

Stephan Leopold · Dietrich Scholler (Hrsg.)

VON DER DEKADENZ ZU DEN
NEUEN LEBENSDISKURSEN

Französische Literatur und Kultur
zwischen Sedan und Vichy

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:
Félicien Rops: *La tentation de Saint Antoine* (1878), Bibliothèque royale Albert I,
Brüssel

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe
und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertra-
gung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie
Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und
andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2010 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5045-6

Inhalt

STEPHAN LEOPOLD Einleitung: Die III. Republik zwischen Kataklysmus und Heilserwartung	9
DISKURSE, WAHRNEHMUNG, KÖRPERPRAKTIKEN	
EVA SIEBENBORN Metaphoriken vitalistischer Verbrennung in Naturalismus und Décadence: Émile Zola und Marcel Batilliat	23
SUSANNE GOUMEGOU Krankes Leben. Zur Pathologisierung von Künstler und Kosmos in Jules Laforgues <i>Le Sanglot de la terre</i>	47
KATJA HETTICH Sympathetisches Bangen und ästhetischer Genuss. Zur emotionalen Leserlenkung in Émile Zolas <i>La Curée</i>	67
GUY DUCREY Quitter la Décadence à petits pas. Sur quelques représentations littéraires de danseuses entre 1890 et 1910	85
GENDER, EPISTEME, BEWÄLTIGUNGSFIGUREN	
JUDITH FRÖMMER Blüten, die das Leben treibt, oder: wie die Lilie vom Tal ins Knopfloch wanderte	99
ROBERT FOLGER Prekäre Männlichkeit und <i>féminité fatale</i> in J. K. Huysmans' <i>Marthe, histoire d'une fille</i>	125

Krankes Leben. Zur Pathologisierung von Künstler und Kosmos in Jules Laforgues *Le Sanglot de la terre*

Der Dekadenz wird gemeinhin ein negativer Vitalismus zugeschrieben, der auch einen Hang zum Morbiden impliziert. In einer Zeit, in der politische und soziale Niedergangserscheinungen in biologisch-medizinische Degenerationstheorien gefaßt werden, muß diese Vorliebe nicht verwundern. Gleichwohl will diese Studie zeigen, daß das Dispositiv von Krankheit und Niedergang, das Jules Laforgue, der wohl bedeutendste der jungen Dekadenzdichter, verwendet, nicht nur im Zeichen eines solchen negativen Vitalismus steht, sondern bereits einen darwinistisch inspirierten Lebensbegriff impliziert, der Dekadenz, zumindest im Zeichen der Kunst, nicht nur als Niedergang, sondern auch als Teil eines umfassenden Entwicklungsprozesses betrachtet und eine zyklische Struktur aufweist. Es geht hier also weniger um den – wohl auch schon ausreichend erbrachten¹ – Nachweis, daß Laforgue seine Zeit als im Verfall begriffen versteht und pathologisierend beschreibt, sondern um die Frage, welchem epistemischen Modell die pathologischen Zuschreibungen folgen, welcher Lebensbegriff damit verbunden ist und wie die – zumindest partielle – Valorisierung des Pathologischen im Bereich des Ästhetischen funktioniert.

Dabei wird sich zeigen, daß Laforgue zur Charakterisierung von Ich und Welt auf die Konnotationenpotentiale verschiedener Krankheiten zurückgreift, die sich in der Logik der medizinischen Theorie entweder dem Bereich der Hypertrophie oder dem der Atrophie, also übermäßigem Wachstum bzw. Schwund, zuordnen

¹ Vgl. etwa Jean-Pierre Bertrand, »Discours médical et commercial dans *Les Complaintes* de Jules Laforgue«, in: Alain Vaillant (Hg.), *Ecrire/savoir: Littérature et connaissances à l'époque moderne*, Saint-Etienne: Printer, 1996, S. 69-77; Gérard Briche, »Entre phthisie et tuberculose: l'écriture de Jules Laforgue«, in: *Revue des Sciences Humaines* 79, 208 (1987), S. 141-160; Gérard Briche, »Mal de Mère. Portrait de l'artiste en malade: Jules Laforgue«, in: Max Milner (Hg.), *Littérature et pathologie*, Saint-Denis: Presses Univ. de Vincennes, 1989, S. 205-211; Daniel Grojnowski, »De la première des *Complaintes* de l'Hypertrophie cosmique à la *Chanson du Petit Hypertrophique*«, in: André Guyaux/Bertrand Marchal (Hgg.), *Jules Laforgue. Colloque de la Sorbonne (Actes de la journée d'agrégation du 18 novembre 2000)*, Paris: Presses de l'Univ. de Paris-Sorbonne, 2000, S. 43-54; Daniel Grojnowski, »Poétique des *Complaintes*«, in: *Revue des Sciences Humaines* 50, 178 (1980), S. 14-37; Hugues Laroche, »Jules Laforgue, la complainte de Phébus«, in: *Jules Laforgue. Colloque de la Sorbonne* (wie oben), S. 117-133; Mirolad R. Margitic, »Paysage et sexualité chez Laforgue«, in: *Romantisme* 7, 15 (1977), S. 82-91; Henri Scepi, *Poétique de Jules Laforgue*, Paris: PUF, 2000; Henri Scepi, »La complainte de tous les excès (de l'hypertrophie au fatras)«, in: *Jules Laforgue. Colloque de la Sorbonne* (wie oben), S. 27-42; Alexandre Zotos, »La *Complainte d'un autre dimanche*«, in: Pierre Brunel (Hg.), *Les complaintes, Jules Laforgue*, Paris: Éd. du Temps, 2000, S. 151-159.

lassen.² Diese Konzepte sind insofern prägend für die medizinische Auffassung des 19. Jahrhunderts, als physiologische Funktionen in erster Linie nach ihrem ‚Zuviel‘ und ‚Zuwenig‘ bemessen werden. In dem sich seit den 1830er Jahren manifestierenden Bestreben, eine Norm für den menschlichen Körper aufzustellen, wird auf die statistische Verteilung die Gauß'sche Kurve angewendet, und die Abweichungen – die dann ein ‚Zuviel‘ oder ‚Zuwenig‘ darstellen – werden pathologisiert.³ Hypertrophie und Atrophie stellen damit unterschiedliche Formen der Normabweichung dar, die, so meine These, bei Laforgue auf der Folie eines noch näher zu bestimmenden Lebensbegriffs ästhetisch fruchtbar gemacht werden.

Der Lebensbegriff Laforgues ist grundsätzlich, soviel sei schon vorweggenommen, durch die Lektüre der Hartmannschen *Philosophie des Unbewußten* geprägt. Bekanntermaßen kann das Hartmannsche Unbewußte wiederum als eine Transformation von Schopenhauers Willen zum Leben begriffen werden. Allerdings gehen in dieses Konzept Elemente der darwinistischen Lehre ein, so daß das Unbewußte zu einer unpersönlichen und allgemeinen Kraft wird, die die Existenz aller lebenden Arten leitet und auch den Menschen dazu bringt, dem – wie bei Schopenhauer als lächerlich ausgewiesenen – Sexualakt zu huldigen und sich fortzupflanzen.⁴ Dieser Begriff des Unbewußten hat daher, bei Hartmann wie bei Laforgue, neben seiner psychologischen auch eine biologische Dimension. Allerdings stellt Laforgue, dem Hartmannschen Pessimismus folgend und im Gegensatz etwa zum späteren Bergson, der mit dem „élan vital“ ja vor allem an den dynamischen Aspekt des darwinistischen Lebensbegriffs anknüpft, das zyklische Element des Wachsens und Vergehens in den Vordergrund. Dabei kommt dem absteigenden Teil dieses Zyklus größere Aufmerksamkeit zu als dem aufsteigenden. Das ist nicht nur charakteristisch für die Dekadenz, sondern hängt auch damit zusammen, daß Laforgue sich letztlich nicht von einem vitalistisch geprägten Lebensbegriff löst, der das Leben als das Aufzehren einer begrenzten Menge von Energie begreift.

Der Widerspruch zwischen diesen beiden Konzepten, einer Lebenskraft, die einen ständigen Kreislauf des Wachsens und Vergehens hervorbringt, einerseits, und einer begrenzten Menge von Lebensenergie, die sich unweigerlich verbraucht, andererseits, fällt ins Auge. Die Spannung zwischen beiden kann nur dadurch teilweise ausgeglichen werden, daß im Rahmen des zyklischen Modells auch das hyper-

2 Die medizinischen Lexika der Zeit tragen Sorge zu betonen, daß Atrophie und Hypertrophie sich entgegen der Etymologie in erster Linie auf die Entwicklung und erst danach auf die Ernährung beziehen: „[...] les propriétés secondaires d'atrophie et d'hypertrophie se rattachent immédiatement à la propriété de développement, et ce n'est que par son intermédiaire qu'elles sont liées à la nutrition“; »Atrophie«, in: Émile Littré (Hg.), *Dictionnaire de médecine, de chirurgie, de pharmacie, de l'art vétérinaire et des sciences qui s'y rapportent...*, Paris: Baillière, 131873, S. 120-121.

3 Vgl. Philipp Sarasin, *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001, S. 178. Zum Normalisierungsprozeß vgl. ebd. S. 252-255 sowie Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris: PUF, 1998 und Jürgen Link, *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 32006.

4 Vgl. Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Rouen: Presses des Univ. de Rouen et du Havre, 2007 [Paris: PUF, 1977], S. 152 und Jacques Gaucheron, »Laforgue au singulier«, in: *Europe. Revue littéraire mensuelle* 63, 673 (1985), S. 3-15. Hier S. 7.

trophe Element zur Auflösung oder zum Tod führt und daß besonderes Gewicht auf das atrophische Element gelegt wird, das sich sowohl dem absteigenden Teil des Zyklus zuordnen läßt als auch mit der Metaphorik der Aufzehrung verknüpft werden kann.⁵ Beide Pathologien kulminieren gewissermaßen in der Neurose, die physische Atrophie mit nervlicher und zerebraler Hypertrophie verknüpft.

Im folgenden wird es also darum gehen, die Bedeutung von Hypertrophie und Atrophie sowie speziellerer Konfigurationen des Pathologischen in der Lyrik Laforgues zu bestimmen, dabei den zugrundeliegenden Begriff des Lebens zu präzisieren und die Rolle von Kunst und Künstler auszuloten. Ich konzentriere mich dabei auf den projektierten Gedichtband *Le Sanglot de la terre*, an dem Laforgue von 1879-1881 arbeitete, den er vor der Fertigstellung jedoch wieder verwarf.⁶ Es ist der Versuch eines etwa Zwanzigjährigen, metaphysische Erfahrungen in Verse zu fassen, der letztlich daran scheitert, daß die Gedanken über das Nichts zu pathetisch vorgetragen werden und daß Laforgue noch nicht die ihm vorschwebende moderne, künstlerische Sprache dafür gefunden hat. Interessant sind die in diesem Zusammenhang entstandenen Gedichte jedoch als Versuch, die metaphysische Seinserfahrung des Glaubensverlusts und die Nichtung des Subjekts mittels zeitgenössischer wissenschaftlicher Theorien aus Biologie und Astronomie in Szene zu setzen.

Mit diesem Anliegen steht Laforgue keineswegs alleine. Sully Prudhomme etwa hatte erklärt, daß ein großer Dichter die Schönheit des Systems von Darwin herausstellen müsse.⁷ *Le Sanglot de la terre*, wofür Laforgue eine moderne Sprache mit Hang zum Grotesken finden wollte⁸, hat u. a. hugolianische Reminiszenzen, wie auch solche an Sully, Baudelaire und eine Reihe anderer Dichter.⁹ Das „faire de

5 Zum Konnex von vitalistischer Lebensauffassung und Schwindsucht als Atrophie vgl. auch die im Entstehen begriffene Dissertation von Eva Siebenborn mit dem Arbeitstitel *Die Darstellung der Schwindsucht im medizinischen und literarischen Diskurs in Frankreich im 19. Jahrhundert*, insbesondere das Kapitel zu Honoré de Balzacs *La peau de chagrin*.

6 Ich werde mich in der Analyse sowohl auf *Le Sanglot de la terre* zugeordnete Gedichte als auch auf zeitgleich entstandene, aber im Organisationsplan ausgeschlossene Gedichte beziehen. Die Gedichte und der Plan sind erstmals komplett veröffentlicht in Jules Laforgue, *Ceuvres complètes*, hg. v. Jean-Louis Debauxe, Bd. 1, Lausanne: L'Age d'homme, 1986, S. 253-449 (*Le Sanglot de la terre*: S. 259-395 und *Poèmes du cycle du « Sanglot de la terre »*: S. 397-449). Nach dieser Ausgabe 1986-2000 werden die Werke Laforgues im folgenden unter Angabe der Sigel OC im Text zitiert. Zur Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte des *Sanglot de la terre* vgl. die dortige Einleitung (OC I, 253-257).

7 „Il faudrait qu'un poète comme Hugo imposât à l'esprit français la beauté du vrai. Le système de Darwin, par exemple, est d'une ineffable grandeur pour qui en fait l'application universelle“; zitiert nach Pierre Reboul, *Laforgue*, Paris: Hatier, 1960, S. 50.

8 Laforgue selbst bezeichnet die Sprache von *Le Sanglot de la terre* später als „une langue d'artiste, fouillée et moderne, sans souci des codes du goût, sans crainte du cru, du forcené, des dévergondages, du grotesque, etc...“ (S. *Ceuvres complètes* (Anm. 6), Bd. 3, 2000, S. 150).

9 Pierre Reboul charakterisiert die Gedichte aus *Le Sanglot de la terre* als „de l'éloquence hugolâtre, des *coppées* apitoyés, du Sully ambitieux, des modernismes hydropathes et, pour finir, quelques essais verlainiens et la tentation kahnesque du bien dire“; Reboul, *Laforgue* (Anm. 7), S. 47, und Henri Scepi nennt Lamartine, Vigny, Gautier, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, Cazalis und Ackermann als Vorläufer dieses einsamen Ich, das von der Unruhe eines gottlosen und sinnlosen

l'original à tout prix“ (OC I, 821), das Laforgue später anstrebt und mit dem er in den *Complaintes* seinen eigenen Stil findet, steht hier noch aus. Der Bruch zwischen *Le Sanglot de la terre* und den ästhetisch sehr viel komplexeren *Complaintes* liegt allerdings deutlich mehr in der Form als im Inhalt, nämlich im Übergang vom Pathos zur Parodie sowie in der Erprobung neuer metrischer Formen, die in den *Derniers vers* dann zum Gebrauch des „vers libre“ führt. Die Grundelemente der Bildlichkeit und der zugrundeliegende philosophische Pessimismus jedoch bleiben gleich.¹⁰ Insofern eignen sich die Gedichte aus *Le Sanglot de la terre* mit ihrer „emphase démonstrative d'une rhétorique qui tourne à vide“¹¹ gut, um die aus der besonderen Situation der Moderne resultierenden metaphysischen Probleme zu demonstrieren, die Laforgue in das Gewand medizinisch-biologischer Metaphoriken kleidet.

Der Betrachtung der Lyrik vorangestellt sei eine Analyse der erst posthum veröffentlichten, vermutlich 1884 geschriebenen *Notes d'esthétique sur Taine et Renan*, in denen Laforgue eine Ästhetik entwickelt, die dem Konzept der Hypertrophie einen besonderen Platz zuweist. Anschließend werde ich anhand einzelner Gedichte aus *Le Sanglot de la terre* die wichtigsten Charakteristika von Laforgues pathologisierender Beschreibung von Ich und Welt erläutern. Dabei wird in einem ersten Schritt das Konnotationspotential der Hypertrophie als Herzkrankheit betrachtet. In einem zweiten Schritt wird im Rahmen einer Analyse des Gedichts »L'Oubli« gezeigt, wie Laforgue das Prinzip der Hypertrophie auf die Natur überträgt und welche Implikationen das für den zugrundeliegenden Lebensbegriff mit sich bringt. Anschließend werden Gedichte betrachtet, in denen die Natur im Zeichen der Atrophie steht, wobei – besonders im Kontrast zu »L'Oubli« – die Abhängigkeit der Natur von der Sonne deutlich wird. In diesem Zusammenhang fällt die Verknüpfung der verwendeten Pathologien mit einem energetischen Modell auf. Abschließend sei anhand des letzten Gedichts aus *Le Sanglot de la terre* vorgeführt, daß Laforgue durchaus die schwierige Synthese von Wachsen und Vergehen anstrebt, die allerdings nur im Zeichen der Kunst, nämlich der Rosette eines Kirchenfensters, möglich ist.

1. Hypertrophie und Monstrosität in den *Notes d'esthétique sur Taine et Renan*

Laforgues Ästhetik entsteht vor allem in der Auseinandersetzung mit der Ästhetik Hippolyte Taines, ist dabei aber, das hat zuerst Henri Scepi herausgearbeitet, stark

Universums gequält wird; Henri Scepi, *Henri Scepi présente Les Complaintes de Jules Laforgue*, Paris: Gallimard, 2000, S. 21.

10 »[I] [Laforgue] reprendra en somme, tout ou presque du contenu philosophique“; Gaucheron, »Laforgue au singulier« (Anm. 4), S. 4; »[...] chez Laforgue, il [le dictum; Verf.] est toujours le même : nausée existentielle, inaptitude à vivre, inadéquation de l'affect par rapport au principe de réalité, impossibilité constitutive de la fusion amoureuse“; Scepi, *Poétique* (Anm. 1), S. 107.

11 Scepi, *Les Complaintes* (Anm. 9), S. 19.

vom epistemischen Modell der Biologie, und dabei vor allem der Evolutionstheorie, geprägt.¹² Scepi erfaßt durchaus die Bedeutung der Hypertrophie im ästhetischen Konzept, interessiert sich aber nicht weiter für die dahinterstehende Krankheit und das Konnotationspotential, das sie in sich birgt. Ein genauerer Blick auf diese Notizen sei deshalb gestattet.

Grundsätzlich schließt sich Laforgue Taines Ansicht an, in einer Epoche des Verfalls oder der Dekadenz zu leben. Im Unterschied zu Taine jedoch bedeutet diese Einordnung für ihn keine Abwertung der modernen Kunst gegenüber einem klassischen „beau idéal“, vielmehr stellt er das Interessante am Dekadenten und Mißgeformten heraus:

Une vieille civilisation décadente, [...] est-ce moins intéressant en art qu'une civilisation équilibrée [...] ? [...] Les êtres comme les civilisations hypertrophiés sont plus intéressants que les êtres, les civilisations équilibrés. Il s'agit de n'être pas médiocre. [...] l'artiste étant un solitaire, un hypertrophié, de Shakespeare à Michel-Ange. (OC III, 359 f.)

Das Interesse am Verfall und am Hypertrophen rührt also daher, daß es vom Ausgewogenen, vom „équilibre“ abweicht, das Laforgue hier mit der Mittelmäßigkeit, dem „être médiocre“, gleichsetzt. Damit setzt er nicht nur ganz explizit das „beau idéal“ der griechischen Skulptur herab, sondern implizit ebenso die auf statistischer Verteilung beruhende Norm. Aus derselben Logik heraus wertet er das Hypertrophe als das nicht im Gleichgewicht, in der Norm Befindliche auf. Nicht nur Künstler vergangener Zeiten wie Shakespeare und Michelangelo sind für ihn als hypertroph zu betrachten, sondern auch die modernen Künstler, wie etwa sein Mentor Paul Bourget, den er in einem Essay aus dem Jahr 1882 als „penseur aigu et hypertrophique comme on l'est dans cette fin de siècle“ bezeichnet (OC III, 126). In dieser Formulierung wird auch deutlich, daß Laforgue die Eigenschaft des Hypertrophen als Epochencharakteristikum ansieht, das insbesondere dem Fin de siècle zukommt.¹³

Im weiteren zeigt sich, daß Laforgue das Hypertrophe nicht nur als Gegensatz zum „équilibre“, sondern auch zum Gesunden einsetzt. Wie die Physiologen macht er den Schritt von der Normabweichung zur Pathologisierung, wenn er dem Taineschen Ideal des „corps florissant, équilibré, la santé intacte“¹⁴ andere Kunstwerke

12 Scepi begreift das Konzept der Hypertrophie als ethisch-ästhetische Kategorie, die es dem Subjekt erlaubt, sich an einem bestimmten Punkt der Evolution zu positionieren: »[...] la notion d'hypertrophie recouvre tout l'enjeu d'une conscience historique, en tant qu'elle pose le sujet créateur dans le temps, sur l'orbe d'un développement continu et assumé comme tel, évolution qui légitime et couronne l'avènement d'un regard moderne capable de déchiffrer les infinies variations du kaléidoscope de la vie“; Scepi, *Poétique* (Anm. 1), S. 86.

13 Zum Zusammenhang von Hypertrophie und Moderne vgl. auch Scepi, *Poétique* (Anm. 1), S. 85-90.

14 Taine, *De l'Idéal dans l'art*, chap. III, IV zitiert nach OC III, 366. Es wäre kritisch anzumerken, daß Taine hier eingeleisiger rezipiert wird, als er angelegt ist, vgl. dazu Marie Guthmüller, *Der Kampf um den Autor. Abgrenzungen und Interaktionen zwischen französischer Literaturkritik und Psychophysiologie*, Tübingen: Francke, 2007, S. 9-104.

entgegensetzt, die das Hypertrophe und Monströse zu einem möglichen Ideal erheben, wie z. B. „telle monstrueusement hypertrophiée mosaïque byzantine de St Marc“ (OC III, 360).

Wie oben schon angedeutet stammt der Begriff der „hypertrophie“ aus dem medizinischen Bereich und bezeichnet das übermäßige Wachstum eines Organs. Es ist ein erst im 19. Jahrhundert belegter Begriff¹⁵, der 1818 im *Dictionnaire des sciences médicales* von der Etymologie ausgehend als eine Überernährung definiert wird, die zur exzessiven und widernatürlichen Vergrößerung („accroissement excessif et contre nature“) des Körpers oder eines Organs führt. Als Beispiele werden vor allem Fettleibigkeit und Aneurysma des Herzens angeführt. Das Augenmerk wird eigens darauf gelenkt, daß es sich bei der Hypertrophie nicht nur um ein physiologisches Phänomen, sondern um eine richtige Krankheit handle, die genauso gefährlich sei wie ihr Gegenteil, die Atrophie.¹⁶ Von Anfang an also verbindet die Hypertrophie das Exzessive mit dem Pathologischen, was sie für die Dekadenz interessant machen muß. Die daran anschließende Überlegung im *Dictionnaire des sciences médicales* wiederum ist charakteristisch für das Gleichgewichtsdenken in Physiologie und Medizin, das schon auf die starke Normorientierung vorausweist, die ab den 1830er Jahren zu beobachten ist: „Il semble que les êtres vivants ne puissent point dépasser sans danger les limites que la nature a fixées à leur développement“¹⁷. In einer Ästhetik, die das Ausgewogene als mittelmäßig verwirft, wird aber gerade das Überschreiten solcher von der Natur gesetzten Grenzen interessant. Laforgue wendet sich daher auch gegen den Taineschen „type naturel“¹⁸ und beschreibt seine Epoche als „anti-naturelle“. Allerdings bleibt er nicht in dieser Opposition stehen, sondern integriert das Anti-Natürliche in die Natur, indem er es zum Ergebnis des darwinistischen Selektionsprinzips macht: „Vous êtes en train de voir que la créature va hardiment à être purement cérébrale, anti-naturelle, et que cela s'accommode parfaitement avec la concurrence vitale et la sélection naturelle“ (OC III, 360). Laforgue nimmt also eine Erweiterung des Naturbegriffs vor, der die Natur nicht mehr als statisch und grenzensetzend, sondern der Dynamik des *struggle for life* folgend als grenzüberschreitend und sich fortentwickelnd versteht. Damit liefert die Darwinsche Theorie das Rüstzeug, um Normsetzungen, die auf Prinzipien wie Natur und Gesundheit beruhen, entgegenzutreten und, wie gleich zu zeigen sein wird, diese Normierungen in einem übergreifenden Konzept des Lebens aufzulösen, das dann auch Konsequenzen für die Ästhetik hat.

¹⁵ Als Erstbeleg nennt der *TLFi* das *Dictionnaire des sciences médicales*, das von 1812-1822 erschien, der fragliche Band im Jahr 1818. Vgl. <http://atilf.atilf.fr> (16.02.2009).

¹⁶ „L'hypertrophie n'est pas seulement non plus un phénomène physiologique ; souvent elle est une véritable maladie, tout aussi bien caractérisée et tout aussi redoutable que l'atrophie, son contraire“; »Hypertrophie«, in: *Dictionnaire des sciences médicales, par une société de médecins et de chirurgiens*, Bd. 23, Paris: Panckoucke, 1818, S. 102-103. Hier S. 103.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ „Le type naturel“, où le prenez-vous?“ (OC III, 360)

Im weiteren Fortgang seiner ästhetischen Überlegungen stellt Laforgue konsequenterweise nicht nur die Setzung des Gesunden als Ideal in Frage, sondern er geht soweit, die Norm der Gesundheit bzw. die Unterscheidung von Gesundheit und Krankheit überhaupt aufzulösen:

Taine. En résumé, le beau c'est la santé. – Où prenez-vous la santé ? Apprenez que l'Inconscient ne connaît pas la maladie. (OC III, 360)

Laforgues Begriff des Unbewußten ist, wie eingangs bereits angedeutet, auf seine Lektüre von Eduard von Hartmanns *Philosophie des Unbewußten* zurückzuführen, auf der seine Ästhetik in vielem aufbaut, auch wenn er zuweilen recht eklektisch darüber verfügt.¹⁹ Wenn das Unbewußte also keine Krankheit kennt, dann deshalb, weil es keine Einteilungen und Klassifizierungen vornimmt: „l'évolution [de l'Inconscient; Verf.] va et se fiche des digues de nos classifications“ (OC III, 363). Laforgue unterstreicht damit das Willkürliche und Gesetzte der menschlichen Klassifizierungen und Normierungen. Für die Kunst will er sich nicht daran halten, sondern die Gesamtheit des Lebens zulassen: „L'art n'est point un devoir de rhétorique d'écolier, c'est toute la vie.“ (ebd.) Mit dieser im 19. Jahrhundert allerdings nicht gerade revolutionären Absetzung von der Schulrhetorik – und das heißt einer zu erlernenden und auf Normierung beruhenden Kunst – beansprucht Laforgue auch für die Kunst eine Allumfassendheit, wie er sie für das Leben ansetzt.

Der hier implizierte Lebensbegriff wird anderswo mit Epitheta wie „touffu“, „inextricable“ und „incohérent“ belegt²⁰, oder, wie die Natur, mit dem als anarchisch empfundenen, darwinistischen Selektionsprinzip in Verbindung gebracht: „le principe anarchique, concurrence vitale et sélection naturelle, de la Vie-même“ (OC III, 379). Bei diesem Lebensbegriff steht also das Ungeordnete im Vordergrund, und das Prinzip des Lebens, das in der ganzen Welt am Wirken ist, wird als nicht normiert und keiner autoritativen Gesetzmäßigkeit unterworfen begriffen. Das konvergiert mit der darwinistischen Vorstellung einer auf zufälliger Mutation beruhenden Artenvielfalt, die sich stets im Überlebenskampf befindet.

Geht es Laforgue in den *Notes esthétiques* in erster Linie darum, mit dem Hypertrophen das Exzessive und von der Norm Abweichende zu feiern und eine demgemäße Ästhetik – und das heißt eine moderne, von den Normierungen der Schulrhetorik sich unterscheidende Kunst – zu propagieren, so bezieht er sich in seiner Lyrik auch auf die Hypertrophie als Herzkrankheit. Diese bietet den Anknüpfungspunkt, um den Dichter oder Künstler mit der Hypertrophie zu assoziieren.

¹⁹ Vgl. Christiane Mühlegger, „Pierrrot s'agite et tout le mène“: *Metamorphosen einer Lachfigur. Jules Laforgue und die Pierrrotfigur im Zeichen der „Philosophie des Unbewußten“ Eduard von Hartmanns*, Frankfurt/M.: Lang, 2000, S. 179-187.

²⁰ „[L]e monde des arts humains depuis les premiers jours jusqu'aux nôtres est aussi merveilleusement touffu et inextricable que la vie elle-même.“ (OC III, 363)

2. Hypertrophie als Krankheit des Künstlers

Hat die Hypertrophie in der Laforgueschen Ästhetik die Funktion, das Interesse an der Normabweichung zu begründen und einen Lebensbegriff zu etablieren, der auf Unordnung, aber Allumfassendheit beruht, so dient sie in der Lyrik auch zur Pathologisierung des Künstlers. Dazu ist es wichtig, sich zu vergegenwärtigen, daß die Hypertrophie gegen Ende des 19. Jahrhunderts in erster Linie auf die Herzkrankheit festgelegt ist.²¹ Der *Dictionnaire de médecine, de chirurgie, de pharmacie, des sciences accessoires et de l'art vétérinaire* de P.-H. Nysten²² beschränkt in seinen Auflagen der 1860er und 70er Jahre den Begriff auf die exzessive Vergrößerung eines einzelnen Organs oder eines Teils davon, wobei die Hypertrophie der Herzwände als erstes Beispiel angeführt wird.²³ Am Ende des 19. Jahrhunderts nimmt auch der Gebrauch des Wortes in übertragener Bedeutung zu, wie wir in den obigen Ausführungen gesehen haben.²⁴ Allerdings verliert es dabei nicht notwendigerweise den Bezug zur Herzkrankheit. In einem von Laforgue bekanntesten Gedichten, der »Chanson du petit hypertrophique« (OC I, 632), liegt sogar ein expliziter Bezug vor: das lyrische Ich, dessen Mutter an einer Herzkrankheit gestorben ist, beschreibt sich als krank, nämlich als »jaune et triste«, und horcht auf sein starkes Herzklopfen, das ein mögliches Symptom der Hypertrophie des Herzens darstellt.²⁵

Dieses Gedicht hat, obwohl zeitgleich geschrieben, nicht Eingang in den Plan für *Le Sanglot de la terre* gefunden. Auch ein mit »Hypertrophie« überschriebenes Gedicht (OC I, 353) hat Laforgue nicht mit diesem Titel aufgenommen, obwohl er eine Variante davon zum Anfang eines anderen Gedichts gemacht hat.²⁶ Das mag damit zusammenhängen, daß im Kontext des *Sanglot de la terre* die Bildlichkeit des übergroßen Herzens eine stark religiöse Bedeutung hat, die durch die me-

21 Bereits in den 1820er und 30er Jahren findet die Hypertrophie ihren Platz in wichtigen Traktaten über Herzkrankheiten, vgl. exemplarisch Jean-Baptiste Bouillaud, *Traité clinique des maladies du cœur*, Paris: Baillière, 1835. Die spätere Fassung von 1841 ist online zugänglich unter <http://web2.bium.univ-paris5.fr/livanc/?cote=35522&cdo=livre> (16.02.2009).

22 Beim »Nysten« handelt es sich um ein 1806 begründetes medizinisches Lexikon, das bis in die 1880er Jahre in immer neuen Ausgaben erscheint, die nach dem Tod Nystens von anderen Autoren herausgegeben werden. Der »Nysten« stellt damit eine medizinische Autorität dar wie heute in Deutschland der »Psychyrembel«. Zur Editionsgeschichte vgl. das Vorwort in der hier zitierten 13. Auflage von Émile Littré und Charles Robin (1873): Jean-Baptiste Baillière, »Préface des éditeurs«, in: Littré, *Dictionnaire* (Anm. 2), S. V-XII.

23 »[A]ccroissement excessif d'un organe ou d'une portion d'organe«; »Hypertrophie«, in: Littré, *Dictionnaire* (Anm. 2), S. 767. Im »Panckoucke« hatte es noch geheißen: »l'accroissement excessif et contre nature du corps entier, ou de quelqu'un des organes qui entrent dans sa composition«; (Anm. 16), S. 102.

24 Vgl. hierzu die Belege im *TLFi*; vgl. <http://atilf.atilf.fr> (16.02.2009). Nach Scepi hat Hippolyte Taine das Wort im Jahr 1856 als erster in übertragener Bedeutung benutzt, allerdings gibt er keine Quelle an; Scepi, *Poétique* (Anm. 1), S. 85.

25 »J'entends mon cœur qui bat, / C'est maman qui m'appelle.« (OC I, 632)

26 Es handelt sich um das Gedicht »Désolation«, das den Teil *Résignations infinies* eröffnet (OC I, 351-353).

dizinischen Termini konterkariert würde.²⁷ Nichtsdestoweniger transponiert Laforgue die Symptomatik der Hypertrophie ins nichtmedizinische Register.²⁸ In dem mit »Hypertrophie« betitelten Entwurf wird die metaphorische Verwendung des Titels sehr deutlich. Das lyrische Ich wird hier nicht als krank dargestellt, sondern es geht um ein übergroßes Herz, das gleichzeitig das des Universums und das des lyrischen Ichs ist: »Le cœur de l'œuvre immense / Vers qui l'Océan pleurait, c'est moi qui l'ai« (v. 11-12). Hier ist, wie so oft bei Laforgue, eine Apotheose angedacht, bei der das lyrische Ich zum Herz von allem wird: »Je suis le cœur de tout, et je saigne en démente / Et déborde d'amour par l'azur constellé« (v. 13-14).²⁹

Weiterhin nimmt Laforgue die Hypertrophie wörtlich, wenn er vom schweren oder überdimensionierten Herzen spricht, mit dem sich über Redewendungen wie »avoir le cœur gros« semantisch leicht Verbindungen zu Traurigkeit und Liebe herstellen lassen.³⁰ Besonders markant ist in diesem Zusammenhang der Prosasatz zu dem ebenfalls nicht in den geplanten Band übernommenen Gedicht »Prière« (OC I, 441):

Mon cœur est gonflé d'amour, d'éternelle douleur. Il m'étouffe, ma poitrine s'ouvre, mon cœur bout, énorme et rouge. Il monte dans l'azur solennel du Couchant, il monte et grandit en s'éloignant, et les Mondes viennent graviter au tour, et le consoler par des chants infinis! (OC I, 441)

Das vor Liebe und Schmerz angeschwollene Herz erscheint hier ganz konkret als hypertrophisch. Zusätzlich zur exzessiven Vergrößerung findet sich eine Überhitzung, die dazu führt, daß das Herz – bezeichnenderweise beim Sonnenuntergang – die Körpergrenzen sprengt und in den Himmel aufsteigt, wo es, immer noch anwachsend, quasi zum Himmelskörper wird.

Elemente wie das blutende, übergroße Herz, der Sonnenuntergang oder die kosmologische Dimension gehören zum Grundbestand der Bildlichkeit in *Le Sanglot de la terre*, dessen Gedichte Laforgue auch als »spleens cosmiques« bezeichnet hat (OC I, 782). Es sei hier kurz etwas zu diesem wenig bekannten Zyklus gesagt³¹, über dessen Struktur wir wegen zwischenzeitlich verloren gegangener Manuskripte

27 Daniel Grojnowski weist im Zusammenhang mit der Bedeutung des Herzens Jesu auch auf den Bau der Basilika Sacré-Cœur auf Montmartre in den Jahren 1876-82 hin. Vgl. Grojnowski, »De la première« (Anm. 1), S. 46-47.

28 Ebd., S. 48.

29 Zur Hypertrophie als Mittel, die Unendlichkeit des Kosmos auf einen Anthropozentrismus zurückzuführen, vgl. James Hiddleston, »Espace et temps laforguïens«, in: J. H. (Hg.), *Laforgue aujourd'hui*, Paris: Corti, 1988, S. 51-65. Hier S. 52.

30 Dies ist zum Beispiel in einem der ersten Gedichte des geplanten Zyklus der Fall, nämlich in »Noël solitaire«: »mon cœur trop gonflé crève dans ma poitrine« (OC I, 269, v. 8). Sehr deutlich tritt die Thematik auch zutage in dem Gedicht »Apothéose« (OC I, 438): »Mon cœur énorme et lourd qui ruisselait d'amour« (v. 17) oder »Mon cœur gonflé, sanglant, noir, meurtri, pantelant« (v. 19).

31 *Le Sanglot de la terre* hat in der Forschung bisher sehr viel weniger Beachtung gefunden als die ästhetisch komplexeren *Complaintes*, die spätestens seit der Aufnahme ins Programm der *Agrégation* im Jahr 2000 die ihnen gebührende Aufmerksamkeit erfahren haben.

erst seit 1980 wieder orientiert sind³², auch wenn immer noch nicht alle Gedichte wiedergefunden sind. Im Unterschied zu den *Complaintes*, die das Ausdrucksproblem zum zentralen Thema machen, indem sie eine Distanz zwischen Subjekt und Sprache einziehen, haben wir es in *Le Sanglot de la terre* mit einem einheitlichen, weitgehend autobiographisch lesbaren lyrischen Ich zu tun, dem angesichts neu gewonnener wissenschaftlicher Erkenntnisse seine religiösen Gewißheiten und damit auch seine Selbstgewißheit abhanden gekommen sind. So inszeniert es sich wechselweise als verlassener Christus, als vom Spleen befallener Pariser oder als einsamer Prophet.³³ Von der Form her sind die ca. 90 Gedichte unterschiedlicher Länge weitgehend konventionell gehalten und zumeist in klassischen Alexandrinern sowie in wenig variierten Strophenformen abgefaßt. Laforgue hat sie in fünf Teile eingeteilt, die mit *Lamasabacktani*, *Angoisses*, *Poèmes de la mort*, *Résignations infinies* und *Spleen* überschrieben sind und die Stationen des Leidens markieren. Die von Schopenhauer und Hartmann beeinflusste pessimistische Grundstimmung ist überall zu greifen, und Laforgue selbst hat den Zyklus charakterisiert als „l'histoire, le journal d'un parisien de 1880, qui souffre, doute et arrive au néant et cela dans un décor parisien“ (OC III, 150).

Im folgenden werde ich einzelne Gedichte vorstellen, in denen die Konzepte von Hypertrophie und Atrophie auf die Natur übertragen werden, und herausarbeiten, wie das lyrische Ich sich dazu positioniert. Dabei wird sich unter anderem zeigen, daß Hypertrophie und Atrophie in entscheidender Weise von der Sonne als Energiequelle abhängen.

3. Hypertrophe Natur unter tropischer Sonne

Eines der eher seltenen Beispiele einer heißen Sonne bei Laforgue finden wir in dem Gedicht »L'Oubli«, das im vierten Teil mit dem Titel *Résignations infinies* steht (OC III, 363-366) und vom Versuch des lyrischen Ichs spricht, mit der darin geschilderten Natur eins zu werden und sich dabei selbst zu nichten. Aufgrund seiner Thematik und der stattfindenden Ortswechsel läßt es sich in drei Teile einteilen. Die ersten acht Strophen der insgesamt 30 vierzeiligen, in klassischen Alexandrinern gehaltenen Strophen enthalten eine ausführliche Schilderung des Lebens im tropischen Regenwald, dessen explosionsartiges Aufleben und proliferierende Sexualität hervorgehoben werden. Dem zweiten Teil verdankt das Gedicht wohl seinen Titel, denn hier wird das Selbstvergessen eines lyrischen Ichs in Schlaf, Traum oder Meditation geschildert. Es tritt in Strophe 9 erstmals in Erscheinung und imaginiert in den folgenden Strophen seine Auflösung in der nunmehr nur noch vorgestellten tropischen Natur, wobei es schließlich des Nichts gewahr wird, das es erwartet. Der Wunsch nach Fusion mit der Natur endet daher mit einer jä-

32 Vgl. Jean-Louis Debauxe, »Le Sanglot de la terre enfin restitué«, in: *Revue des Sciences Humaines* 50, 178 (1980), S. 139-146.

33 Vgl. Scepti, *Les complaintes* (Anm. 9), S. 21 und Scepti, *Poétique* (Anm. 1), S. 106-107.

hen Ablehnung der „éternelle Vie, / Pourissant [sic!], fermentant“ in Strophe 20 (vv. 78-79). In den letzten zehn Strophen (21-30) besinnt das lyrische Ich sich auf das menschliche Dasein mit seiner Sterblichkeit zurück; es positioniert sich bewußt im Horizont der Pariser Fabrikschornsteine, wo es zum Verkünder der Desillusion werden will.

Hypertrophe Elemente finden sich nun vor allem im ersten Teil des Gedichts, der eine Schilderung des von jeder menschlichen Existenz unberührten Lebens im Urwald enthält. In der Beschreibung dieser „Forêt immense et vierge et magnifique“ (v. 1) fällt vor allem die mehrfache Betonung der übergroßen Hitze der tropischen Sonne auf.³⁴ Trotz ihrer Eigenschaft als Energiequelle erscheint die Sonne dabei nicht als belebend, sondern als „terrible et morne“ (v. 4). Jedes Wachstum in dieser im wahrsten Sinn des Wortes brütenden Hitze wird als unbändiges Wuchern ausgewiesen: „Tout vit, rêve, fermente, éclate, respandit“ (v. 3), „Tout veut marcher, sortir, ivre d'un vague but ; / Tout pullule, tronc mort, et charogne, et cloaque“ (vv. 5-6). Das sehr unspezifische Subjekt „tout“ erhält dabei ganze Reihungen von Verben, die das Wachstum und die schnelle und unkontrollierte Fortpflanzung hervorheben und das anarchische Prinzip des Lebens damit auch auf den Text ausweiten. In der vierten Strophe zeigt sich dann, daß hinter dem „tout“ das Leben zu denken ist, das allerdings den Tod mit einschließt: „Rien n'est mort, tout remue, et c'est la vie encore / Qui, prête sans repos, fermente dans la mort“ (vv. 15-16). In den folgenden vier Strophen, in denen die Blumen des Urwaldes in ihrer Ubiquität mittels einer wiederholt eingesetzten Meeresmetaphorik³⁵ beschrieben werden, beginnt die Sprache gewissermaßen selbst zu wuchern: zahllose Exklamationen (allein fünf in Vers 25) sowie nicht enden wollende, im Gestus der Überbietung gehaltene Aufzählungen zerstören jede geordnete Syntax.

Weiterhin wird im Zusammenhang mit dem Blumenmeer die Vorstellung vom Kampf des Lebens eingeführt: „C'est la marée immense / A l'assaut furieux de l'air, des eaux, du sol, / De tout ce qui veut vivre, aimer, prendre son vol, / Et pourrir pour fleurir l'éternelle démente!“ (vv. 17-19) In diesen Versen tritt erstmals auch der absteigende Teil des Lebenskreislaufs stärker hervor, vor allem durch das Enjambement, das dem Verb „pourrir“ eine besondere Betonung verleiht, aber auch durch die nun erfolgende Charakterisierung der grundsätzlich zyklisch gedachten Struktur, in der das Verfaulen wie oben neues Erblühen hervorbringt, als „éternelle démente“. Damit erfolgt eine Pathologisierung der ungebrochenen Lebenskraft, die ein Pendant findet in der Beschreibung der Blumen in der achten Strophe, denen Attribute wie Blut, Blässe und Gift zugeordnet werden.³⁶

In Strophe neun erfolgt ein abrupter Wechsel an einen Ort, an den bezeichnenderweise die Sonne nicht vordringt und wo das lyrische Ich erstmals in Erschei-

34 Vgl. „les ardeurs de midi“ (v. 2), „la forêt va flamber“ (v. 9), „la fournaise épaisse de l'air bleu“ (v. 10), „chaque goutte d'or qu'aspire l'astre d'or“ (v. 13), später auch: „les torrents de feu“ (v. 80).

35 Vgl. „l'océan des fleurs“, „la marée immense“ (v. 17), „houle aux flots diaprés, mer de formes bizarres“ (v. 28).

36 Vgl. „Daturas violacés, belladones livides, / Petunias sanglants rayés de blancs morbides ; / Calices noirs gorgés de poisons foudroyants“ (vv. 30-32).

nung tritt, indem es, übermannt von einem „énervant sommeil“ (v. 35), dem Keuchen der „sève universelle“ lauscht (v. 36). Mit dieser Art von Schlaf und der übersteigerten Wahrnehmungsfähigkeit ist es bereits als nervös und als hypersensibel markiert, und es befindet sich tatsächlich auf der Suche nach Ruhe und Entspannung für seine schmerzenden Nerven: „Baignez, détendez-vous, mes nerfs endoloris“ (v. 40). In einem Zustand, in dem es sein ganzes bisheriges Dasein – und das heißt vor allem: Paris und die Bücher – vergißt, imaginiert das als nervöser Pariser Intellektueller charakterisierte lyrische Ich nun sein Aufgehen in der Natur: „Je vais m'éparpiller dans la nature entière“ (v. 44). Dieses „éparpiller“ wird mithilfe von Metaphoriken der Einverleibung, Auflösung und Verflüssigung³⁷ beschrieben und ist im übrigen als Apotheose gedacht³⁸, die allerdings im nächsten Schritt Gott selbst liquidiert, indem die Substanz zum „Etre unique“ erhoben wird (v. 52). Im Zuge dieses Prozesses wandelt die Natur sich allmählich von einem *locus amoenus* wieder zum tropischen Lebenskreislauf³⁹, der als einziges bestehen bleibt: „l'éternelle Vie, / Pourissant [sic!], fermentant, sans trêve, inassouvie / Sous les torrents de feu de l'implacable azur“ (v. 78-80). Es sei daran erinnert, daß genau dieses faulende und gärende Leben im ersten Teil nicht nur als „éternelle Vie“, sondern auch als „éternelle démence“ beschrieben wurde. Dieses Lebensprinzip ist rein biologisch, rein von der Materie her gedacht, es ist ein Ablaufen biochemischer Prozesse, das keine Unterscheidung zwischen „pourrir“ und „fleurir“, zwischen Verwesung und Erblühen kennt. Es handelt sich um eine dumpfe Kraft, ein anarchisches Prinzip, das den Tod alles Geistigen bedeutet. Insofern ist die nun erfolgende Abwendung davon nur konsequent. Das lyrische Ich besinnt sich auf seine Menschlichkeit und situiert sich wieder in der schmutzigen und einsamen Großstadt Paris³⁹, wo es seine Rolle darin sieht, den Menschen die Erkenntnisse seiner Lektüren und Meditationen mitzuteilen und ihnen alle Illusionen zu nehmen.⁴⁰ Dabei inszeniert es sich ganz klar im Krankheitsbild der gesteigerten Neurose: „névrose suraiguë où la douleur s'affine“ (v. 86).

Die Neurose ist laut medizinischen Vorstellungen der Zeit eine durch ein „maïse général et indéfinissable“ gekennzeichnete Krankheit. Sie manifestiert sich vor allem bei Menschen, die unter den dem Bereich der Atrophie zuzurechnenden Krankheiten Chlorose (zu deutsch Bleichsucht) und Anämie leiden, wobei vor allem Frauen betroffen sind, in geringerem Maß jedoch auch junge Männer.⁴¹ Interessant ist nun aber, daß in diesem Krankheitsbild die atrophische Unterfunktion

37 Vgl. „Noyez-moi, mangez-moi“ (v. 46) und „Mon être se dissout... / [...] oui, je me liquéfie“ (v. 69-70).

38 Vgl. „Je circule à travers l'universelle vie, / Je suis illimité, je suis Dieu, je suis Tout“ (v. 71-72).

39 Vgl. „Les tropiques sont loin, et je vis dans Paris“. (v. 85)

40 „Moi, Moi – Je pleurerai sur tout ; je soufflerai / La Désillusion dans la cité des hommes, / Pour que, désespérant de célestes royaumes, / Tout retourne avec joie au vieux néant sacré!“ (vv. 117-120)

41 „Névrose [maux de nerfs, état nerveux, vapeurs et névropathie]. Ensemble d'accidents très divers d'un sujet à l'autre, qui s'observent surtout chez les femmes faibles par chlorose ou par toutes les causes qui amènent l'anémie ; et plus rarement chez des sujets du sexe masculin encore jeunes, dans les mêmes conditions“; »Névrose«, in: Littré, *Dictionnaire* (Anm. 2), S. 1030-1031. Hier S. 1030.

mit einer nervlichen Überfunktion kombiniert wird, denn erst auf der Basis einer Disposition zur Atrophie entsteht die nervliche Überaktivität. Diese impliziert wohl auch eine zerebrale Überaktivität, denn Künstler und Intellektuelle gelten als besonders empfänglich für diese Krankheit des ‚Zuviel‘, wobei das ‚Zuviel‘ hier nicht im wilden Wuchern, sondern in der Überfeinerung des Schmerzes besteht. Daher muß das lyrische Ich, das sich vor allem über sein Gehirn und seine Nerven definiert⁴², den im Mittelteil des Gedichts entwickelten Wunsch, Teil des natürlichen Kreislaufs zu sein und eins mit der Materie zu werden, verwerfen, weil dieses geistlose Leben dem menschlichen Dasein nicht gerecht wird. Es grenzt sich also letztlich vom Kreislauf des Gärens, Faulens und Verwesens der Materie unter der brennenden tropischen Sonne und der damit verbundenen exzessiven Sexualität ab⁴³ und inszeniert sich im Bereich der „Anti-Natur“, d. h. der Pariser „misères humaines“, die durch die Farbe Grau, das Elend und die Desillusionierung gekennzeichnet sind.

Damit illustriert der tropische Urwald nicht nur das Prinzip des Lebens, sondern fungiert auch als das Andere gegenüber dem modernen Paris, und das in doppelter Hinsicht. Er verkörpert nicht nur das räumlich Andere, sondern auch das einer anderen Entwicklungsphase Zuzuordnende, sozusagen das Archaische im Gegensatz zum Modernen. Paris steht dann für einen Zeitpunkt der Entwicklung, zu dem die energiereiche Überproduktion überschritten und ein Stadium der Dekadenz erreicht ist. Dieses steht im Zeichen der Atrophie und wird in anderen Gedichten oft im Bild der untergehenden Sonne verdeutlicht. Schon ihr täglicher Auf- und Untergang zeigt, daß sie keineswegs eine konstante Energiequelle darstellt. Mit der Übertragung des biologischen Kreislaufs vom Werden und Vergehen auf die kosmische Ebene, wie sie in zeitgenössischen astronomischen Theorien vorgenommen wird, fällt sie nun auch unter das Prinzip der Vergänglichkeit, dem alles Leben unterliegt.⁴⁴ So muß es nicht verwundern, daß die Sonne bei Laforgue am häufigsten als untergehende oder als Wintersonne vorkommt und mit Krankheit und dem Aufzehren von Energie assoziiert wird.

42 Vgl. „mes nerfs endoloris“ (v. 40), „mon cerveau“ (v. 46), auch „mon génie“ (v. 57), „rien de ce cerveau fou“ (v. 77).

43 Bereits in *Le Sanglot de la terre* kommt der als chlorotisch gekennzeichnete Mond vor (OC I, 323), der gewissermaßen antagonistisch zur sexualisierten Sonne für die Sterilität des Universums und die Reinheit steht und spätestens in *L'Imitation de Notre-Dame la lune* (1885) über die Pierrot-Figur zur Chiffre für den Künstler wird. Vgl. dazu Laroche, »La complainte de Phebus« (Anm. 1), Grojnowski, »De la première« (Anm. 1), aber auch Mühlegger, *Metamorphosen einer Lachfigur* (Anm. 19) und Hiddleston, »Espace et temps« (Anm. 29).

44 In dem Gedicht »Le Sanglot universel« (OC I, 405-407) zeigt sich, daß Laforgue das Prinzip des Entstehens und Vergehens auch auf die Sterne überträgt und allen Sternen einen der Erde vergleichbaren Lebenszyklus unterstellt. Vgl. allgemeiner zu den astronomischen Theorien der Zeit auch Pierrot, *L'imaginaire décadent* (Anm. 4), S. 63 und den Beitrag von Eva Siebenborn in diesem Band.

4. Im Zeichen der Atrophie: „soleil jaune et poussif“ und „décor poitrinaire“

»Couchant d'hiver« (OC I, 388-390), das drittletzte Gedicht der Sammlung in der Sektion *Spleen*, ist eines der vielen Sonnenuntergangsgedichte von Laforgue, das nicht nur die Krankheit der Sonne, sondern auch die Atrophie der von ihr beleuchteten Landschaft sowie ihrer Bewohner besonders herausstellt. Es ist ein Gedicht ohne Stropheneinteilung, das in paargereimten Alexandrinern abgefaßt ist. Trotzdem lassen sich drei Teile ausmachen: erstens die Beschreibung eines Sonnenuntergangs, zweitens die Evozierung der bläulich-kranken Erdenkinder vor ihren Absinthgläsern im gelben Licht der Gaslampen und drittens der auch typographisch abgesetzte Aufruf an die apokalyptischen Stürme, diese schmutzige, lepröse und faulende Erde hinwegzufegen. Welche pathologischen Charakteristika werden dafür nun eingesetzt?

Einleitend wird der Sonnenuntergang als „douloureux“ (v. 1) bezeichnet⁴⁵, wobei die Sonne, der „astre-roi“, als „solitaire et navrant“ (v. 6) dargestellt wird. Im Anschluß daran wird der Kontrast zwischen der Sonne des letzten Sommers, die gleich der tropischen Sonne in »L'Oubli« den Himmel in Brand setzte, und dem Jetztzustand einer kranken Sonne aufgemacht:

O soleil ! l'autre été, magnifique en ta gloire,
Tu sombrais, radieux comme un grand Saint-Ciboire
Incendiant l'azur ! A présent, nous voyons
Un disque safrané, malade, sans rayons,
Qui meurt à l'horizon balayé de cinabre,
Tout seul, dans un décor poitrinaire et macabre,
Colorant faiblement les nuages frileux
En blanc morne et livide, en verdâtre fielleux,
Veil or, rose-fané, gris de plomb, lilas pâle. (vv. 7-15)

Die Sonne und der lexikalisch als Bühne markierte Hintergrund, „le décor“, werden dabei gleichermaßen pathologisiert. Im Gegensatz zur strahlenden und brennenden Sonne des letzten Sommers, erscheint die nun safrangelbe⁴⁶ Sonne als krank und so kraftlos, daß sie keine Strahlen mehr hat. Der Untergang wird als einsames Sterben inszeniert, das die Wolken in blassen und krankhaft erscheinenden Farben färbt, wobei der kränkliche Charakter der Farben erst über die beige-fügten Adjektive, die Blässe oder Alter verleihen („morne“, „livide“, „fielleux“, „veil“, „fané“, „pâle“), entsteht. Besonders auffällig ist hier aber das „décor poitrinaire et macabre“ (v. 12), mit dem die Landschaft ins Zeichen der Schwindsucht gestellt wird. Bereits der Name dieser Krankheit, die medizinische Lexika auch mit

45 Die Varianten zeigen, daß Laforgue auch das Wort „morbid“ in Erwägung gezogen, aber wieder verworfen hat (OC I, 389).

46 Den Varianten zufolge hatte Laforgue zur farblichen Spezifizierung der Sonne auch an das Adjektiv „orangé“ gedacht. „Safrané“ ist vermutlich der Kompromiß zwischen dem Metrum und der gelben Farbe.

dem Begriff der „atrophie générale“ belegen⁴⁷, stellt das atrophische Element in den Vordergrund; das gilt sowohl für den deutschen Begriff der ‚Schwindsucht‘ wie auch mit leicht anderer Akzentuierung für den französischen Begriff der „phtisie“, der das Sich-Aufzehren bezeichnet. Brachte die übermäßig brennende Sonne der Tropen eine hypertrophe Natur hervor, so findet sich unter der sterbenden Wintersonne eine atrophische Landschaft. Dabei ist diese nicht nur durch das Adjektiv „poitrinaire“ ausdrücklich als schwindsüchtig gekennzeichnet; es werden weiterhin auch typische Symptomaten auf die Natur projiziert, wie etwa der röchelnde Atem in den Wendungen „le vent râle“ (v. 16) und „tout est jaune et poussif“ (v. 17). Die gelbe Farbe und der röchelnde und keuchende Atem sind Attribute, die Laforgue über die Figur des „phtisique au teint jaune“⁴⁸ mit einer Spielart der Schwindsucht als „maladie sociale“ verbindet, die sich am Ende des Jahrhunderts deutlicher als zuvor gegenüber der „phtisie romantique“ profiliert.⁴⁹ Als solche ist sie auch mit ausschweifender Sexualität konnotiert⁵⁰, so daß das Hervorheben des Keuchens ambig ist. Mit der negativen Konnotation von Sexualität hängt auch Laforgues ausgeprägte Heliophobie zusammen.⁵¹ Wenn in dem Sonett »Pâle soleil d'hiver«, das ebenfalls in der Sektion *Spleen* steht, die Sonne über die genannten Attribute sogar selbst als schwindsüchtig markiert wird, dann treffen sich in der Pathologie der von der erlöschenden Sonne ausgehenden Schwindsucht, die eben keine romantische Schwindsucht mehr ist, diese Konnotationen.

Zunächst wird die Sonne in diesem Gedicht als „pâle soleil d'hiver“ (v. 1) angedeutet, die mit ihrem „rayon souffreteux“ (v. 2) auf die Welt scheine und über den Verfall der Menschheit sinniere.⁵² Im abschließenden Terzett hält das lyrische Ich ihr dann entgegen, daß sie selber das gleiche Schicksal erleiden werde, da auch ihr Dasein bezogen auf die Ewigkeit, von kurzer Dauer sei: „Et tu mourras, ô vieille lampe usée, / Soleil jaune et poussif, pâle soleil d'hiver“ (v. 13-14). Neben der auf

47 „[L]’atrophie générale est produite par les maladies des organes respiratoires ou des viscères essentiels à la vie : on la désigne sous le nom de consommation ou phtisie, etc.“ Vgl. »Atrophie«, in: Littré, *Dictionnaire* (Anm. 2), S. 120.

48 Der „phtisique au teint jaune“ kommt bei Laforgue in mehreren frühen Gedichten vor, die noch dem Naturalismus nahestehen, am markantesten in »Au lieu des derniers sacrements«. Dieser Typ des Schwindsüchtigen, der ärmlichen Milieus entstammt und zu sexuellen und anderen Ausschweifungen neigt, ist von *Les Complaintes* an nicht mehr zu finden. Vgl. dazu auch einen im Rahmen des DFG-Projekts »Darstellung des Pathologischen im medizinischen und literarischen Diskurs in Frankreich im 19. Jahrhundert« entstehenden Artikel der Verfasserin zur Schwindsuchtdarstellung bei Laforgue.

49 Vgl. hierzu Pierre Bourgeois, »De la phtisie romantique à la tuberculose, maladie commune«, in: *Bulletin de l'Académie Nationale de Médecine* 170, 7 (1986), S. 909-914.

50 Vgl. hierzu die Erläuterungen im »Nysten« von 1873: »Phtisie tuberculeuse. Ses causes sont le séjour habituel dans un air froid et humide, ou dans un lieu où l'air n'est pas suffisamment renouvelé, une alimentation insuffisante ou de mauvaise qualité, le défaut d'exercice, la masturbation et les excès vénériens.« Vgl. »Phtisie«, in: Littré, *Dictionnaire* (Anm. 2), S. 1082-1084. Hier S. 1084.

51 Vgl. zur Heliophobie vor allem Laroche, »La complainte de Phebus« (Anm. 1), Margitic, »Paysage et sexualité« (Anm. 1) und zur Problematik der Sexualität auch Grojnowski, »Poétique des complaintes« (Anm. 1), S. 27-31.

52 »Tu te dis, n'est-ce pas, que la Terre, ta fille, / Nourrit en ce moment une pauvre famille ? / Et qu'elle a fait son temps ?« (OC I, 382, v. 9-11).

die Schwindsucht hindeutenden Formulierung „jaune et poussif“ zeigt sich auch im Bild der verbrauchten Lampe, daß das Leben über den sich ständig erneuernden Kreislauf hinaus außerdem einem vitalistischen Modell entsprechend gedacht ist, demzufolge jedem Organismus eine begrenzte Energiemenge zur Verfügung steht, die irgendwann aufgezehrt ist. So erklärt sich auch in »Couchant d'hiver« die Wendung von den gezählten Tagen der Erde und ihrer aufgebrauchten Zeugungskraft.⁵³

Allerdings endet dieses Gedicht nicht mit der Agonie der Sonne. Es folgt noch die Beschreibung der Menschen, die als „grêles, chauves et blêmes“ (v. 19) ebenfalls atrophischer Natur sind und im sterbenden Licht der gelben Gaslampen – gewissermaßen das irdische Äquivalent zur sterbenden Sonne – nur noch bitter lachen, wenn sie schwangere Frauen sehen, die hier wohl als Symbol der fortdauernden, aber sinnlosen Fruchtbarkeit des Lebens zu verstehen sind. An dieser Stelle nimmt das Gedicht nun eine apokalyptische Wendung, wenn das lyrische Ich die endzeitlichen Stürme aufruft, diese Lepra der Städte und Menschen hinwegzufegen.⁵⁴ Das lyrische Ich will also nicht abwarten, bis die Energiemenge von selbst aufgezehrt ist, sondern ruft, ganz im Sinne von Hartmanns Philosophie⁵⁵, zur Vernichtung des „globe immonde et poussif“ (v. 29), des „Cerveau pourri qui fut la Terre“ (v. 34) auf.

Natur und Kosmos sind in *Le Sanglot de la terre* immer schon, sei es im Zeichen der Hypertrophie als Fäulnis und Gärung, sei es im Zeichen der Atrophie als Erlöschen, im Verfall begriffen. Das lyrische Ich kann sich im Verhältnis dazu nur als hypertrophisch oder als nervös inszenieren. Affinität verspürt es also offensichtlich zu den Krankheiten des „Zuviel“, denen die Neurose aufgrund der nervlichen Überaktivität und der implizierten Hypersensibilität trotz physischer Atrophie zuzurechnen ist. Dabei betont die mit dem Herzen assoziierte Hypertrophie den Wunsch nach Fusion mit der Natur bzw. dem Kosmos und tendiert zur Apotheose, während die Neurose als Krankheit von Nerven- und Zerebralsystem zum Kennzeichen der Intellektualisierung, der Vereinzelung sowie des „Anti-Natürlichen“ und damit auch der Desillusionierung und der Gottlosigkeit im modernen Paris wird.

Im Zeichen der Atrophie inszeniert das lyrische Ich nicht sich selbst, sondern die es umgebende Welt und ihre Gestalten, die alle der Vergänglichkeit anheim gestellt sind. Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang die untergehende Wintersonne; denn da die Sonne als Energiequelle fungiert, hat ihre Schwäche auch die Atrophie der Natur zur Folge. Umgekehrt kann die Natur jedoch in Abhängigkeit von der Intensität der Sonne auch als hypertroph dargestellt werden. Die Hitze der Sonne produziert dann freilich kein blühendes Leben, sondern viel-

53 „[L]es jours sont révolus, / La Terre a fait son temps ; ses reins n'en peuvent plus“ (vv. 17-18).

54 Mit der Lepra verbindet sich allerdings keine moderne Krankheitssemantik. Die Autoren des „Nysten“ tragen Sorge, die moderne Hautkrankheit Lepra von der mittelalterlichen Krankheit zu unterscheiden, die sie als „éléphantiasis tuberculeux“ klassifizieren und auf die sich Laforgue sicherlich bezieht. Vgl. »Lèpre«, in: Littré, *Dictionnaire* (Anm. 2), S. 863-864.

55 Vgl. Pierrot, *L'imaginaire décadent* (Anm. 4), S. 76.

mehr Fäulnis und Verderben, was damit zusammenhängt, daß das Leben vor allem als unkontrolliertes Ablaufen biochemischer Prozesse konzeptualisiert wird, die zudem stark sexualisiert werden. Was es in Laforgues Universum nicht gibt, ist das „équilibre“, das Ausgewogene, das im Gleichgewicht Befindliche. Somit machen die atrophischen Krankheiten die Moderne als eine Epoche des Verfalls kenntlich, die Neurose macht sie zu einer Epoche der Hypersensibilität und der Verfeinerung, und die Hypertrophie erklärt sie zu einer Epoche der Exzessivität und Transgressivität des Daseins. Letztlich sind dabei sowohl die atrophischen Krankheiten mit dem Sterben assoziiert wie auch die Hypertrophie, die zwar die Seite des Lebens betont, in den Lebensbegriff den Tod aber immer mit einschließt.

Dennoch endet *Le Sanglot de la terre* nicht im Zeichen der Atrophie oder der Nichtung, auch wenn das vorletzte Gedicht »Soleil couchant de juin« die Helio-phobie fortsetzt. Dem letzten Gedicht »Rosace en vitrail« hingegen gelingt es, in der Beschreibung einer Rosette, die in ihren vielen Farben alle Aspekte des Lebens vereint, Herz und Sonne, Feuer und Krankheit, Tod und Leben zusammenzuführen. Im Gegensatz zu »L'Oubli« entzündet der Wunsch nach Verschmelzung sich hier nicht an der Natur, sondern an der Rosette eines Kirchenfensters, auf die das Leben in seiner Gesamtheit projiziert wird. Dieser Wunsch nach Verschmelzung wird nun nicht wie in »L'Oubli« im Laufe des Gedichts dementiert, sondern im Gegenteil am Schluß affirmiert. Erst die Transfiguration durch die Kunst ist es also, die den Wunsch nach Verschmelzung mit dem Leben erstrebenswert macht.

5. Hypertrophes Leben in der Kunst

Le Sanglot de la terre sollte von zwei Gedichten gerahmt werden, die sich beide auf Rosetten von Kirchenfenstern beziehen. Dem ersten Gedicht der Sammlung »Devant la grande rosace en vitrail, à Notre-Dame de Paris« (OC I, 392-395) korrespondiert das insgesamt dreizehn vierzeilige, in alternierend gereimten Alexandrinern abgefaßte Strophen umfassende Abschlußgedicht »Rosace en vitrail« (OC I, 392-395), in dem das lyrische Ich sein Herz, das in seinem Leben viele Dinge angesammelt hat, gewissermaßen auf die betrachtete Rosette projiziert:

Vraiment ! tout ce qu'un Cœur, trop solitaire, amasse
De remords de la vie et d'adoration,
Flambe, brûle, pourrit, saigne en cette rosace
Et ruisselle à jamais de consolation. (vv. 1-4)

Dabei funktioniert die Projektion so, daß dem Herz eine Art Sammelfunktion zugesprochen wird, der eine Ausdrucksfunktion der Rosette korrespondiert. Im Brennen, Verfaulen und Bluten der Rosette kommt gewissermaßen das im Herzen Angesammelte zum Wirken. Die entsprechenden Verben sind bereits aus »L'Oubli« als Bezeichnung für Charakteristika des Lebens bekannt und betonen die Dimension des – allerdings aktivisch gefaßten – Verbrauchens und Vergehens, das sich als

Verausgabung manifestiert und letztlich zum Tod führt. Die Übertragung des im Herzen Angesammelten auf die Rosette bewirkt nun, daß das lyrische Ich beim Anblick des auf die Rosette projizierten Inhalts seines Herzens in ein bestimmtes Verhältnis dazu treten kann. Dies wird besonders augenfällig von dem Moment an, wo das lyrische Ich selbst in Erscheinung tritt und sich direkt an die vorher nur im Modus der deiktischen Beschreibung („cette rosace“, v. 3) evozierte Rosette wendet. Damit etabliert es eine Beziehung, die zwischen Betrachtung, Selbstprojektion und Fusionswunsch schwankt:

Vaste rosace d'or, d'azur et de cinabre
[...]

Tu dis bien notre vie et splendide et macabre,
Et je veux me noyer en toi, crevé d'amour! (vv. 9-12.)

Die Projektion des im Herzen enthaltenen Lebensspeichers auf die Rosette und die ihr zugeschriebene Fähigkeit, das Leben in seiner Gesamtheit mit seinen gegensätzlichen Aspekten zum Ausdruck zu bringen, machen also in einem zweiten Schritt den Wunsch des lyrischen Ichs nach einer todbringenden Vereinigung mit eben diesem absolut gesetzten Leben möglich. Dieser Fusionswunsch des lyrischen Ichs ähnelt in gewisser Weise dem Wunsch, in der Natur aufzugehen, wie er in »L'Oubli« anzutreffen war. Allerdings erleidet die Projektion des Lebens auf die Rosette nicht jene Desillusionierung, die der Natur in »L'Oubli« widerfährt. Stellte letztere sich schließlich als „éternelle démente“ und als Nichts heraus, von dem das lyrische Ich sich abkehrte, so bleibt der Fusionswunsch mit der Rosette bis zum Schluß erhalten. Dies ist deshalb möglich, weil die Rosette dem lyrischen Ich in gleichem Maße Selbstverlust wie Selbsterkenntnis bietet. Das in ihr zum Ausdruck kommende Leben ist keines biochemischer Prozesse, sondern eines, das auf einer Interpretation des lyrischen Ichs beruht und den Bereich der Illusion einschließt. Dies wird besonders in der letzten Strophe deutlich:

Chaste rosace d'or, d'azur et de cinabre
Va, je viendrai souvent lire en toi, loin du jour,
L'illusion, plus morne en son chahut macabre
Et me noyer en toi, crevé, crevé d'amour. (vv. 49-52)

Die Ankündigung, hier oft die Illusion lesen zu wollen, betont nochmals den betrachtenden und interpretierenden Anteil des lyrischen Ichs. Seine dominierende Haltung läßt sich dabei als die des Spleens kennzeichnen. Diese wird bereits in der zweiten Strophe angedeutet, wenn herausgestellt wird, daß die Rosette die Kunst eines Baudelaire, eines Chopin oder eines Rembrandt übersteigt. Einzig das Naturschauspiel der untergehenden Junisonne komme ihr gleich: „Seuls aussi bons aux spleens sont les couchants de juin“ (v. 8). Diese Aussage ist nun in zweierlei Hinsicht von Bedeutung. Denn zum einen wird der Spleen als angestrebte Geisteshaltung des Betrachters benannt, zum anderen aber wird der Sonnenuntergang als Kontext aufgerufen. Im vorangehenden Gedicht »Soleil couchant de juin« wurden diese Junisonnenuntergänge als „beaux couchants si douloureux d'essor, / Roses

d'amour de quelque ardente cathédrale“ bezeichnet⁵⁶, worin die Nähe zwischen dem Sonnenuntergang, der Kathedrale und der Liebe bereits angelegt war.⁵⁷ Mehr als die reine Kunst, sei es nun Baudelaire's Dichtung, Chopin's Musik oder Rembrandt's Malerei, kann bei Laforgue also die Rosette als Äquivalent zum Naturschauspiel des Sonnenuntergangs zum Spleen verleiten. Dies liegt sicherlich daran, daß sich in ihr verschiedene Ebenen überlagern. Die Rosette einer Kirche, als Kunstwerk eines Künstlers, das freilich erst im Licht der darauf scheinenden Sonne zum Strahlen kommt, vereint in sich die Aspekte von Religion, Kunst und Natur. Zudem bietet sie die Möglichkeit – und das führt Laforgue im folgenden eindrucksvoll vor – in den Augen des Betrachters eine Vision entstehen zu lassen, die vom Konzept der Hypertrophie ausgehend eine Gesamtschau des Lebens ermöglicht.

In mehrerlei Hinsicht wird die Rosette als hypertroph gekennzeichnet. Die Tatsache, daß sie alles aufnehmen kann, was ein Herz in seinem Leben ansammelt, legt es bereits nahe, daß sie den Inhalt eines übervollen Herzens aufnimmt. Das Adjektiv „vaste“ (v. 9) mit seiner Betonung der Größe unterstützt diese Konnotation, noch mehr aber die Tatsache, daß sie vom lyrischen Ich als allumfassender Ausdruck des menschlichen Lebens in allen seinen Aspekten, in den strahlenden ebenso wie in den todbringenden, begriffen wird. Zu Beginn der näheren Beschreibung ab der vierten Strophe wird der Rosette dann selbst ein Herz zugesprochen, womit offensichtlich ihr Zentrum gemeint ist:

[...] ton Cœur, calice ouvert de broderies,
Semble, dans son ardeur d'âme de reposoir,
Un lac de sang de vierge, où mille pierreries
Brûlent mystiquement [...]. (vv. 13-16)

Die Rosette wird damit nicht nur zur Projektionsfläche für die Ansammlungen des Herzens des lyrischen Ichs, sondern sie wird selbst mit einem Herzen versehen, das nun einem Blutsee gleicht, in dem Edelsteine brennen. Die mystischen Dimensionen sind hier nicht zu verkennen⁵⁸, im folgenden überlagern sie sich jedoch mit ins Pathologische gehenden Dimensionen von Blut und Brennen, die im zunehmend von der Thermodynamik geprägten medizinisch-hygienischen Diskurs des 19. Jahrhunderts⁵⁹ die entscheidenden Faktoren des Lebens darstellen. Von diesem Zentrum gehen acht Strahlen aus, so daß dem Herzen gewissermaßen der Status

56 »Soleil couchant de juin« (OC I, 391-392, vv. 3-4 u. 23-24).

57 Zur Annäherung von Sonne, Herz und Rosette vgl. Laroche, »La complainte de Phebus« (Anm. 1), S. 130, aber auch Hiddleston, »Espace et temps« (Anm. 29), S. 52-54; Jean-Pierre Richard, »Le sang de la complainte«, in: *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires* 40 (1979), S. 487-495 und Jean-Pierre Bertrand, *Les Complaintes de Jules Laforgue. Ironie et désenchantement*, Paris: Klincksieck, 1997, S. 80 ff., der in der Kombination von Herz und Blut eine Poetik angelegt sieht, die über *Le Sanglot de la terre* hinausweist.

58 Für die katholische Bildlichkeit des blutenden Herzens vgl. Grojnowski, »De la première« (Anm. 1), S. 46-47. Umfassender zu Blut und Mystik vgl. Jean-Pierre Albert, *Le sang et le Ciel. Les saintes mystiques dans le monde chrétien*, Paris: Aubier, 1997.

59 Vgl. Sarasin, *Reizbare Maschinen* (Anm. 3), S. 242-248 und den Beitrag von Eva Siebenborn in diesem Band.

der Sonne zukommt. Diese Strahlen werden als Farbleiter bezeichnet, wobei Zeretzungsprozesse, Sterben, Krankheit und Schmerz betont werden: „Où des tons corrompus, mourants, se décomposent / Symboles maladiques de subtiles douleurs“ (v. 19-20). Generell folgt die Beschreibung der Farben dem Lebenslauf, dessen Ablauf durch die Abfolge der Jahreszeiten betont wird: das jungfräuliche Weiß steht im Verbund mit den Pastelltönen Rosa und Flieder für die Kindheit⁶⁰, Blau, Grün, Rot und Gold für die Jugend⁶¹, Lila und Grau als „grand banquet tragique de la Vie“ (v. 29) für Desillusionierung und Spleen⁶², und schließlich, das bleibt aber implizit, das Gelb für den Verfall oder den Tod: „des jaunes pourris“ (v. 36). Auch wenn dem Gelb so wie Grün und Dunkellila durchaus eine „splendeur orientale“ (v. 35) zugestanden wird⁶³, ist es vor allem mit Vergänglichkeit und Tod assoziiert: Es kehrt als „gamme de blonds“ der Särge (v. 37f.) und als „Soleils souffrés croulant dans les bois dépouillés“ (v. 44) der Sonnenuntergänge am herbstlichen Himmel wieder. Die in der Lyrik Laforgues wesentlichen Aspekte des Lebens – Brennen, Faulen und Bluten – kommen also in den Farben Rot und Gelb zum Ausdruck, die dem Sonnenuntergang⁶⁴ und der Wollust⁶⁵, und das heißt auch: dem Vergehen und der Sexualität, zugeordnet werden. Auffällig ist, daß in der Beschreibung der Rosette einzig die Farben eine Rolle spielen, nicht jedoch die Formen. Wenn die Rosette also das Leben als Ganzes abzubilden vermag, dann nicht über eine mimetische Kunst, sondern allein über die Vielfalt der Farben, deren Facetten das ganze Leben einschließlich seiner pathologischen Komponenten umfassen. Nur so vermag es die Rosette als Kunstprodukt, das aufgrund von künstlerischer Fertigkeit, dem Einstrahlen der Sonne und dem Wirken der religiösen Atmosphäre entsteht, das Leben in all seinen Aspekten zur Darstellung zu bringen – und nur so vermag es Laforgue, seine Gedichtsammlung im Zeichen der Hypertrophie zu beschließen.

60 „O blancs neigeux et purs, ô pétales d'aurore, / Blanc rosés, lilas blanc, fleurs des vierges écrins / N'êtes-vous pas l'enfance, où le remords encore / Et les spleens furieux n'ont pas cassé nos reins?“ (vv. 21-24)

61 „Et vous, l'âpre jeunesse éclatant en vingt gerbes / D'ivresse [...], Bleus francs, verts des juillet, écarlates superbes, / Lits chauds de tresses d'or, braises de rut vermeil?“ (vv. 25-28)

62 „Les mornes violets des désillusions, / Les horizons tout gris de l'ornière suivie“ (vv. 30-31) und „ô gris du spleen“ (v. 41).

63 Das Gedicht gewinnt seinen Reiz auch aus den virtuosen Farbkombinationen, die darin vorgenommen werden (vv. 33-40), auf die ich hier aber nicht näher eingehen kann.

64 „Orangés sulfureux, or roux, roses meurtris“ (v. 34).

65 „Lits chauds de tresses d'or, braises de rut vermeil“ (v. 28).

Sympathetisches Bängen und ästhetischer Genuss. Zur emotionalen Leserlenkung in Émile Zolas *La Curée*

1. Einleitung

Am Ausgang des 19. Jahrhunderts herrscht in Frankreich Krisenstimmung. Die bürgerlich-industrielle Gesellschaft ist wirtschaftlich, politisch und ideologisch im Niedergang begriffen. Obsolet geworden ist auch ihr epistemologisches System: das Erfahrungsmodell des Positivismus. Jahrzehntlang hatte der uneingeschränkte Glaube an die Erkennbarkeit einer ‚objektiven Realität‘ mit den Methoden der exakten Wissenschaften nicht nur die Weltansicht deren Vertreter, sondern auch die Wirklichkeitserfassung und -darstellung in der Kunst bestimmt. In der Literatur hatten seit Mitte der 1860er Jahre besonders dezidiert die Autoren des Naturalismus, Edmond und Jules de Goncourt, Émile Zola und Guy de Maupassant, das Programm eines wissenschaftlichen Romans verfolgt. Am Fin de siècle eint hingegen die Schriftsteller des Dekadentismus bei aller Heterogenität ihre Selbstbestimmung ex negativo: durch die gemeinsame Ablehnung des Darstellungsideals ihrer Vorgänger. Mit einer neuen Hinwendung zu subjektiven Innenwelten, zum Irrationalen und Metaphysischen wollen sie die Darstellungsgrenzen überschreiten, an die sie den Naturalismus in seiner materialistischen Selbstbeschränkung stoßen sehen.

Nun zeigt sich beim Lesen naturalistischer Romane aber deutlich, dass wir es hier trotz aller Anleihen an naturwissenschaftliche Diskurse und Darstellungstechniken noch immer mit einer spezifisch literarischen Form der Wissensinszenierung zu tun haben. Das Verhältnis von programmatischer Wissenschaftlichkeit und deren offensichtlicher poetischer Transgression bestimmt in Deutschland seit Jahrzehnten die romanistische Debatte um jene Romane, die als Klassiker des Realismus resp. Naturalismus gelten.¹ Eine Schlüsselrolle in der Diskussion um Wissenschaftsbezug und Literarizität des Realismus-Naturalismus nehmen die Romane Émile Zolas ein, proklamierte ihr Autor doch mit dem an der Experimentalmedizin orientierten *roman expérimental* am vehementesten eine szientistische Literaturkonzeption, während sein literarisches Werk diese zugleich mit mythopoietischer Imagination und suggestiver Bildgewalt massiv unterläuft.

1 Vgl. stellvertretend Rainer Warning, *Die Phantasie der Realisten*, München: Fink, 1999; Thomas Stöber, *Vitalistische Energetik und literarische Transgression im französischen Realismus-Naturalismus. Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola*, Tübingen: Narr, 2006.