



W o l f g a n g M a t z

1857

Flaubert

Baudelaire

Stifter Die Entdeckung

der modernen Literatur

Wallstein

Wolfgang Matz  
1857  
Flaubert, Baudelaire, Stifter



Wolfgang Matz

1857

Flaubert, Baudelaire, Stifter:

Die Entdeckung  
der modernen Literatur



WALLSTEIN VERLAG



*Reinold Werner zum Gedächtnis*  
Essen 1943 – Paris 2002

Wenn ein Mensch dahin ist,  
nimmt er ein Geheimnis mit sich:  
wie es ihm, gerade ihm –  
im geistigen Sinne zu leben möglich gewesen sei.

*Hugo von Hofmannsthal*



# Inhalt

## ERSTER TEIL

### *Der unästhetische und der ästhetische Zustand* Drei Leben und ihre Bücher

Der Autor und sein Bild . . . . .	11
Der Autor und sein Leben . . . . .	20
Der Autor und sein Buch . . . . .	27
Auftakt . . . . .	32

## ZWEITER TEIL

### *Der Heilige des Romans* Gustave Flaubert und *Madame Bovary*

#### ERSTES KAPITEL

Denker und Demoralisator . . . . .	35
------------------------------------	----

#### ZWEITES KAPITEL

Die Liebende aller Romane . . . . .	83
-------------------------------------	----

#### DRITTES KAPITEL

Das Jahrhundert der Huren . . . . .	133
-------------------------------------	-----

## DRITTER TEIL

### *Der Märtyrer der Poesie* Charles Baudelaire und *Les Fleurs du Mal*

#### ERSTES KAPITEL

Der Bauer von Paris . . . . .	153
-------------------------------	-----

#### ZWEITES KAPITEL

Et Caro verbum facta est . . . . .	205
------------------------------------	-----



DRITTES KAPITEL

Große Barbarei mit Gasbeleuchtung . . . . . 255

VIERTER TEIL

*Der König von Polen*

Adalbert Stifter und *Der Nachsommer*

ERSTES KAPITEL

Einer aus Goethes Verwandtschaft . . . . . 277

ZWEITES KAPITEL

Künstliche Paradiese und Sitten in der Provinz . . . . . 326

DRITTES KAPITEL

In Bötien . . . . . 378

FÜNFTER TEIL

*Nur Narr! Nur Dichter!*

Drei Bücher und ihr Leser

Livres vécus, poèmes vécus . . . . . 399

Werde, der du bist! . . . . . 402

Saeculum obscurum . . . . . 410

Die unendliche Melodie . . . . . 421

Anhang

Nachwort . . . . . 427

Bibliographie . . . . . 433

Nachweise . . . . . 447

Register . . . . . 457

ERSTER THEIL

*Der unästhetische  
und der ästhetische Zustand*

Drei Leben und ihre Bücher



## *Der Autor und sein Bild*

Henri Beyle, als Romancier bekannt unter seinem Nom de plume Stendhal, ist der letzte große Autor des neunzehnten Jahrhunderts, von dem keine Photographie existiert. Balzac, Nerval, Flaubert und Stifter wurden photographiert, Chateaubriand, Novalis und Goethe nicht. Der alte Eichendorff, ein Dichter, so tief verwurzelt in einer vormodernen Welt, erscheint auf mehreren Porträtaufnahmen, der Dandy Baudelaire noch um vieles öfter, doch er hasste die neue Technik. Dass Heinrich Heine im Paris Nadars ein gemalter Dichter blieb, liegt wohl vor allem an seinem elenden Dasein in der Matratzengruft. Beyle lebte von 1783 bis 1842, Balzac von 1799 bis 1850, doch der Abstand, der die beiden voneinander trennt, scheint um einiges größer als der pure Abstand dieser wenigen Jahre. Über die Geschichte und die Ästhetik der Photographie ist viel geschrieben worden, doch nicht darum soll es hier gehen; nicht die photographischen Bilder selbst sollen betrachtet werden, zeigen sollen sie vielmehr, wie das, was in ihnen abgebildet ist, zu etwas *anderem* wurde. Wenn der Nachgeborene sich die Welt des späten achtzehnten und des neunzehnten Jahrhunderts vergegenwärtigt, so sieht er, irgendwo in diesen Jahrzehnten ist etwas Fundamentales geschehen, und für dieses Fundamentale ist die Photographie eine, aber sicher auch die deutlichste Illustration. Der moderne Blick, die moderne Ikonographie teilen die neuzeitliche Kultur unvermeidlich in zwei Territorien: in die gemalte und die photographierte Welt. Goethes Rom ist ein gemaltes Rom, Baudelaires Paris ein photographiertes Paris. Wie Beyle ausgesehen haben mag, ahnt man allenfalls in der Summe recht unterschiedlicher Porträts; wie Stifter aussah, ist auf genauen Photographien festgehalten. Die vorphotographische Zeit überlässt unendlich viel der Imagination; die Existenz eines Bildes war immer die Ausnahme,

der größte Teil der Welt blieb ungebildet, ebenso wie die meisten Menschen. Die Existenz eines Bildes war Ausweis der Bedeutung seines Gegenstandes, und so kommt es, dass von kaum einem später bedeutenden Schriftsteller Kindheitsbilder existieren. Städte, Dörfer, Häuser, Straßen wurden gezeichnet und gemalt, doch ein Panorama von Paris oder eine Straßenszene von Wien zeigt nicht den Augenblick in seiner zufälligen Realität, sondern ist eine ästhetische Synthese von Wirklichem und Stilisiertem, Besonderem und Verallgemeinertem. Die umfassende optische Wirklichkeit existiert für die Nachgeborenen nur in der Imagination.

Irgendwann im neunzehnten Jahrhundert taucht aus den Tiefen dieser imaginierten Vergangenheit etwas Neues hervor, die moderne Gegenwart. Auf den ersten Daguerreotypien und Photographien sieht man Dinge, die man nie zuvor gesehen hat, eine Allee, in deren körniges, etwas feuchtes Erdreich sich Wagenspuren einzeichnen, eben erst zart belaubte Platanen, Vier- und Zweispänner, einen Gendarmen, eine dahineilende Frau in Schwarz, zufällig vorübergehende oder stehengebliebene Passanten: Wien 1847. Eine metallisch glänzende Seine, denn auf den Stadtansichten von Gustave Le Gray glättet die lange Belichtungszeit auch die kleinste Welle: Paris 1857. Natürlich hat die Evidenz solcher Bilder, bei denen eine Maschine festhielt, was der Fall war, auch die Ästhetik gemalter Bilder radikal verändert, aber hier soll etwas anderes interessieren: die Veränderung der Idee von Wirklichkeit. Die Photographie hat eine Grenze gezogen: hier eine objektiv und mechanisch festgehaltene Welt, die uns standhaft glauben macht, dass wir ihre optische Wirklichkeit kennen; dort jene andere, die wir nie gesehen haben und die wir uns imaginär zusammensetzen müssen aus subjektiven Wahrnehmungen bildender Künstler – und aus sprachlichen Beschreibungen. Die Welt in den Romanen Stendhals und die in jenem Marcel Prousts, um hundert Jahre voneinander geschieden, trennt neben allem anderen eines: Für Swann und Odette, Marcel, Albertine und Françoise sehen wir moderne, zeitgenössische und das heißt: photographierte Physiognomien vor uns; für Julien Sorel und Madame de Rênal, für Fabrizio del Dongo und die Sanseverina dagegen Physiogno-

mien, die aller photographischen Exaktheit, Detailliertheit entraten, die ganz und gar im Unbestimmten der gemalten und gezeichneten Ikonographie verbleiben; und das gleiche gilt für das Paris in *À la recherche du temps perdu* und das in *Le Rouge et le Noir*. Ist dieser Glaube an die Objektivität der photographierten Wirklichkeit auch gewiss ein Irrglaube – für die optische und damit auch existentielle Imagination steht er unverrückbar fest. Die Photographie hat die vorphotographische Welt von der modernen Welt unwiderruflich getrennt. Wahrhaft *unsichtbar* liegt sie im tiefen Brunnen der Vergangenheit.

Dieser Umschwung vollzieht sich in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, und dass er tiefe ästhetische Konsequenzen hatte, ist bekannt. In der technischen Revolutionierung aber wird ein Bruch sichtbar, der weit mehr ist als eine Sache der Kunst, und zudem geht er einher mit weiteren Phänomenen, die dasselbe bewirken, wenn auch nicht immer ebenso sichtbar; die rasante Entwicklung der Eisenbahn ist das zweite, von den Zeitgenossen sofort begriffene Phänomen, denn zu seinen unabsehbaren Folgen gehörte die Reduktion des Raumes, das Schrumpfen der Zeit durch die unerhörte Beschleunigung, die den Kreis der erreichbaren Welt radikal erweiterte, aber auch die demokratische Nivellierung der gesellschaftlichen Rangunterschiede, der »Ennui«, mit dem einer den mechanischen Transport von hier nach dort über sich ergehen lässt. »Seit die Dampfmaschine Herrin der Welt ist, ist jeder Titel eine Absurdität«, heißt es schon in Stendhals *Armance*. »Ich quäle mich unfassbar in der Eisenbahn«, schreibt noch der späte Flaubert am 26. August 1873 an einen Freund, »und nach fünf Minuten brülle ich vor Langeweile. In den anderen Waggons glauben sie, das sei ein vergessener Hund. Ganz und gar nicht! Es ist Monsieur Flaubert, der seufzt!« Eines der emblematischen Werke der modernen Kunst, Claude Monets Darstellungen von rauchenden Eisenbahnen und Bahnhöfen in Paris, bezieht seinen Reiz deshalb aus einem Paradox: Hier wird das revolutionäre Verkehrsmittel eben nicht konsequent zeitgemäß photographiert, sondern noch einmal gemalt, nicht anders als gelassene Spaziergänger in der Landschaft und Seerosen.

Jeder Leser literarischer Werke weiß, in den Romanen des späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts hat sich ein vollkommener Wandel der äußeren und inneren Welt vollzogen: bei Wieland, Goethe und Stifter, in *Agathon*, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und *Der Nachsommer*, bei Laclos, Stendhal und Flaubert, in *Les Liaisons dangereuses*, *Le Rouge et le Noir* und *Madame Bovary*, und dasselbe gilt in der Poesie, bei Voltaire, Heine und Baudelaire, in *Poème sur le désastre de Lisbonne*, *Das Buch der Lieder* und *Les Fleurs du Mal*. Diese Lese-Erfahrung eines umfassenden Wandels hat eine ästhetische und eine lebensweltliche Dimension zugleich: Gewandelt haben sich das Kunstwerk *und* die Lebenswelt, die in ihm aufgehoben ist. Und das heißt in der Konsequenz: Gewandelt hat sich auch die Art, wie der Künstler seine Welt erfährt und wie er sie verwandelt in Kunst, sie überführt von ihrem unästhetischen in ihren ästhetischen Zustand. Eine hegelianisch-dialektische Interpretation dieses Wandels als eine bloße konsequente Weiterentwicklung ästhetischer Kategorien und Materialien griffe viel zu kurz, weil sie die lebensweltliche Seite der ästhetischen Erfahrung einfach ausblendet.

Henri Beyle ist die Schlüsselfigur dieses epochalen Wandels, denn er steht auf der Schwelle zur Moderne, ohne diese Schwelle zu überschreiten; mehr noch: Er steht auf der Schwelle zwischen den beiden großen gesellschaftlichen Umbruchsmomenten der Moderne, die diesen Wandel rhythmisieren. Die Große Revolution von 1789 hat er als Kind gerade noch erlebt, die bürgerliche und bereits proletarische von 1848 schon nicht mehr. Erlebt hat er die Folgen der einen und die Vorboten der anderen, Napoleonismus und Restauration. Er ist ein Mann des Übergangs vom feudalen Ancien Régime, dem Laclos noch fest angehörte, zu jenem bürgerlichen Frankreich, das Flauberts Wirklichkeit sein wird. Er ist als das Individuum Henri Beyle wie auch als der Romancier Stendhal tief verwurzelt im achtzehnten Jahrhundert, doch dieses ist seit der Revolution 1789 und vor allem seit der Enthauptung Ludwigs XVI. 1793 definitiv zu Ende, ohne dass sich das bürgerliche Frankreich bereits durchgesetzt hätte. *Le Rouge et le Noir* ist der Roman dieses Übergangs, ist der Roman vom Kampf um die

Durchsetzung des Bürgerlichen. Julien Sorel scheitert daran, dass er nicht mehr in der Epoche Napoleons lebt, als jeder Infanterist seinen Marschallstab im Tornister trug, eine Laufbahn sich also statt nach der Herkunft nur nach den Leistungen bemaß, und noch nicht in der bürgerlichen Gesellschaft, die dieses in nahezu allen Berufen möglich gemacht hätte. Monsieur de Rênal, sein Arbeitgeber, ist als Provinzadliger auch Abkömmling des Feudalismus und deshalb Parteigänger der Restauration, doch zugleich als Besitzer der Nagelfabrik und als Bürgermeister von Verrières sowohl wirtschaftlich als auch politisch ein Repräsentant des aufstrebenden Bürgertums. »Seit 1815 schämt er sich, Industrieller zu sein«, mit diesem Satz hat Stendhal die prekäre und deshalb auch nicht dauerhafte Malaise des Monsieur de Rênal und seinesgleichen ironisch skizziert. Seit 1815, das heißt seit dem Sturz Napoleons und dem Beginn der Restauration, hat die Ideologie einer Wiederkehr des Ancien Régime ihn gezwungen, etwas anderes sein zu wollen, als er geworden ist. Monsieur de Rênal *ist* Industrieller, also eine moderne Figur, aber genau das ist unter der Inszenierung eines wiedergekehrten achtzehnten Jahrhunderts verpönt; Monsieur de Rênal *ist* Industrieller, muss aber so tun, als sei er der Höfling eines absoluten Herrschers.

Henri Beyle verkörperte diese Übergangszeit auch in seiner empirischen Existenz und in deren Verhältnis zu dem Autor, der er war. Henri Beyle und Stendhal sind nicht identisch. Für seinen Grabstein hatte er selbst die Inschrift entworfen: »Arigo Beyle, Milanese, Visse, Scrisse, Amò«, nicht etwa: »Stendhal, écrivain français«. Selbst wenn man einiges an Koketterie des Italienliebhabers abzieht, der dann seine letzte Ruhestätte doch auf dem Friedhof Montmartre fand, bleiben die Worte ein sprechendes Zeichen für das Eigentümliche von Beyles Autorschaft. »Lebte, Schrieb, Liebte«, das hätte mit der Variante »Römer« auch ein Goethe von sich behaupten können, nie jedoch ein Schriftsteller in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, kein Flaubert, kein Baudelaire, kein Stifter. Am 8. März 1818 hatte Goethe an seinen Freund Karl Friedrich Zelter in Berlin geschrieben: »Vorstehende sind Auszüge aus einem seltsamen Buche: Rome, Naples et Florence, en 1817.



Par M. de Stendhal, Officier de Cavalerie. Paris 1817. welches Du Dir notwendig verschaffen muß. Der Name ist angenommen, der Reisende ist ein lebhafter Franzose, passioniert für Musik, Tanz, Theater. Die paar Pröbchen zeigen Dir seine freie und freche Art und Weise. Er zieht an, stößt ab, interessiert und ärgert, und so kann man ihn nicht loswerden. Man liest das Buch immer wieder mit neuem Vergnügen und möchte es stellenweis auswendig lernen. Er scheint einer von den talentvollen Menschen, der als Offizier, Employé oder Spion, wohl auch alles zugleich, durch den Kriegesbesen hin- und wieder gepeitscht worden. An vielen Orten ist er gewesen, von andern weiß er die Tradition zu benutzen und sich überhaupt manches Fremde zuzueignen. Er übersetzt Stellen aus meiner Italiänischen Reise und versichert das Geschichtchen von einer Marchesina gehört zu haben. Genug man muß das Buch nicht allein lesen, man muß es besitzen.« Goethe erkennt und beschreibt Stendhal als den genuinen Autor des Dixhuitième. Der ist – ebenso wie Goethe – kein Schriftsteller von Beruf und kein bürgerlicher Außenseiter, er ist ein spätfeudalistischer Abenteurer, Politiker und Diplomat, Salonlöwe, Causeur, Soldat und Reisender, Liebhaber der Frauen und der Künste, und unter seinen Beschäftigungen ist das Bücherschreiben nur eine, und unter seinen Büchern – Reiseberichte, Feuilletons, Polemiken, Biographien von Napoleon, Rossini und Haydn, Autobiographien, eine Geschichte der italienischen Malerei, eine Abhandlung über das Wesen der Liebe und vieles andere mehr – bilden die Romane nur ein Bruchteil. Stendhal ist nicht identisch mit Henri Beyle, er ist nur ein Teil von ihm.

Dieser Typus des Autors ist verschwunden, nicht unbedingt weil, aber doch *als* Photographie und Eisenbahn aufkommen. Stendhal konnte sich für sein eigenes Italienbuch so bequem bei Goethe bedienen, weil beider Reiseerfahrungen noch nah beieinanderlagen. Goethe und Beyle in Italien, das sind noch keine Touristen im modernen Sinne, das sind Menschen, die für eine gewisse Zeitspanne ihren Lebensraum wechseln, denen der Aufenthalt dort zu einer essentiellen Erfahrung wird, zu einer bleibenden Schule für Kunst und Leben. Als wenige

Jahrzehnte später Gustave Flaubert mit Eltern, Schwester und Schwager nach Italien aufbricht, hat alles sich verändert. Flauberts *Voyage en Italie* unterscheidet sich zutiefst von Goethes *Italienischer Reise*, von Stendhals *Rome, Naples et Florence* und *Promenades dans Rome*: Es ist das Tagebuch eines modernen Touristen. »Ich bin an der *Tramezina*, am Comer See, seit neunzehn Tagen«, schrieb Beyle am 24. Oktober 1818 an seinen Freund Adolphe de Mareste in Paris. »Ich habe ein wunderbares Zimmer, das vom See nur durch eine acht Fuß breite Straße getrennt ist, auf der jeden Tag fünfzig Personen aus der Gesellschaft vorüberkommen, sie logieren in den hundert *Villen*, die dieses wunderbare Tal schmücken. In der Villa Sommariva, die meinem Zimmer näher liegt als das Ihre dem Café de Foy, habe ich hundert mittelmäßige Gemälde, zwei von Guido, zwei von Leonardo und eine Statue von Canova. Am Abend Gesellschaft, sehr heiter, sehr *musicante*, sehr langweilig, wo ich gern empfangen werde und ohne reden oder glänzen zu müssen. An einem dieser Tage habe ich achtzehn Partien Billard gespielt, ohne etwas zu sagen, was zehn Zeilen wert gewesen wäre.« Als Flaubert siebenundzwanzig Jahre später ebenfalls in Tremezzo am Comer See haltmacht, besucht er die gleiche Villa Sommariva, ist von dem gleichen Canova, *Amor und Psyche*, hingerissen und raubt den beiden rasch einen Kuss, doch es gibt kein Billard und keine Musik. Flaubert muss nicht geistreich sein, denn für ihn gibt es keine Gesellschaften. Er *lebt* nicht am Comer See, kennt niemanden von den Menschen in den Villen, er wird nicht eingeladen und erwartet es auch nicht. Er ist ein Tourist auf der Durchreise und besichtigt Sehenswürdigkeiten. Die Zeiten der großen Reisen sind in Europa bald schon vorbei. Flaubert stillt sein Fernweh ein letztes Mal im Orient. Baudelaire wird nur noch zwangsweise in die Ferne fahren. Stifter bleibt zu Hause.

Das Engwerden der Welt, dies ist vielleicht die lebensweltliche, phänomenologische Kurzformel für die zentrale Erfahrung des neunzehnten Jahrhunderts, die in anderen Formeln Entzauberung der Welt heißt, Anbruch der Moderne oder des bürgerlichen Zeitalters. Fast alle Künstler empfanden die Moderne des neunzehnten Jahrhunderts als Bedrohung. Schreiben

wurde ein Beruf. Der unästhetische Zustand des empirischen Lebens und der ästhetische Zustand der Kunst sollten in diesem Beruf zueinanderfinden. Die Kunst lebt aus der Differenz, die Ästhetik ist eine Wissenschaft vom Unterscheiden. Das Schöne unterscheidet sich vom Hässlichen, das Seltene vom Alltäglichen, das Gekonnte vom nur Gewollten, das Schwierige vom überall Zugänglichen, das schwer zu Verstehende vom Allgefälligen, die Kunst, mit einem Worte, von allem, was nicht Kunst ist. Nicht jeder ist imstande, Kunst zu schaffen, und nicht jeder ist imstande, Kunst aufzunehmen, zu verstehen und zu genießen. Kunst ist elitär, Kunst ist unbürgerlich und undemokratisch. Kunst ist undemokratisch auch in dem Sinne, dass sie noch niemals durch autoritäre Herrschaft verhindert wurde und durch Demokratie nicht befördert: die *Ilias* entstand so wenig in der Demokratie wie die *Göttliche Komödie* oder Goethes *Faust*. Genau an dieser Stelle beginnt das Problem von Bürgerlichkeit und Demokratie, das für so viele Schriftsteller des neunzehnten Jahrhunderts essentiell wurde und das in so vielen Korrespondenzen, von Beyle bis Zola und darüber hinaus, eine so große Rolle spielt. Doch muss der Nachgeborene sich hüten, diese Terminologien umstandslos in seinem heutigen Sinne zu interpretieren: Bürgerlichkeit und Demokratie sind häufig schlechterdings Synonyme für das, was den Prozess der Moderne ausmacht.

Jenseits politischer Polemiken ist unleugbar, dass der demokratische Prozess der Moderne nivellierend wirkt, denn das ist sein eigentlicher und guter Zweck. Die Demokratie wünscht zu verhindern, dass singuläre Gestalten wie Napoleon das Ruder der Geschichte ergreifen und ihren singulären Utopien Millionen opfern. Henri Beyle war ein Verehrer Napoleons, und er schrieb seine Biographie. Der singuläre Künstler spürte die Verwandtschaft zum singulären Politiker. Und er spürte auch, dass die wohltuende Nivellierung der politischen Welt die künstlerische nicht unberührt lässt. Er spürte, in der heraufziehenden bürgerlichen und das heißt demokratischen Gesellschaft wird die Mehrheit dem Freund des Singulären mitteilen, was sie zu halten gedenkt von den Differenzen und Nuancen der Künstler, von ihrer Verfeinerung, Aufnahme-

fähigkeit, Empfindlichkeit: nicht viel. Wo die traditionellen gesellschaftlichen Hierarchien verlorengehen, verliert auch der Künstler viel, zumindest jenen Ort, den er über Jahrhunderte innegehabt hat. Das Spiel von Geist, Kunst und Macht, wie es Beyle bei seinen Aufenthalten in der Villa Sommariva mitspielte, ist zu Ende; mächtig werden nun die Herren de Rênal und Valenod, und diese haben zwar erhebliches Interesse an Macht, aber durchaus keines an Geist und Kunst. Was sie vom Künstler verlangen, ist ein Quadratmeter pikante Mythologie für den Salon und äußerstenfalls eine halbe Stunde unkonzentrierte und unterhaltsame Lektüre vor dem Schlafengehen. Die Herrschaft des Bürgertums bedeutet für den Künstler die Herrschaft des Apothekers Homais und des Notargehilfen Léon Dupuis, und was diese von der Kunst erwarten, steht in dem einschlägigen Roman.

In der Tat, wo die traditionellen gesellschaftlichen Hierarchien verlorengehen, verliert der Künstler zumindest jenen Ort, den er über Jahrhunderte innegehabt hat, und die Suche nach einem neuen wird zum zentralen Problem für Autor und Autorschaft des neunzehnten Jahrhunderts, zu einem Problem auch des Kunstwerks selbst. Die Frage nach der Möglichkeit künstlerischer Produktion überhaupt wird nicht nur eine biographische Konstante im Leben vieler Schriftsteller, sie durchdringt auch alle ihre Werke.

## *Der Autor und sein Leben*

Briefe, Briefwechsel und Tagebücher, Memoiren, Biographien und Gespräche bilden in der europäischen Tradition seit Jahrhunderten neben den künstlerischen Werken im engeren Sinne ein Korpus der Reflexion, der Erfahrung, des Austauschs und des geistigen Gedächtnisses, ohne den diese Tradition überhaupt nicht zu denken wäre. Einer kleinlichen und vergesslichen Epoche blieb es vorbehalten, den Tod des Autors zu erklären und Biographisches mit dem Bannfluch zu belegen. Die Literaturwissenschaft fand dazu kurzatmige Theorien von werkimmanenter oder politischer Interpretation, die glaubte, Beschäftigung mit Biographien nur aus sozialphysiognomischem Interesse zulassen zu können. So sonderbar es ist, literarische Werke durften interpretiert werden in Hinblick auf gesellschaftliche, politische, ästhetische Bedingungen, der Einfluss anderer Werke durfte diskutiert werden, nur eines blieb unbeachtet: die schlichte Tatsache, dass jedes Werk geschaffen ist von einem empirischen Individuum in einem ganz bestimmten historischen und biographischen Augenblick. Jeder kennt die Klage, die Beschäftigung mit der Biographie eines Künstlers drohe die mit seinem Werk zu verdrängen. Warum aber soll das bloße Werk für sich umstandslos wichtiger sein als das Individuum, das es schuf?

Ist die Welt wirklich so, wie sie in der *Divina Commedia* steht, oder gleicht sie nicht eher der in der *Comédie humaine*? Die Naivität einer solchen Frage soll nur die allgemein bekannte Tatsache illustrieren, dass der Wahrheitsgehalt von Literatur weder von einer abstrakten Richtigkeit ihrer Aussagen oder Begriffe abhängt noch von einer im realistischen Sinne korrekten Abmalung der Welt; denn wäre es so, dann hätte keine Seite von Dante oder Balzac, von Flaubert, Baudelaire oder Stifter heute mehr als archivarisches Interesse. Jedes

Verfahren philosophischer Interpretation von Literatur der Vergangenheit hat es also zwangsläufig mit einer Form der Relativierung zu tun, mit *Historisierung*. Es zählt zu den befremdlichsten Standards des intellektuellen, akademischen und publizistischen Lebens, dass die Geschichtsschreibung vor der Beschäftigung mit dem Individuum haltzumachen hat. Was anderes ist eine Biographie als die Geschichte eines Menschen? Welcher vernünftige Mensch aber liest *Dichtung und Wahrheit* oder *Vie de Henry Brulard*, die Tagebücher von Amiel oder die Briefe Hölderlins, Biographien über Chateaubriand, Balzac, Heine und all die anderen allein aus sozialphysiognomischem Interesse? Nein: Er liest sie aus Interesse an einer Gestalt, an einer intellektuellen Physiognomie, an einer geistigen Existenz, die sich so und nicht anders verwirklicht hat, nur hier in diesem geschichtlichen und individuellen Moment. Und auch der Schriftsteller, *gerade* der Schriftsteller ist kein Exempel für allgemeine Demonstrationen der Sozialwissenschaft, sondern ein einzigartiges Individuum, an dem der Leser sehr zu Recht ein individuelles Interesse nimmt.

Die werkimmanente Interpretation ist eine posthegelianische Erfindung und zugleich eine abstrakte Idolatrie des Geistigen gegenüber dem Geflecht der Wirklichkeit, in das es verstrickt ist. Schon durch seine Verbindung mit dem Gesamtwerk des Autors ist das einzelne Werk auf eine Weise beeinflusst, die in ihm allein unmöglich zu erkennen ist; ob ein Werk am Anfang eines Lebens oder an dessen Endes steht oder in diesem womöglich das einzige blieb, das ist dem Werk nicht äußerlich. Man lese dies kleine, aber vollkommene Distichon, dessen Goethescher Ton sofort erkennbar ist:

Tritten des Wand'ers über den Schnee sei ähnlich mein Leben,  
Es bezeichne die Spur, aber beflecke sie nicht.

Und dann lese man in der Biedermannschen Ausgabe von Goethes Gesprächen seine Herkunft nach: »Als während der Unterhaltung bei Goethe der erste Schnee fiel. Goethe schlug vor, jeder solle ein Gedicht auf ihn machen.« Nicht Goethe, sondern sein »Urfreund« Karl Ludwig von Knebel, als Schrift-

steller nicht eben bedeutend, schrieb die zwei Verse, »und Goethe, der andere so gern anerkannte, war so entzückt davon, daß er ausrief: Knebel, für dieses Distichon gäb' ich einen Band meiner Werke hin!« Der werkimmanenten Interpretation entginge das ganze Vexierspiel, das von der Frage der Autorschaft hier in Gang gesetzt wird. Wäre das Distichon von Goethe selber, dann läse man ein vollkommenes, aber doch winziges Seitenstück zu einem überwältigenden Werk, das eine augenblickliche Lebensempfindung in Worte fasst, wie man sie von diesem Dichter erwartet; es ist jedoch von Knebel und damit ein kleines, aber vollkommenes, einzigartiges Juwel in einem Werk, von dem die Literaturgeschichte nichts aufbewahrt hat – und auch dieses, eine wundervolle Anverwandlung des Goetheschen Geistes, nur als Teil des biographischen Komplexes von Goethes Leben.

Ein *jedes* Kunstwerk ist auf diese Weise verwoben in das Geflecht von Biographischem und Historischem, Individuellem und Allgemeinem, Wirklichem und Fiktivem. Jedes Kunstwerk errichtet sein Ästhetisches auf einem Fond des Unästhetischen. Auch der Künstler hat neben seinem ästhetischen Zustand der Produktion seinen unästhetischen Zustand des empirischen Lebens, und nur idealistische Verblendung könnte das eine sauber vom anderen trennen oder annehmen, das eine existiere unabhängig vom anderen. *Tua res agitur*: Menschen sprechen von sich selber und wollen von sich selber sprechen hören, und Schriftsteller sind darin nicht anders, im Gegenteil. Menschen leben. Aber einige Menschen sind damit beschäftigt, dieses Leben über seine Reproduktion hinaus in einem Etwas zu objektivieren, das dieses Leben als ein zu Betrachtendes, zu Bedenkendes vor den Menschen hinstellt, ihm gegenüber. Dies tut auch der Wissenschaftler; er arbeitet mit dem Material der Welt. Ein Künstler aber ist einer, der sein eigenes Lebensmaterial zur Arbeit nimmt, den vagsten, mehrdeutigsten, flüssigsten Stoff, einen, aus dem eher Träume gemacht sind als handfeste Erkenntnis. Ästhetische Produktion heißt also genau dies: Verwandlung der eigenen Erfahrung ins Werk, des Wirklichen ins Fiktive. Aber kann es diese Unterscheidung von Wirklichem und Fiktivem im ästhetischen Zu-

stand überhaupt noch geben? Es *muss* sie geben, obwohl sie fast unmöglich ist, obwohl im Kunstwerk das Wirkliche nie unverwandelt steht. Doch gerade das *Wie* dieser Verwandlung bezeichnet den eigentlich ästhetischen Vorgang. *Die Leiden des jungen Werthers* ist nicht einfach ein Liebesroman mit unglücklichem Ende und auch keine Autobiographie eines angehenden Wetzlarer Juristen. Es ist ein Roman, ein Kunstwerk, das individuellste Lebenserfahrungen und Lebenskrisen so transformiert, dass dieser ästhetische Prozess es seinem Autor im empirischen Sinne zu überleben möglich gemacht hat, zugleich aber diesen selbsttherapeutischen Zweck so zu objektivieren vermochte, dass er als Werk auch für den Nichtbeteiligten, *besonders* für den Nichtbeteiligten seine überragende Bedeutung bekam.

Wo liegt das Biographische, das Autobiographische in einem Werk? Oft an ganz anderer Stelle, als der Leser es erwartet, nicht in Ereignissen und Realien, Bekenntnissen und Intimitäten. Des jungen Goethe seelischer Zustand in Wetzlar bildet sich ab in einem imaginierten Selbstmord, dessen Tatsächliches er bei einem ganz anderen Selbstmörder kurzerhand borgte. Flauberts allzu berühmtes und allzu oft zitiertes »Madame Bovary, c'est moi« betrifft eine Frau, deren Leben und Tod keine Ähnlichkeit hatten mit denen ihres männlichen Autors. Und dass Stifter immer wieder von alten, gescheiterten Männern am Ende eines vertanen Lebens berichtete, ist eine *biographische* Tatsache, auch wenn und gerade weil er selbst noch keine vierzig Jahre zählte. Das Autobiographische an einem Werk ist also keine Summe von Dingen, derer man mit einer Erbsenzählerei im Töpfchen der Fakten habhaft werden könnte, das Autobiographische durchdringt das Werk vielmehr in *allen* seinen Dimensionen, so wie der Bezug auf Historisches oder auf das Ganze der literarischen Tradition und seiner Werke. Deshalb kann es nicht darum gehen, die Tatsachen und das Tatsächliche säuberlich im Kosmos des Fiktiven zu isolieren, sondern nur um die Nachzeichnung eines Gewebes, das in jedem einzelnen Fall ein anderes Muster hat. Die ästhetische Frage betrifft Leben und Werk, ist die Frage nach dem ganz individuellen *Wie* ihrer Verknüpfung, ihrer Verwandlung.



Im Leben eines jeden Menschen liegt – wenn auch in unterschiedlichem Maße und in unterschiedlicher Komplexität – eine existentielle Dimension, die in der Frage zusammenzufassen wäre, wie überhaupt es ihm zu leben möglich gewesen ist; es ist die Frage nach der *Raison d'être* jedes einzelnen Individuums und kein Privileg des Künstlers. Dem Künstler, dem Autor stellt sich diese Frage jedoch in noch auswegloserer Form, denn sie ist der eigentliche Kern seiner Tätigkeit. Als Mensch, der im geistigen Sinne arbeitet, weckt er die Frage, wie es ihm im geistigen Sinne zu leben möglich ist. Die Antwort liegt gewiss im Werk, doch nicht dort allein, liegt in dem mehr oder weniger prekären, mehr oder weniger problematischen, mehr oder weniger gescheiterten oder gelungenen Verhältnis dieses Werkes zur Existenz des Menschen selbst. Offenkundig hat ein Mensch, der 1857 schreibt, einen anderen Erfahrungshorizont als der des Jahres 1957. Dies aber betrifft nicht nur den gesellschaftlichen, politischen, moralischen und literarischen Hintergrund seiner Existenz, es betrifft diese Existenz in ihrer gesamten Substanz, in ihrer Frage nach sich selbst. Denn alles, was eingeht in ein künstlerisches Werk, geht durch die subjektive Erfahrung des Künstlers hindurch, und einen anderen Weg gibt es nicht. Die Frage nach der Möglichkeit der Kunst ist niemals nur eine technische, handwerkliche Frage, und am wenigsten in der Literatur, denn das menschliche Leben ist ein so unerschöpflicher Fonds für das Erzählen, dass demgegenüber jede technische Frage sekundär bleibt. Die Frage nach der Möglichkeit der Kunst ist vielmehr eine gesellschaftliche und eine existentielle, denn sie zielt darauf, ob die Imagination, also die Produktivkraft eines Individuums es vermag, ein Etwas herzustellen, in dem die Welt sich wiedererkennt, ob also der ästhetische Zustand dem unästhetischen etwas zu sagen vermag.

Wie ist es Henri Beyle im geistigen Sinne zu leben möglich gewesen? Wie Goethe? Wie Flaubert, Baudelaire oder Stifter? Elemente einer Antwort finden sich im Individuum und in seiner Epoche, im Individuellen und im Allgemeinen. Der Mensch als Kreatur ist bekanntlich *gezeugt und geschaffen*; als intelligibles Subjekt jedoch schafft er sich selbst. In diesem

Prozess der Autokonstitution setzt das individuelle Subjekt sich Schritt für Schritt zusammen aus einer Unzahl von Einzelheiten, die alle dem Fond des Allgemeinen entstammen. Eine Formel, einen Begriff, eine Summe, die all diese Einzelheiten für ein Individuum zu erklären vermöchten, gibt es nicht, für den Schriftsteller so wenig wie für jeden anderen Menschen. Und doch unterscheidet sich der Schriftsteller darin, dass er Zeugnis ablegt von dieser Autokonstitution, dass er sie – und sei's auch verkleidet – skizziert, festhält, beschreibt, analysiert, fixiert. Er schreibt sie auf, doch eines tut er nicht: definieren, wie sich das Geschriebene zum Gelebten verhält; aussprechen, wie sich die Verwandlung vollzieht. Ein Schriftsteller kann seine Zeit so wenig verlassen wie jeder andere Mensch, er kann sich gegen sie wenden, kann sich von ihr isolieren, aber die Zeitgenossenschaft ist etwas, das nicht durchtrennt werden kann, sie gehört zu jenem Allgemeinen, das durch die Historisierung, durch die Nachwelt zwingend vollzogen wird. Die Lebensgeschichte eines Schriftstellers ist Produktionsgeschichte – was aber nicht heißt, dass sein Leben *nur* aus Produktion bestünde. Der Impuls zur Produktion ist das eine; das andere ist die Art und Weise, wie diese Produktion sich gegen äußere und innere Widerstände durchsetzt, wie sie diese braucht, pflegt, bekämpft, wie sie sich zu einem zivilen Leben verhält, zu einem Publikum, hergebrachte Formen aufnimmt, leugnet oder abwirft, wie sie reagiert auf die Epoche und die Epoche auf sie. Biographie ist die Nachzeichnung dieses Prozesses, und nicht etwa die Aneinanderreihung privater Indiskretionen; ist der Versuch, einer Lebenssynthese sich zu nähern, die immer unmöglich bleibt.

In zwei Perspektiven kann man eine Lebensgeschichte erzählen: in der des Endes und in der des Anfangs. Die des Endes ist die eines Historikers, der das ganze Material vor sich ausgebreitet sieht; die des Anfangs versucht die Situation des sich entwickelnden Lebens und Werkes aus ihrem eigenen Bewegungsmoment heraus zu verstehen. Ein Versuch, der biographische und ästhetische Motive in Verbindung bringen will, muss beides gleichzeitig tun: muss die Selbsterzeugung des Schriftstellers im Prozess der Suche nach dem gewollten Werk

nachvollziehen, muss aber auch das Gewollte aus dem endlich Geschaffenen heraus zu verstehen suchen. Ein Schriftsteller steht zu seinem Werk anders am Anfang, in der Mitte oder am Ende seines Lebens; ein Erstling ist etwas anderes als ein Spätwerk oder gar als das einzige Buch; es ist ein Unterschied ums Ganze, ob ein Schriftsteller mit einem Werk zum ersten Mal auftritt oder ob er ein letztes Mal dem Bild, das er hinterlassen wird, einen entscheidenden Akzent geben will. Und auch das Verhältnis zur Epoche wird dadurch beeinflusst, ob hier einer in seinen letzten Lebensjahren noch die Vorboten einer neuen Zeit erlebt, die ihm schon nicht mehr gehören wird, oder ob er zu denen zählt, die das Entstehen der eigenen Zukunft mitbestimmen, in Zustimmung oder Ablehnung, Gleichgültigkeit oder Hass.

## *Der Autor und sein Buch*

Jahreszahlen sind Zufälle. Die Revolutionen von 1789, 1830 und 1848 hätten auch ein Jahr zuvor oder ein Jahr danach stattfinden können, und wenig hätte gefehlt, so wäre *Madame Bovary* ein paar Monate früher, *Der Nachsommer* einen später erschienen und damit beide jeweils in einem anderen Jahr. Der Zufall aber schuf das Jahr 1857, und damit ein emblematisches Datum für etwas, was alles andere ist als ein Zufall. 1857 ist das Jahr der Moderne, das Jahr der modernen Literatur.

Sehen wir, was dieser Zufall noch getan hat in diesem Jahr. Von England nach Amerika wird das erste Telegraphenkabel viertausend Kilometer lang durch den Atlantik verlegt, und mit der unerhörten technischen Errungenschaft ist Chateaubriands und Goethes Traum von einem Amerika, das es besser habe, endgültig ausgeträumt; der letzte große Emigrant der 1789er-Revolution und Gegner Napoleons war am 8. Juli 1848 gestorben und hatte gerade noch die Schüsse der neuen genommen, der Namenspatron einer ganzen Epoche deutscher Klassik schon 1832. Geboren wird 1857 Eugène Atget, der als einer der bedeutendsten Photographen noch das Paris des späten neunzehnten Jahrhunderts und bereits das des frühen zwanzigsten festhalten wird; es stirbt Pierre-Jean de Béranger, der berühmte und berüchtigte, jetzt aber fast schon legendäre Poet und Bänkelsänger einer längst vergangenen Epoche zwischen den Revolutionen. Es sterben auch Joseph von Eichendorff, der letzte Dichter der deutschen Romantik, und der Bildhauer Christian Daniel Rauch, der unvergessen blieb durch die Statuette des spätesten Goethe im Hausrock.

Emblematisch ist das Jahr 1857 durch drei Bücher, die in ihm erschienen: Gustave Flauberts *Madame Bovary*, *Mœurs de Province*, Charles Baudelaires *Les Fleurs du Mal* und Adalbert Stifters *Der Nachsommer, Eine Erzählung*. Und eigent-

lich sind es nur deren zwei, durch die das Jahr *emblematisch* geworden ist: *Madame Bovary* und *Les Fleurs du Mal*, und genau das begründet den Reiz der Konstellation. *Der Nachsommer* steht abseits, scheint abseits zu stehen. Flauberts Sittenroman und Baudelaires Gedichtzyklus sind Jahrhundertbücher, und wurde dieser Rang auch noch nicht gleich vollständig erkannt, so machten sie im Augenblick ihres Auftauchens dennoch Sensation, und nicht nur die lesenden, sondern auch die zeitunglesenden Zeitgenossen konnten damals schon sagen, sie seien dabei gewesen. Flaubert und Baudelaire waren genuine Autoren der Moderne, und sie wurden, in Zustimmung oder Ablehnung, als solche wahrgenommen. Wahrgenommen wurden sie als Schriftsteller oder auch als Symptome ihrer Epoche, als Exempel einer anbrechenden Zeit und Kunst, die der eine fürchtete, der andere feierte, keiner jedoch in dieser Eigenschaft verkannte. Emblematisch geworden sind *Madame Bovary* und *Les Fleurs du Mal* natürlich auch durch die Gemeinsamkeit ihrer *Chronique scandaleuse*. Die Gesellschaft, in der sie entstanden waren, machte beiden Autoren den Prozess, und diese Prozesse des Jahres 1857 wurden schon damals verstanden als Prozesse gegen die moderne Kunst schlechthin. Hier wurden Schriftsteller nicht wegen irgendwelcher persönlichen Verfehlungen angeklagt, sondern wegen der epochalen Eigenschaft, der epochalen Neuheit ihrer Werke selbst. Die Urteile lauteten unterschiedlich, aber das spielte schon kaum noch eine Rolle; eine Rolle spielt, dass eine Gesellschaft sich in ihrem künstlerischen Porträt nicht mehr wiedererkennen wollte oder anders gesagt: dass sie sich so genau wiedererkannte, dass sie dieses Porträt verbot. Die Gemeinsamkeiten scheinen so weit zu gehen, dass *Madame Bovary* und *Les Fleurs du Mal* zuweilen als zwei Seiten, die epische und die lyrische, ein und derselben ästhetischen Konstellation angesehen werden. Das jedoch ist genauso wenig zutreffend wie die umstandslose Einordnung der beiden Bücher als kanonische Exempel einer neuen, zukunftsweisenden Kunst, denn in ebenso bedeutendem Sinne sind sie Abschluss und letzter Höhepunkt einer alten.

Als Adalbert Stifters *Nachsommer* erschien, reklamierte niemand, er sei dabei gewesen. *Der Nachsommer* war kein Jahrhundert- und nicht einmal ein Epochenroman; er war keine Sensation und kein Skandal, rief kein Aufsehen hervor, sondern höchstens ein kurzes Kopfschütteln, konnte für nichts Allgemeines stehen, für keine Epoche, weder eine vergangene noch eine zukünftige, nein, er stand nur für sich selbst, ein kurioser Sonderweg selbst innerhalb der deutschen Literatur, und auch als er zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts wiederentdeckt wurde, da doch vor allem als ein Abschluss, als letzter Widerschein der alten Welt, als vollständig rückwärts-gewandtes Exempel einer betont gegenwartsfernen Kunst. Dass er indessen auch Elemente in sich trug, die weit in die Zukunft wiesen, blieb sehr lange noch ungesehen. So hat das Jahr 1857 Literaturgeschichte geschrieben. In ihm erscheinen drei Bücher, die – in ganz unterschiedlichem Sinne – epochale Werke sind für die moderne europäische Literatur, Werke, so verschieden voneinander, dass ihre erstaunliche Gleichzeitigkeit als bloßer nichtssagender Zufall verstanden werden könnte, als Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen im betonten Sinne. Genau das macht die epochale Bedeutung von 1857 aus: die Andeutung, in welche Richtungen sich diese Moderne entwickeln würde. Jahreszahlen sind Zufälle, die historische Gleichzeitigkeit dreier ästhetischer Werke jedoch nicht. Und die eigentliche Antwort auf die Frage, was diesen historischen Augenblick auszeichnet, liegt in der auf eine andere: Ob nämlich diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen nicht doch etwas bedeuten könnte.

Im Januar 1831 las der einundachtzigjährige Goethe Stendhals gerade in Paris erschienenen Roman *Le Rouge et le Noir*, so wie zwei Jahre zuvor den Roman der italienischen Romantik, Alessandro Manzonis *I promessi sposi*, und er las mit Begeisterung, wie Eckermann zu berichten weiß: »Wir sprachen darauf über ›Rouge et Noir‹, welches Goethe für das beste Werk von *Stendhal* hält. ›Doch kann ich nicht leugnen, fügte er hinzu, daß einige seiner Frauen-Charaktere ein wenig zu romantisch sind. Indessen zeugen sie alle von großer Beobachtung und psychologischem Tiefblick, so daß man denn dem