
Gerhard Scharbert

Erinnerungen an ein menschenleeres Paradies

Urszenen literarischer Modernität im 19. Jahrhundert

I. Eine Verschiebung. – An der Schwelle zum 19. Jahrhundert stößt ein Aspekt des Kontinuums, in dem »der Mensch« seine Positivität bildet und bildet,¹ an seine Grenze. Das romantische Büchermachen als Erbe einer religiös legitimierten eigentlichen Natur wird seiner Redundanz gewahr; die Ordnungen des Wissens beginnen in ihrer Form als Riesenbibliotheken zu ängstigen. In dieser Situation eröffnet die naturwissenschaftliche Beschäftigung mit der Physiologie des Gehirns und der Nervenbahnen, mit dem, was Aufschluss über die organischen Bedingtheiten des »Menschseins« allgemein zu liefern verspricht, aus anderer Warte eine Möglichkeit, »das im gedruckten Gehirn der Gemeinschaft erstarrte Denken«² auf eine neue Stufe zu heben. Die Vorrang- und Vorreiterposition der französischen Psychiatrie im 19. Jahrhundert hat Robert Castel in die Formel *L'Âge d'or de l'aliénisme*³ gefasst. Nietzsche hat diese »wissenschaftliche Lust des Menschen an sich selber« als »Lust am Ausnahmefall«⁴ denunziert, und konsequenterweise wandte sie sich auch dem zu, was noch unter dem schillernden Wort Genie firmierte, spezieller sogar dem *génie* im Medium der *langue*.

Für die beiden Gründerväter der klinischen Psychiatrie Philippe Pinel und Jean Etienne Dominique Esquirol hatten in der Tradition der jüngeren Vergangenheit schon die Hypertrophien der *imagination* allgemein zum eisernen prognostischen Bestand der Psychopathologie gehört; zu nennen wären hier als Anreger der berühmte William Cullen, der den folgenreichen Begriff *Neurose* prägte,⁵ sowie der englische Irrenarzt Sir Alexander Crichton, der als erster die damals revolutionäre These vertrat, dass die einzelnen Fähigkeiten der Seele, z.B. Aufmerksamkeit, Gedächtnis, Urteilskraft, *Imagination* etc., jede für sich allein erkranken könnten.⁶ Pinels Schüler Victor Broussais widmete in seinem Hauptwerk *De l'irritation et de la folie*⁷ von 1828 einen langen Abschnitt der *valeur des signes*, in welchem er die Gültigkeit von sprachlichen Zeichen zur Selbstbeschreibung von psychischen Phänomenen untersucht. Sein Urteil: Begriffe wie *moi*, *intelligence*, *imagination* seien nur der unvollkommene, laienhafte Versuch, die wechselnden physiologischen Zustände des Nervensystems unter eine chimärische Einheit zu zwingen, die selbst Züge des Wahnhaften trüge.⁸

Baudelaire war daher derjenige, der schon im Einleitungsgedicht der *Fleurs du mal* im Titel *An den Leser* folgerichtig nicht nur die Produktion, sondern

auch die Rezeption von Poesie unter den Bann des Nicht-Normalen stellte. Eine Ästhetik des Schocks, der heimlichen und rätselhaften Leidenschaften, der einsamen und freudlosen Berauschtigkeiten kann es wagen, nicht bloß als persönliche Dekadenz sich lesen lassen zu wollen, da sie hervorgeht aus dem, was der Poet ausdrücklich mit denen teilt, die wie er die Steinwüsten der Riesenstädte bewohnen.

Eine Ästhetik, die genau jene Zustände, für die Broussais die Gültigkeit sprachlicher Zeichen bezweifelte, zu ihrem Gegenstand erklärt, wagt es, den Großstädten, den Schwankungen des einsamen Bewusstseins eine Schönheit einzuschreiben, die bizarrer ist als alle Träume der Geisterseher: die des nackten *réel* und der Operationen an ihm. Vor diesem Hintergrund ist der *hypocrite lecteur*, der famose Adressat der *Blumen des Bösen*, im etymologischen Wortsinne ein ὑποκρίτης [hypokritēs] *lector*, nicht der »Heuchler« einer korrupten etymologischen Tradition, sondern die Maske, die Persona einer vor-legenden Lese.

II. Die Insel des ›Docteur Moreau‹. – Dies aber hat in einer speziellen Wendung der damaligen französischen zeitgenössischen Psychiatrie einen durchaus konkreten Hintergrund, der bislang sowohl Literatur- als auch Wissenschaftsgeschichte nur als kuriose Fußnote erschien, weil er die Ränder einer neuen ›Wissenschaft vom Leben‹ in so eigenartiger Weise mit einer jahrhundertealten Praxis der Zeichenproduktion konvergieren ließ: Baudelaire selbst war einmal Studienobjekt für die forschenden Sinne eines zeitgenössischen Psychiaters. Jacques-Joseph Moreau de Tours (1804–1884) hatte auf einer Orientreise mit einem Patienten seines Kollegen und Lehrers Dominique Esquirol in den Jahren 1836 bis 1840 den Gebrauch des Haschischs kennengelernt. Moreau, der jener Richtung der französischen Psychiatrie zuzurechnen ist, die, nicht zuletzt auch durch seinen Einfluss, die psychischen Krankheiten primär auf organische zerebrale und nervale degenerative Störungen zurückführte,⁹ wengleich sich für diese Theorie keine gesicherten hirnanatomischen und neurophysiologischen Befunde finden ließen, erkundete die halluzinogenen Wirkungen der Droge zunächst im Selbstversuch. Dabei erkannte er, dass bestimmte Effekte des Haschischrauschs den beim Einschlafen oder Erwachen zu beobachtenden Bewusstseinszuständen glichen, die er mit psychotischen Phänomenen gleichsetzte. In einem kühnen Parallelismus von Traum und Wahnsinn, der auf Schlüsse zurückgriff, die Moreau durchaus avanciert anhand der Analyse von Patiententräumen gezogen hatte und deren Ähnlichkeit mit Formulierungen Gérard de Nervals nicht zufällig ist,¹⁰ begann er, drogeninduzierte experimentelle Psychosen zu erzeugen. In seiner 1845 erschienenen Schrift *Du hachisch et de l'aliénation mentale*¹¹ legte er später seine Ergebnisse dar, doch im Vorfeld dieser wissenschaftlichen Publikation war er offenbar daran interessiert, seine Theorien und Beobachtungen

an der *crème* der Literaten und Künstler seiner Epoche bestätigt zu sehen, an jenen Zeitgenossen also, deren »Träumereien« ihre Profession verkörpern. An den berühmten Drogenséancen im Hôtel Pimodan, in dem auch Baudelaire zeitweilig logierte,¹² nahm Moreau nicht nur als zuvorkommender Gast teil, sondern besorgte selbst die Kolonialware und stellte sie den Anwesenden zum Konsum zur Verfügung; vielleicht geht sogar, nach einer Bemerkung Théophile Gautiers zu schließen, das Wort von den *Künstlichen Paradiesen* auf ihn zurück.¹³ Folgerichtig modifizierte Moreau den Begriff der *aliénation mentale* durch einen neuen Terminus, den der *désagrégation mentale*.¹⁴ Die psychiatrische Forschung löst sich hier in einem bemerkenswerten Akt endgültig von ihrem philosophischen und literarischen Substrat, um die beschreibende Feder nun direkt in die Gehirne zu senken, eine geistige Desintegration diagnostizierend, die sie selbst provoziert hat. Die späteren Schriften Moreaus markieren auf der Basis dieser Experimente weitreichende Konsequenzen; hatte das *Goldene Zeitalter des Irrenwesens* nicht nur der Wissenschaft eine neue Disziplin erfunden und deren Material unter medizinische wie soziale Kontrolle gestellt, sondern damit auch – von Michel Foucault eindrücklich beschrieben – die Realität des Wahns dem Alltagsblick entzogen, so ist dadurch – und in dieser Weise sind die Ergebnisse Foucaults zu ergänzen – doch ein Wissensraum eröffnet worden, der explizit seinen Gegenstand nicht nur der Behandlung, sondern auch der medizinisch-experimentellen Forschung zugänglich machte.

III. Aufstieg und Untergang der Moderne im 19. Jahrhundert. – Charles Baudelaire, der sein kurzes Leben lang beinahe ständig unter der Medikation mit Drogen stand, die ihn in seinen Leiden – seien es physische¹⁵ oder psychische – therapieren sollten, hat den Anspruch an die eigene Leidensgeschichte explizit modern als eine andere »Psychologie« formuliert, die der aus der Fülle klinischer Daten über Abweichungen gewonnenen Norm das »Schöne« als das Bizarre, Nicht-Normative radikal entgegensetzte.

Wo Moreau de Tours in den mannigfachen Schattierungen, die das Großstadtleben in den Gehirnen seiner Patienten und Probanden hervorbringt, nur einen *état crepusculaire*,¹⁶ eine Art Vorstufe des Wahns erblickt, sieht jemand anderer in diese Dämmerung und hört: Etwas wie ein Sturm oder Meeresrauschen scheint sich zu erheben,¹⁷ das vielleicht den Klängen Wagner'scher Musik gleicht, die Baudelaire vernommen hatte,¹⁸ und durch den Raum in eine unheilsschwangere Harmonie transformiert wird.¹⁹ Das Hintergrundrauschen einer bürgerlichen Geschäftigkeit, deren Gedanken sich im ästhetisierenden Dämmer wohlverdienter Arbeitsruhe verlieren, von einem »sensiblen«²⁰ Artisten gehört als der Bodensatz psychischen Leidens, auf dem seine Zivilisation aufruht, und das der Preis ihrer Normalität ist; das Verdrängte par excellence, das auf ein – vielleicht bedrohliches – Anderes jenseits aller Gedanken verweist.

Jenseits von Pariser Psychiatern und Staatsanwälten oder Brüsseler Exorzisten²¹ erreichte die Hinterlassenschaft des in Chaillot der Sprache beraubt Verendeten die Peripherie; in einem Schülerzimmer der Provinz schrieben sich die Worte aus *Le ›Confiteor‹ de l'artiste*: »[...] All' diese Dinge denken durch mich, oder ich denke durch sie ([...] das Ich löst sich rasch auf!) sie denken, sag' ich«²² noch einmal prägnanter und diesmal folgenreicher hin:

»Es ist falsch zu sagen: Ich denke: Man muss sagen, man denkt mich. – Pardon für das Wortspiel. *Ich* ist ein anderer.«²³ Und nur zwei Tage später setzt sich das fatale *avant* Baudelaires aus *Le ›Confiteor‹*²⁴ in kühnes Futur: »Die Dichtung wird nicht länger die Handlung rhythmisieren; sie *wird voraus sein*.«²⁵

Rimbaud wählt später noch grundlegender als der Ältere die beschädigte Erinnerung zum Zeichen für sein künftiges Schweigen, das länger dauern, aber nur wenig gesprächiger gewesen sein wird. Nicht einmal mehr der äußeren Nötigung bedürfen Drogenrausch und Flucht; ebenso radikal, wie einst der Jüngling sein Programm kommender Dichtung und kommenden Lebens verkündet hatte, werden wenig später in einem furiosen Prosagedicht der *Illuminations* mit dem Titel *Solde* (Ausverkauf) dessen unbestreitbare Errungenschaften poetisch abgetan, losgerissen und verkauft; bleibt nur der Abschied noch eines allerletzten Traums in einer letzten Erleuchtung: *génie*.²⁶

Wenn Rimbaud am Ende von *Une saison en enfer* noch davon geträumt hatte: »posséder la vérité dans une âme et un corps«²⁷, so spricht Rimbauds Gedicht *génie* auch das Ende dieses Letzten aus, weil dessen Wahrheit, zugleich gezeugt und durchkreuzt von Psychiatrie und Droge, unter diesem Titel unmöglich geworden ist: »Die erträumte Entfesselung, das Zerschneiden der Gnade durchkreuzt von neuer Gewalttätigkeit!«²⁸ Die Dichtung, und sei es auch eine Dichtung so avanciert und fernab jeder Konvention wie diese, taugt nicht mehr zum Aufstand gegen eine Schriftkultur, deren virulenten Untergrund das Christentum noch immer und immer noch bildet. Diese Erkenntnis spricht *génie* ebenso radikal aus, wie es sich dem Antiklerikalismus des frühen Rimbaud'schen Werks entzieht.

»Ich fürchte, wir werden Gott nicht los, weil wir noch an die Grammatik glauben«²⁹, bemerkte Nietzsche später, vor einem eigenen Aufbruch ins Unbekannte, und sprach damit etwas aus, was so auch Arthur Rimbaud empfunden haben muss; sein Abschied von der Poesie, die er zuvor auf unerreichte Gipfel geführt hatte, zeigte zugleich die Grenzen auf, die dem Glauben an die Grammatik als Basis geistlicher Funktionen gesetzt waren. Paul Verlaine, *l'époux infernal*, hat einmal in einem Gedicht mit dem ehrgeizigen Titel *Art poétique* ausgesprochen, was über aller Dichtung, der seinigen zuerst, seitdem als Fatum stand: »Et tout le reste est littérature.«³⁰

Das Verstummen *eines* Dichters aber vermag nichts mehr gegen die Objektivität von Symptomen, die codiert, was sich noch auf seinen Blättern finden lässt.

Seitdem erklären nicht erst Medienhistoriker oder Siliziumchips poetische

Schriften zur Asche des Obsoleten – die Modernität ist, kaum dass sie begonnen hätte, zu Ende, es beginnt der *Ausverkauf*,³¹ den ein Stück der *Illuminations* illusionslos konstatiert.

Die Reise, die poetisch am Schluss der *Fleurs du mal* in den Tod, ins Unbekannte führte, wird von Rimbaud realisiert, doch die Ferne, die beide bedichtet haben, ist dort nurmehr allzu bekanntes Elend in seiner kolonialen Facette, die Kehrseite der Humanität, deren Expansionsdrang auch den vermeintlichen Schlüssel für verschlossene Dichterhirne in die Heimat der *humanité* selbst eingeschleust hatte. Der Literatur der Modernität bleibt nur noch, »Idlen Ich-Zerfall, den süßen, tiefersehnten«³² als Faktum zu beschreiben, denn die Psychiatrie des 19. Jahrhunderts hatte ihn bereits theoretisch und experimentell inszeniert.

Das kalte Licht der Positivität zerstreute die *brennende Geduld*, von der Rimbaud sprach,³³ warf sie zurück an den Ort des Einschneidens, von dem sie einst ausgegangen war. Die poetische Schrift im Gefolge Baudelairens und Rimbauds hat damit nur noch die Möglichkeiten des Verstummens oder des Esoterischen, das gleichwohl auch diese Geschichte umfasst, wie es Mallarmé später vorgestellt haben wird: »Während die Atemzüge seiner Ahnen drohen, die Kerze auszublasen (dank welcher vielleicht die Zeichen des Zauberbuches überdauern) – sagt er: »Noch nicht!«³⁴

Und dieses *Noch nicht!* bezeichnet den Verzicht auf die Zukunft der Modernität (die Verneinung als Poetisches Prinzip, die Mallarmé klug genug war, implizit zu formulieren, wurde erst an anderer Stelle wieder aufgenommen³⁵).

Dichtervahn ist damit zum leeren Wahn geworden, Literatur bleibt eine Ansammlung von bedrucktem Papier. Was als klinischer Wahnsinn sich der organischen Determination entzog, enthüllte sich auch der Modernität nicht, doch sie wurde aus ihrer Revolte in die Abseitigkeit gerissen. Modernität wäre so zu erweisen weniger als ein ursprunghaft sich von Vergangenen Abgrenzendes als ein unter dem spezifischen Druck psychiatrisch-neurologischer Beschreibungs- und Definitionsmacht Zurückweichendes, Zerbrechendes, für das ein manisch wiederkehrendes *nevermore*, wie es der Rabe in E.A. Poes Gedicht unerbittlich einsagt, durchaus als Chiffre stehen kann. Mallarmé konnte sich so dem Vorwurf Max Nordaus, ein simpler Psychotiker zu sein,³⁶ schon elegant entziehen: durch »vorteilhafte Ortsverschiebung«³⁷ Baudelaire hatte noch an die *hypocrisie* seiner Leser appellieren müssen.

Als Rimbaud 1891 von jenen Orten, von denen aus eine kolonial bedingte Erschütterung des Bewusstseins einst ihren Weg über Typhushospitale in Pariser Gehirne gefunden hatte, nach Frankreich zurückzukehren versuchte, endete seine Reise nach der Amputation eines krebserfressenen Beines im Hafenspital von Marseille, wo die Ärzte rat-, aber nicht morphiumlos seltsamen Rezitationen lauschen, die der hoffnungslose Moribundus ohne sichtliche Bewegung leise hersagt. »sie sagen unter sich: »Das ist einzigartig.« Es gibt an Arthurs Fall etwas,

das sie nicht verstehen«,³⁸ schreibt seine Schwester Isabelle. Sie hat später erschüttert in den *Illuminations* diese Worte ihres Bruders wiedergefunden.

IV. Letzte Worte, unendliches Ende der Poesie. – Der Fluchtimpuls Mallarmés vor einem bedrohlich weißen Papier ist also – psychiatrisch gesehen – nicht unbegründet; denn ein weiterer Ortswechsel Mallarmés lässt dessen damals noch jungen Bewunderer Paul Valéry angesichts des Gedichtes *Ein Würfelwurf* befürchten, nun sei der Meister, die Diagnose Max Nordaus fatal bestätigend, doch noch übergeschnappt. Galt doch das in dieser späten Dichtung angewandte kunstvoll über die Seite verteilte Nebeneinander von Schriftarten und Größen seit einer Bemerkung des bekannten Psychiaters Leuret, die auch Moreau de Tours bereits zitiert hatte, als sicheres Symptom dafür.³⁹

In einem Brief an einen Freund vom 16. Juli 1866 hatte Jahre zuvor der selbst noch junge Mallarmé seinen eigenen Tod festgestellt: »Je suis mort.«⁴⁰ Doch berichtet er im selben Absatz: Der Poet selbst ist wohl gestorben, nicht jedoch seine Fähigkeit, als Medium der Transformation von *sensations* in Bücher und Gedichte zu fungieren.⁴¹ Wäre hier nicht das *Je/moi* ausdrücklich ausgeschlossen, man könnte eine solche Passage als eine nicht sehr moderne Variante herkömmlicher Inspirations- oder Affektpoesie lesen; was aber »sagt« demgegenüber eine Dichtung, die buchstäblich kein Subjekt mehr besitzt? Sie wird sagen, was schon Baudelaire von ihr gefordert und Rimbaud nochmals in die poetische Prosa und die freien Verse der *Illuminations* eingesetzt hat. Doch anders als die beiden Kollegen, deren jüngeren er noch gar nicht kennt und später auch nicht sonderlich schätzen wird, geht Stéphane Mallarmé, jener Dichter, der seine literarische Karriere mit der Bekanntgabe seines Todes einleitet, einen eigenen Weg, der – zunächst scheinbar fernab der Drogenerfahrungen des vergehenden 19. Jahrhunderts auf der Insel des »Docteur Moreau« – an ein radikales Ende von Dichtung überhaupt heranführt.

In einem weiteren, sehr umfangreichen Brief⁴² folgen ein knappes Jahr später programmatische Sätze, die auf die frühere Ausschaltung eines *moi* insofern Bezug nehmen, als nun eine tatsächliche Zersetzung des Schreibenden selbst in seine organischen Einzelteile stattfindet, die von der nervalen Erregung her ihren Ausgang nimmt.

Der Dichter versucht, nicht mehr mit dem Kopf, sondern mit dem Herzen zu denken, aber nicht in metaphorisch erprobter »poetischer« Weise,⁴³ sondern indem er eine Erregung der Nerven des Brustraumes hervorruft, bis von ihm selbst nurmehr die schreibende Hand und das schlagende Herz übrig sind, die den Entwurf eines Gedichtes bewerkstelligen.⁴⁴ Dies ist ein Direktanschluss von nervösem Apparat und Literatur, ebenso radikal wie die Experimente Baudelaires und Rimbauds, der gleichfalls durch medikamentöse Stimulation der Nerven, wenn auch nur mittels der alten, durch Balzac hinlänglich erprobten Schriftstel-

lerdroge Kaffee, erreicht wird.⁴⁵ Wir erinnern uns jedoch, dass die unspezifische nervöse Erregung bei Moreau de Tours, der darin seinen Vorgängern Broussais und Esquirol gefolgt war, die Basis für jegliche Form psychopathologischer Erscheinungen darstellte;⁴⁶ der junge Mallarmé befindet sich also auf einem bereits riskanten Terrain.

Zwei Jahre später haben sich diese *excitations* zu einer Krise des Schreibens, genauer zu einer derartigen Krise des Verbunds von schreibender Hand und Gehirn verdichtet, dass Mallarmé fällige Briefe seiner Frau Marie diktieren muss.⁴⁷ Das wiegt allerdings schwerer als der Verlust eines *moi* – Mallarmé droht mit dem Verlust der handwerklichen Schreibfähigkeit buchstäblich das absolute Ende jeglicher schriftstellerischer Ambitionen. Die »Nervenkrisis« ist die Begleiterscheinung eines jahrelangen Kampfes um einen Platz innerhalb der exklusiven literarischen Szene Frankreichs, den der noch junge Dichter bemerkenswerterweise mit zwei Werken auf der Grenze zwischen Drama und Lyrik erobern wollte, die ebenso hochambitioniert waren, wie sie notwendig unverstanden blieben. Sowohl *Hérodiade* als auch *Igitur ou la folie d'Elbehnnon* stellten Versuche mit der dramatischen Form dar, die Mallarmé zu diesem Zeitpunkt seiner Laufbahn am geeignetsten für ein Debüt schien, weil sie einerseits seinen damaligen Vorstellungen von Musikalität und Bewegung der Sprache, und andererseits den hohen Ansprüchen einer an den antiken Vorbildern geschulten Norm entsprach. Doch das Scheitern der Arbeit an der *Hérodiade*, einer Tragödie mit einem Sujet aus biblischem Umkreis, die Mallarmé neben seinem lyrischen Œuvre bis an sein Lebensende weiterverfolgen wird, zeitigt schon in *Igitur* eine merkwürdige Verschiebung: der Drang des Buchstabens, Garant eines Aufschubs zu sein, stellt die Umrisse eines Dramas in einer Überhöhung der französischen klassizistischen Forderungen der *trois unités* still und wird gleich zu Beginn formelhaft ausgesprochen: »*pas encore!*«⁴⁸

Dies wird von nun an die Bemühungen Mallarmés regieren, die sich in immer konsequenterer Weise einem Ziel nähern, das Dichtung als eine planvolle Konstellation von gedruckten Lettern dem bloßen Zufall des gestirnten Himmels gegenüberstellt. Ein Aufschub, der in Wahrheit nichts anderes ist, als die Verzögerung zwischen Nervenaffektion und geschriebenem oder gar gedrucktem Werk, wird zum eigentlichen Gegenstand einer Poesie, die konsequenterweise Distanz zu jeder realen Bewegung, sei sie organischer oder physikalischer Natur, wahrt. So wie Mallarmés Krisis den komplexen und anfälligen Abstand zwischen Nervensystem und seiner die Feder führenden Hand schmerzlich ins Gedächtnis ruft, so wird die spätere und späteste Poesie anhand der früheren *décomposition* des Poeten den Bruch zwischen Handschrift und Druckseite vor Augen führen, der bei Baudelaire nur gelegentlich anklang, bei Rimbaud durch die Wechselfälle der Publikation verdeckt ist.

Leo Bersani hat in Bezug auf die dichterische Entwicklung Mallarmés durch-

aus zutreffend bemerkt, dass die fortschreitende Dunkelheit und Schwierigkeit von dessen Texten die Folge von kontinuierlich erneuerten Akten des Verschwindens seien;⁴⁹ ich möchte dennoch eher mit des Dichters eigenen Worten von einer Reihe »vorteilhafter Ortsveränderungen«⁵⁰ reden, die der beständigen Reichweitenbeschränkung der Poesie durch Musikdrama und Prosaliteratur eine radikale Neubestimmung auf der Basis der medialen Form einer kunstvoll arrangierten Druckseite entgegensetzt. Dass Mallarmé sich dabei der zeitgenössischen Schwierigkeiten, mit denen die traditionelle Lyrik zu kämpfen hatte, und der Konsequenzen, die Baudelaire bereits daraus abgeleitet hatte, bewusst war, zeigt ein so schillernder Text wie *Crise de Vers*: »Die Literatur [...] erleidet eine ausgemachte, grundsätzliche Krise.«⁵¹ Mallarmé geht von der Erschütterung durch die eigene Schreibkrise aus und transformiert diese in eine negative Diagnose der Poesie seiner Zeit, die die Elemente von deren Infragestellung durch Mathematik und Musik aufgreift.⁵²

Mallarmé hat durchaus zur Kenntnis genommen, dass »Musik zum Vers zurückfindet, um seit Wagner Poesie zu bilden«⁵³, doch setzt er dem etwas entgegen, dessen Zielsetzung hellsehtigerweise eben nicht orchestral-oratorisch nur das Defizit der Vers-Kunst gegenüber den Klangwundern des nachwagnerschen Orchesters bestätigen würde: *Transposition* und *Struktur*.⁵⁴ Auch ist ihm mit seinem Jahrhundert nicht entgangen, »dass mehr oder minder alle Bücher die Fusion von einigen abzählbaren Wiederholungen enthalten«⁵⁵, Literatur also streng genommen eine reduzierte Form der Kombinatorik darstellt. In dieses Feld oder *Interregnum* rückt etwas ein, was das Verschwinden des Dichters bejaht, der nur noch den Reflexen neural irreduzibler Bewegungen als Vorwand dient.⁵⁶

Letztlich geht, wie durch die Biographie des Dichters selbst angedeutet, die Musikalität jeden Sprechens über in die unabweisbare Nicht-Zufälligkeit einer Druckseite auf der »eine mittlere Ausdehnung von Worten unter der begreifenden Zusammenschau des Blicks sich anordnet zu endgültigen Zügen, und damit Schweigen«.⁵⁷

Der Tod des Poeten in einer Nerven- und das Ende der Poesie in einer Vers-Krise führen zu einer Auferstehung der Wort-Kunst als einer Praxis, die sich radikal auf ihr Medium des bedruckten Papiers besinnt und zurückzieht; »die strategische Metaphorisierung der Musik«⁵⁸ in *Crise de Vers* führt schrittweise von den prosodischen und rhythmischen Qualitäten des Sprechens weg zu einem Ausschluss jeglichen *sounds* aus der Poesie. Mallarmé setzt der Evidenz des musikalisch Hörbaren eine *Virtualität*⁵⁹ des optisch Lesbaren gegenüber.

Bezeichnenderweise sind die Verse Mallarmés selbst zunächst sehr weit von dem entfernt, was er an der zeitgenössischen Poesie als Auflösung und Lockerung konstatiert. Doch Hugo Friedrich hat mit Recht darauf hingewiesen, dass im Bereich der Syntax »bei dem stillen Mallarmé«⁶⁰ die pure Revolution regiert.

Anders als Rimbaud, der rätselhafte Dinge mit sinnlicher Irrealität in weitgehend regulären Sätzen aussagt, stehen bei Mallarmé zunehmend dunkle Gehalte in syntaktisch hochentbundenen Gebilden, die in eine Form von geradezu klassischem Ebenmaß eingepasst sind. Die *Virtualität* solcher Gedichte wird von Mallarmé theoretisch in einem Vortrag präzisiert, der das schwierige Verhältnis von Musik und Literatur zum Thema hat und für letztere eine »vorteilhafte Verschiebung« vorschlägt.⁶¹

Dies ist, gemessen am Stand der damaligen Sinnesphysiologie, Klartext. Denn wenn die Physiologie des Hörens im Gefolge Hermann von Helmholtz' einen komplizierten anatomischen und neuralen Apparat erscheinen ließ, der allein der Apperzeption gewidmet war, verlegte Mallarmé die Dichtung hier auf die optische Wahrnehmung zunächst nur eines auf den Gegensatz von Hell-Dunkel und die Formerkennung von Buchstaben gegründeten Korpus: »*Etwas anderes* ... es scheint, dass das aufgeschlagene Zittern einer Seite nur Vorhalt sein will, oder erschauere voller Ungeduld vor der Möglichkeit von etwas anderem.«⁶² Dieses Andere sollte im Gehirn genau jenen Prozess »resonieren«, der als Nervenereffekt Ursache einer so speziellen Poesie gewesen war. In solchem Verbund hat tatsächlich der Autor keinen prominenten Platz mehr; er ist lediglich der Ausgangspunkt eines vielschichtigen Prozesses, der zwischen Buchseiten und Gehirnen oszilliert. Mallarmé fordert die Restitution des gesamten »Apparates«, eines Nervenapparates, der momentan noch ausschließlich mit der Musik assoziiert werde, in das Schweigen der »Literae«.⁶³ Man versteht von hier aus, was ein Kritiker meinte, als er bemerkte, dass man für die Lektüre Mallarméscher Texte *Gehirnbrillen* benötige.⁶⁴ Mallarmés Augen-Kunst folgt der zunehmenden Differenzierung der Sinnesphysiologie im ausgehenden 19. Jahrhundert, in deren Begriff von neurophysiologischem Verbund spezieller Systeme die psychiatrisch-neurologischen Generaltheorien nur noch am Rande vorkommen.

Bereits 1857 hatte Hermann von Helmholtz in seinem Vortrag *Über die physiologischen Ursachen der musikalischen Harmonie* festgestellt: »Das Auge kann zusammengesetzte Farben nicht voneinander scheiden; es empfindet sie in einer nicht aufzulösenden, einfachen Empfindung, der einer Mischfarbe. Es ist ihm deshalb gleichgültig, ob in der Mischfarbe Grundfarben von einfachen oder nicht einfachen Schwingungsverhältnissen vereinigt sind. Es hat keine Harmonie in dem Sinne wie das Ohr; es hat keine Musik.«⁶⁵ Dennoch reicht für Mallarmé jenes »Nachbild«, anhand dessen Helmholtz die Unmusikalität des Gesichtssinns exemplifiziert hatte,⁶⁶ aus, um aus ihm »eine Resonanzweiterung, gleichsam eine »High-Fidelity«⁶⁷ der Poesie zu erzeugen. Damit wird auch die Dichtung zu einem Prozess, vergleichbar den zeitgenössischen technischen Systemen, die wiederum die Experimentalanordnungen der Sinnes- und Sprachphysiologie beeinflusst haben.⁶⁸ Mallarmés Dichtung ist ein umgekehrtes sinnesphysiologisches Experimentalsystem im Hinblick auf das Lesen. Deshalb

fällt es ihm an gleicher Stelle in *La Musique et les Lettres* auch relativ leicht, sich gegen den psychiatrischen Angriff auf sein Schreiben zu verteidigen, der indirekt aus der Schule Moreau de Tours⁷, der sich in seinen späteren Jahren der Degenerationstheorie in Bezug auf die nervösen Krankheiten verschrieben hatte, erhoben wird. Die syntaktischen Gewagtheiten und Exklusivitäten Mallarmés, die die Zeitgenossen so verwirrten und faszinierten,⁶⁹ sind in dessen eigener Sicht nichts anderes als Spezialfertigkeiten des nervösen Apparates, die aus derselben Wurzel erwachsen wie Krankheit oder Gesundheit des Nervensystems überhaupt, nämlich aus seiner naturgemäßen Anlage. Hätte Max Nordau dies berücksichtigt, hätte er sein Buch *Entartung*, in dem der Dichter als neuropathisch Degenerierter abqualifiziert wird, nicht geschrieben.⁷⁰

Es sind dies Gedanken, deren Kontext von Musik und Literatur verschleiern könnte, dass ihnen gerade auf dem Gebiet der experimentellen Anatomie von Gehirn und Nervensystem in jener zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bedeutende und fundamentale Entdeckungen entsprechen. Mit ähnlichen Worten wie Arthur Rimbaud im Seher-Brief, wie Mallarmé selbst in seinem Vortrag in Cambridge schrieb Paul Flechsig 1896 in der Einleitung seines Werkes *Die Localisation der geistigen Vorgänge insbesondere der Sinnesempfindungen des Menschen*: »Im Aufbau unseres Geistes, in den großen beharrenden Zügen seiner Gliederung spiegelt sich klar und deutlich die Architektur unseres Gehirns wider.«⁷¹ Und den Beleg für diese These lieferte der von ihm selbst zum ersten Mal anatomisch und embryologisch erbrachte Nachweis für ein entwicklungsgeschichtlich begründetes Ordnungsprinzip der unterschiedlichen Funktionen der Leitungsbahnen, indem anhand der zeitlich gestaffelten Markscheidenreifung (Myelinisierung) der Nervenfasern im Verlauf der Ontogenese »die völlig lückenlose Darlegung der Sinnesleitungen von ihrem Eintritt in das Zentralorgan bis zu ihren Endstätten in der Hirnrinde«⁷² gelingt. So lassen sich erstmals verschiedene kortikale Areale funktionell differenzieren. Daraus ergibt sich die Entdeckung großer Rindenareale, die nicht speziell für motorische oder sensorische Aufgaben allein innerviert sind, sondern es bilden sich weiträumige von Flechsig so benannte Assoziationszentren heraus. Die Funktion der *Assoziationszentren* bestand für Flechsig in »deren Tätigkeit [...] die Erregungszustände verschiedenartiger Sinnessphären zu assoziieren.«⁷³

Solche Feinstrukturen des Gehirns lassen eine generalisierende Theorie der Psychopathologie auf der Grundlage einer einzigen neurophysiologischen Basis, wie sie Moreau de Tours als *État nerveux héréditaire idiosyncrasique*⁷⁴ in seinem Werk *La Psychologie morbide dans ses Rapports avec la Philosophie de l'Histoire* von 1859 so bildhaft darstellte und deren späte Blüten sich in den Arbeiten von Cesare Lombroso und Max Nordau finden, immer unwahrscheinlicher werden. Vielmehr stellt die zeitgenössische experimentelle Psychologie bei der Untersuchung von Alltagsvorgängen eine Art von physiologischer, nichtpathologischer

»nervöser« Unruhe fest, die das überkommene Bild von den Nervenleiden als physiologischer Aufregung, *excitation*,⁷⁵ infrage stellt.

Stéphane Mallarmé beschrieb also als Unruhe, Vibrieren, Flimmern nicht mehr seine eigenen nervösen Anfänge in der Literatur, sondern konnte auf der Höhe der Zeit auf eine neueste, experimentell gestützte Physiologie vor allem des optischen Apparates verweisen.⁷⁶

Es bestanden also eine Reihe von seriösen Gründen, Literatur als eine eigen- und selbstständige Tätigkeit des Nervensystems aufzufassen, deren Domäne sich immer mehr von der schreibenden Hand, aus der Dichtung analog flösse, zu einer Tätigkeit des Anordnens von Buchstaben auf einer kommenden Druckseite hin verschöbe – der diskrete Charme der Typographie, »la notion pure«.⁷⁷ Mallarmé ist sich im Klaren darüber, dass eine solche *reine Notation* die Lektüre zunehmend einer *verzweifelten Praxis* gleichen lässt.⁷⁸ Eine Äußerung einem Menschen gegenüber, der sich über die Unverständlichkeit seiner Verse beklagt, belegt den unversöhnlichen Abgrund, der seit Baudelaire und Rimbaud künstlerische Sprache vom Rauschen der Alltagsrede trennt: »Sie wollten eigentlich die Zeitung lesen und haben aus Versehen ein Buch aufgeschlagen.«⁷⁹

Am radikalsten äußert sich dieser mediale Begriff von Dichtung, der konsequenterweise auch nicht mehr an der traditionellen optischen Präsentation von Poesie festhalten kann, in einem Gedicht, das formal noch über die experimentell-revolutionären Anstrengungen Baudelaires und Rimbauds hinausführt; *un coup de dés*, jeweils simultan sich über zwei Druckseiten ausdehnend, stellt ein Äußerstes dar – weder der Vers, noch die optisch gebundene Prosa sind in ihm mehr präsent. »Jede Seele ist ein rhythmischer Knoten«⁸⁰, hatte Mallarmé in *La Musique et les Lettres* geschrieben, und diese damals möglicherweise als Metapher missverstandene Sentenz kann im Gedicht vom Würfelwurf, der niemals den Zufall auslöschen wird, zurückverfolgt werden an jenen Ort, den Moreau de Tours als *sens intime* der Physiologie des Nervensystems erschlossen hatte.⁸¹ Doch dieses innere Sprechen, dessen Grenze zur Pathologie nur durch den Aufschub des Buchstabens markiert wird, benötigt weder Wahn noch das Analogon der Droge, um als Aufschreibesystem etwas festzuhalten, was in einer potentiellen Pathogenität und Anfälligkeit des nervösen Apparates selbst begründet liegt, die die sinnesphysiologischen und elektrotherapeutischen Experimente des ausgehenden 19. Jahrhunderts enthüllen. Sie schweben seither als Unstern über ästhetischer Modernität, weil beide gleichaltrig sind.

In Mallarmés die Syntax der Dichtung zwischen Feldern von Hell und Dunkel auflösender Konstellation ist damit ein Moment der Modernität von Literatur im Augenblick ihres Vergehens stillgestellt: der aus experimenteller Psychiatrie und Neuropsychiologie aufsteigende *désastre* einer drohenden Abseitig- und Beliebigkeit. Doch Mallarmé verschafft aller kommenden Poesie eine bis heute andauernde Atempause vor jenem Ende, weil das Geschäft der Interpretation auf

seiner Basis an kein Ende kommen kann – nicht unendlich, aber unbeendbar, weil noch gar nicht begonnen: »un coup de dés ... jamais n'abolira ... le hasard ... excepté peut-être une constellation«.⁸²

Anmerkungen

- 1 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/Main 1966, 454.
- 2 André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, 3. Aufl., Frankfurt/Main 1984, 329.
- 3 Robert Castel, *L'ordre psychiatrique. L'Âge d'or de l'aliénisme*, Paris 1976.
- 4 Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1884-1885*, in: *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* (= KSA), hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 2. durchgesehene Aufl., München 1988, Bd. 11, 38 [Hervorhebung im Original].
- 5 William Cullen, *Synopsis Nosologiae Methodicae [...]*, Leiden 1772.
- 6 Alexander Crichton, *An Inquiry into the Nature and Origin of Mental Derangement [...]*, 2 Bde., London 1798.
- 7 Victor Broussais, *De l'Irritation Et De La Folie, ouvrage dans lequel les rapports du physique et du moral sont établis sur les bases de la médecine physiologique*, 2 Bde., Paris 1828.
- 8 Ebd., Bd. 1, 2f.; 489ff.
- 9 Diese folgenreiche Auffassung firmiert in der Medizingeschichte unter dem Titel *Degenerationshypothese*.
- 10 Vgl. Michel Jeanneret, *La folie est une rêve: Nerval et le docteur Moreau de Tours*, in: *Romantisme* 27 (1980), 59–75, und ausführlicher: Gerhard Scharbert, *Dichterwahn. Über die Pathologisierung von Modernität*, München 2010, 135–165.
- 11 Jacques-Joseph Moreau de Tours, *Du hachisch et de l'aliénation mentale. Études psychologiques*, Paris–Leipzig 1845, 31: »[...] le délire en général, une nature psychologique, non pas seulement analogue, mais absolument identique avec celle de l'état de rêve«.
- 12 Jacques Hillairet, *Dictionnaire Historique des Rues de Paris*, Paris 1985, 88: »Baudelaire (1843-1845) qui habita au deuxième étage sur le quai un petit appartement d'un loyer annuel de 350 francs«.
- 13 Théophile Gautier, *Le Club des Hachichiens*, in: ders., *Récits fantastiques*, hg. von Marc Eigeldinger, Paris 1981, 214.
- 14 Moreau de Tours' Definition des Wahnsinns, die noch Janet als *grundlegendes Gesetz des Seelenlebens* zitierte.
- 15 Der Opiumkonsum geht wohl auf die Behandlung von Nebenwirkungen der Quecksilbertherapie zurück. Dasselbe gilt übrigens auch für andere sogenannte Pioniere des Drogenkonsums, wie z.B. DeQuincey!
- 16 Moreau de Tours, *Du hachisch*, 227.
- 17 Vgl. Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois*, Paris 2004, Bd. 1, 311.
- 18 Und dies in einem Brief an den Komponisten begeistert schilderte – vgl. Baudelaire, *Correspondance I, 1832-1860*, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris 1973, 672–674.
- 19 Vgl. Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Bd. 1, 311.
- 20 In dem Sinne, den das 18. Jahrhundert dieser Eigenschaft als potentiell neuropathogen gegeben hatte.

- 21 Bekanntlich ließen die Nonnen des Institut Saint-Jean et Sainte-Elisabeth in der Rue des Cendres zu Brüssel, in das Baudelaire nach seinem ersten Schlaganfall gebracht worden war, einen Exorzismus vornehmen – nachdem ihn seine Mutter am 19. April 1866 nach Paris zurückgebracht hatte.
- 22 Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Bd. 1, 278 [alle Übersetzungen aus dem Französischen stammen, soweit nicht anders angegeben, vom Verfasser].
- 23 Arthur Rimbaud, *Œuvres Complètes*. Édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris 2005, 249 (Rimbaud an Georges Izambard, [13.] Mai 1871) [Hervorhebung im Original].
- 24 Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Bd. 1, 279: »Die Übung in der Schönheit ist ein Zweikampf, in dem der Künstler vor Schmerzen schreit, bevor er besiegt wird (*avant d'être vaincu*).«
- 25 Rimbaud, *Œuvres Complètes*, 252 (Rimbaud an Paul Demeny, 15. Mai 1871) [Hervorhebung im Original]. Dieser Brief wurde wie der vorhergehende als *Lettre du Voyant* berühmt.
- 26 Ebd., 154f. In der hier zitierten Pléiade-Ausgabe die letzte der *Illuminations*.
- 27 Ebd., 117.
- 28 Ebd., 155.
- 29 Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, Bd. 6, 78.
- 30 Paul Verlaine, *Im schwarzen Gras Koblde gehen. Gedichte*. Französisch und Deutsch herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von János Riesz, Leipzig 2004, 108.
- 31 Vgl. ebd., 145f.
- 32 Gottfried Benn, *Kokain*, in: *Gesammelte Werke in vier Bänden*, hg. von Dieter Welbershoff, Bd. 3: *Gedichte*, Stuttgart 1978, 52.
- 33 Mit den schmerzhaft schönen Worten: »Et à l'aurore, armé d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes.« (Rimbaud, *Œuvres Complètes*, 117).
- 34 Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes*. Édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris 1996, 433 [Hervorhebung im Original].
- 35 Sigmund Freud, *Die Verneinung*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. XIV, Frankfurt/Main 1999, 9–16.
- 36 Max Nordau, *Entartung. Erster Band*, Berlin 1892, 201ff. Darin auch der kurios-abstruse Hinweis auf des Dichters »zugespitzte Ohrmuscheln« (ebd., 204).
- 37 Mallarmé, *Œuvre Complètes*, 635.
- 38 Isabelle Rimbaud à sa mère, 28 octobre 1891, in: Rimbaud, *Œuvres Complètes*, 706.
- 39 François Leuret, *Fragmens psychologiques*: »Dans une même phrase, [...] on trouve des mots écrits en grandes et petites majuscules, d'autres en italique«, zitiert nach: Moreau de Tours, *Un Chapitre Oublié de la Pathologie Mentale*, Paris 1850, 74.
- 40 Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862-1871. Suivi de lettres sur la poésie 1862-1898 avec des lettres inédites*. Édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris 1999, 312.
- 41 Vgl. ebd.
- 42 An Eugène Lefébure, 27. Mai 1867, in: Mallarmé, *Correspondance*, 346ff.
- 43 Rimbaud zeichnete einen seiner Briefe als *Ce »sans-cœur« de A. RIMBAUD* (vgl. Rimbaud, *Œuvres Complètes*, 246); das Nervensystem übernimmt den Platz, den in der älteren Dichtung »das Herz« behauptet hatte.
- 44 Vgl. Mallarmé, *Correspondance complète*, 353f.
- 45 Vgl. ebd.
- 46 Moreau de Tours, *Du hachisch*, 98: »l'excitation, fait primitif générateur de tous les phénomènes du délire« [Hervorhebung im Original].

- 47 An Henri Cazalis, 18. oder 19. Februar 1869, in: Mallarmé, *Correspondance complète 1832-1860*, 425.
- 48 Mallarmé, *Œuvres Complètes*, 433 [Hervorhebung im Original].
- 49 Leo Bersani, *The Death of Stéphane Mallarmé*, Cambridge 1982, ix.
- 50 Als »Déplacement avantageux«, ein Teil des Titels des großen Essays *La Musique et les Lettres* (vgl. Mallarmé, *Œuvres Complètes*, 635).
- 51 Mallarmé, *Œuvres Complètes*, 360.
- 52 Vgl. ebd., 361ff.
- 53 Ebd., 365.
- 54 Vgl. ebd., 366.
- 55 Ebd., 367.
- 56 Vgl. ebd., 366.
- 57 Ebd., 364.
- 58 Bersani, *The Death of Stéphane Mallarmé*, 44: »a strategic use of a musical metaphor«.
- 59 Vgl. Mallarmé, *Œuvres Complètes*, 368.
- 60 Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Erweiterte Neuausgabe, 9. Aufl., Reinbek bei Hamburg 1979, 60.
- 61 Mallarmé, *Œuvres Complètes*, 648.
- 62 Ebd., 647 [Hervorhebung im Original].
- 63 Ebd., 649.
- 64 Maurice Barrès 1885 in der Zeitschrift *Les Taches d'Encre*, zitiert nach: Hans Therre, *Stéphane Mallarmé*, München 1998, 109.
- 65 Hermann von Helmholtz, *Über die physiologischen Ursachen der musikalischen Harmonie* (1857), in: ders., *Vorträge und Reden*, Bd. 1, 5. Aufl., Braunschweig 1903, 119-155, hier 154.
- 66 Ebd.
- 67 Therre, *Stéphane Mallarmé*, 146.
- 68 Vgl. Wolfgang König, *Künstler und Strichezieher. Konstruktions- und Technikkulturen im deutschen, britischen, amerikanischen und französischen Maschinenbau zwischen 1850 und 1930*, Frankfurt/Main 1999, 200ff.
- 69 »Ce génie si curieusement syntactique«, nennt ihn Claudel (Paul Claudel, *Œuvres en Prose*, Paris 1965, 509).
- 70 Vgl. Mallarmé, *Œuvres Complètes*, 651f.
- 71 Paul Flechsig, *Die Localisation der geistigen Vorgänge insbesondere der Sinnesempfindungen des Menschen*, Leipzig 1896, 3, zitiert nach: Erhard Oeser, *Geschichte der Hirnforschung. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Darmstadt 2002, 207.
- 72 Flechsig, zitiert nach ebd., 209.
- 73 Flechsig, zitiert nach ebd., 210.
- 74 Moreau de Tours, *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou de l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*, Paris 1859, 578f.
- 75 Ders., *Du hachisch*, 98: »l'excitation, fait primitif générateur de tous les phénomènes du délire« [Hervorhebung im Original].
- 76 Benno Erdmann und Raymond Dodge, *Psychologische Untersuchungen über das Lesen auf experimenteller Grundlage*, Halle 1898.
- 77 Mallarmé, *Œuvres Complètes*, 368.
- 78 Vgl. ebd., 647.
- 79 Mallarmé mündlich, zitiert nach: Therre, *Stéphane Mallarmé*, 33.

- 80 Mallarmé, *Œuvres Complètes*, 644.
81 Moreau de Tours, *Du hachisch*, 31.
82 Mallarmé, *Œuvres Complètes*, 457-477.