



KINDLER KOMPAKT
FRANZÖSISCHE
LITERATUR
19. JAHRHUNDERT

Ausgewählt von Gerhard Wild



J.B. METZLER





J.B. METZLER

KINDLER KOMPAKT
FRANZÖSISCHE
LITERATUR
19. JAHRHUNDERT

Ausgewählt von Gerhard Wild

J.B. Metzler Verlag

Kindler Kompakt bietet Auszüge aus der dritten, völlig neu bearbeiteten Auflage von *Kindlers Literatur Lexikon*, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. – Die Einleitung wurde eigens für diese Auswahl verfasst und die Artikel wurden, wenn notwendig, aktualisiert.

Dr. Gerhard Wild ist Professor für Romanistik an der Goethe-Universität in Frankfurt/Main; er war Fachberater bei der dritten Auflage von *Kindlers Literatur Lexikon*.

Inhalt

GERHARD WILD

Frankreichs Literatur im 19. Jahrhundert 9

FRANÇOIS RENÉ VICOMTE DE CHATEAUBRIAND

René / René 33

MADAME DE STAËL

Über Deutschland / De l'Allemagne 36

ALPHONSE-MARIE LOUIS PRAT DE LAMARTINE

Poetische Betrachtungen / Méditations poétiques 39

STENDHAL

Racine und Shakespeare / Racine et Shakespeare 41

Rot und Schwarz / Le rouge et le noir 43

Die Kartause von Parma / La chartreuse de Parme 47

VICTOR HUGO

Das lyrische Werk 50

Der Glöckner von Notre-Dame / Notre-Dame de Paris. 1482 57

Die Elenden / Les misérables 60

HONORÉ DE BALZAC

La comédie humaine 63

Das unbekannte Meisterwerk / Le chef-d'œuvre inconnu 67

Vater Goriot / Le père Goriot 70

Glanz und Elend der Kurtisanen / Splendeurs et misères des courtisanes 73

PROSPER MÉRIMÉE

Die Novellen 79

GUSTAVE FLAUBERT

Die Erzählungen 85

Madame Bovary / Madame Bovary. Mœurs de province 89

Lehrjahre des Herzens / L'éducation sentimentale.

Histoire d'un jeune homme 94

Die Versuchung des heiligen Antonius / La tentation de Saint-Antoine 97

ALFRED DE MUSSET

Bekenntnisse eines Kindes seiner Zeit / La confession d'un enfant du siècle 100

ALOYSIUS BERTRAND

Gaspard de la Nuit / Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot 102

CHARLES MARIE RENÉ LECONTE DE LISLE

Das lyrische Werk 104

GEORGE SAND

François das Findelkind / François le champi 108

GÉRARD DE NERVAL

Chimären / Les chimères 110

Die Töchter der Flamme / Les filles du feu 112

THÉODORE DE BANVILLE

Seiltänzerische Oden / Odes funambulesques 116

CHARLES BAUDELAIRE

Die Blumen des Bösen / Les fleurs du mal 118

Kleine Gedichte in Prosa / Le spleen de Paris. Petits poèmes en prose 123

PAUL VERLAINE

Das lyrische Werk 126

EDMOND UND JULES DE GONCOURT

Germinie Lacerteux / Germinie Lacerteux 134

Tagebuch der Brüder Goncourt / Journal. Mémoires de la vie littéraire 136

STÉPHANE MALLARMÉ

Das lyrische Werk 138

COMTE DE LAUTRÉAMONT

Die Gesänge des Maldoror / Les chants de Maldoror 142

ARTHUR RIMBAUD

Das lyrische Werk 147

Die Prosadichtungen 152

ÉMILE ZOLA

Die Rougon-Macquart. Natur- und Sozialgeschichte einer Familie unter dem Zweiten Kaiserreich / Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire 158

Nana / Nana 163

THÉOPHILE GAUTIER

Emailen und Kameen / Émaux et camées 166

GUY DE MAUPASSANT

Die phantastischen Novellen 168

Die realistischen Novellen 172

Bel Ami / Bel Ami 175

JULES LAFORGUE

Das lyrische Werk 178

PAUL BOURGET

Psychologische Abhandlungen über zeitgenössische Schriftsteller /

Essais de psychologie contemporaine 182

HENRI FRÉDÉRIC AMIEL

Tag für Tag / *Fragments d'un journal intime* 185

JORIS-KARL HUYSMANS

Gegen den Strich / *A rebours* 188

HENRI FRANÇOIS JOSEPH DE RÉGNIER

Das lyrische Werk 191

JOSÉ-MARIA DE HEREDIA

Trophäen / *Les trophées* 195

ALFRED JARRY

König Ubu / *Ubu roi* 198

EDMOND ROSTAND

Cyrano de Bergerac / *Cyrano de Bergerac* 201

MAURICE MAETERLINCK

Blaubart und Ariane / *Ariane et Barbe-Bleue* 204

Frankreichs Literatur im 19. Jahrhundert

Gerhard Wild

Eine unglaubliche Folge von Regierungen und Revolutionen: Frankreich erblickte im Laufe des 19. Jahrhunderts nacheinander das Kaisertum von Napoleon Bonaparte, die bourbonische Restauration unter Ludwig XVIII. und Karl X., auf die nach der Julirevolution von 1830 der »Bürgerkönig« Louis Philippe folgte, den dann 1848 eine weitere Revolution hinwegfegte. Die darauffolgende, nur vier Jahre währende »II. Republik« endete nach einem blutigen Staatstreich in jener Militärdiktatur, für die ihr Anführer Louis Napoleon in direkter Nachahmung seines Onkels Bonaparte die Bezeichnung »Second Empire« fand. Dieses »Zweite Kaiserreich« brach infolge des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 zusammen, um in der bis zum Zweiten Weltkrieg währenden »III. Republik« ein trotz aller innenpolitischen Spannungen stabiles parlamentarisches System hervorzubringen. Gleichzeitig mit diesen politischen Umwälzungen vollzog sich die zusehends radikale Abkehr der Künste von jenen Wertvorstellungen, die seit dem Zeitalter Ludwigs XIV. von Frankreich aus die ästhetischen Konzepte in ganz Europa dominiert hatten. Am Ende dieses Umbaus des Kunstsystems sollten am Beginn des 20. Jahrhunderts – vor allem von Paris aus – die Avantgarden hervorgehen.

Es überrascht kaum, dass gerade in Frankreich als der Literaturnation schlechthin die Dichtung eine Vorreiter- und Mittlerrolle bei der Neuorientierung der Künste übernahm. Mit der Französischen Revolution war nicht nur die seit der Aufklärung zusehends problematisierte Einheit von Religion und ständischer Hierarchie aufgehoben worden. Vielmehr wurden dadurch auch die diesem System inhärenten Funktionszuweisungen der Kunst fragwürdig, mehr noch das seit der Frühen Neuzeit etablierte System der Künste und der ihnen in den vorausgehenden Jahrhunderten einbeschriebenen Gesetze.

Die »Große Revolution« hatte mit der Möglichkeit einer Sinnstiftung durch die Religion radikal gebrochen. Es war nur konsequent,

dass die Kunst, indem sie sich aus der funktionellen Bindung an Kirche und Adel löste, nun selbst gefordert war, Antworten auf die sich verschärft stellenden Sinnfragen anzubieten. Bis ins 20. Jahrhundert hinein sollten sich daher zumal die Literatur und die Musik als Religionsersatz etablieren.

Faszination des Fremden – Sehnsucht nach der Ferne

Am Anfang stehen in Frankreich zwei theoretische Entwürfe, die auf sehr gegensätzliche Weise den Mentalitätswandel widerspiegeln, René de Chateaubriands *Le génie du Christianisme* (1802, *Der Geist des Christentums*) und Germaine de Staëls *De l'Allemagne* (1815, *Über Deutschland*). Indem Chateaubriand alle Kulturleistungen von der Musik bis zur Wissenschaft in ein großangelegtes gedankliches Gebäude einbezieht, um das Christentum gegen den aufklärerischen Skeptizismus zu rehabilitieren, schafft er ein Dokument der Abwendung vom Rationalismus, das zum Gründungstext der frühen französischen Romantik wird. In die erste Auflage hatte der Dichter zwei seiner frühen Erzählungen aufgenommen, die auf eigene Eindrücke seiner Reise zu den Indianern Nordamerikas zurückgehen. Der aus altem bretonischen Adel stammende Chateaubriand hatte sich 1791 für ein dreiviertel Jahr in die damals französischen Kolonien am Mississippi begeben, um Distanz zu den revolutionären Ereignissen in Frankreich zu gewinnen. Seinen Indianererzählungen *Atala* und *René* sollte 1826 das thematisch verwandte Prosaepos *Les Natchez* (*Die Natchez*) folgen. Schon im ausgehenden Jahrhundert hatten Jean-Jacques Rousseau und dessen Adept Bernardin de Saint-Pierre (*Paul et Virginie*, 1788) durch den Bezug auf eine idealisierte außereuropäische Fremde die korrumpierten Sitten der französischen Oberschicht kritisiert. Mit seiner Fiktion des christianisierten Stammes der Natchez, der frommen Indianerin *Atala* und des stoisch anmutenden Indianergreises *Chactas* unterlegt Chateaubriand der bis auf die Frühe Neuzeit zurückgehenden Idee des »edlen Wilden« (Montaigne, Gracián) ein persönliches, vom Katholizismus geprägtes antiaufklärerisches Konzept als neues Sinnangebot.

Der Amerikareisende Chateaubriand steht gerade durch die spezi-

fische Verklammerung von Weltflucht und Authentizitätsstreben am Anfang einer langen Reihe französischer Intellektueller, die durch die reale Flucht in entlegene geographische Räume den gesellschaftlichen Einschränkungen auf Zeit oder für immer zu entkommen versuchen. Diese neuerliche Phase des Exotismus – das Faszinosum lässt sich in Frankreich bis in die Zeit der Kreuzzüge zurückverfolgen – wird ebenso Nordafrika und den Vorderen Orient (Delacroix, Gautier, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Loti, Bernard) wie den Pazifischen Raum (Gauguin, Segalen) und im frühen 20. Jahrhundert Indochina (Malraux) einbegreifen.

Noch eine dem Exotismus nahestehende Mode des 19. Jahrhunderts zeichnete Chateaubriand in einem seiner späteren Werke vor, die Begeisterung für Spanien. Die Erzählung *Le dernier Abencerage* (1826, *Die Abenteuer des letzten Abencerragen*) führt in die Zeit nach der Übergabe des Emirats Granada an die Katholischen Könige. Der Protagonist Aben-Hamet ist der letzte Spross des Araberstammes Banu Zaraj, dessen Fehde mit der Granada beherrschenden Nasridendynastie 1491 zum Untergang des letzten maurischen Königreichs führte. Wieder modelliert Chateaubriand hier einen edlen Protagonisten exotischer Abkunft als romantischen Helden. Doch entscheidender ist freilich, dass über den kleinen Kreis von an spanischer Kultur interessierten Lesern hinaus erstmals nicht das klerikal-reaktionäre Spanien der habsburgischen Monarchie aufgerufen wird, sondern ein exotisch-urwüchsiger Kulturraum, dessen kreative Energien fortan erweckt werden. Dieser verdrängte Aspekt der iberischen Halbinsel wird in derselben Zeit entdeckt, als die wissenschaftliche Erforschung der arabischen Welt mit Gelehrten wie Sylvestre de Sazy, Reinhart Dozy und Adolf von Schack ausgehend vom maurischen Spanien ihren Anfang nimmt. Washington Irving wird Spanien den Amerikanern näher bringen (*Tales of the Alhambra*, 1832), E. T. A. Hoffmann und die Brüder Schlegel werden in Spaniens Kultur eine Alternative zum Klassizismus finden. Victor Hugo, Sohn eines in Spanien stationierten napoleonischen Offiziers, sollte sich aufgrund eher vager Kindheits-erinnerungen in seinen orientalischen Gedichten (*Les Orientales*, 1829) sowie den Theaterstücken *Hernani* (1830) und *Ruy Blas* (1838) auf Spanien beziehen. Alfred de Mussets *Contes d'Espagne et d'Italie* (1830) dient

neben Italien das exotische Spanien als Projektionsort romantischer Leidenschaft. Prosper Mérimée, der 1830 Spanien bereiste, verdanken wir nicht nur die über anderthalb Jahrzehnte entstandenen Theaterstücke *Le théâtre de Clara Gazul* (1842, *Das Theater von Clara Gazul*); mit der Andalusierin *Carmen* (1845) entwarf er eine Männer vernichtende »Femme fatale«, die als Zigeunerin gleichwohl zum Inbegriff einer Libertinage wurde, die ab den fünfziger Jahren mit dem Begriff der antibourgeoisen städtischen Bohème in Verbindung gebracht wurde.

Frankreichs »deutsches Jahrhundert«

12 In der von Bonaparte regulierten bürgerlichen Wirklichkeit vereinte sich aber nicht nur der von der iberisch-maurischen Kultur genährte Exotismus mit einem weit zurückliegenden und auch idealisierten Mittelalter zu einem Sinnangebot. Auf dem Höhepunkt von Napoleons Macht wurde Deutschland, das den Franzosen seit der Klassik als geistig und gesellschaftlich rückständig erschienen war, der intellektuellen Opposition zum Gegenmodell und für mehrere Generationen Dichter, Maler und Musiker weit über die Grenzen Frankreichs hinaus ästhetisches Vorbild. Germaine de Staël hatte bereits in den Revolutionsjahren einige politische Essays veröffentlicht und war ob ihrer liberalen Einstellung und ihrer Agitation gegen Napoleon von dessen Geheimpolizei bespitzelt, 1802 aus Paris verbannt worden. Ihr schweizerisches Exil im Schloss Coppet am Genfer See sollte für die Zeit der napoleonischen Herrschaft zum intellektuellen Zentrum Europas werden. Eine Deutschlandreise, auf der sie Wieland, Schiller, Goethe und schließlich die Brüder Schlegel kennenlernt, wird zum einschneidenden Erlebnis, das den Anstoß zu ihrem Hauptwerk *De l'Allemagne* gibt. Frankreichs Aufstieg zur führenden Kulturnation war in den vorausgehenden zwei Jahrhunderten der einseitigen Zentrierung auf Königtum, Katholizismus und Rationalismus sowie der ästhetischen Beschränkung auf die Imitation der Antike zu verdanken. *De l'Allemagne* entwickelte hierzu das positive Gegenmodell eines Staates, dessen kultureller Reichtum in der Vielheit unabhängiger Kleinstaaten mit jeweiligen sprachlichen Varietäten, unterschiedlichen Glaubensvorstellungen und eigenen Traditionen bestand.

Wen wundert, dass Napoleon als Visionär eines hegemonialen Kaisertums die erste Auflage mit dem abschätzigen Kommentar »Eine schlechte Französin« beschlagnahmen ließ?

Durch Madame de Staël erhält Frankreich Kunde von Herders geschichtsphilosophischen und religionskritischen Arbeiten, und vor allem von jener geistigen Revolution, die in den neunziger Jahren durch die Brüder Schlegel – laut Germaine die »bedeutendsten deutschen Kritiker« – projiziert worden war. August Wilhelm Schlegel sollte am Genfer See der Hauslehrer von Germaines Kindern werden. Dort lernte sie jene bis in die Gegenwart aktuellen ästhetischen Konzepte kennen, die Friedrich Schlegel vor der Jahrhundertwende in dem Essay *Über das Studium der griechischen Poesie* (1797) und den in der Zeitschrift *Athenäum* veröffentlichten *Fragmenten* (1798) niedergelegt hatte. Das Dorf Coppet wurde so vorübergehend zum intellektuellen Zentrum Europas. In Cologny, am gegenüberliegenden Seeufer, lebten 1816 Percy Bysshe Shelley, seine spätere Frau Mary Godwin und Lord Byron, der häufig bei Madame de Staël zu Gast war.

Friedrich Schlegels Idee einer dem französischen Klassizismus fremden Vermischung von »Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie« und das Konzept der »progressiven Universalpoesie« machte die Runde in den französischen Künstler- und Intellektuellenkreisen. In den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts sollten diese Ideen von Hugo, Berlioz, Musset, George Sand und Delacroix aufgenommen werden und in den kommenden Jahrzehnten das alte System der Künste zum Einsturz bringen.

Zu Recht hat man gelegentlich von einer »germanophilen Epoche« der französischen Kultur gesprochen, die Madame de Staël eingeleitet hatte. Frankreichs Geist gerät bis ins späte 19. Jahrhundert mehrmals in Gefahr, seine sprichwörtliche Klarheit und Rationalität preiszugeben, sobald er mit den spirituellen Ideen aus Deutschland konfrontiert wird. Novalis, Fichte, Schiller und Hegel werden ebenfalls durch *De l'Allemagne* bekannt gemacht. Gérard de Nerval übersetzt Heine und 1827 Goethes *Faust*, den Hector Berlioz vertonen sollte. Das spätere 19. Jahrhundert wird gänzlich im Banne E. T. A. Hoffmanns sowie vor allem Richard Wagners und Schopenhauers stehen. Vom geistigen Zentrum Paris aus wird deutsche Literatur und Philosophie in die

gesamte Romania ausstrahlen, und zumal die entkolonialisierten Literaturen Südamerikas auf ihrem Weg in die Moderne begleiten.

Entgrenzung

14

Waren die zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts in politischer Hinsicht eine Zeit der Restauration, so markieren sie in künstlerischer Hinsicht Frankreichs ästhetischen Aufbruch in verschiedenster Hinsicht. Vor allem zwei literaturtheoretische Traktate signalisieren, wie weit sich die junge Generation von den Doktrinen der Klassik entfernt: Stendhals *Racine et Shakespeare* (1825) und Victor Hugos *Préface de Cromwell* (1827). Indem Stendhal erstmals in der französischen Literatur die Allgemeingültigkeit von ästhetischen Kriterien wie Schönheit, Ausgewogenheit oder Geschmack verwarf, wurde er zum Wortführer nicht nur der ersten Generation romantischer Dichter in Frankreich, sondern zum Wegbereiter einer sich von der Klassik immer rascher und markanter absetzenden Kunst. Beispielhaft hierfür war die titelgebende Opposition von Racine als weltweit vorbildgebendem Höhepunkt der Klassik und Shakespeare, der nun wie bereits in August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1811) zum Kristallisationspunkt der neuen romantischen Dichtungsauffassung wurde. Diese bettete dann Victor Hugo in dem *Préface de Cromwell* in eine Geschichtsphilosophie ein. Ursprünglich war der Traktat als Einleitung des Theaterstücks *Cromwell* gedacht, das bis weit ins 20. Jahrhundert hinein als unaufführbar galt – gerade weil es die im Traktat enthaltenen dramentechnischen Forderungen radikal umsetzte. Zeitsprünge, Ortswechsel und beträchtliches Personal setzten ein dramaturgisches Management voraus, das eher mit der Möglichkeit des Breitwandkinos als den Begrenzungen der Guckkastenbühne rechnete. Die Aufhebung der bislang einheitlichen sprachlichen und stilistischen Ebene sollte eine historische wie auch psychologische Wahrhaftigkeit fördern.

Dieser »Geist der Moderne« (so Victor Hugo) musste indes durch die »romantische Schule« Frankreichs erst erkämpft werden. 1830 kam es bei der Aufführung von Hugos Stück *Hernani* (1830) zu einem Tumult, der als »La Bataille d'Hernani« in die Literaturgeschichte

einging. Es war der erste einer ganzen Reihe von Kunstskandalen im 19. Jahrhundert, die man als Gradmesser dafür sehen mag, wie lange das ästhetische Denken nach der Großen Revolution noch unter dem Eindruck der Kunsttheorie der Klassik stand. Angesichts des Scheiterns seines ambitionierten Monumentaldramas mäßigte Hugo in späteren Werken die anticlassischen Tendenzen. Dennoch wirkt das Konzept einer totalen Entgrenzung der poetischen Beschränkungen gerade in seinen großen Romanen *Notre Dame de Paris*, 1482 (1831) und *Les misérables* (1862) nach.

Künste zwischen Korrespondenz und Konkurrenz – *l'art pour l'art*

Der österreichische Maler Danhauser hat 1840 auf einem Gemälde festgehalten, wie die Dichter Alfred de Musset, Alexandre Dumas, George Sand und Victor Hugo sowie die Musiker Berlioz, Paganini und Rossini dem Klavierspiel Liszts lauschen. Das Arrangement dokumentiert eine ideologisch-ästhetische Gruppenbildung, wie sie in der Kunst bislang aufgrund des »Systems der Künste« nicht üblich war, das auf die strikte Trennung der Disziplinen Musik, Poesie und Bildende Kunst hin angelegt war. Das Neben- und Ineinander medial verschiedener Ausdrucksformen, diese »wechselseitige Erhellung der Künste« (Oskar Walzel 1917) hat seinen Ursprung ebenfalls in Schlegels Forderung der »Universalpoesie«.

Weit über die bereits seit dem Mittelalter gängigen Verbindungen von Wort und Musik sollte Poesie musikalisch oder malerisch oder die Malerei so abstrakt wie Musik werden, während Musik ihre Abstraktheit zugunsten einer Zeichenhaftigkeit und Bildlichkeit preisgab, die weit über die in der Vormoderne aufrecht erhaltene Grenze möglicher Beziehungen zu rhetorischen Bildkonzepten hinauswies. An der Synästhesie, also der Vermischung und Vertauschung menschlicher Wahrnehmungen, kann geradezu das Fortschreiten der ästhetischen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts gezeigt werden. Sinnesverknüpfung wird in der Romantik und ihren auf die Avantgarde zustrebenden Folgeperioden zur Grundlage einer Dichtung, die Sigmund Freuds psychoanalytische Konzeption einer die rationalen Zwänge aussetzenden menschlichen Sprache vorwegzunehmen scheint. Vier

Generationen von Lyrikern – Romantiker, Parnassiens, Symbolisten, Dekadente – werden in beständigem Wettstreit mit Malerei und Musik oft unter Bildung von Wortneuschöpfungen und durch Import von Begriffen aus dem Englischen, Deutschen, Arabischen, Griechischen oder Spanischen das im 17. Jahrhundert durch die Gründung der Académie Française festgeschriebene Französisch allmählich umbauen.

16 Anders als im rationalistischen Zeitalter wurden während des ganzen 19. Jahrhunderts die Neuerungen nicht im Drama, sondern zuerst in der Lyrik wahrnehmbar. Poesie wird damit zum Experimentierfeld neuer, auf die Avantgarden vorausweisender Verfahrensmischungen. Zunächst lebte eine bis in das Mittelalter zurückführende Tradition wieder auf, die vor allem im 20. Jahrhundert weltweit zum Inbegriff französischer Poesie werden sollte. Bereits die kunstvolle Spottdichtung der mittelalterlichen Troubadours und erst recht das volkstümliche Balladenwerk François Villons hatten immer wieder soziale Konflikte problematisiert und Kritik am Verhalten der Reichen und Mächtigen geübt. (Nicht umsonst sollten gerade im 20. Jahrhundert Lieder der Troubadours und Villons von den größten französischen Chansonniers wieder aufgegriffen werden.) Das französische Chanson war bereits in vorrevolutionärer Zeit poetischer Ausdruck gesellschaftlicher Opposition. Nach 1820 wurde der Chansonnier Pierre-Jean de Béranger, der sich vor allem als Kritiker der Nutznießer der bourbonischen Restaurationszeit verstand, weit über Frankreich hinaus so bekannt, dass ihn selbst E.A. Poe in den fernen USA noch zitierte. Béranger etablierte den Liedermacher als politischen Nestbeschmutzer, der vor Majestätsbeleidigung und Kritik an der wieder erstarkten Kirche nicht zurückschreckte. Auf seinen ideologischen Spuren sollten noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Chansonsänger wie Georges Brassens, Jacques Brel und Georges Moustaki wandeln.

Die Lyrik der »Literaten« indes zog sich in der ersten Jahrhunderthälfte aus dem gesellschaftlichen Dialog zurück, um die Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten vor allem im metaphorischen, lexikalischen und klanglichen Bereich voranzutreiben. Bereits bei der ersten Generation romantischer Dichter – allen voran bei Alphonse

de Lamartine, Alfred de Vigny und dem jungen Victor Hugo – wurde das Gedicht zum Ausdrucksträger einer Subjektivität, die viel stärker als in den vorangegangenen Epochen auf die dichterische Existenz zurückweist. Mit Vignys *Poèmes antiques et modernes* (1826) offenbarte sich das künftige Schwanken zwischen Themen der klassischen Antike und subjektivistisch verschlüsselten Gegenwartsbezügen. Sowohl Lamartine als auch Vigny inszenierten das dichterische Ich dabei in der Nachfolge Lord Byrons erstmals als Empörer und Ausgestoßenen. Um 1830 treten mit Alfred de Musset, Gérard de Nerval und Théophile Gautier die »Jeunes-France« an. Allesamt Parteigänger Hugos und seines Entgrenzungskonzepts, eint sie der Protest gegen das bourbonische Establishment. Zugleich entsteht in Paris ein literarischer Markt, auf dem sie sich mit journalistischen Brotarbeiten zu behaupten versuchten: Balzac wird in seinem Roman *Illusions perdues* (1837/43) die Misere der Literaten in einer vom Utilitarismus bestimmten Umgebung behandeln.

Gemein ist allen Lyrikern seit den dreißiger Jahren eine gegen die Kommerzialisierung gerichtete Abwehrhaltung, ein tief sitzender Argwohn, meist gar die Verachtung des bürgerlichen Fortschritts und seiner Äußerungsformen. Im Zentrum der neuen Literatenkultur steht ein absolutes Schönes, das bizarr, gar abseitig sein mag, wie Baudelaire später sagen wird. Doch das Schöne ist in keinem Falle vulgär, denn vulgär ist allein der bürgerliche Geschmack. Bereits 1835 hatte Gautier in seinem Roman *Mademoiselle de Maupin* gegen das Nützlichkeitsdenken des Bürgertums revoltiert: »Alles Nützliche ist hässlich«. Gautier hatte damit den Begriff des »l'art pour l'art« geschaffen, das Etikett einer autonomen Kunst, die sich aus allen Zwängen funktionaler Bestimmung löst. Mit dem gegen die Bourgeoisie gerichteten Schönheitskult zugleich etablierte sich in Paris ein neuer Menschentypus, der selbst aus der Literatur entsprungen schien, der Dandy. Als »Aristokrat ohne Geburtsvorrechte« war er dem Äußeren nach ein Kunstwerk aus Fleisch und Blut. Sichtbar protestierte er gegen bürgerliche Betriebsamkeit und städtische Hektik durch demonstrative Gelassenheit. Es wird berichtet, Anhänger des »dandysme« hätten in den vierziger Jahren als Zeichen der »Entschleunigung« Schildkröten am Halsband auf dem Trottoir ausgeführt; Gérard

de Nerval ließ sich das Tempo seiner Schritte auf den Boulevards gar durch einen Schwan vorgeben.

Die wegweisenden Gedichtbände entstehen vor allem in und nach den fünfziger Jahren. Erfolglos protestiert der ehemalige Abgeordnete Victor Hugo aus dem Exil auf der Kanalinsel Guernsey mit *Les châtiments* (1853, *Die Züchtigungen*) gegen Louis Napoleons Unterdrückungsregime. Théodore de Banvilles *Odes funambulesques* (1857, *Ausgefallene Oden*) hingegen wandten sich bereits bewusst von der unbefriedigenden gesellschaftlichen Realität ab. Formale Vollkommenheit der Sprache und des Versbaus werden zum Emblem eines ästhetischen Spiels, das den Dichter aus jeder Bindung an die äußere Welt enthebt. Überhaupt blenden die Lyriker der fünfziger Jahre klar erkennbare Zeitbezüge aus und sprechen so gerade über das, was sie verschweigen. Gautiers *Émaux et Camées* (1852, *Emailen und Kameen*) greifen nur scheinbar alte Themen wie das Frauenlob in äußerlich volksliedhaften Vierzeilern auf, um mit Vergleichen aus der Bildenden Kunst und Musik neue ästhetische Effekte hervorzubringen. Bereits der Titel des Bandes ist Metapher für das Selbstverständnis des Dichters, der sich als Goldschmied der Sprache begreift. Damit wurde Gautier zum Propheten des Schönheitskults, der die zweite Jahrhunderthälfte bestimmen sollte.

18

Charles Léconte de Lisles *Poèmes antiques* (1852) und zehn Jahre später seine *Poèmes barbares* breiteten vordergründig das komplette Motivrepertoire der Romantik aus, um es mit dem neuen Ideal der »impassibilité« zu konfrontieren, der Zurücknahme des subjektivistischen Überschwangs. Antike, ägyptische, persische, nordische und hinduistische Mythen sollten nur noch auf eine ideale Welt hinweisen, die in deutlichem Gegensatz zur zeitgenössischen Wirklichkeit trat.

Auch die zwölf Sonette, die Gérard de Nerval in *Les chimères* (1854) vereinigte, waren reich an mythologischen Anspielung, mehr noch indes an metaphorischen Bezügen zu Werken der Literatur und Kunst. Nerval verdichtete seine stupende Belesenheit auf das Äußerste und bereitete so für die künftige Generation symbolistischer Dichter den Boden. Diese durch eine ebenso hermetische wie ellip-tische Sprachverwendung entstandene neue Ausdrucksform sollte

in den kommenden Jahrzehnten als »dunkler Stil« zum Normalfall der Lyrik werden. Doch auch Nervals Prosawerk der fünfziger Jahre zeichnete sich durch diese Eigenschaften aus. Weit davon entfernt, Erzähltexte im üblichen Sinne zu sein, vereinigten Nervals Novellen (*Aurélia*, 1855; *Les filles du feu*, 1854) traumhafte Elemente und eine lyrisch geprägte Diktion zu einer neuen Gattung, die am ehesten der phantastischen Literatur zu zuordnen ist.

In den Augen der Surrealisten schienen Nervals Prosatexte die »automatische Schreibweise« vorwegzunehmen. Daneben hatte bereits im vorausgehenden Jahrzehnt Aloysius Bertrand mit seinem *Gaspard de la nuit* (posthum 1842) lyrische Stimmungsbilder geschaffen, die achtzig Jahre später von den Surrealisten begeistert aufgenommen wurden. Formal nicht mehr als Gedichte im bisherigen Sinne konzipiert, offenbarte Bertrands lyrische Prosa bereits im Untertitel ihre bewusste Beziehung zur deutschen Romantik. Diese »Fantasien nach der Art des Rembrandt und des Callot« stellten einen Beleg für die frühe und produktive Rezeption von E. T. A. Hoffmann während des 19. Jahrhunderts in Frankreich dar. (Bereits 1830 hatte Théodore Toussanel Hoffmanns Gesamtwerk ins Französische übertragen.) Vielen der Texte ist ein Motto – Nostradamus, Rabelais, Lope, Calderón, Hugo, Schiller, Goethe, Scott – vorangestellt. Doch Bertrands eigentliche Begeisterung gilt nicht der Literatur, sondern der Malerei. Bertrand greift die Verschwisterung der Künste, die schon bei dem Musik-Dichter Hoffmann obsessive Züge annahm, auf, indem er auf bekannte Bildbestände rekurriert. Napoleon hatte einst damit begonnen, den Louvre zum bedeutendsten Museum Europas zu machen, woran auch die baldige Rückgabe der in seinen Eroberungskriegen beschlagnahmten Raubgüter nichts änderte. Dieser Bilderfundus ging nunmehr über den »Katalysator« der Hoffmann-Lektüre in die von Bertrand entwickelte Form des Prosagedichts ein. Vor allem die in der französischen Klassik diskreditierte Malerei der frühen Neuzeit – etwa van Eyck, Dürer, Brueghel, Lukas van Leyden und Rembrandt – dient als Inspirationsgegenstand für ebenso knappe wie symbolbehaftete Studien, deren immense Deutungsspielräume bei Erscheinen des Werkes noch kaum gewürdigt wurden. War Malerei in Frankreich im 18. Jahrhundert zunächst Explikationsgegenstand philosophi-

scher Theorien – vor allem über Fragen der Wahrnehmung und des Geschmacks –, so entwickelte sich die träumerische Überschreibung des visuellen Gedächtnisses seit Bertrand zum Initiator der schöpferischen Hervorbringung neuer, medial unterschiedlichster Kunstwerke. In dem immer noch von der Idee der Trennung der Künste beherrschten Frankreich eröffnet Gaspard de la nuit eine Epoche der intermedialen Inspiration, die Autoren wie Flaubert (*La tentation de Saint Antoine*, 1849/1874), Zola (*Nana*, 1880), Huysmans (*À rebours*, 1884), Mallarmé (*Apparition*, 1883), Proust (*Portraits de peintres*, 1894), erfassen sollte.

20 Dass Bertrands unkonventionelles Werk dreißig Jahre nach seiner Entstehung doch noch zur Wirkung gelangte, war vor allem die Leistung Charles Baudelaires, der in seinem *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose* (1869) ausdrücklich auf den Einfluss des *Gaspard de la nuit* hinwies. Baudelaire selbst nahm von Bertrand nicht nur die unkonventionelle Gestalt des Prosagedichts in seinem Spätwerk auf; er teilte mit ihm die Begeisterung für Autoren wie E. T. A. Hoffmann und für die anderen Künste. So zieht sich durch sein Schaffen eine ebenso intensive wie subjektive Auseinandersetzung mit der Malerei, die sich in seinen zahlreichen journalistischen Arbeiten zur bildenden Kunst niederschlug. Stets gegen den Akademismus und das Vulgäre des bourgeois Geschmacks gerichtet, entdeckte er Goya, Delacroix, Daumier und vor allem Constantin Guys, den er als »Maler des zeitgenössischen Lebens« feierte. Wie jene Maler, die er in dem Gedicht *Les Phares* (*Die Leuchttürme*) als Vorbilder nennt – u. a. Goya, Delacroix, Watteau und Rembrandt – sucht er Schönheit gerade im Abstrusen oder gar Hässlichen: »Das Schöne ist immer zugleich bizarr.« Wahrhaftige Kunst ist aus Baudelaires Blickwinkel durchdrungen vom Streben nach Überzeitlichkeit, das dem Wissen um die Vergänglichkeit entspringt. Dies bedingt auch seine Sicht auf die zeitgenössische Kunst, die dereinst eine neue Klassik werden soll. Diese Dialektik einer Moderne, die im Schaffensakt sich selbst überwindet, um Tradition zu werden, bestimmt zumal sein Hauptwerk *Les Fleurs du Mal* (1857, *Die Blumen des Bösen*). Baudelaires Lyrik schöpft aus allen Quellen der abendländischen Poesie. Doch sind seine »Helden« nicht die Schönheiten der Renaissance oder Heroen der Antike, sondern die Randexistenzen der Großstadt – Huren, Bettler, alte Menschen. Im Zentrum dieses Pan-

optikums inszeniert sich der Dichter selbst bald als unbeteiligter Flaneur, bald als moderner Schmerzensmann, dessen Leiden an der Welt in der Erkenntnis ihrer Vulgarität gründet. Es ist bezeichnend für das kulturelle und gesellschaftliche Klima unter Louis Napoleons Diktatur, dass sich Baudelaire und sein Verleger schon zwei Wochen nach Erscheinen des Bandes einer Klage wegen »Verletzung der öffentlichen Moral« ausgesetzt sahen. Strafrechtliche Konsequenz des Prozesses war die essentielle Neukonzeption des Bandes, die Baudelaire durch die Unterdrückung von sechs Gedichten als notwendig ansah.

Ab der zweiten Auflage enthielt das Buch die Abteilung »Tableaux Parisiens«, die das Moment der Flüchtigkeit der Großstadtwirklichkeit konzentriert. Einer Mittelachse gleich befindet sich hier als zehnter der zwanzig Texte das meist zitierte Gedicht Baudelaire's: *A une passante* (*An eine Passantin*) besingt nicht die schöne Passantin auf dem Boulevard, sondern beweint die Flüchtigkeit des Zusammentreffens, der der Dichter durch die formale Vollkommenheit eines artifiziell konstruierten Sonetts begegnet. In derselben Abteilung der »Pariser Bilder« findet sich *Le cygne* (*Der Schwan*). Dem exilierten Victor Hugo gewidmet, schildert es die groteske Szenerie eines aus dem Gehege am Carrousel du Louvre entkommenen Schwans, der sich in dem von Napoleons Stadtplaner Baron Haussmann umgestalteten Paris nicht zurechtfindet: »Die Gestalt einer Stadt ändert sich rascher, ach!, als des Menschen Herz.« Folgerichtig entwirft *Rêve parisien* für Momente die Vorstellung totalen Stillstandes in einem Paris, das durch die Tilgung des Natürlichen der Veränderung enthoben ist. Mit der imaginierten Kunstwelt projiziert Baudelaire die »vie factice«, eine dem Alltäglichen enthobene Parallelwelt, die noch in den »Unterreich«-Gedichten in Stefan Georges *Algabal* (1892) nachklingen wird.

Baudelaire's Leistung ging indes über die Schöpfung des wohl bedeutendsten Gedichtbandes der Moderne weit hinaus. Er schuf nicht nur die bis heute in Frankreich gültige Übersetzung des erzählerischen Werks Edgar Allan Poes, der zusammen mit E. T. A. Hoffmann zum Ahnherrn der abgründigen Literatur des späten 19. Jahrhunderts werden sollte. Mehr noch, er setzte sich enthusiastisch für das Werk Richard Wagners ein, als dessen *Tannhäuser* 1860 einen Skandal hervorgerufen hatte. Er durchforstete in den vierziger und fünfziger Jahren

Pariser Ausstellungen nach Werken von bleibendem Wert, verwarf heute vergessene Gestalten und hob Goya (damals ein Unbekannter), Delacroix und Daumier in den Olymp.

Vehement propagierte Baudelaire daher auch die Verschwisterung der Künste. Im Zentrum aller synästhetischen Bestrebungen des späten 19. Jahrhunderts stand sein vermutlich um 1846 entstandenes Sonett *Correspondances* (»Entsprechungen« oder »Übergänge«), das fast wörtlich eine Passage aus E. T. A. Hoffmanns *Kreisleriana* (1810/14) zitiert, wo von einer »Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte« die Rede ist. Im Dienste eines Schönheitsideals, das durch die Potenzierung der Sinneseindrücke im Leser bislang unbekannte Intensitätsmomente hervorbringen sollte, öffnete sich die Poesie für Wahrnehmungsmischungen und sprachliche Verschiebungen, die bis heute gelegentlich als gleichbedeutend mit einer provokativ hervorgekehrten Unverständlichkeit angesehen werden. Diese subjektivistische Neuorganisation des Französischen wird während der folgenden drei Jahrzehnte im Schaffen von Baudelaires »Nachfolgern« – Arthur Rimbaud, Paul Verlaine und vor allem Stéphane Mallarmé – kulminieren.

22

Im Wettstreit mit dem Fortschritt – Realismus und Naturalismus

1791 hatte der Pariser Verfassungskonvent eine Reihe bis heute folgenreicher Beschlüsse verabschiedet, die vor allem die Normierung von Maßeinheiten zum Ziel hatten und unmittelbarer Ausdruck jenes empirischen Denkens waren, das die Revolution vorbereitet hatte. Überprüfbarkeit der äußeren Bedingungen und die Wiederholbarkeit oder gar Manipulation von Vorgängen in der Natur werden zur Grundlage des folgenden Jahrhunderts, das fast jährlich mit eindrucksvollen Erfindungen aufwartet. Vor dem elektrischen Licht, der Schreibmaschine, dem Verbrennungsmotor, dem Telefon, der Telegrafie und dem Phonographen ist es zunächst vor allem die Fotografie, die das Publikum fasziniert und zugleich die Künste in Zugzwang bringt.

Es ist interessant zu beobachten, wie sich unter dem Eindruck der neuen Technik im Laufe des 19. Jahrhunderts das Selbstverständ-