

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2018



AISTHESIS VERLAG

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2018

Herausgegeben im Auftrag des Vorstands
der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
von Annette Simonis, Martin Sexl und Alexandra Müller

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2019



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.

Aisthesis Verlag Bielefeld 2019
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Alle Rechte vorbehalten

[Open Access] ISBN 978-3-8498-1637-7
[Print] ISBN 978-3-8498-1386-4
[E-Book] ISBN 978-3-8498-1387-1
ISSN 1432-5306
www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Stefan Bub

Quell' immenso baratro di stelle

Das Bildmotiv des haltlosen Abgrunds in der literarischen Auseinandersetzung mit dem Universum

In seinem Standardwerk *From the Closed World to the Infinite Universe* (1957) behandelt der französische Philosoph und Wissenschaftshistoriker Alexandre Koyré (1892-1964) die durch wissenschaftliche Erkenntnisse am Beginn der Neuzeit ausgelöste Zerstörung des hierarchisch geordneten Kosmos, an dessen Stelle die Vorstellung eines Universums tritt, das sich ohne Zentrum, in unbegrenzter/unendlicher Ausdehnung, in einem leeren Raum bewegt.¹ Gleichwohl kann bis weit in die frühe Neuzeit hinein die Himmelsmechanik noch als eine Art Räderwerk aufgefasst werden, das von Gott in Gang gesetzt und womöglich (je nach philosophisch-theologischen Prämissen) in Gang gehalten wird. So gilt, um einen der von Koyré besprochenen Denker herauszugreifen, etwa für den Philologen Richard Bentley (1662-1742), der im Briefwechsel mit Isaac Newton (1643-1727) stand, dass das System der Planetenbahnen „requires a divine power and providence to preserve them“². Und auch Newton selbst besaß noch ein Gottesbild, das Züge des biblischen Schöpfergottes und Weltenlenkers trägt. Mit den Worten Koyrés: „Newton's God is not merely a ‚philosophical‘ God, the impersonal and uninterested First Cause of the Aristotelians [...] He is – or, in any case, Newton wants him to be – the Biblical God, the effective Master and Ruler of the world created by him“³.

Am Ende seiner *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) erläutert Immanuel Kant (1724-1804), dass der „Anblick einer zahllosen Weltenmenge“, das Ich („meine Wichtigkeit“) „[gleichsam] vernichtet“⁴; gleichzeitig aber löst das Weltall als Ausdruck des Erhabenen jenes im berühmten ersten Satz des *Beschlusses* („Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmenden Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: Der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in

1 „This scientific and philosophical revolution [...] can be described roughly as bringing forth the destruction of the Cosmos, that is, the disappearance, from philosophically and scientifically valid concepts, of the conception of the world as a finite, closed, and hierarchically ordered whole [...] and its replacement by an indefinite and even infinite universe [...] Space [...] became more and more the void of the atomists, neither substance nor accident, the infinite, uncreated nothingness, the frame of the absence of all being; consequently also of God's“ (Alexandre Koyré. *From the Closed World to the Infinite Universe*. Baltimore und London 1957. S. 2 u. 275.)

2 Ebd., S. 187.

3 Ebd., S. 225.

4 Immanuel Kant. *Werkausgabe*. Band VII: *Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Hg. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a.M. 1974. S. 300.

mir⁵) benannte Gefühl von „Bewunderung und Ehrfurcht“ aus. Auch wenn bereits Blaise Pascal (1623-1662) in einem bedeutsamen Fragment seiner *Pensées* die existentielle Angst zum Ausdruck bringt, die das Subjekt angesichts des Schweigens der unendlichen leeren Räume befällt⁶, kann den Erkenntnissen der neuzeitlichen Astronomie speziell in der Zeit der Aufklärung (noch) eine Haltung andächtig-ruhiger Betrachtung entsprechen, die, ohne innere Verunsicherung hinsichtlich der Bedeutung des eigenen Seins, vom Gefühl eines religiös grundierten Staunens angesichts kosmischer Dimensionen geprägt ist. Und noch etwa hundert Jahre nach Kant fasst der Sozialrevolutionär Auguste Blanqui (1805-1881) in seiner Schrift *L'Éternité par les astres. Hypothèse astronomique* (1872) fiktive traditionalistische Einwände gegen sein transzendenzloses Bild einer Materie, die im Entstehen und Vergehen der Sterne unablässig vermengt und umgeformt wird⁷, in folgende Worte:

Mais j'entends des voix s'écrier : „ Où prend-on le droit de supposer dans les cieux cette tourmente perpétuelle qui dévore les astres, sous prétexte de refonte, et qui inflige un si étrange démenti à la régularité de la gravitation ? [...] Les hommes ont toujours admiré la majesté imposante des mouvements célestes, et l'on voudrait remplacer un si bel ordre par le désordre en permanence ! Qui a jamais aperçu nulle part le moindre symptôme d'un pareil tohu-bohu ? [...]”⁸

In hartem Kontrast zu der Vorstellung einer geordneten, majestätischen Bewegung der Himmelskörper erscheint das All in Blanquis Ausführungen von einer „tourmente perpétuelle“⁹ durchzogen, die tiefes Unbehagen verursacht. Damit führt dieses Zitat ins Zentrum des vorliegenden Beitrags. Neben einer philosophisch-literarischen Rezeption, die auf die wissenschaftlichen Erkenntnisse über die Beschaffenheit des Universums etwa mit dem Begriff des Erhabenen, dem Gefühl des Staunens¹⁰ oder mit dem Verweis auf die Inkommensurabilität

5 Kant. *Kritik der praktischen Vernunft* (wie Anm. 4). S. 300.

6 „Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie“ (Blaise Pascal. *Pensées*. Hg. Philippe Sellier. Paris 1976. S. 134). In einem *La esfera de Pascal* betitelten Essay aus der Sammlung *Otras inquisiciones* (1952) hat Jorge Luis Borges (1899-1986) die bereits im 17. Jahrhundert erkennbare Sinnkrise angesichts des neuen Weltbilds am Beispiel Pascals in prägnante Worte gefasst: „el espacio absoluto que había sido una liberación para Bruno, fue un labirinto y un abismo para Pascal. Éste aborrecía el universo y hubiera querido adorar a Dios, pero Dios, para él, era menos real que el aborrecido universo“ (Jorge Luis Borges. *Obras completas*. Buenos Aires 1974. S. 638).

7 „L'univers est éternel, les astres sont périssables, et comme ils forment toute la matière, chacun d'eux a passé par des milliards d'existences. La gravitation, par ses chocs résurrecteurs, les divise, les mêle, les pétrit incessamment, si bien qu'il n'en est pas un seul qui ne soit un composé de la poussière de tous les autres“ (Auguste Blanqui. *L'Éternité par les astres. Hypothèse astronomique*. Paris 1872. S. 41).

8 Ebd., S. 42.

9 Blanquis Wortwahl – „tourmente“ kann sowohl einen heftigen Sturm, besonders in Verbindung mit Schnee, als auch politische Unruhen bezeichnen – erscheint mir hier signifikant.

10 Wozu sich weiterhin auch Wissenschaftler des 20. und 21. Jahrhunderts bekennen.

von kosmischen Dimensionen und menschlichem Fassungsvermögen reagiert, entspringen einer bestimmten literarischen Imagination (für die nun natürlich nicht in erster Linie Blanqui steht) Bilder der Haltlosigkeit, des Taumels und des Daseinszweifels. Es lässt sich eine Traditionslinie von literarischen Texten konstruieren, die, weitgehend unabhängig voneinander, darstellen, wie die ungezählten Sternenhaufen und Galaxien eine Art somatischer Affizierung bewirken, das heißt ein Empfinden von Übelkeit, bis hin zum Ekel, auslösen, wobei das Subjekt zudem aus seiner festen Betrachterposition auf der Erde förmlich herausgerissen wird und in eine vom Himmelsraum ausgehende angstbesetzte Sogbewegung zu geraten scheint. Pointiert gesagt tritt auf der literarischen Bildebene an die Stelle des Himmelsgewölbes der sternendurchsetzte Abgrund.

Zur Verdeutlichung dieser Spezifika sei vorweg ein – rein thematisch gesehen – einschlägiges Beispiel aus der Literatur des 20. Jahrhunderts angeführt, das die zuletzt genannten Merkmale gerade *nicht* einschließt. In Thomas Manns (1875-1955) Roman *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954) ist die Rede von

dem Weltall, diesem sterblichen Kinde des ewigen Nichts, angefüllt mit materiellen Körpern ohne Zahl, Meteoren, Monden, Kometen, Nebeln, Abermillionen von Sternen, die aufeinander bezogen, zueinander geordnet waren durch die Wirksamkeit ihrer Gravitationsfelder zu Haufen, Wolken, Milchstraßen und Übersystemen von Milchstraßen, deren jede aus Unmengen flammender Sonnen, drehend umlaufender Planeten, Massen verdünnten Gases und kalten Trümmerfeldern von Eisen, Stein und kosmischem Staube bestehe...¹¹

Wer so spricht, ist nicht der Ich-Erzähler, sondern Professor Kuckuck, Direktor des Museums für Naturkunde in Lissabon, den der in die Rolle des Marquis de Venosta geschlüpfte Felix Krull im Nachtzug als „kuriosen Reisegefährten“ kennenlernt, „der mir vom Sein sprach, vom Leben, vom Menschen – und vom Nichts, aus dem alles gezeugt sei und in das alles zurückkehren werde.“¹² Gewiss enthalten die Erläuterungen des Gelehrten, der die Geschichte des aus dem Nichts entspringenden Seins als panoramatischen, mit Erkenntnissen der modernen Astronomie gesättigten Diskurs entfaltet, ein Potential affektiver Erschütterung, und auch die Vorstellung vom episodischen Leben „zwischen Nichts und Nichts“¹³ stellt eine typische Denkfigur pessimistischer Philosophie dar. Dennoch scheint der kosmische Schrecken in zweifacher Hinsicht gebrochen oder zumindest relativiert. Dies liegt zu einem an der teils hymnischen, teils frivolen Darstellungsweise Kuckucks, die das Sein, das dem Untergang bestimmt ist, als ein „tumultuöses Fest in den unermesslichen Räumen“¹⁴ feiert und die dazu stellenweise auf eine gesucht humorvolle Wortwahl rekurriert. So

11 Thomas Mann. *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*. Hg. Heinrich Detering u. a.. Band 12.1. *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Frankfurt a. M. 2012. S. 314.

12 Ebd., S. 313.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 314.

wird unser Sonnensystem am Rande der Milchstraße als „Mauerblümchen“¹⁵ tituiert, und auch wiederholte Gebrauch des Wortes „tummeln“¹⁶ nimmt dem Geschilderten den Charakter des Unbehaglichen, was sich – und hierin liegt der zweite relativierende Aspekt – auch in der Reaktion des Erzählers niederschlägt. Dieser empfindet die Erregung¹⁷, mit der er dem Vortrag des Professors folgt, als eine an Kindheitsträume rührende „Ausdehnung des Gefühls“¹⁸. Krull, der von seinem Gesprächspartner zur „Allsympathie“¹⁹ aufgerufen wird, darf vom „Getümmel der Milchstraßen“²⁰ träumen, ohne dabei nihilistischer Angst anheimzufallen.

Als Ausdruck eben solcher metaphysischen Verzweiflung wurde, um nun mit einem paradigmatischen Text fortzufahren, Jean Pauls (1763-1825) *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei* aus dem Roman *Siebenkäs* (1796) in der französischen Romantik rezipiert, etwa in Gérard de Nerval's (1808-1855) Sonettfolge *Le Christ aux Oliviers* (1844). Bekanntlich hatte daran Germaine de Staëls (1766-1817) produktiv-irreführende Vermittlung, die den Kontext der Traumschilderung unterschlug, entscheidenden Anteil.²¹ Unabhängig davon, dass Jean Paul ein mahnendes Gedankenexperiment²² intendierte, zeigt die Bildlichkeit der *Rede des toten Christus*, wo es um die vergebliche Suche nach dem Vatergott in den Weiten des Universums geht, eine auffällige destabilisierende Dynamik; das Ich – hier der zu den Schatten der Toten sprechende Christus – wird aus der Position des Betrachters förmlich in den Sog einer unendlichen Leere hineingezogen. Dabei kündigen bestimmte Details, etwa der Gebrauch des Plurals bei „Wüsten des Himmels“ das Problem der leeren Iteration an, das neben anderem spätere imaginäre Fallbewegungen durch das All kennzeichnen wird:

15 Ebd.

16 Vgl. ebd. S. 315: „Während die Erde [...] sich um ihre Sonne tummele, tummelten sie und ihr Mond sich umeinander herum“.

17 Vgl. hierzu Hermann Kurzke. *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*. München 1999, S. 556-560. Kurzke verweist unter anderem auf einen Abschnitt aus dem *Faustus*-Roman (in dem Adrian Leverkühn Serenus Zeitblom von seinen geistigen Erkundungen außermenschlicher Welten berichtet) und stellt vergleichend fest: „Felix Krull reagiert nicht wie Serenus Zeitblom mit altmodischer Empörung, sondern mit begeisterter Erregung.“ (S. 558).

18 Mann. *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (wie Anm. 11), S. 318.

19 Ebd., S. 319.

20 Ebd.

21 In ihrer Schrift *De l'Allemagne* (1813) hatte Madame de Staël den Angsttraum ohne das anschließende Erwachen und den versöhnlichen Abschluss des Stückes wiedergegeben. Zu Einzelheiten der Rezeptionsgeschichte vgl. Claude Pichois. *L'image de Jean Paul Richter dans les lettres françaises*. Paris 1963.

22 Vgl. hierzu Alexander Košenina: „Zifferblatt der Ewigkeit ohne Zahl und Zeiger. Jean Pauls Rede des toten Christus spielt mit dem Skandalon des Nihilismus.“ *Gegenworte* 29 (2013), S. 57-60.

Ich ging durch die Welten, ich stieg in die Sonnen und flog mit den Milchstraßen durch die Wüsten des Himmels; aber es ist kein Gott.²³

Zudem suggerieren eine Reihe der eindringlichsten Bildfindungen der *Rede* Orientierungslosigkeit und eine chaotische Durchmischung von Licht und Dunkelheit, Materie und nächtlicher Leere:

„[U]nd oben am Gipfel der unermesslichen Natur stand Christus und schauete in das mit tausend Sonnen durchbrochne Weltgebäude herab, gleichsam in das in die ewige Nacht gewühlte Bergwerk, in dem die Sonnen wie Grubenlichter und die Milchstraßen wie Silberadern gehen [...] Zufall, weißt du selber, wenn du mit Orkanen durch das Sternen-Schneegestöber schreitest und eine Sonne um die andere auswehst, und wenn der funkelnde Tau der Gestirne ausblinkt, indem du vorübergehst?“²⁴

„Tout est mort ! J'ai parcouru les mondes ; / Et j'ai perdu mon vol dans leurs chemins lactés“²⁵ – so beginnt Christus im zweiten Sonett aus Nervals *Le Christ aux Oliviers* in Anschluss an die Verkündigung der Nicht-Existenz Gottes seinen Bericht vom Flug durch den leeren Kosmos.²⁶ Die hierbei akzentuierten Motive des Irregehens und der Konfusion von Sein und Leere („Partout le sol désert côtoyé par des ondes, / Des tourbillons confus d'océans agités“)²⁷ am Rande des Nihilismus bei Nerval erinnern in bestimmter Weise an einen Abschnitt aus einer Erzählung der deutschen Literatur, in dem nun zwar nicht Bilder des verwaisten Kosmos im engeren Sinne entworfen werden, der jedoch wegen der Darstellung des Entgleitens der Dimensionen und Orientierungspunkte, der Vermengung von Himmelsraum und Erde, die dem Subjekt Pein bereitet, in den vorliegenden Zusammenhang gehört. Gemeint ist der Beginn von Georg Büchners (1813-1837) posthum erschienener Erzählung *Lenz* (1839), der den Gang des Titelhelden durch die nasskalten Vogesen beschreibt. Erschöpft und keuchend erlebt Lenz Augenblicke einer beklemmenden Wirklichkeitsveränderung; schmerzvolle Lust weicht namenloser Angst. Am Ende stehen das Gefühl, sich im Leeren, im Nichts zu befinden und eine heftige Abwärtsbewegung in der Finsternis:

23 Jean Paul: *Werke*. Hg. Norbert Miller. Zweiter Band. 3., neubearbeitete Auflage. München 1971, S. 273.

24 Ebd., S. 273-274.

25 Gérard de Nerval: *Œuvres complètes*. Hg. Jean Guillaume und Claude Pichois. Bd. III. Paris 1993, S. 649.

26 In seiner Monographie über die *Chimères* hat Karlheinz Stierle die Besonderheit von Nervals Sonettfolge vor dem Hintergrund der französischen Romantik folgendermaßen auf den Punkt gebracht: „Nervals *Christ aux Oliviers* bringt in der Geschichte der Jean-Paul-Rezeption eine Wende. Die Vision vom leeren Kosmos, in der Romantik noch Randfigur einer bedrängenden aber überwindbaren Anfechtung, wird als subjektive Erfahrung zur Mitte des Gedichts selbst“ (Karlheinz Stierle. *Dunkelheit und Form in Gérard de Nervals ‚Chimères‘*. München 1967. S. 38).

27 Nerval. *Œuvres complètes* (wie Anm. 25). S. 649.

[E]r wühlte sich in das All hinein, es war eine Lust, die ihm wehe tat [...] die Erde wich unter ihm, sie wurde klein wie ein wandelnder Stern und tauchte sich in einen brausenden Strom, der seine klare Flut unter ihm zog [...] es faßte ihn eine namenlose Angst in diesem Nichts, er war im Leeren, er riß sich auf und flog den Abhang hinunter. Es war finster geworden, Himmel und Erde verschmolzen in Eins.²⁸

Später, als Lenz einem Sonntagsgottesdienst in der von Gräbern umgebenen Dorfkirche beiwohnt, fällt der Satz: „Das All war für ihn in Wunden“ (S. 231). Eine solche bildliche Belehnung des Alls mit biomorphen Zügen durch das Subjekt in der Zeit des Weltschmerzes findet später eine moderne Entsprechung in Texten von Georges Bataille (1897-1962), etwa wenn in den Aufzeichnungen aus *L'Alleluiah* (1947) mit nunmehr erotischer Konnotation von der „fêlure insondable du ciel“²⁹ oder von „le blasphème qui liera ta blessure voluptueuse au vide du ciel étoilé“³⁰ die Rede ist. Auf die spezifische Ausprägung kosmischer Motive in Batailles Werk wird noch genauer einzugehen sein.

Eine besondere Wirkungsgeschichte hat zudem ein anderes *Lenz*-Zitat, das sich am Beginn der Erzählung findet. In der Beschreibung des Titelhelden beim Gang durchs Gebirge heißt es: „Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehen konnte.“³¹ Bekanntlich hat Paul Celan (1920-1970) in seiner *Der Meridian* überschriebenen Büchner-Preis-Rede (1960) seinen Zuhörern die aufstörende Prägnanz dieses Bildes zu vermitteln versucht, indem er, es weiterdenkend, formuliert: „wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich.“³² Die Vorstellung, den Himmel als Abgrund unter sich zu haben, die Celan als utopischen Moment einer „Atemwende“ herausstellt³³ und die in Verbindung mit bestimmten Wortfügungen in seiner Dichtung wie etwa „Himmelsschlucht“ im Gedicht *Le Menhir*³⁴ aus *Die Niemandrose* (1963) auf das Fremde und Offene³⁵ verweist, taucht

28 Georg Büchner. *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*. Hg. Henri Poschmann. Bd. I. Frankfurt a.M. 1992. S. 226. Bei einem weiteren Gang im Gebirge geschieht eine neuerliche Entgegenständlichung der Natur, deren Formen sich in ein Linienspiel zu verwandeln scheinen: „Er wurde still, vielleicht fast träumend, es verschmolz ihm Alles in eine Linie, wie eine steigende und sinkende Welle, zwischen Himmel und Erde“ (S. 237).

29 Georges Bataille. *Cœuvres complètes*. Paris 1970-1988. Bd. V. S. 405.

30 Ebd.

31 Büchner. *Sämtliche Werke* (wie Anm. 28), S. 225.

32 Paul Celan. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hg. Beda Allemann und Stefan Reichert. Frankfurt a. M. 1983. Bd. III. S.195.

33 Und zwar zusammen mit zwar zusammen mit dem „Gegenwort“ der Lucile aus *Dantons Tod* (vgl. Celan, *Gesammelte Werke* [wie Anm. 32], S. 200).

34 Paul Celan. *Gesammelte Werke* (wie Anm. 32), hier Bd. I, S. 260.

35 Vgl. hierzu den Aufsatz von Otto Pöggeler. „*Kontroverses zur Ästhetik Paul Celans*.“ *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 26 (1980). S. 202-243; hier S. 213 u. 237. Dementsprechend gehören die Sterne in Celans Gedichten, die in einem dialogisch-menschlichen Kontext stehen, nicht in den Zusammenhang der vorliegenden Arbeit.

als beklemmende Schreckensvision, als Bild des Sturzes in den Himmelsraum, bei dem der unendliche Sternenhimmel als furchterregender Abgrund erfahren wird, in zwei Texten des späteren 19. Jahrhunderts auf, die ich im Folgenden etwas detaillierter betrachten möchte.

Gustave Flauberts (1821-1880) *La Tentation de saint Antoine* (1874)³⁶ thematisiert unter anderem die theologische Frage nach der Existenz Gottes angesichts der Leere des Alls, wie sie zuvor schon Jean Paul und Nerval bewegte. Seit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert sind Grenzen des erkennbaren und gleichzeitig vermessbaren Universums in immer weitere Fernen gerückt; im wissenschaftsgeschichtlichen Kontext wären hier etwa die Erforschung von Sternenhaufen und -nebeln durch Wilhelm Herschel (1738-1822) oder Friedrich Bessels (1784-1846) erfolgreiche Entfernungsbestimmung mit Hilfe der Fixsternparallaxe zu nennen. Die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts angewandte Spektralanalyse führt zudem zu Erkenntnissen über den Aufbau und (später) die Entwicklung von Sternen.³⁷ Vor dem Hintergrund solchen Wissenszuwachses³⁸ ist das verzweifelte Ringen des Eremiten Antonius um einen letzten religiösen Halt von besonderer Brisanz, was deutlich wird, wenn man seiner Klage den (grob gesagt) etwa zeitgleichen gefestigten Heroismus gegenüberstellt, wie er sich in einem Gedicht wie *La Dernière vision* aus den *Poèmes barbares* (1862) von Leconte de Lisle (1818-1894) entfaltet:

Ô soleil! [...]
Éteins donc brusquement tes flammes épuisées,
Comme un feu de berger perdu sur les hauteurs.

Que tardes-tu ? La terre est desséchée et morte :
Fais comme elle, va, meurs ! Pourquoi survivre encore ?
Les globes détachés de ta ceinture d'or
Volent, poussière éparse, au vent qui les emporte.

Et, d'heure en heure aussi, vous vous engloutirez,
Ô tourbillonnements d'étoiles éperdues,
Dans l'incommensurable effroi des étendues,
Dans les gouffres muets et noirs des cieus sacrés !

36 Auf das Problem der gattungsmäßigen Einordnung von Flauberts in verschiedenen Fassungen vorliegendem, hybridem Werk gehe ich hier nicht weiter ein.

37 In seiner weitverbreiteten populärwissenschaftlichen Himmelskunde, die sich beispielsweise in italienischer Übersetzung in Giovanni Pascolis Privatbibliothek findet (vgl. unten Baroncini [Anm. 62], S. 88), schreibt Max Wilhelm Meyer rückblickend, das Spektroskop habe „in Bezug auf die Erschließung dieser allerfernsten Welt der Fixsterne Wunderdinge geleistet, die auch der phantasiereichste Kopf um die Mitte unseres Jahrhunderts nicht geahnt hätte“ (M. Wilhelm Meyer. *Das Weltgebäude. Eine gemeinverständliche Himmelskunde*. Leipzig und Wien 1898. S. 329).

38 Noch nicht bekannt waren dagegen Gesetzmäßigkeiten der Sternentwicklung (speziell im Fall der Sonne die Entwicklung zum Roten Riesen und das damit verbundene unvermeidliche Ende des Planeten Erde).

Et ce sera la Nuit aveugle, la grande Ombre
 Informe, dans son vide et sa stérilité,
 L'abîme pacifique où gît la vanité
 De ce qui fut le temps et l'espace et le nombre.³⁹

Anders bei Flaubert, wo die Vanitas der Erscheinungswelt in keinem „abîme pacifique“ ihr Ende findet: Ein schon aufgrund der motivgeschichtlichen Tradition (Flug mit dem Teufel) markantes Tableau aus der *Tentation* zeigt den Umschlag von optimistischem Forscherdrang in Qual und Überdruß bei der Erkundung des Sternenhimmels. Gerade hat der Eremit in der bedrohlich aufragenden Gestalt seines ehemaligen Schülers Hilarion den Teufel erblickt, als dieser Antonius, ausgehend von der sprachlich irreführenden Wendung von der untergehenden Sonne, in einen kosmographischen Dialog hineinzieht und, nachdem Antonius die „plaines désolées“⁴⁰ der Mondoerfläche erblickt hat, den Eremiten zum Sternenhimmel emporträgt. „Ah ! plus haut ! plus haut ! toujours !“⁴¹ ruft Antonius aus, woraufhin Flauberts Text die folgende Szenerie entwirft:

Les astres se multiplient, scintillent. La Voie lactée au zénith se développe comme une immense ceinture, ayant des trous par intervalles ; dans ces fentes de sa clarté, s'allongent des espaces de ténèbres. Il a y des pluies d'étoiles, des traînées de poussière d'or, des vapeurs lumineuses qui flottent et se dissolvent. [...] Antoine, les bras ouverts, s'appuie sur les deux cornes du Diable, en occupant ainsi toute l'envergure.
 Il se rappelle avec dédain l'ignorance des anciens jours, la médiocrité de ses rêves. Les voilà donc près de lui ces globes lumineux qu'il contemplait d'en bas ! Il distingue l'entrecroisement de leurs lignes, la complexité de leurs directions. Il les voit venir de loin, – et suspendus comme des pierres dans une fronde, décrire leurs orbites, pousser leurs hyperboles.⁴²

In ihrer Monographie zur *Tentation* verweist Mary Orr, die mit Blick auf die Handlungszeit – der Überlieferung nach starb der historische Antonius 356 n. Chr.⁴³ – einen „double-voiced discourse“⁴⁴ Flauberts konstatiert, auf den möglichen Einfluss astronomischer Entdeckungen (darunter Herschels Entdeckung des Uranus) bis hin ins 19. Jahrhundert sowie auf die Bedeutung

39 Leconte de Lisle. *Poèmes barbares*. Hg. von Claudine Gothot-Mersch. Paris 1985, S. 214. Vgl. auch die ursprüngliche Schluss-Strophe von *Ultra caelos*: „Car jamais, par delà l'horizon de la terre, / D'astre en astre, faisant le chemin éternel, / Nous ne te verrons luire, étoile solitaire, / Etoile du sommeil dans quelque coin du ciel“ (S. 344).

40 Gustave Flaubert. *La Tentation de saint Antoine*. Hg. Claudine Gothot-Mersch. Paris 1983. S. 208.

41 Ebd. S. 209.

42 Ebd. S. 209-210.

43 Vgl. Peter Gemeinhardt. *Antonius. Der erste Mönch. Leben – Lehre – Legende*. München 2013. S. 34.

44 Mary Orr. *Flaubert's Tentation. Remapping Nineteenth-Century French Histories of Religion and Science*. Oxford 2008, S. 196.

von Pierre-Simon Laplace (1749-1827) als dem „main protagonist behind the macro-cosmological import of the *Tentation*“⁴⁵. (Im Gegensatz dazu lehnt sich die pantheistische Präsentation der Himmelskörper durch den Teufel in der ersten Fassung der *Tentation* (1849) unter anderem an den antiken Atomismus an.)⁴⁶ Ob man die „trous“ und „fentes“ in der oben zitierten Passage als eine Anspielung auf Laplaces Postulat dunkler Körper lesen kann⁴⁷, sei dahingestellt; interessant ist vor allem der von Orr gezogene Vergleich zwischen der Redeweise des Teufels mit seiner „clinging calculation for God's non-existence“⁴⁸ und dem Determinismus des sogenannten Laplaceschen Dämons⁴⁹, der Gott obsolet werden lässt. Wenn der Teufel, nachdem er ein eigenschaftsloses Unendliches, dem das menschliche Sein gleichgültig ist, als einzige Wahrheit postuliert hat, am Ende der betreffenden Szene Antonius auffordert, dem Phantom Gott abzuschwören, mag sich die Glaubensstärke des Antonius⁵⁰ beweisen, der in einem „dernier mouvement d'espoir“⁵¹ die Augen hebt. Doch gestaltet Flaubert weniger einen Philosophenstreit, als dass er das psychische Elend und die körperlich-geistigen Qualen des Antonius ins Zentrum rückt. Dominierend bleibt zum einen der pessimistische Eindruck, dass der faustische Impetus, der im Ritt auf dem Teufel nachklingt, und die Emphase des immer weiter gesteigerten Allumfassens rasch gebrochen werden: „Il [Antoine] surcharge sa pensée du calcul de leurs [i. e. der Himmelskörper] distances ; puis sa tête retombe.“ Darauf folgt die desillusionierte Frage „Quel est le but de tout cela?“⁵² Gleich einer Art sinnentleerter Schwundstufe wird der hier spürbare resignative Gestus zur Plattitüde in Flauberts unvollendetem Roman *Bouvard et Pécuchet* (1881), wo die identische Frage wiederum im astronomischen Kontext erscheint. „Quel est le but de tout cela?“, „Peut-être qu'il n'y

45 Ebd. S. 197.

46 So heißt es in der Version von 1849: „Les vois-tu bien les innombrables feux du ciel ? constellations, planètes, météores, astres lointains, étoiles d'un jour, chacun tourne, chacun brille, et c'est le même mouvement, la même lumière, principe unique [...] Un rythme mystérieux mène à la danse les atomes remués qui s'entrelacent, se quittent et se reprennent“ (Gustave Flaubert. *Œuvres complètes* II. 1845-1851. Hg. Claudine Gothot-Mersch. Paris 2013. S. 503-504). Vgl. dazu Benoît Dufau. „Flaubert, Lucrèce et Spinoza: La danse des atomes dans la *Tentation* de 1849.“ *Revue d'histoire littéraire de la France* 114 (2014). S. 843-858.

47 Vgl. Orr. *Flaubert's Tentation* (wie Anm. 44). S. 198.

48 Ebd. S. 201.

49 „Flaubert's Devil wonderfully characterizes and literalizes Laplace's Demon by repackaging its ‚super-determinism of the universe in pseudo-theological arguments to prove to Antoine the non-existence of his God as exemplified by the cold cosmos“ (Orr. *Flaubert's Tentation* [wie Anm. 44], S. 200).

50 „Moreover, Antoine's decision for his unknowable God is also his choice to believe in the great mysteries that neither theology nor science has yet resolved“ (Orr. *Flaubert's Tentation* [wie Anm. 44]. S. 201).

51 Flaubert. *La Tentation de saint Antoine* (wie Anm. 40), S. 215.

52 Ebd. S. 210.

a pas de but?“⁵³ fragen sich Bouvard und Pécuchet, nachdem Pécuchet, der früher öfter durch ein Teleskop geschaut hat, seinen Partner unter anderem wie folgt belehrt hat: „Derrière la voie lactée, ce sont les nébuleuses ; au-delà des nébuleuses des étoiles encore! La plus voisine est séparée de nous par trois cents billions de myriamètres!“⁵⁴ Doch zurück zur *Tentation*, wo anstelle des Eindrucks der Beliebigkeit die naturwissenschaftliche Erkenntnis die Gefahr eines Tedium vitae nach sich zieht, die dann an Schärfe noch übertroffen wird durch die hinzutretenden Zeichen nackter Angst. Der unbegrenzte Raum, in dem es gemäß den Erklärungen des Teufels keinen Grund, keinen Gipfelpunkt, weder Oben noch Unten und kein Ende gibt („pas de fond, pas de sommet, ni haut, ni bas, aucun terme“⁵⁵) erzeugt in Antonius, der, mit den Worten Jean Pauls gesagt, durch die „Wüsten des Himmels“ getrieben wird, das Gefühl haltloser Bewegung („Je roule dans l’immensité des ténèbres“⁵⁶) bzw. die Angst, in einen Abgrund zu stürzen („J’ai peur! je vais tomber dans l’abîme“⁵⁷).

Im Verlauf der *Tentation* findet sich bereits vor dem Teufelsflug eine Verbindung von unermesslicher Sternenwelt und Bildern eines haltlosen Sturzes, der hier zudem ekeleregende Züge trägt. Im Verlauf eines langen Götterreigens spricht die Erscheinung des Buddha prophetisch davon, wie zusammen mit den Sandkörnern des Ganges Myriaden von Sternen vergehen werden.⁵⁸ Auf dieses Stichwort hin geraten die vor dem Einsiedler sich präsentierenden Göttergestalten ins Wanken, mehr noch: „Ils [...] tombent en convulsions, et vomissent leurs existences [...] Ils arrachent leurs attributs, leurs sexes, lancent par dessus l’épaule les coupes où ils buvaient l’immortalité, s’étranglent avec leurs serpents, s’évanouissent en fumée“.⁵⁹

Was hier nur in der Kontiguität der zeitlichen Abfolge steht – Sterben der Sterne, Bilder körperlicher Zerstörung, konvulsivischer Exzesse und organischen Zerfalls – wird eine enge metaphorische Verbindung eingehen im Werk des schon erwähnten Georges Bataille: „mon sexe est un soleil mort / les étoiles tombées dans une fosse sans fond / je pleure et ma langue coule“⁶⁰ – so lauten drei Gedichtzeilen aus der Sammlung *L’Archangélique* (1944). Vor der genaueren Betrachtung Batailles soll aber noch von einem für den vorliegenden Kontext zentralen, an der Wende von 19. zum 20. Jahrhunderts entstandenen Gedicht die Rede sein. Bezeichnenderweise erfolgt Antonius’ Ausruf „J’ai peur. Je vais tomber dans l’abîme“ im Anschluss an eine Stelle, an der der Teufel ihm in quälend-insistierender Rede eine unendliche Abfolge herumwirbelnder

53 Gustave Flaubert. *Bouvard et Pécuchet*. Hg. Claudine Gothot-Mersch. Paris 1999. S. 139.

54 Ebd. S. 137.

55 Flaubert: *La Tentation de saint Antoine* (Anm. 40), S. 212.

56 Ebd. S. 214.

57 Ebd. S. 211.

58 „Les hommes, les animaux, les Dieux, les bambous, les océans, les montagnes, les grains de sable des Ganges avec les myriades de myriades d’étoiles, tout va mourir“ (Flaubert. *La Tentation de saint Antoine* [wie Anm. 40]. S. 170).

59 Ebd. S. 170.

60 Bataille. *Œuvres complètes* (wie Anm. 29). Bd. III. S. 87-88.

Sonnen vor Augen führt, die hinter jeder Nacht von neuem auftauchen.⁶¹ Der Gedanke der Unendlichkeit wird so zum Auslöser kreatürlicher Angst und Beklemmung. Explizit thematisiert wird das allen Vorstellungen des Erhabenen zuwiderlaufende „somatische“ Empfinden bei einer als Blick nach unten, in eine bodenlose Tiefe imaginierten Begegnung mit disparaten Sternenansammlungen in dem motivgeschichtlich bemerkenswerten Gedicht *La vertigine* von Giovanni Pascoli (1855-1912). Es mag auf den ersten Blick erstaunen, gerade im lyrischen Werk dieses Verfassers auf einen derartigen Text zu stoßen, gilt der einem vormodernen Decadentismo zugeordnete Pascoli doch gemeinhin, vor allem aufgrund seines ersten Gedichtbands *Myricae* (1891/1897), als Dichter der kleinen, nahen Dinge, der bevorzugt räumlich begrenzte, ländliche (dabei oft melancholisch verhangene) Naturszenarien mit spezifischer Nomenklatur in ihrem individuellen Charakter zu erfassen sucht. Gleichwohl stellt die dichterische Auseinandersetzung mit den Dimensionen des Kosmos einen wichtigen Themenkomplex in Pascolis Lyrik dar⁶², der sich in einer Reihe von markanten Gedichten niederschlägt. In dem umfangreichen Erzählgedicht *Il ciocco* aus den *Canti di Castelvecchio* (1903) weitet sich eine Szene bäuerlichen Lebens – Menschen um einen brennender Holzklotz versammelt, der einem Ameisenvolk als Behausung diente – zu einer unablässigen Folge variierender Imaginationen von Zerstörung, Untergang und erneuertem Sein im Universum.⁶³ Die Empfindungen, die die Vorstellung kosmischen Vergehens auslösen, werden hier zur Angst einer kindlichen Seele vor dem endgültigen Nicht-mehr-sein: „io grido il lungo fievole lamento / d'un fanciulletto che non può, non vuole / dormire! di questa anima fanciulla / che non ci vuole, non ci sa morire!“⁶⁴ Pascolis selbstquälerische Radikalität wird im Vergleich deutlich, wenn man die tröstliche Schlusswendung des Gedichts *On the Beach at Night* von Walt Whitman (1819-1892) aus den *Leaves of Grass* (1855/1891) dagegenhält, wo ein Kind an der Hand des Vaters zu weinen beginnt, als düstere Nachtwolken („burial clouds“) die

61 Vgl. Flaubert. *La Tentation de saint Antoine* (wie Anm. 40). S. 211: „[...] au-delà de ces profondeurs où tu n'aperçois que la nuit, d'autres soleils tourbillonnent, derrière ceux-là d'autres, et encore d'autres, indéfiniment...“

62 Grundlegend hierzu: Giovanni Getto. „Giovanni Pascoli poeta astrale.“ Ders. *Carducci e Pascoli*. Caltanissetta/Rom ³1977, S. 77-136. Vgl. außerdem Daniela Baroncini. „Pascoli, l'astronomia e il nulla cosmico.“ *Rivista Pascoliana* 27 (2015), S. 87-100.

63 Giovanni Pascoli. *Poesie*, vol. primo. Mailand ³1974. S. 545-563. Der Bilderreichtum dieses bewusst ausufernden Gedichts lässt sich kaum in Worte fassen; als Beispiel mögen die folgenden Terzinen aus dem *Canto secondo* dienen; „Ma se al fine dei tempi entra il silenzio? / se tutto nel silenzio entra? la stella / della rugiada e l'astro dell'assenzio [...] Questa, la morte! Questa sol, la tomba... / se già l'ignoto Spirito non piova / con un gran tuono, con una gran romba; / e forse le macerie anco sommuova, / e batte a Vega Aldebaran che forse / dian, le due selci, la scintilla nuova; / e prenda in mano, e getti alle lor corse, / sotto una nuova lampada polare, / altri Cigni, altri Aurighi, altre Grand'Orse; / e li getti a cozzare, a naufragare, / a seminare dei rottami sparsi / del lor naufragio il loro etereo mare“ (S. 560-561).

64 Ebd. S. 562.

Sterne am Himmel zu verschlingen scheinen.⁶⁵ Die Empfindung des hilflosen Ausgesetztseins in der richtungslosen Leere des Universums steht am Ende von *Il bolide* (ebenfalls aus den *Canti di Castelvecchio*). Dort geht die (erinnerte)⁶⁶ Vision des lyrischen Ichs vom eigenen Tod (als junger Mann durch einen Schuss aus dem Hinterhalt) über in die Erscheinung eines Meteoriten, die das eigene Dasein unvermittelt in eine veränderte, angstbesetzte Perspektive rückt:

E la Terra sentii nell'Universo.
Sentii, fremendo, ch'è del cielo anch'ella.
E mi vidi quaggiù piccolo e sperso

errare, tra le stelle, in una stella.⁶⁷

Mutet diese kosmische Schlusswendung vergleichsweise wenig originell an⁶⁸, so findet die gegenüber der dichterischen Tradition spezifisch neue „visione galassiocentrica“⁶⁹, durch die das Ich von der Erde weggerissen wird, bei Pascoli ihren stärksten Ausdruck in *La vertigine*.

In diesem Gedicht aus den *Nuovi Poemetti* (1909) kulminiert, um nochmals Giovanni Getto zu zitieren, „l'angoscia degli abissi cosmici“⁷⁰; Daniela Baroncini sieht in diesem Text die Modernität von Pascolis kosmischer, auf das zwanzigste Jahrhundert vorausweisender Dichtung am stärksten ausgeprägt.⁷¹ Pascoli

65 „The ravening clouds shall not long be victorious, / They shall not long possess the sky, they devour the stars only in apparition [...] Something there is more immortal even than the stars“ (Walt Whitman. *Leaves of Grass*. Hg. Jerome Loving. Oxford 1990. S. 206).

66 Zur komplexen Zeitstruktur dieses Gedichts vgl. Nicolò Magnani. *Il bolide di Giovanni Pascoli: Struttura interna e significato di una poesia ‚di confine‘*. In: Nuova Rivista di Letteratura Italiana 19 (2016), S. 183-203.

67 Pascoli. *Poesie* (wie Anm. 63). S. 684.

68 Vgl. die Hinweise auf die kritischen Bemerkungen Cesare Garbolis bei Magnani, *Il bolide di Giovanni Pascoli* (wie Anm. 66. S. 184 u. S. 198).

69 Vgl. Getto. *Giovanni Pascoli poeta astrale* (wie Anm. 62). S. 120: „È questo il modo nuovo, autenticamente pascoliano, di avvertire la realtà cosmica: al geocentrismo del Leopardi, praticamente ancora operante nell'emozione fantastica, nonostante la chiara nozione copernicana sul piano intellettuale, il Pascoli sostituisce una visione eliocentrica o addirittura galassiocentrica: o meglio ancora, una visione in cui non si dà più centro di sorta, ma soltanto sussistono voragini misteriose di spazio, di buio e di fuoco.“

70 Getto. *Giovanni Pascoli poeta astrale* (wie Anm. 60). S. 131.

71 Vgl. Baroncini. *Pascoli, L'astronomia e il nulla cosmico* (wie Anm. 62). S. 96. Erhellend im vorliegenden Zusammenhang erscheint mir, neben den angeführten möglichen Quellen Pascolis, der Querverweis Baroncinis auf Charles Baudelaires Sonett *Le gouffre* (vgl. S. 97), das zwar keine Sternenmotivik im engeren Sinne, wohl aber zusammen mit der einleitenden Evokation Pascals die Vorstellung des Oben und Unten vermengenden richtungslosen Schwindelgefühls angesichts unendlicher Räume enthält. Resümierend schreibt Baroncini: „la cosmogonia pascoliana segna una svolta radicale rispetto ai poeti cosmici precedenti soprattutto per la visione

hat seinem in zwei Teile untergliederten Gedicht ein Motto vorangestellt, das das paradigmatische Motiv der haltlosen Bewegung als wundersame Geschichte einführt: „Si racconta di un fanciullo che aveva perduto il senso della gravità...“. Den ersten Teil kennzeichnet noch ein lehrhafter, perorierender Sprachgestus. Hier redet das Ich die Menschen an, um ihnen, die sich fest und sicher auf der Erde glauben, ihren prekären Status angesichts der sie umgebenden kosmischen Räume ins Bewusstsein zu rufen:

che fisso il mento a gli anelanti petti,
andate, ingombri dell'oblio che nega,
penduli, o voi che vi credete eretti!

Ma quando il capo e l'occhio vi si piega
giù per l'abisso in cui lontan lontano
in fondo in fondo è il luccichio di Vega...?⁷²

Dann entspringt dem Gedanken, an die Erde geklammert über einem Abgrund zu hängen, im zweiten Teil jener Schwindel, der dem Gedicht seinen Titel gibt, verbunden mit der Imagination eines richtungslosen Sturzes in den universellen Sternenabgrund.⁷³ Zwar klingt am Ende des Gedichts in beschwörender Weise die Hoffnung auf eine Rast, ein letztes Ziel an, und der abschließende Ausruf des in seiner Vorstellung von Sternennebel zu Sternennebel stürzenden Ichs ist an Gott gerichtet, aber der religiöse Gedanke gelangt, darin Flauberts *Tentation de saint Antoine* ähnlich, zu keiner konsistenten Formulierung mehr. Vor dem Hintergrund der Sterne, deren unterschiedliche Farben hier weniger eine reiche, klassifizierbare Vielfalt⁷⁴ als vielmehr eine disparate Beliebigkeit anzeigen und die sich zu bewegten, amorphen Gemengen verdichten, gerät das wachende, dem fremdgewordenen mortifizierenden Blick des Großen Bären ausgesetzte Subjekt, das sich aus der Gemeinschaft der Menschen löst, in einen verstörenden, willenlosen Taumel. Insistierende Wortwiederholungen, Variationen und Exklamationen und die damit verbundene zunehmende Fragmentierung der Syntax erzeugen den Eindruck einer unausgesetzten Bewegung. Dementsprechend bezeichnet der Schluss mit der Anrufung Gottes einen Zustand der Verausgabung, an dem das schwerelos und nichtig gewordene Ich am Rande eines bloßen Stammelns mit seiner Sprache nicht mehr weiterkommt und nur ein Ende der sinnentleerten kosmischen Bilderflucht erfleht:

dello spazio come abisso vertiginoso e perturbante, intimamente connessa alla nozione del nulla“ (S. 100).

72 Pascoli. *Poesie* (wie Anm. 63). S. 391.

73 „[È] il cielo notturno, il baratro stellare, che provoca la più paurosa vertigine, e la sensazione della caduta nello spazio. Nella visione del cielo stellato, che si afferma nella seconda parte, ritornano in sintesi i motivi essenziali della poesia cosmica pascoliana“ (Getto, *Giovanni Pascoli poeta astrale* [wie Anm. 62]. S. 132).

74 Der Wissenschaftshistoriker John North bezeichnet das 19. Jahrhundert als „the century of star catalogues“ (John North. *The Fontana History of Astronomy and Cosmology*. London 1994. S. 453).

Oh! se la notte, almeno lei, non fosse!
 Qual freddo orrore pendere su quelle
 lontane, fredde, bianche azzurre e rosse,

su quell'immenso baratro di stelle,
 sopra quei gruppi, sopra quelli ammassi,
 quel seminiò, quel polverio di stelle!

Su quell'immenso baratro tu passi
 correndo, o Terra, e non sei mai trascorsa,
 con noi pendenti, in grande oblio, dai sassi.

Io veglio. In cuor mi venta la tua corsa.
 Veglio. Mi fissa di laggiù coi tondi
 occhi, tutta la notte, la Grande Orsa:

se mi si svella, se mi si sprofondi
 l'essere, tutto l'essere, in quel mare,
 d'astri, in quel cupo vortice di mondi!

veder d'attimo in attimo più chiare
 le costellazioni, il firmamento
 crescere sotto il mio precipitare!

precipitare languido, sgomento,
 nullo, senza più peso e senza senso:
 sprofondar d'un millennio ogni momento!

di là da ciò che vedo e ciò che penso,
 non trovar fondo, non trovar mai posa,
 da spazio immenso ad altro spazio immenso;

forse, giù giù, via via, sperar... che cosa?
 La sosta! Il fine! Il termine ultimo! Io,
 io te, di nebulosa in nebulosa,

di cielo in cielo, in vano e sempre, Dio!⁷⁵

Die Labilität der finalen Anrufung Gottes in *La Vertigine* erschließt sich wiederum im Vergleich und zwar mit *Abîme*, dem letzten Gedicht aus dem Zyklus *La Légende des siècles* (1859/1883) von Victor Hugo (1802-1885). Hugos „abîme“ ist nicht grundlos, denn dort gehört Gott selbst das abschließende Wort am Ende eines monumentalen Défilés, in dem auf den Menschen und die Erde folgend kosmische Akteure, angefangen vom Saturn, der Sonne und Sirius bis hin zur Milchstraße und den Sternennebeln auftreten. In allegorisierender Manier stellen die Himmelskörper die Dimensionen ihrer Wirkungsmacht zur Schau,

75 Pascoli, *Poesie* (Anm. 63), S. 394f.

die Milchstraße bringt sich als „éclatant abîme“⁷⁶ zur Geltung, die Sternennebel suggerieren ein richtungsloses Chaos⁷⁷, bevor mit jeweils einem apodiktischen Satz zunächst die Unendlichkeit und dann Gott den Schluss bilden: „Je n'aurais qu'à souffler, et tout serait de l'ombre“.⁷⁸ Mit diesem Bild transzendenter Allmacht endet *La Légende des siècles*. Trotz der ostentativ entfalteten einschlägigen Motivik von Abgrund und Unermesslichkeit in der Darstellung des Alls zeigt sich Gott bei Hugo dem implizierten Subjekt in seiner geistigen Betrachtung als letzte sinnstiftende Instanz, während Pascolis ins Leere fallende Ich zu keiner kohärenten Gottesvorstellung mehr gelangt.⁷⁹

Jener radikale Pessimismus, wie er sich in der einschlägigen Bildlichkeit bei Flaubert und Pascoli manifestiert („Je roule dans l'immensité des ténèbres“, „non trovar fondo, non trovar mai posa, / da spazio immenso ad altro spazio immenso“), scheint auch im 20. Jahrhundert, in dem Relativitäts- und Quantentheorie ein verändertes Weltbild begründen und neue astrophysikalische Erkenntnisse (Lebenszyklus der Sterne, Expansion des Universums) Allgemeingut werden, kaum mehr überbietbar.⁸⁰ Neben Beispielen für die Abkehr vom Universum als referentielle Wirklichkeit⁸¹ finden sich weiterhin literarische Werke, die in weitgefächerter Weise den Blick auf die Sterne richten.⁸² Dabei werden auch in der Auseinandersetzung mit dem wissenschaftlichen Erkenntnisfortschritt bekannte Denk- und Erfahrungsmuster aufgegriffen. In Hermann Brochs (1886-1951) Roman *Die Unbekannte Größe* (1933) zeigt die Hauptfigur Richard Hieck, ein junger asketisch wirkender Mathematiker, der der Wirklichkeit des Lebens, das ihm von Myriaden von Dingen durchdrungen erscheint,

76 „Mon éclatant abîme est votre source à tous“ (Victor Hugo: *La Légende des siècles*. Hg. von Arnaud Laster. Paris 2002 [1974], S. 867).

77 „Mondes spectres écloés dans les chaos funèbres, / N'ayant ni pôle austral ni pôle boréal“ (Hugo, *La Légende des siècles* [Anm. 76], S. 868).

78 Hugo. *La Légende des siècles* (Anm. 76), S. 869.

79 Pascoli entwickelt damit auch einen radikalen Kontrast zur weihnachtlichen Perspektive des in den *Nuovi Poemetti* unmittelbar vorausgehenden Gedichts *La pecorella smarrita*, in dem sich Gott am Ende der verlorenen Erde zuwendet: „Sonava la zampogna pastorale. E Dio scendea la cerua pendice / cercando in fondo dell'abisso astrale / la Terra, sola rea, sola infelice“ (Pascoli, *Poesie* [Anm. 63], S. 389).

80 So relativiert sich auch der schockierende Charakter eines Textes wie dem *Psalm Salomos, den Weltraumfahrern zu singen* aus Friedrich Dürrenmatts *Die Physiker* (1962).

81 Anlässlich der Jerusalem-Gedichte Paul Celans stellt Bernhard Böschstein fest: „Dieses Jerusalem freilich wird von der Vernichtung der Welt her figuriert. Die Landung der Menschen auf dem Mond hat dem Himmel den Rest gegeben, ihn zum Sumpf und seine Gestirne zum Unrat herabgewürdigt. Der schon in den vorangehenden Bänden sehr deutliche ‚kosmische Nihilismus‘ hat in diesem Ereignis eine Bestätigung gefunden, die ihn radikalisiert. Das Nichts als Weltgrund erscheint als die letzte, unumstößliche Auskunft“ (Bernhard Böschstein. „Erste Notizen zu Celans letzten Gedichten. Zur zweiten Abteilung von ‚Zeitgehöft‘“ *Text und Kritik* 53/54 (1977). S. 55-61; hier S. 55).

82 Vgl. dazu den Sammelband *Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert*. Hg. Maximilian Bergengruen, Davide Giuriato und Sandro Zanetti. Frankfurt a. M. 2006.

habhaft werden will⁸³, an einem Abend einer jungen Studentin die Sternwarte, wo er eine Anstellung gefunden hat. Wenn Hieck im Anschluss auf dem Rückweg durch die Dunkelheit die „Hypothese vom gekrümmten Weltraum, dessen Expansion und Restriktion die Bewegung der großen Sternsysteme bedingen soll“⁸⁴, vorträgt, so erinnert die Reaktion seiner Zuhörerin auf die „erschreckende Hypothese“⁸⁵ an die Wirkungsweise der Kategorie des Erhabenen.⁸⁶ Und Hieck selbst wird in einem Gespräch am Ende des Romans von dem Dozenten Kapperbrunn, der ihn als „Sterngucker“ tituliert, an das eingangs zitierte berühmte Diktum von Kant erinnert: „Wie heißt es doch bei Ihrem alten Kant: der gestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir...“, Kapperbrunn lachte, ‚heißt es nicht so?‘ ‚Ja‘, sagte Hieck, ‚das stimmt.‘ Das moralische Gesetz in mir: das hing irgendwie mit dem Herzen zusammen [...], einsamer Klang des Herzens im Dunkel der Nacht [...]⁸⁷

Bei der vorangehenden Beschreibung der Beisetzung von Richards jüngerem Bruder gleitet der Blick des Erzählers über die geöffnete Erde am Friedhof hin zur „Allee, die zur Sternwarte hinausführte“.⁸⁸ Indem Hieck den Sternenhimmel und das moralische Gesetz mit der existentiellen Erfahrung von Liebe und Tod verknüpft, gelangt er zum Bild eines Lebens, das zwischen zwei Dunkelheiten erkenntnisgeleitet zur Erhellung des Daseins beiträgt.

Und aus der Dunkelheit, aus der man gekommen ist, wird man zu neuer Dunkelheit fortschreiten, auf schwarzem Grunde stehen die Sterne, und sie werden in die Fläche dunklen Wassers gleiten, auftauchend in der Größe und Erhabenheit des Todes. Genügte das nicht? Und die verwehte Unsicherheit der Herkunft und des Zieles wird um ein wenig erhellt sein im Klange der Einsamkeit und des Herzens. Ziel außerhalb des Lebens, dennoch Leben. Oh, Liebe!⁸⁹

83 Vgl. Hermann Broch. *Kommentierte Werkausgabe*. Hg. Paul Michael Lützeler. Band 2. Frankfurt a. M. 1977. S. 39 u. 74.

84 Broch. *Kommentierte Werkausgabe* (wie Anm. 83), S. 96. Zum Stellenwert dieser Anspielung auf Einsteins Relativitätstheorie vgl. die Bemerkung von Carsten Könneker in seinem Aufsatz „Hermann Brochs Rezeption der modernen Physik. Quantenmechanik und ‚Unbekannte Größe““. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 118 (1999). S. 205-239; hier S. 236-237.

85 Broch. *Kommentierte Werkausgabe* (wie Anm. 83). S. 96.

86 „[W]enn Richard von den geometrischen Möglichkeiten und Schwierigkeiten dieser radikalsten Raumhypothese sprach, so erfaßte sie es mit weitgeöffnetem Verständnis und wußte dennoch, daß hier der Kosmos für etwas bemüht wurde [...], das überkosmisch, übermächtig hinter aller präzisen Ausdrückbarkeit stand“ (Broch. *Kommentierte Werkausgabe* [wie Anm. 83]. S. 96). Zu dieser Thematik vgl. auch Andrea Albrecht und Christian Blohmann. „Dichter, Mathematiker und Sterndeuter. Hermann Brochs ‚Unbekannte Größe““, in: Bergengruen u. a. *Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert* (wie Anm. 82). S. 209-224, die von Hiecks „erhabenen Sternerfahrungen“ sprechen und fortfahren: „Das Erhabenheitserlebnis entspringt dabei – hier folgt Bloch der kantischen Ästhetik – einer Unendlichkeitserfahrung“ (S. 215).

87 Broch. *Kommentierte Werkausgabe* (wie Anm. 83). S. 140-141.

88 Ebd. S. 138.

89 Ebd. S. 141-142.

In radikalerer Weise, ohne Bezug zu moralischem Gesetz und Erhabenheit, verbinden sich stellare Motive mit der Grenzerfahrung eines ausgesetzten Subjekts, der (Grabes-)Nacht und dem Gedanken eines unendlichen, grundlosen Nichts in literarischen Texten Georges Batailles, speziell in einer Reihe von Gedichten⁹⁰ aus der bereits zitierten Sammlung *L'Archangélique*. Hier kommt die Vorstellung des haltlosen Falles ins Leere, das auch Himmelskörper und All selbst erfasst, einem subjektzerstörenden und dabei revelatorischen Wahnzustand gleich.⁹¹ Die meisten Gedichte Batailles entstehen etwa zur gleichen Zeit wie die *Le Coupable* (1944) betitelte Sammlung von Aufzeichnungen, in denen er an abendländische mystische Traditionen (Angela da Foligno, Juan de la Cruz) anknüpft, was jedoch mit einer radikal-nihilistischen Verneinung Gottes⁹² einher geht. Für den unbestimmten Weltgrund, dem sich das meditierende Ich Batailles zu nähern sucht, gilt:

„LE FOND DES MONDES“ n'est pas Dieu. [...]

„LE FOND DES MONDES“ n'oppose rien à ce mouvement vertigineux, catastrophique, emportant avec nous dans l'abîme tout ce qui, d'une immensité profonde, effrayante, émerge – ou pourrait émerger – de solide.⁹³

Mit Blick auf Sade schreibt Bataille zum Beispiel an einer Stelle in der unvollendeten Schrift *L'Histoire de l'érotisme* (1950/51) über die unablässige Bewegung des verneinenden Subjekts:

l'idée de Dieu fut un repos, un temps d'arrêt dans le mouvement vertigineux que nous suivons. Tandis que la négation de Sade signifie la force qu'un homme aurait non d'arrêter, mais d'accélérer ce mouvement. Le moins étrange n'est pas qu'un tel passage à la souveraineté apathique de l'univers ne diffère plus que par cette négation illimitée de la négation limitée des mystiques.⁹⁴

90 Z. B.: „le néant n'est que moi-même / l'univers n'est que ma tombe / le soleil n'est que la mort [...] en moi-même / au fond d'un abîme / l'immense univers est la mort“ (Bataille, *CŒuvres complètes* [Anm. 29], hier Bd. III, S. 81). Zur Stellung der Lyrik Batailles vgl. Sylvain Santi. *Georges Bataille, à l'extrémité fuyante de la poésie*. Amsterdam 2007 sowie das Vorwort von Bernard Noël zu der Ausgabe *L'Archangélique et autres poèmes*. Paris 2008.

91 Vgl. die schon zitierte Wendung „les étoiles tombées dans une fosse sans fond“ (vgl. oben Anm. 60) oder aus dem Eröffnungsgedicht *Immensité criminelle* die Strophe „je tombe dans l'immensité / qui tombe en elle-même / elle est plus noire que ma mort“ (Bataille, *CŒuvres complètes* [Anm. 29], hier Bd. III, S. 75).

92 Gleichwohl kommt dem Christentum mit seiner Vorstellung vom Opfer des Gottessohns in Batailles Denken eine wichtige Rolle zu. Sein Biograph Michel Surya schreibt zu diesem Thema: „Infini est le péché duquel est né l'homme, infini celui de la crucifixion du Christ [...] La clé du rapport à Dieu n'est pas le bien, mais le mal : un mal égal à Dieu, infini (infini d'autant plus que pour clore cette précaire et paradoxale construction, Bataille ne manque jamais de redire que Dieu n'existe pas)“ (Michel Surya. *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*. Paris 2012 [1992]. S. 531).

93 Bataille. *CŒuvres complètes* (wie Anm. 29), Bd. V. S. 272.

94 Bataille. *CŒuvres complètes* (wie Anm. 29). Bd. VIII. S. 157.

Wenn das begehrte Objekt in einem vorangehenden Abschnitt über *L'amour individuel* im Moment der Vereinigung als das Universum erscheint – „l'être aimé dans l'amour est toujours l'univers lui-même“⁹⁵ –, so kündigt sich darin ein weiteres besonderes Merkmal an, das Batailles Texte im Vergleich zu den bisher behandelten Beispielen kennzeichnet. Zusammen mit dem allgemeinen Begriff des *univers*, wie er etwa in *L'Histoire de l'érotisme* erscheint, erfahren spezifischere kosmische Bilder und Figurationen bei Bataille eine in seiner Anthropologie verankerte Erotisierung, verbunden mit der Vorstellung von Verwundung, organischer Auflösung⁹⁶ und dem Gefühl des Ekels. Bereits in *L'Anus solaire* (1931) werden Begattung und Bewegung der Himmelskörper in Verbindung gebracht⁹⁷; speziell die Sonne wird dem Ich, das sich ihr anverwandeln möchte, zum Träger sexueller Energie.⁹⁸ (Umgekehrt können im Augenblick erotischer Tabuverletzungen, wie in einer Episode aus *Histoire de l'œil* (1928), Körperflüssigkeiten zur stellaren Materie⁹⁹ werden.) Was in *L'Anus solaire* noch stellenweise surrealistisch-verspielt¹⁰⁰ anmuten mag, erscheint etwa in dem Artikel *Corps célestes* (1938), der auf einige astronomische Fakten, zum Beispiel galaktische Bewegungen verweist, in Zusammenhang mit der für Bataille wichtigen Idee der Verausgabung:

Le véritable don de soi, l'extase – qui ne lie pas seulement l'homme à la femme – n'en marque pas moins la limite de l'avidité, la possibilité d'échapper au mouvement froid et de retrouver la fête des soleils et des spirales [...] Les hommes peuvent retrouver par la perte le mouvement libre de l'univers, ils peuvent danser et tourner avec une ivresse aussi délivrante que celle des grands essaims d'étoiles, mais, dans la dépense violente qu'ils font ainsi d'eux-mêmes, ils sont contraints d'apercevoir qu'ils respirent dans le pouvoir de la mort.¹⁰¹

95 Ebd. S. 138 (Hervorhebung im Original).

96 Interessant wäre hier ein vergleichender Blick auf die semantische Struktur in Paul Celans spätem Gedicht *Du gleißende* (entstanden 1969): „Tochtergeschwulst / einer Blendung im All [...] du wildenzt / vor unsern / hungrigen, unverrückbaren / Poren / als Mitsonne, zwischen / zwei Hellschüssen / Abgrund“ (Celan. *Gesammelte Werke* [wie Anm. 32]. III. S.101).

97 „Les deux principaux mouvements sont le mouvement rotatif et le mouvement sexuel [...] C'est ainsi qu'on s'aperçoit que la terre en tournant fait coïter les animaux et les hommes et (comme ce qui résulte est aussi bien la cause que ce qui provoque) les animaux et les hommes font tourner la terre en coïtant“ (Bataille. *Cœuvres complètes* [wie Anm. 29]. Bd. I. S. 82).

98 „Et quand je m'écrie : JE SUIS LE SOLEIL, il en résulte une érection intégrale“, „Le Soleil aime exclusivement la Nuit et dirige vers la terre sa violence lumineuse, verge ignoble“ (Bataille. *Cœuvres complètes* [wie Anm. 29]. Bd. I. S. 81 u. 86).

99 „Je m'allongeai à ce moment dans l'herbe [...] les yeux ouverts juste sous la voie lactée, étrange trouée de sperme astral et d'urine céleste à travers la voûte crânienne formée par le cercle des constellations“ (Bataille, *Cœuvres complètes* [wie Anm. 29]. Bd. I. S. 44).

100 Zum parodistischen Charakter von *L'Anus solaire* vgl. Daniel Hawley. *L'œuvre insolite de Georges Bataille. Une hiérophanie moderne*. Paris 1978. S.148-162.

101 Bataille (wie Anm. 29), hier Bd. I. S. 519-520. In diesem Artikel betont Bataille auch den trügerischen Charakter der vermeintlich festen Beobachterposition des

L'Alleluiah schließlich entwirft imaginative Exzesse, in denen sich Liebe, Schmerz und Obszönität mit der Vorstellung eines Sturzes in den Himmelsraum vermengen:

Tes yeux s'ouvrent sur les étoiles et tes parties velues s'ouvrent sur... Ce globe immense où tu t'accroupis se hérissé dans la nuit de sombres et hautes montagnes. Très haut sur les crêtes neigeuses est suspendue la transparence étoilée du ciel. Mais d'une crête à l'autre demeurent béants des abîmes [...] le fond clair de ces gouffres est le ciel austral, dont l'éclat répond à l'obscurité de la nuit boréale.¹⁰²
Étendue, la tête en arrière, les yeux perdus dans les coulées laiteuses du ciel, abandonnée aux étoiles... le plus doux ruissellement de ton corps!¹⁰³

Das in Erotik, Opferhandlung und Tod aufscheinende Faszinosum lenkt auf den Zustand hin, den Bataille in *L'Erotisme* (1957) als „continuité de l'être“¹⁰⁴ bezeichnet. Wer darin ein Gefühl glückseliger Alleinheit vermutet und von der zuvor zitierten „fête des soleils et des spirales“ liest, könnte versucht sein an jene „Allsympathie“ aus Thomas Manns *Felix Krull* zu denken, die Professor Kuckuck „mit seinen Sternenaugen“¹⁰⁵ verkündet. Doch dies wäre ein Missverständnis, da sich Batailles Vorstellungen von Ich-Verlust und Ich-Erweiterung hinsichtlich des affektiven Gehalts weit entfernt von einem „tumultuöse[n] Fest in den unermeßlichen Räumen“¹⁰⁶ bewegen, wengleich er in seinem 1940 erschienenen Artikel *Les mangeurs d'étoiles*¹⁰⁷ über den mit ihm befreundeten Maler André Masson¹⁰⁸ (1896-1987) von einer „fête fulgurante d'astres qui tournent à tout jamais le vertige de la bacchanale“¹⁰⁹ schreibt. Die unablässige Bewegung des sich verzehrenden Subjekts¹¹⁰ gleicht bei Bataille einem „naufage dans le nauséeux“¹¹¹ und vollzieht sich als rauschhafte Transgression von Verboten, die

Menschen angesichts der „rapidité folle“ der Himmelskörperbewegungen (vgl. ebd. S. 516).

102 Bataille. *Œuvres complètes* (wie Anm. 29). Bd. V. S. 395.

103 Ebd. S. 405.

104 Bataille. *Œuvres complètes* (wie Anm. 29). Bd. X. S. 19.

105 Mann. *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (wie Anm. 11). S. 319.

106 Ebd. S. 314.

107 Der Titel verweist auf eine Episode aus dem Leben Raymond Roussels um ein sternförmiges Gebäck.

108 Ein für Batailles wichtiges biographisches Ereignis bildet der gemeinsame Gang mit Masson in das Gebirge von Montserrat im Mai 1935: „L'expérience des deux amis est centrée autour d'un thème unique: le vertige inversé, la chute déchirante dans le vide du ciel“ (Daniel Fabre. *Bataille à Lascaux. Comment l'art préhistorique apparut aux enfants*. Paris 2014. S. 71-72).

109 Bataille. *Œuvres complètes* (wie Anm. 29). Bd. I. S. 567.

110 Vgl. zu diesem Themenkreis z. B. Juliette Feyel. *Georges Bataille. Une quête érotique du sacré*. Paris 2013: „Menée à son terme, l'exploration du désir voue le sujet à la perte radicale représentée par des images de mort et de ténèbres“ (S. 13). „Ce que Bataille appelle ‚le fond des choses‘ est en réalité un puits sans fond“ (S. 121).

111 Bataille. *Œuvres complètes* (wie Anm. 29). Bd. VIII. S. 70. Die Wendung findet in *L'Histoire de l'érotisme*.

menschliches Sein überhaupt erst definieren. Das heißt, dass trotz der Momente emphatischen erotischen Erlebens, die der Begriff des Universums bei Bataille einschließt, jener mit Taumel, Verkrampfung und Zerstörung des Ichs begleitete Sturz in die Abgründe des Alls, wie er in zuvor besprochenen Texten anderer Autoren gestaltet wurde, hier keineswegs den Charakter der Qual verliert. In Batailles Wechselspiel von libidinösem Ausgreifen nach den Sternen und unablässigem Versinken im Nichts mischen sich kalte, chthonische Todesbilder.¹¹²

In der oben zitierten Szenerie aus *L'Alleluiah* steht dem Sternenhimmel der borealen Nacht auf dem Grund der sich öffnenden Schluchten der Himmel der südlichen Hemisphäre entgegen. Die orgiastische Verkehrung beziehungsweise Vermengung von Oben und Unten, die sich im Bild des stellaren Abgrunds vollzieht, wird durch einen spezifischen Erzählkontext in noch ausgeprägterer Weise sinnfällig in einem Abschnitt aus dem Roman *Le Bleu du ciel* (1935). In der Dunkelheit eines nasskalten Novemberabends kommt es zwischen dem Ich-Erzähler Troppmann und Dorothea (eine der weiblichen Hauptfiguren) an einem Hang oberhalb eines Friedhofs in der Umgebung von Trier¹¹³ zum Liebesakt. Auf den Gräbern, auf die Troppmann wie in einen leeren Raum hinunterblickt, brennen die Lichter von Allerseelen, die dabei zu Sternen in einem Abgrund werden, dessen Ausdehnung ebenso unbegrenzt wie die des Sternenhimmels über dem Betrachter erscheint:

A un tournant du chemin un vide s'ouvrit au-dessous de nous. Étrangement, ce vide n'était pas moins illimité, à nos pieds, qu'un ciel étoilé sur nos têtes. Une multitude de petites lumières, agitées par le vent, menaient dans la nuit une fête silencieuse, inintelligible. Ces étoiles, ces bougies étaient par centaines en flammes sur le sol : le sol où s'alignait la foule des tombes illuminées. Je pris Dorothea par le bras. Nous étions fascinés par cet abîme d'étoiles funèbres. [...] Nous étions frappés de stupeur, faisant l'amour au-dessus d'un cimetière étoilé. Chacune des lumières annonçait un squelette dans une tombe, elles formaient ainsi un ciel vacillant, aussi trouble que les mouvements de nos corps mêlés.¹¹⁴

Brennpunktartig zeigt sich hier der Batailles ‚Weltraum‘ kennzeichnende spezifische Nexus: Die somatische Affizierung des Ichs, das Empfinden, sich in einem imaginierten, schwankenden Sternenhimmel zu bewegen, verquickt sich mit

112 Vgl. z. B. das Eröffnungsgedicht des *Le tombeau* überschriebenen ersten Teils von *L'Archangelique*: „Immensité criminelle / vase fêlé de l'immensité / ruine sans limites / immensité qui m'accable molle / je suis mou / l'univers est coupable [...] je tombe dans l'immensité / qui tombe en elle-même / elle est plus noire que ma mort / le soleil est noir / la beauté d'un être est le fond des caves un cri / de la nuit définitive“ (Bataille. *CŒuvres complètes* [wie Anm. 29]. Bd. III. S. 75).

113 Zum genauen Erzählkontext vgl. Leslie Hill. *Bataille, Klossowski, Blanchot. Writing at the Limit*. Oxford 2001. S.75ff.

114 Bataille. *CŒuvres complètes* (wie Anm. 29). Bd. III. S. 481. Zur Interpretation dieser Stelle im Kontext von Batailles Thanatologie vgl. Gilles Ernst. *Georges Bataille. Analyse du récit de mort*. Paris 1993. S. 125-126: „les amants, montrant leurs dents par imitation de la tête de mort, manquent à la fin de ‚tomber‘ dans la vallée qui, avec son cimetière éblouissant, est le ‚vide du ciel“ (S. 126).

einem existentiellen erotischen Erleben, das entsprechend dem „naufrage dans le nauséux“ wiederum die Erfahrung von Tod und Verfall präfiguriert. Mit der Ineinsetzung von Sternen und Kerzen/Grablichtern („ces étoiles, ces bougies“), mit der in das Bild des „abîme d'étoiles funèbres“ gefassten paroxystischen Verschmelzung von existentieller Nähe und Unendlichkeit gewinnt Bataille dem im 19. Jahrhundert sich etablierenden Motiv des stellaren Abgrunds nochmals eine neue Variante ab. Das unendliche Universum senkt sich in die Enge des Grabes, jedoch ohne Hoffnung auf Grabesruhe.¹¹⁵

115 Vgl. die Zeilen „je suis mort / et les ténèbres / alternent sans finir avec le jour“ in einem Gedicht, das beginnt: „Au-delà de ma mort“ (Bataille. *Œuvres complètes* (wie Anm. 29). Bd. III. S. 81).