des abîmes »⁴⁴².

Im Zusammenhang der tragischen Lyrik René Chars besteht demnach die Relevanz des Bandes „Feuillets d'Hypnos“ in der aus dem Widerstand heraus ausgestalteten (im ersten Kapitel erläuterten) Ästhetik des Willens zur Macht.

⁴³⁹ René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 173

⁴⁴⁰ Ebd.: S. 173

⁴⁴¹ Ebd. : S. 173

⁴⁴² René Char: Oeuvres complètes, Paris, 1983, S. 176

6) SCHLUSSFOLGERUNG

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Dichtung Chars in hohem Maße eine tragische Dichtung ist, und dass ihre poetische Kraft nicht zuletzt auf die Dynamik einer tragischen Ästhetik zurückzuführen ist, die sich der Negativität stellt und diese Negativität zu transfigurieren sucht. Diese poetische Kraft der Lyrik Chars liegt nun darin, dass Char es vermocht hat, dem Kontext einer inkommensurablen Negativität eine gelungene poetische Form zu geben. Diese gelungene poetische Form ist in hohem Maß darauf darauf zurückzuführen, dass Char eine produktive intertextuelle Bezugnahme auf Sade gefunden hat. Mit Sade konnte Char der gefährlichsten Negativität eine Form geben, eine Negativität die dann entsteht, wenn der Wille zur Macht als Selbstzweck, als „bloße Macht“⁴⁴³ in absoluter Weise entfesselt wird, nicht mehr gebändigt wird, nicht mehr „in ein kulturelles Gut umgeschmolzen“⁴⁴⁴ wird, eine Negativität, vor der Wagner die „Ur-Wala“ Erda den obersten Gott Wotan warnen lässt:
„Weiche, Wotan, weiche! Flich des Ringes Fluch! Rettungslos dunklem Verderben/ weicht dich sein Gewinn.“⁴⁴⁵

⁴⁴³ Friedrich Schiller: Über Anmut und Würde, Schriften 5, 1968, 231-285

⁴⁴⁴ Volker Gerhardt: Vom Willen zur Macht, Berlin 1996, S.111

⁴⁴⁵ Richard Wagner: Das Rheingold, Teldec Classics International, 1993, S. 218

VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN

GT: Die Geburt der Tragödie

PhtZ: Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen

MA 1 : Menschliches, Allzumenschliches 1

MA 2: Menschliches, Allzumenschliches 2

WS: Der Wanderer und sein Schatten

M: Morgenröte

FW: Die fröhliche Wissenschaft

Z: Also sprach Zarathustra

J: Jenseits von Gut und Böse

GM: Zur Genealogie der Moral

AC:Der Anti-Christ

EH: Ecce Homo

N: Nachgelassene Fragmente

BIBLIOGRAPHIE

1) RENÉ CHAR

-René Char, Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1983

- Le Marteau sans maître/ Der herrenlose Hammer, Stuttgart, Verlag Jutta Legueil, 2000

2) LITERATUR ZU CHAR (von der letzten Publikation aus)

- Bengt Novén: René Char- interprétations, interrogations, Abo, 2002, S. 152

- Katharina Münchberg : René Char : Ästhetik der Differenz, Tübingen, 2000

- Paule Plouvier (Hg.): René Char, 10 ans après : actes du colloque du 21 Mars 1998 tenu à l'Université Paul Valéry (Montpellier), Montpellier, 1998

- Michel Jarrety : La morale dans l'écriture : Camus, Char, Cioran ; Paris, 1999

- Philippe Met : Formules de la poésie : études sur Ponge, Leiris, Char et DuBouchet, Paris, 1999

- Ulrike Schneider : Der poetische Aphorismus bei Edmond Jabès, Henri Michaux und René Char, Stuttgart, 1998

- Jean-Dominique Poli: Pour René Char : la place de l'origine, La Rochelle, 1997

- Paule Plouvier : Trois poètes face à la crise de l'histoire : André Breton, Saint-John Perse, René Char, Montpellier, 1997

- Marie-Claude Char (Hg.) : Dans l'atelier du poète, Paris, 1997

- Omer Massoumou : L'écriture poétique de René Char depuis « Le Nu perdu », Nancy, 1997

- Patrick Quillier : L'usage de l'oreille selon René Char, Toulouse, 1997

- Jacques Delort : La poésie et le sacré : Rimbaud, Paul Valéry, Saint-John Perse, René Char, Paris, 1996

- Driss Lebbar : La poésie de René Char au-delà du sacré et du profane, Aix-en-Provence, 1996

- Anne-Marie Delliaux : René Char ou l'effet miroir, Toulouse, 1995

- Rosemary Lancaster : La poésie éclatée de René Char, Amsterdam, 1994

- Serge Piaton : *Ordre et désordre dans l'œuvre poétique de René Char*, Paris, 1994
- Muriel Tenne : *Poésie et silence chez quelques poètes contemporains*, Paris, 1994
- André Gallet : *Pour un René Char*, Bordeaux, 1993
- Mary E. Eichbauer : *Poetry's self portrait : the visual arts as mirror and muse in René Char and John Ashbery*, New York, 1992
- Marie-Claude Char : *faire du chemin avec René Char*, Paris, 1992
-
- Benoît Hemery : *La poétique indivisé du texte et de l'image : Francis Ponge, René Char, Georges Braque*, Aix-en-Provence, 1992
- Song Taek Kim : *Les figures mythiques et initiatiques dans la poésie de René Char*, Grenoble, 1992
- Guy Lavorel : *Le bestiaire et la création poétique contemporaine*, Paris, 1991
- Tineke Kingma-Eijgendaal (Hg.) : *Lectures de René Char*, Groningue, 1990
- Michael Bishop : *René Char : Les dernières années*, Amsterdam, 1990
- Eric Marty : *René Char*, Paris, 1990
- Paul Veyne : *René Char en ses poèmes*, Paris, 1990
- Daniel Leuwers : *René Char*, Bourges, 1990
- Joelle LeCornec : *René Char, l'écriture fragmentaire*, Rennes, 1990
- Philippe Castellin : *René Char, traces*, Paris, 1989
- Danièle Leclair : *Lecture de René Char : Aromates chasseurs et Chants de la Balandrane*, Paris, 1997
- Dominique Fourcade (Hg.) : *René Char*, Paris, 1988
- Edmond Nogacki : *René Char, de l'écriture à la peinture : illustrations, enluminures, poèmes, objets*, Lille, 1988
- Christine Dupouy : *René Char*, Paris, 1987
- Serge Velay : *René Char : qui êtes-vous ?*, Lyon, 1987

- Pierre Guerre : René Char, Paris, 1986

- Gabriel Bounoure : Céreste et la Sorgue, Paris, 1986

- Jean-Claude Mathieu : La poésie de René Char ou le sel de la splendeur, 1-Traversée du surréalisme, Paris, 1984

- Louis Bourgeois : Poètes de l'au-delà, Lyon, 1984

- Ebd. : 2- Poésie et résistance, Paris, 1985

- Bessière, Jean: "L'ouvert chez René Char. Fable de l'origine et du mouvement poétique » ;
in Sud, « René Char », 1984, S. 349-367

- Nancy Kline Piore : The poetry of René Char, Boston, 1981

- Mary Ann Caws: L'oeuvre filante de René Char, Paris, 1981

- James Ronald Lawler : René Char, the myth and the poem, Princeton, 1978

- Roger Payet-Burin: émerveillement et lucidité poétiques, Paris, 1977

- Mary Ann Caws : The presence of René Char, Paris, 1976

- Elizabeth R. Jackson: Worlds apart, Mouton, 1976

- Ferdinand Simonis: Nachsurrealistische Lyrik im zeitgenössischen Frankreich, Heidelberg, 1974

- Jacques Barelli: René Char, Paris, 1973

- Jean Onimus : Expérience de la poésie, Paris, 1973

- Franz Mayer: René Char: Dichtung und Poetik, Salzburg, 1972

- Virginia La Charité: René Char : The poetics and the poetry of René Char, University of North Carolina studies in the Romance languages and literatures, 1968

- Susan Wise: La notion de poésie chez André Breton et René Char, Aix-en-Provence, 1968

- Greta Rau : René Char ou la poésie accrue, Paris, 1957

- Jean Voellmy : Aspects du silence dans la poésie moderne, Zürich, 1952

3) FRIEDRICH NIETZSCHE

- Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag/ De Gruyter, München, 1999

- Werke in drei Bänden, hrsg. von Karl Schlechta, München, 1966

4) LITERATUR ZU NIETZSCHE

- Bohrer, Karl-Heinz: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt a.M., 1981

- Colli, Giorgio: Distanz und Pathos. Einleitungen zu Nietzsches Werken, Frankfurt, 1982

- Deleuze, Gilles: Nietzsche et la philosophie, Paris, 1962

- Ebd. : Nietzsche, Paris, 1965

- Fink, Eugen: Nietzsches Philosophie, Stuttgart/ Berlin/ Köln/ Mainz, 1986

- Gerhardt, Volker: Pathos und Distanz. Studien zur Philosophie Friedrich Nietzsches, Stuttgart, 1988

- Ebd.: Friedrich Nietzsche, München, 1995

- Ebd.: Vom Willen zur Macht. Anthropologie und Metaphysik der Macht am exemplarischen Fall Friedrich Nietzsches, Berlin, 1996

- Heidegger, Martin: Nietzsche, Pfullingen, 1961

- Jaspers, Martin: Nietzsche, Einführung in das Verständnis seines Philosophierens, Berlin/ New York, 1981

- Meyer, Theo: Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff, Tübingen, 1991

- Montinari, Mazzino: Nietzsche lesen, Berlin/ New York, 1984

- Pfothner, Helmut: Die Kunst als Physiologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion, Stuttgart, 1985

- Taureck, Bernhard: Nietzsches Alternativen zum Nihilismus, Stuttgart, 1991

- Ebd.: Macht, und nicht Gewalt. Ein anderer Weg zum Verständnis Nietzsches, in: Nietzsche-Studien 5, 1976, 29-54

5) WEITERE LITERATUR

- Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik, Frankfurt, 1975
- Ebd.: Ästhetische Theorie, Frankfurt, 1973
- Ebd.: Noten zur Literatur, Frankfurt, 1974
- Agamben, Giorgio: Le langage et la mort, Turin, 1982
- Aragon, Louis : Le paysan de Paris, Paris, 1993
- Barthes, Roland: L'aventure sémiologique, Paris, 1985
- Ebd. : Sade, Fourier, Loyola, Paris, 1971
- Baudelaire, Charles : Œuvres complètes, Paris, 1975/ 76
- Becq, Annie : Genèse de l'esthétique française 1680-1814, Paris, 1994
- Benjamin, Walter : « Der Surrealismus », Gesammelte Schriften 2.1., Frankfurt, 1977
- Blanchot, Maurice : Lautréamont et Sade, Paris, 1963
- Ebd : La part du feu, Paris, 1949
- Ebd. : L'entretien infini, Paris, 1969
- Blumenberg, Hans: Paradigmen zu einer Metaphorologie, Frankfurt, 1998
- Bohrer, Karl Heinz : Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror, München, 1970
- Ebd.: Die Ästhetik des Schreckens, München, 1978
- Ebd.: Nach der Natur, München, 1988
- Ebd.: Die Grenzen des Ästhetischen, München, 1998
- Ebd.: Ästhetische Negativität, München, 2002
- Ebd.: Ekstasen der Zeit, München, 2003,
- Breton, André: Manifestes du surréalisme, Paris, 1985

- Ebd. : Les vases communicants, Paris, 1985

- Brockmeier, Peter : « Le mal s'insurge contre le bien »/ Sade und Lautrémont, in Sitten und Sittlichkeit im 19 Jh., Stuttgart, 1993

- Ebd.: „La mine d'or sadienne“ in L'édification (Hg. S. Michaud), Paris, 1993

- Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse, Stuttgart, 1997

- Burke, Edmund : Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen, Hamburg, 1980

- Deleuze, Gilles: Mille plateaux, Paris, 1980

- Ebd. : Logique du sens, Paris, 1969

- Ebd. : Critique et clinique, Paris, 1993

- Derrida, Jacques : L'écriture et la différence, Paris, 1967

- Ebd. : La dissémination, Paris, 1972

- Eagleton, Terry : Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie, Stuttgart/ Weimar, 1994

- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt, 1977

- Ebd.: Semiotik, München, 1987

- Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten, Hamburg, 1992

- Genette, Gérard: Mimologiques. Voyage en cratyle, Paris, 1976

- Goethe, Johann Wolfgang: Faust, Hamburg, 1998

- Greimas, Algirdas, J.: Strukturele Semantik, Braunschweig, 1971

- Heidegger, Martin: Beiträge zur Philosophie, Gesamtausgabe Bd. 65, Frankfurt, 1989

- Hölderlin, Friedrich: Gedichte. Hyperion, Frankfurt, 1982

- Iser, Wolfgang (Hg.): Immanente Ästhetik-Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, München, 1966

- Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik, Frankfurt, 1972
- Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt, 1982
- Ebd. (Hg.): Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen, München, 1968
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, Darmstadt, 1983
- Kerényi, Karl : Humanistische Seelenforschung, München, 1966
- Ebd.: Die Mythologie der Griechen, München, 1966
- Kristeva, Julia: Semiotike, Recherches our une sémanalyse, Paris, 1969
- Ebd.: La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du 19ème siècle, Paris, 1974
- Lacoue-Labarthe, Philippe : La poésie comme expérience, Paris, 1986
- Link, Jürgen : Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe, München, 1997
- Lotman, Juri: Die Struktur literarischer Texte, München, 1993
- Marquard, Odo: Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie, Frankfurt, 1982
- Moormann, Eric M./ Uitterhoeve, Wilfried: Lexikon der antiken Gestalten, Stuttgart, 1995
- Mukarovsky, Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, München, 1974
- Ebd.: Kunst, Poetik, Semiotik, Frankfurt, 1989
- Nieraad, Jürgen: „Bildgesegnet und bildverflucht“, Darmstadt, 1977
- Richard, Jean-Pierre: Onze études sur la poésie moderne, Paris, 1964
- Ricoeur, Paul: La métaphore vive, Paris, 1975
- :Ebd. Die lebendige Metapher, München, 1986
- Ebd.: Philosophie de la volonté, Paris, 1988
- Ebd. : Die Fehlbarkeit des Menschen, München, 2002
- Ebd.: Symbolik des Bösen, München, 2002

- Ebd.: La mémoire, l'histoire, l'oubli, Paris, 2000
- Ebd. : Das Rätsel der Vergangenheit/ Erinnern-Vergessen-Verzeihen, Essen, 2002
- Riffaterre, M.: La description des structures poétiques, Paris, 1971
- Sade, D.A.F. de : Œuvres, Paris, 1990
- Schulte-Sasse : Einführung in die Literaturwissenschaft, München, 2001
- Seel, Martin: Eine Ästhetik der Natur, Frankfurt, 1996
- Stierle, Karlheinz: Ästhetische Rationalität, München, 1996
- Wagner, Richard: Der Ring, Teldec Classics international, Bayreuth, 1994
- Warning, Rainer: Lektüren romanischer Lyrik/ Von den Trobadors zum Surrealismus, Freiburg, 1995
- Weinrich, Harald: Lethe/ Kunst und Kritik des Vergessens, München, 1997
- Zelle, Carsten: Angenehmes Grauen, Hamburg, 1987
- Ebd.: Die doppelte Ästhetik der Moderne, Stuttgart/Weimar, 1995
- Zima, Peter V.: Literarische Ästhetik, Tübingen, 1995