

# HANSER



Leseprobe

Jean Starobinski

Wege der Poesie

Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Band  
23 (Akademie Band 23)

Übersetzt aus dem Französischen von Horst Günther

ISBN: 978-3-446-23672-1

Weitere Informationen oder Bestellungen unter

<http://www.hanser-literaturverlage.de/978-3-446-23672-1>

sowie im Buchhandel.

# Inhalt

Erinnerung an Troja .....	7
Acheronta movebo	
Nachdenken über das Motto der <i>Traumdeutung</i> .....	36
Totengedicht und wissenschaftliche Gleichung .....	64
Die Literatur und die Schönheit der Welt .....	72
Der Blick der Statuen .....	89
... Alterius spectare laborem. (Maldoror am Gestade) .....	109
Die Fabrik am Fluß .....	117
Über einige Erscheinungen von Blumen	
in der Dichtung Mallarmés .....	136
Franz Kafka. Blicke auf das Bild .....	160
René Char und die Definition des Gedichts .....	177
Schönheit, Wahrheit. (Über Yves Bonnefoy) .....	193
Philippe Jaccottet: »Mit der Stimme des Tages sprechen« .....	212
Die Vollendung, der Weg und der Ursprung .....	224
Anmerkungen .....	249
Autobiographische Skizze bei Gelegenheit des	
Merck-Serono-Preises, Rom, 2009 .....	266
Horst Günther	
Über Jean Starobinski .....	272
Nachweise .....	288

## Der Blick der Statuen

### *Die Statue auf dem Platz*

Warum gibt es so viele Statuen in den Landschaften der Melancholie? Warum gibt es auf Giorgio de Chiricos 1912 gegebenes Signal hin alle diese großen Melancholieszenen in der Malerei zu Beginn unseres Jahrhunderts? Die Maler brauchten sich über ihre ausdrücklichen Absichten nicht zu erklären. Die Dichter ihrerseits ließen diesen Bildern ihr rätselhaftes Wesen. Pierre Jean Jouve beschließt sein Gedicht *La Mélancholie d'une belle journée* (1927) durch das Beschwören von »la mort prochaine: cette statue / Qui bouge en remuant lourdement ses seins relevés« (der nahe Tod: ein Standbild, das schwer seine hohen Brüste regt). Diese Gemälde und Gedichte sind die Vanitasdarstellungen der Kunst unseres Jahrhunderts. Zum Schauplatz haben sie die Stadt, aber eine vom Ruin bedrohte oder von ihren Einwohnern verlassene Stadt. »Et que six millions d'habitants aient passé par ici / Sans y demeurer vraiment plus d'une heure! O Dieu, il y a beaucoup trop de mondes inanimés« (Und daß sechs Millionen Einwohner hier vorübergingen, ohne wirklich mehr als eine Stunde dazubleiben! O Gott, es gibt zu viele unbelebte Welten), sagt Jouve weiter in demselben Gedicht.<sup>1</sup> Die Statuen de Chiricos beherrschen fast leere Szenen, wo die seltenen Akteure sich bewegen, ohne einander zu begegnen. Der Architekt, der seine Bogenhallen erbaut hat, lebt nicht mehr. Man baut nicht mehr. Magritte versucht sich an einem ironischen Exorzismus, indem er seine Statuen mit der Kraft zu schweben begabt unter einem schwerelosen Himmel (die Malerei hat kein Gewicht).

Ja, warum dieses Ausstreuen der Statuen in den Gebieten der Malerei und der Poesie? Man kann einige Motive dafür vermuten, aber man wird die Vermutungen vervielfältigen müssen, da keine wirklich den Ausschlag gibt. Eine Statue auf einem Gemälde, das ist gewiß in der Organisation des Bildraumes ein Knotenpunkt, ein Reiz, den der betrachtende Blick nicht zu ignorieren vermag: Er muß anhalten, sich dort aufhalten.<sup>2</sup> Damit wechseln die inneren Bezüge des Werkes; die Statue beschreibt in den Bildraum einen kompakten Körperinhalt ein und verdoppelt das Schweigen. Sie ist eine Darstellung in der Darstellung, ein weiteres Werk, das im Raum des Werkes zu lesen ist. Sie schreibt sich nicht lediglich in die perspektivischen Bezüge ein, sie zeigt zeitliche Be-

züge an. Wie die Bauwerke, so kontrastiert ihre Vollendung (oder ihr unvollendeter Zustand, ihre Beschädigung) mit allem, was um sie herum der Zeit des sich zersetzenden Lebens anzugehören scheint. Hat sie lebende Gestalten zur Seite, so bestimmt oder verändert sie deren Status. Die Personen um die Statuen nehmen im Namen dieser Gesellschaft Rollen an, die ihnen auferlegt wurden: sie werden in ihrer Begleitung zu meditativen Frommen oder zu Sammlern, zu Künstlern oder zu flüchtig Vorübergehenden. Und vor allem errichtet das steinerne Bildnis zu den fleischernen einen Gegensatz, worin unausweichlich ein Gedanke an das Leben, an den Tod und an das Leben nach dem Tode enthalten ist. In den Vanitasbildern des 17. Jahrhunderts kann die Statue bald den vergänglichen Reichtum (etwa in Schmuckstücken oder Goldmünzen), bald die unvergängliche Gottheit darstellen, deren Gedanke uns empfänglicher macht für das sterbliche Werden der Früchte, Blumen und Insekten.

### *Verlust des Gesichtes*

Man setzt gern voraus, daß der Künstler die Szene seiner eigenen Versteinerung spielt, wenn er die Statue der Melancholie darstellt. Unter der schräg stehenden Sonne werfen die Menschen und die Standbilder den gleichen Schatten: so verschieden sie sind, so vereint sie doch eine gemeinsame Undurchsichtigkeit. Betroffen von Fremdheit, von Lähmung in seinem innersten Leben bedroht, errichtet der Künstler das Bild dieser Empfindung im äußeren Raum und verleiht ihm Schwere. De Chiricos berühmte *Melanconia* mit dem gesenkten Blick schaut niemanden an. Am hellen Tage ist sie eine feierliche Erhebung der Dunkelheit im Einverständnis mit den langen Schlagschatten.<sup>3</sup> Ihre Undurchsichtigkeit, ihre Blindheit verbreiten Einsamkeit um sie herum. Das Relief des offenen Auges ließ einen visuellen Bezug erwarten, aber dieser Bezug ist, kaum gedacht, schon von einer massiven Negation widerlegt. Gemäß den von der Logik der Abwesenheit des Blickes selbst erforderten Konsequenzen verlieren andere Gestalten de Chiricos, die Mannequinfiguren, das Relief des Gesichtes: sie haben als Kopf eine glatte Eiform oder einen lächerlichen vertikalen Stengel. Braucht man denn ein Gesicht, wenn nicht mehr die Rede davon ist, den Blick mit einem Blick zu beantworten? Diese Abwesenheit der Verbindung zwischen Blickendem und Erblicktem ist ein weiterer Aspekt der melancholischen Erfahrung. Das melancholische Subjekt, dem die Zukunft

genommen ist und das auf eine verwüstete Vergangenheit starrt, hat die größten Schwierigkeiten damit, einen Blick aufzunehmen und zu beantworten. Unfähig, der Welt ins Auge zu sehen, hat es die Empfindung, daß diese Welt seinem Elend gegenüber blind ist. Es fühlt sich schon tot in einer toten Welt. Das starre *jetzt* herrscht außen wie innen. Und das melancholische Subjekt erwartet, daß eine beruhigende Botschaft an es gerichtet werde, welche das innere Unheil wiedergutmache, und daß ein Geleitbrief ihm die Tore der Zukunft öffne. Aber um sich herum hat es nur Wesen, die ihm gleichen, und es verzweifelt an dieser Verweigerung des Blickes. Oder vielmehr: es verzweifelt nicht und hofft nicht, es wünscht sich dunkel, die Energie zum Verzweifeln zu haben.<sup>4</sup>

### *Mauern, die sehen, leere Himmel*

Ist das Leben das Werk eines künstlerischen Wollens? Ist es das spontane und oft monströse Aufblühen der dem unendlichen Zufall ausgelieferten Materie? In den ersten Jahrzehnten der Romantik sind diese beiden Versionen der Entstehung des Lebens in der Einbildungskraft der Dichter gegenwärtig.

Im Falle Gérard de Nervals manifestiert sich eine neue Bipolarität, die sich wiederum durch Bilder der Blicke und Statuen ausdrückt und die Bilder der vorausgegangenen Epoche ablöst. Nervals Erfahrung schwankt zwischen der Intuition eines Anschwellens von Sinn und der eines Zusammenbruchs des allgemeinen Lebens. Der Wahn bestand für Nerval bald darin, sich in einer von Zeichen übersättigten Welt leben zu fühlen, und bald in einer Zerrüttung der Bedeutung. Und um diese widersprüchlichen Intuitionen zu formulieren hat Nerval in Bildern außerordentlicher Intensität, die verworren aus allen Mythologien stammten, beständig auf den Grundwiderspruch von Blick und Finsternis zurückgegriffen.

Die Hoffnung auf eine allgemeine Kommunion der Seelen ist manchmal bei ihm so stark, daß er eine Macht der Vision, die nahe am Aufbrechen ist, zu erraten glaubt, die der unbehauene Stein ausübe, noch ehe der Bildhauer eine Statue aus ihm gemacht hat. Das abschließende Terzett der *Vers dorés* bestätigt das feierlich:

Crains dans le mur aveugle un regard qui t'épie:  
A la matière même un verbe est attaché ...  
Ne la fais servir à quelque usage impie.

Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché:  
Et comme un œil naissant couvert par ses paupières,  
Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres.<sup>5</sup>

(Denk, daß ein Blick in blinder Wand dir gilt:  
Ja, mit dem Stoff selbst ist ein Wort verbunden ...  
Das lasse nicht zu frevlem Brauche dienen!

Oft wohnt im dunklen Sein wohl ein verborgner Gott;  
Und wie ein werdend Auge von seinem Lid bedeckt ist,  
So wächst ein reiner Geist unter der Rinde von Steinen.)

Wie kann man besser das »dunkle Sein« in einen Blick verwandeln? Und wie läßt sich besser sagen, daß die Finsternisse niemals völlig finster sind? Wie begehrlieh war an geheimnisbeladenen Orten wie Schönbrunn die Aufmerksamkeit, die Nerval den Statuen widmete! Was aus ihnen aufquellen kann, ist gewiß ein Blick, aber noch mehr: eine mütterliche Gabe. Schönbrunn, der Name schon verspricht Quelle und Schönheit. Ebenso in Wien: »J'adorais les pâles statues de ces jardins que couronne la *gloriette* [Nerval schreibt es kursiv] de Marie-Thérèse, et les chimères du vieux palais m'ont ravi mon cœur pendant que j'admirais leurs yeux divins et que j'espérais m'allaiter à leur sein de marbre éclatant.«<sup>6</sup> (Leidenschaftlich liebte ich die blassen Statuen dieser Gärten, welche der *Pavillon* Maria Theresias krönt, und die Schimären des alten Schlosses haben mein Herz geraubt, als ich ihre göttlichen Augen bewunderte und hoffte, an ihren Brüsten von glänzendem Marmor zu saugen.)

Eine Figur Nervals, Fabio, der die Sängerin Corilla liebt, vergleicht sich selbst mit Pygmalion. Er sagt im Selbstgespräch: »Ainsi que Pygmalion, j'adorais la forme extérieure d'une femme; seulement la statue se mouvait tous les soirs avec une grâce divine, et, de sa bouche, il ne tombait que des perles de mélodie. Et maintenant, voici qu'elle descend à moi.«<sup>7</sup> (Wie Pygmalion betete ich die äußere Gestalt eines Weibes an; allein die Statue bewegte sich jeden Abend vor meinen Augen mit göttlicher Anmut, und aus ihrem Mund fielen nur Perlen von Melodien. Und jetzt, da steigt sie zu mir herab.) In der Tat erhält er an diesem Tag das Versprechen, sie zum erstenmal außerhalb des Theaters zu treffen. Während der sehr kurzen Szene des Versprechens hat ihn die Schauspielerin angesehen: »L'éclair de ses yeux me traversait le cœur, de même qu'au théâtre, lorsque son regard vient croiser le mien dans la foule.« (Der Blitz ihrer Augen schnitt mir durchs Herz wie im Theater, als ihr

Blick dem meinen in der Menge begegnete.) Er wird sie also »zum erstenmal bei Tageslicht« in einem Garten in Neapel sehen, sie, die er auf der Bühne anbetet. Er ist gewärtig, der Statue in lebendiger Nähe zu begegnen. Aber Corilla erscheint im Gewand einer armen Blumenverkäuferin, die Fabio, der »zu sehr Dichter ist«, nicht zu erkennen vermag. Leicht kann er einen »bezaubernden Fuß« – den Fuß einer Statue – sehen, den man ihm auf einer »Marmorbank« zeigt. Er verdrängt ihn, indem er sagt, er liebe allein die einzige Schauspielerin. Die Blumenhändlerin wird für ihn erst zu Corilla, als sie zu singen beginnt: die *Stimme* erbringt zu spät den Beweis ihrer Identität.<sup>8</sup> Fabio hat zunächst nur eine vage Ähnlichkeit wahrgenommen. Corilla erteilt ihrem Liebhaber die Lektion: sie wurde nicht um ihrer selbst willen geliebt. Denn sie war ja stets nur ein Traum für den in seiner Loge von der Opernheroine geblendeten Zuschauer. Corilla weigert sich, ihm anzugehören: seine Liebe zu ihr »bedarf der Distanz und der beleuchteten Rampe«. So soll er künftig in Distanz bleiben.

In *Aurelia* läßt einer der erzählten Träume drei webende Feen erscheinen und zieht Nerval hinter einer von ihnen mit. Diese verliert sich außerhalb eines Parks in einem halbwilden Raum. »De loin en loin s'élevaient des massifs de peupliers, d'acacias et de pins, au sein desquels on entrevoyait *des statues noircies par le temps*.« (In Abständen erhoben sich Gruppen von Pappeln, Akazien und Kiefern. In ihrem Schoß sah man Statuen, geschwärzt von der Zeit.) Das Bild der Statuen ruft wie in Schönbrunn das der erquickenden Flüssigkeiten hervor: »J'aperçus devant moi un entassement de *rochers* couverts de lierre d'où jaillissait *une source d'eau vive*, dont le clapotement harmonieux résonnait sur un bassin d'eau dormante à demi voilée des larges feuilles de nénuphar.« (Felsen, mit Efeu bedeckt, stiegen auf und ließen eine lebendige Quelle aus dem Gestein hervorspringen. Sie klang mit fließender Harmonie in ein unbewegliches Gewässer hinab, in ein Bassin, halb verhüllt von breiten Seerosenblättern.) Die weibliche Gestalt, die den Träumer führt, »umfing mit ihrem nackten Arm den langen Stamm einer Rose«, dann »begann sie unter einem klaren Lichtschein zu wachsen«, indem sie den ganzen Garten in ihre Gestalt aufnahm. Schließlich entschwindet sie dem Blick. Und die Szene verfinstert sich. Der Erzähler erfährt die Verzweiflung einer schrecklichen Verlassenheit:

Je la *perdais de vue* à mesure qu'elle se transfigurait, car elle semblait s'évanouir dans sa propre grandeur.<sup>9</sup> »Oh, ne me fuis pas, m'écriai-je [...] car la nature meurt avec toi!« Disant ces mots, je marchais péni-

blement à travers les ronces, comme pour saisir l'ombre agrandie qui m'échappait, mais je me heurtai à *un pan de mur dégradé*, au pied duquel gisait un buste de femme. En le relevant, j'eus la persuasion que c'était *le sien* [Hervorhebung von Nerval] [...] Je reconnus des traits chéris, et portant les yeux autour de moi, je vis que le jardin avait pris l'aspect d'un cimetière. Des voix disaient: »L'Univers est dans la nuit!«<sup>10</sup>

(Je mehr sie sich wandelte, um so weiter verlor ich sie aus den Augen; sie schien sich in ihrer Größe zu verflüchtigen. Oh! fliehe nicht! rief ich, die Natur stirbt mit dir! Indem ich so schrie, ging ich mühselig zwischen Dornen hin, als wollte ich nach den großen mir entschwebenden Schatten greifen. Da stieß ich an eine zertrümmerte Mauer-ecke; die Büste einer Frau lag dort am Boden. Ich hob sie auf [...] und mir schien, sie sei es [...] Ja, ich erkannte die geliebten Züge. Ich ließ die Augen rings um mich gehen. Siehe, der Garten hatte das Aussehen eines Friedhofs. Stimmen sprachen: »Das Weltall ist in der Nacht!«)

Der »klare Lichtschein« dauerte nicht an. Die *blinde* Mauer ist diesmal nicht von einem Blick bewohnt, wie es die *Vers dorés* verkündeten. Die Ausdehnung und das Entschwinden zugleich der unermesslichen weiblichen Gestalt und ihr Sturz in der Form einer Büste unter die von der Zeit »geschwärtzten Statuen« haben unmittelbar die Ankündigung einer kosmischen Dunkelheit zur Folge. Vermutet man zuviel, wenn man in der verfinsterten Welt die kosmologische Transposition der am Boden liegenden Büste und der geschwärtzten Statuen sieht? Dann wäre die Nacht der Welt der Blick der Statue.

Forthin besteht das Unglück für den Helden des Traumes nicht mehr nur darin, die »Dame«, die ihn führt, *aus den Augen zu verlieren* und (aufgrund welcher Verfehlung? welches kindlichen Mangels an Kraft?) unfähig geworden zu sein, ihr zu folgen und sie zu erreichen: das Unglück ist, daß eine wesentliche Nacht die Welt erfüllt hat. Es bleiben nur *Stimmen*, die den Tod der Welt verkünden. Und das schlimmste Unheil ist, daß alle zusammen, die Welt, die göttlichen Gestalten und Gott selbst, jeden Blick verloren haben.

Die Angst erreicht ihren Gipfel, als die Finsternis erfahren wird wie eine üble Flut, die das Weltall überschwemmt. Woher sie stammt? Vom Antlitz des toten Gottes. Nerval beschwört in einem anderen Text eine Nacht, die aus der tiefsten Tiefe des Weltalls »strahlt«. Sein Brenn-



punkt ist der Kreis, der nicht mehr das enthält, was in einer früheren Zeit das lebendige und erhellende Auge gewesen ist. Indem Nerval ausdrücklich an den berühmten »Traum« Jean Pauls (*Erstes Blumenstück* des Siebenkäs)<sup>11</sup> anknüpft, läßt er Christus auf dem Ölberg sprechen:

En cherchant l'œil de Dieu, je n'ai vu qu'un orbite  
Vaste, noir et sans fond; d'où la nuit qui l'habite  
Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours.

(Das Auge Gottes suchend, sah ich die Augenhöhle  
Leer, schwarz und bodenlos, woraus die Nacht, die es bewohnt  
Sich auf die Welt ergießt und immer sich verdichtet.)

Die Welt ist der »kalten Notwendigkeit«<sup>12</sup> ausgeliefert. Auf den Vanitasbildern des 17. Jahrhunderts lud der Totenkopf den Betrachter dazu ein, seine Gedanken auf ein höheres geistiges Geschick zu lenken. Aber wozu mag es gut sein, seinen Blick über die Erde hinaus zu lenken? Da ist die leere Augenhöhle, die forthin in der Tiefe des Raumes herrscht und ankündigt, daß das Gesetz der Materie – die Nacht – die einzige Herrscherin ist. In dieser höchsten Vanitas ist der Schädel nicht mehr der eines unbekanntenen Toten, der vom Büßenden betrachtet wird, er nimmt den Platz ein, der Gottes eigener Platz war. »Mais nul esprit n'existe en ces immensités« (Es ist kein Geist in diesen Unermeßlichkeiten), liest man in der vorausgehenden Strophe. Wenn das nicht die letzte Lehre des Gedichtes (und Nervals, dessen Traum ohne Ende durch Tode und Wiedergeburten geht) ist, so ist es zumindest die Stimme einer verzweifelten Versuchung. Und es ist der absolute Gegensatz des »reinen Geistes« (pur esprit) der *Vers dorés*, die wie ein »werdendes Auge« unter der »Rinde von Steinen« erahnt werden.