

## Wahnsinn der Dichtung und Dichtung des Wahnsinns

„Denn Verbrechen und Wahnsinn sind Objektivierung der transzendentalen Heimatlosigkeit.“<sup>1</sup> Dieser Satz ist Lukács' Theorie des Romans entnommen und mit ihm grenzt er das moderne Subjekt vom antiken Epos ab. In einem qualitativen Sprung kommen Verbrechen und Wahnsinn als Ausdruck des Verlusts von sinnstiftenden Strukturen vor. Beide Begriffe schließen sich keineswegs aus. In Schuld und Sühne gipfelt Raskolnikovs Suche nach Gott in einem verbrecherischen Akt des Wahnsinns. Diese Zerissenheit des Subjekts ist Thema des Romans.

Die Lyrik dagegen zeichnet sich durch eine höhere Freiheit aus. Sie ist traditionell in geringerem Maße dem mimetischen Abbilden der Realität verpflichtet, da sie autonom Sinn stiftet. Die Lyrik kann „eine proteische Mythologie der substantiellen Subjektivität schaffen: für sie ist nur der große Augenblick da, und in diesem ist die sinnvolle Einheit von Natur und Seele [...] ewig geworden“. Die Bedingungen der menschlichen Wette auf den Augenblick sind unerfüllbar geworden: „Werd ich zum Augenblicke sagen: / Verweile doch! Du bist so schön! / Dann magst du mich in Fesseln schlagen, / Dann will ich gern zugrunde gehn!“<sup>2</sup> In einer immer schneller werdenden Welt wird die Wette unerfüllbar. Das faustische Drama wird bestimmt von dieser nihilistischen Sicht auf den schönen Augenblick, die einer regelrechten „Negation des Kairos“<sup>3</sup> gleichkommt. Der Fixpunkt der Lyrik ist der letzte Vers aus Goethes Gedicht „Vermächtnis“: Der Augenblick ist Ewigkeit.

Wenn man die Philosophie befragt, was „Wahnsinn“ ist, erhält man zwei Antworten: Einerseits gibt es die Technik der *Mantik*, die eine orphische Rückbindung<sup>4</sup> an präsemantische Wirklichkeitszugänge bedeutet. Die Philo-

1 Lukács, Georg (1982): *Theorie des Romans*, Darmstadt: Luchterhand, 52.

2 Johann Wolfgang Goethe (1998): „Faust I“, V. 1699–1702, in: *Goethes Werke*, München, C.H.Beck, 57.

3 Jaeger, Michael (2004): *Fausts Kolonie*. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne, Würzburg: Königshausen & Neumann, 622.

4 Vgl. Högrefe, Wolfram (1992): *Metaphysik und Mantik*. Die Deutungsnatur des Menschen (Système orphique de Iéna), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

sophie hat versucht, diesen Weltzugang der Ahnung nicht als Erkenntnisform zu akzeptieren. Andererseits steht in Platons „Siebtem Brief“ der Wahnsinn noch in Ehren. Der Augenblick der manía ist die Legitimation für den Wahrheitsanspruch der vertretenen Thesen. Spätestens bei Descartes hat sich ein Subjekt eingebürgert, das den Wahnsinn aus der Philosophie vertrieben hat. Über Nebenströme konnte der Wahnsinn in abgewandelter Form dem *Scheintod im Denken*<sup>5</sup> entgehen. Wittgenstein gibt eine dritte Antwort und hier ist die Theorie auf der Höhe der Paradoxie und damit der Moderne angelangt. Wittgenstein attestiert der Philosophie, Wahnsinn zu sein: „Was ist dein Ziel in der Philosophie? – Der Fliege den Ausweg aus dem Fliegenglas zeigen.“<sup>6</sup> Dreht man das Glas, kann die Fliege ihrem Trieb folgen, den Ausweg aus dem Wahnsinn finden. „[D]ie philosophischen Probleme entstehen, wenn die Sprache feiert.“<sup>7</sup> Die explizite Überlegung zum Wahnsinn ist problematischer: In *Über Gewißheit* heißt es zum „Halbnarren“, dem radikalen Skeptiker:

*Den Schwachsinnigen stellt man sich unter dem Bild des Degenerierten [...], gleichsam Zerlumpten vor. Also unter dem der Unordnung statt der primitiveren Ordnung [...]. Wir sehen eben nicht eine Gesellschaft solcher Menschen.*<sup>8</sup>

Die falsche Vorstellung des Wahnsinnigen unterstellt eine Wertung, indem sie die normale Welt als Paradigma setzt. Aber eine Gemeinschaft von Wahnsinnigen wäre lediglich eine andere. Auch hier würden Sprachspiele gespielt. Aus der Sicht dieser Gesellschaft würden unsere Sprachspiele überkomplex und überflüssig erscheinen.

Eine andere Gesellschaft stellt die Literatur vor. Dichtung ist eine *andere* Wirklichkeit, da sie ein besonderes Sprachspiel ist, das nicht den Regeln *normaler*, alltäglicher Sprachverwendung folgen muss. Wegen der Andersartigkeit liegt es nahe, sie mit Wittgenstein eine „wahnsinnige Ordnung“ (von Wörtern) zu nennen. Was würde man intuitiv als „wahnsinnige Dichtung“ bezeichnen?

.....  
5 Vgl. Sloterdijk, Peter (2010): *Scheintod im Denken*. Von Philosophie und Wissenschaft als Übung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

6 Wittgenstein, Ludwig (1984a): *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen*. Werke Bd. 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 378.

7 Ebd., 260.

8 Wittgenstein, Ludwig (1984b): *Über Gewißheit. Bemerkungen über die Farben. Über Gewißheit. Zettel. Vermischte Bemerkungen*. Werke Bd. 8, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 360.

Heidegger hat im Stammeln des Dichters das Wesen der Sprache gesehen.<sup>9</sup> Man kann das Stammeln aber auch bewusst imitieren und so das Wesen der dichterischen Sprache, ihr Umkreisen des Unsagbaren, darstellen. Der eine lange Satz, aus dem Mallarmés Gedicht „Sainte“ besteht, ist in dunklen Vokalen gehalten, die den Eindruck eines Stammelns wecken, um dann im letzten Vers in „Musicienne du silence“<sup>10</sup> zu enden. Mallarmés Dichtung wird auch als dunkle Dichtung bezeichnet. Ihre Unverständlichkeit ist eine Widerständigkeit, die das Verständnis erschwert.

In literarischen Texten kommen Propositionen vor, die nicht an der außerliterarischen Wirklichkeit überprüft werden können. Die Sätze, die in einem Gedicht von einem lyrischen Ich gesprochen werden, sind nicht irre, da auch sie wahr oder falsch sein können. Scheinbar sind dadaistische Lautgedichte sinnlos. Aber auch Balls „Gadji beri bimba“ produziert Sinn. Nicht nur, da es im *Cabaret Voltaire* mit sakralem Ernst inszeniert wird, sondern auch, da die Zuspitzung des Absurden einem historischen Bedürfnis entspricht. Das gilt auch für Bretons surrealistischen Akt, in die Menge zu schießen.<sup>11</sup>

Die Forderung Bretons, dass der Wahnsinn praktisch werden solle, hat Sinn, denn auch Massaker sind Ausdruck von Sinn. Hier objektiviert sich die gesellschaftliche Entfremdung.<sup>12</sup> Kunst war immer schon Ausdruck des Wahnsinns des Menschens. Kant bemerkt, dass der Mensch „selbst, so viel an ihm ist, an der Zerstörung seiner eigenen Gattung arbeitet“.<sup>13</sup> Das ist nicht erst seit dem 11. September 2001 offensichtlich. Heine und Baudelaire haben die Bedeutung dessen, was man einen moralischen Realismus der Literatur nennen kann, radikal verschoben.<sup>14</sup> In ihrem Sinne ist Literatur Aufklärungsarbeit an diesem nicht-aufhellbaren „Punkte, der im Dunkeln gelassen werden muß, dafür aber auch das Ganze trägt und hält“.<sup>15</sup> Jedes Zeitalter hat sein Schema des Bösen, des Wahnsinns. Es kann für moralische Realisten nicht angehen, im Irrsinn eine „Entübelung der Übel“<sup>16</sup> anzustreben. Noch Becketts Ausdruck

.....

9 Vgl. Heidegger, Martin (1961): *Nietzsche*. Bd. 1, Pfullingen: Neske, 471f.

10 Mallarmé, Stéphane (1992): *Poésis*, Paris: Gallimard, 41.

11 Breton, André (1988): *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Bd. 1, Paris: Gallimard, 782f.

12 Das ist ebenfalls eine Bedeutung von „Wahnsinn“ (*alienata mens*).

13 Kant, Immanuel (1974): *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 388.

14 Vgl. Högrefe, Wolfram (2006): „Heines artistische Distanz“, in: ders: *Echo des Nichtwissens*, Berlin: Akademie-Verlag, 345–356.

15 Schlegel, Friedrich (1967): „Über die Unverständlichkeit“, in: Behler, Ernst (Hg.): *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 2, München, 363–373, hier 370.

16 Marquard, Odo (1981): „Vernunft als Grenzreaktion. Zur Verwandlung der Vernunft durch die

von Sinnlosigkeit behält einen Rest an Sinn. Das liegt am Kunstcharakter, denn Kunst (ars, τέχνη) ist gemacht und damit ein Gegenstand sozialer Anerkennung, ein Streitobjekt, über das wir reden. Das gilt auch noch für Becketts Endspiel. „Es verstehen kann nichts anderes heißen, als seine Unverständlichkeit verstehen.“<sup>17</sup> Kunstwerke sind nämlich darauf verpflichtet, eine in sich nicht-widersprüchliche Schlüssigkeit aufzuweisen. Ohne eine minimale Systemhaftigkeit wären noch die extremen Versuche weniger als Versuche – nicht etwas sondern nichts –, denn auch im ver-rücktesten Werk sind „jene Momente zugleich solche von Einheit; ohne diese würden sie nicht einmal dissonieren.“<sup>18</sup> Wenn es zur Struktur von Sprache gehört, dass Wahnsinn nie reiner Wahn ist, liegt es nahe, dass der Wahnsinn zum Thema wird. Moderne Dichtung kreist um das Unsagbare. Die Negativität moderner Dichtung kann man als Arbeit am Wahnsinn auffassen. Sie zeigt Sinn als Wahn auf. Auch gesteigerte Paradoxien generieren noch Sinn.<sup>19</sup>

So versteht Valéry paradigmatisch unter dem Schönen ein Phänomen, das prinzipiell das Unsagbare impliziert. Kunstwerke drücken einen nicht-propositionalen Gehalt aus. Sie geben eine wahrnehmbare Darstellung von einer Unendlichkeit. Wäre dem nicht so, ließe sich schlecht erklären, warum wir nicht aufhören, über Kunstwerke zu sprechen. Das Schöne ist negativ. Man konstruiert, schöpft aus sich, wo nichts ist.<sup>20</sup> Der Wahnsinn der Dichtung reagiert auf die Kränkungen<sup>21</sup>, die das Subjekt erlitten hat. Es ist ein problematischeres Bild des Subjekts als die lyrischen Augenblicke von Weltpassung<sup>22</sup>, von denen Lukács<sup>23</sup> spricht. Das lyrische Ich erfährt, dass die Welt *nicht* für es gemacht ist. Valéry hat diese Flüchtigkeit der Erfahrung auf den Punkt gebracht:

---

Theodizee“, in: Poser, Hans (Hg.): *Wandel des Vernunftbegriffs*, München: Alber, 107–133, hier 118.

17 Adorno, Theodor W. (1961). „Versuch das Endspiel zu verstehen“, in: ders. / Tiedemann, Rolf (Hg.): *Noten zur Literatur*. Bd. II, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 188–237, hier 190.

18 Adorno, Theodor W. (2003): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 235.

19 So lässt sich durchaus Magrittes Gemälde *Ceci n'est pas une pipe* verstehen.

20 Valéry, Paul (1987): *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Bd. 1, Paris: Gallimard, 374f.

21 Vgl. Geyer, Paul (2003): „Der existenzielle Ernst des Absurden. Das menschliche Subjekt angesichts seiner Auslöschung“, in: ders. (Hg.): *Proteus im Spiegel: Kritische Theorie des Subjekts im 20. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 461–482, hier 461f.

22 Vgl. dazu das Kapitel „Kant: Weltpassung“ in Hogrebe, Wolfram (2009): *Riskante Lebensnähe. Die szenische Existenz des Menschen*, Berlin: Akademie, 86–91.

23 S. Fußnote 2.

## Le Sylphe

*Ni vu ni connu  
Je suis le parfum  
Vivant et défunt  
Dans le vent venu!*

*Ni vu ni connu  
Hasard ou génie?  
A peine venu  
La tâche est finie!*

*Ni lu ni compris?  
Aux meilleurs esprits  
Que d'erreurs promises!*

*Ni vu ni connu,  
Le temps d'un sein nu  
Entre deux chemises!<sup>24</sup>*

Die Wiederholung des „Ni“ ist eine wiederholbare Negation. Der Zufall und das Genie sind im Widerstreit. Ein glücklicher Zufall vielleicht, ein Blick auf eine schöne Brust, vielleicht im Gewimmel der Stadt wie in Baudelaires „À une passante“, aber er findet nicht statt. Der Augenblick, dieser Zwischenraum der Zeit, ist denkbar weit davon entfernt, so wie noch bei Goethe, mit dem Wort *Ewigkeit* zusammenzufallen. Er ist aber noch in der Negation aufgehoben und damit immer noch in der Sprache und im Bewusstsein. Der Augenblick ist zur Zeit der Paradoxie geworden.

Handkes Gedicht „Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt“ liegt ganz auf dieser daimonischen, dezentrierten Flugbahn:

*Jemand sieht so viele Gegenstände  
daß ihm die Gegenstände gleichgültig werden –  
Jemand sieht so viele gleichgültige Gegenstände*

.....  
24 Valéry, *Œuvres complètes*, 136f.

daß er nach und nach sich selbst  
aus dem Bewußtsein verliert –<sup>25</sup>

Schon in seinem ersten Roman *Die Hornissen* hat Handke damit experimentiert, allein auf die Sprache zu setzen. Dahinter steht eine Auseinandersetzung mit Wittgenstein; entscheidend ist die Konsequenz, die Handke zieht. Sprachspiele, die nur feiern<sup>26</sup>, laufen leer, auch in der Dichtung. Es ist ein „Durchdrehen der Sprache ohne Erdung“<sup>27</sup>: Diese Gleichgültigkeit scheint aus der Sprache geboren. Die gleichgültigen Gegenstände werden verhasst. Dieser Hasswert der Wirklichkeit steckt noch im Lateinischen *in odium*, aus dem sich etymologisch *ennui* ableitet. Der Weg zu diesem Indifferenzpunkt ist geistesgeschichtlich aus einer Welterfahrung des Mangels entstanden. Diese Eigenschaft teilt der melancholische Dichter nicht nur mit dem „Halbnarren“, sondern auch mit der Tendenz des Denkens, aufs Ganze zu gehen und zu benennen, „was die Welt / Im Innersten zusammenhält“.<sup>28</sup> Das kann krank machen. Nicht alle Dichter aber, die an diesem *mal du siècle* leiden, sind auch wahnsinnig geworden.

Den dafür nötigen und für die Moderne paradigmatischen Transformationsschritt hat Baudelaire geleistet, da er dezidiert ohne den selbstlegitimatorischen Schritt der göttlichen Inspiration auskommt; und wenn er ihn doch benennt, geschieht das immer in ironischer Brechung. Das ermöglicht einen nicht-wahnsinnigen, distanzierten Umgang mit der eigenen Gegenwart. Baudelaire stellt innerhalb der Selbstinszenierungsgeschichte europäischer Dichter ein Ereignis dar. Einerseits bündelt er die Überlegungen, die sich gegen den Mythos vom *poeta vates*, vom orphischen Seher-Dichter richten. Andererseits wählt er nicht einfach das klassische Gegenmodell des Dichters als *poeta faber* oder als *poeta doctus*. Das würde seiner Grundüberlegung widersprechen, dass Kunst stets neu sein muss, um interessant sein zu können. Die *Fleurs du Mal* benutzen als Kontext für dieses Neue das Böse. Sie sollten zunächst *Les Limbes* – also die Vorhölle(n) – heißen, also die Grenzen, und verweisen so bereits auf die Vorhölle in Dantes *Divina Commedia*. Solche Grenzgänge sind die *Blumen des Bösen*. Sie zeigen das Böse der bourgeoisen Normalität – das Nicht-

25 Handke, Peter (1969): *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 131.

26 S. Fußnote 8.

27 Högrefe, Wolfram (2011): *Beuysianismus*. Expressive Strukturen der Moderne, München: Fink, 107.

28 *Faust I*, V. 382f.

Wahnsinnige – sowie das Wahnsinnige des Gutmenschen und des aufgeklärten Subjekts. In der liminalen Anrede an den Leser, „Au Lecteur“, tritt Satan als Figur auf. Die Frage, wer das Böse zu verantworten hat, ist schwierig. Bei Baudelaire gibt es keinen Prolog im Himmel mehr wie im *Faust*, sondern ein Böses, das in die Sprache eingesickert ist und Ausblicke auf „einen natürlichen Hang zum Bösen“<sup>29</sup> gibt. Das Böse ist eine Variante des Wahnsinns. Seine moralische Struktur besteht darin, dass sich unsere egoistische Ausrichtung gegen die konzilienten Kräfte durchsetzt. Beide – *amentia* und *malum* – sind ein Verletzen dessen, was rational sein soll und nicht der Fall ist. Im Bestiarium unseres Seelentheaters gibt es einen tobenden Dämon:

*Dans la ménagerie infâme de nos vices,*

*Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde!  
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,  
Il ferait volontiers de la terre un débris  
Et dans un bâillement avalerait le monde;*

*C'est l'ennui! – l'œil chargé d'un pleur involontaire,  
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.  
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,  
Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!<sup>30</sup>*

Am Ennui geht die Welt zugrunde. Um diesen Wahnsinn geht es dem modernen Künstler. Er entwickelt eine Zivilisationstechnik, die Elemente der Ataraxie mit moderner Zerrissenheit kombiniert. Es ist ein Spleen des Blicks auf die Dinge, der sich nicht abtrennen lässt vom Wahnsinn des Lebens.<sup>31</sup> Das Modell ist die Alchemie, eine Geheimlehre, die aus Dreck Gold, aber auch aus Gold Eisen machen kann. Beide Transformationsprozesse sind Baudelaires alchemistische Chiffren. Sie stehen auch für den Umgang der Lyrik mit der Gesellschaft. Das lyrische Ich sieht auf die Anderen, auf die Menge, herab,

.....

29 Kant, Immanuel (1977): *Die Metaphysik der Sitten*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 680.

30 Baudelaire, Charles (1957): *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Bd. 1, Paris: Gallimard, 6.

31 Den methodischen Spleen nennt Sainte-Beuve den Wahnsinn Baudelaire, vgl. Sainte-Beuve, Charles-Augustin (1973): *Le Cahier vert* (1834–1847), Paris: Gallimard, 333.

leidet aber auch stellvertretend für sie. Auf der einen Seite des lyrischen Ichs sitzt Satan und hält die Fäden:

*Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste  
Qui berce longuement notre esprit enchanté,  
Et le riche métal de notre volonté  
Est tout vaporisé par ce savant chimiste.<sup>32</sup>*

Auf der anderen Seite sitzt Hermes und lehrt, dass die Kategorien, mit denen wir uns in der Welt verorten, nicht univok sind, sondern Reflexionsbegriffe. Es gibt keine Substanz der Dinge, sondern nur funktionale Fluktuationen, wie für uns etwas Ding ist. Die Alchemie des Schmerzes gelingt in dieser Wechselseitigkeit der semantischen Bezüge, die die mystische *coincidentia oppositorum* beerben. Damit gewinnt die dichterische Sprache einen dezidiert wahnsinnigen, da uneinheitlichen Weltbezug, der Sinn sowohl ständig zerstört als auch produziert.

*L'un t'éclaire avec son ardeur,  
L'autre en toi met son deuil, Nature!  
Ce qui dit à l'un: Sépulture!  
Dit à l'autre: Vie et splendeur!*

*Hermès inconnu qui m'assistes  
Et qui toujours m'intimidas,  
Tu me rends l'égal de Midas,  
Le plus triste des alchimistes;*

*Par toi je change l'or en fer  
Et le paradis en enfer;<sup>33</sup>*

Die Freiheit des Menschen ist mit dem *Apfel* der Erkenntnis erkaufte. *Malum* bedeutet aber auch das Böse. Die Erweiterung der Dichtung nach unten ist die Einverleibung des Bösen und damit eine größere Freiheit nach oben; aber nicht mehr in die Transzendenz, in die Inspiration, sondern in das Kalkül. Die

.....  
32 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 5.

33 Ebd., 77.

Idee der Muse, dass Dichtung vom göttlichen Wahnsinn abhängt, wird abgeschafft. Dass das nicht ohne Komplikationen für die Dichtung eintreten kann, führt das Prosagedicht „Le galant Tireur“ vor. Dessen theoretischer Vorbau ist der Artikel „L'essence du rire“, das Wesen des Lachens. Das Lachen ist satanischen Ursprungs und damit eine wesentlich menschliche expressive Struktur. Das Lächerliche ist nicht in der Welt, sondern liegt im Blick des Betrachters. Es ist eine Selbsterhebung, in der man sich für einen Augenblick als Herr der Welt glaubt. Dieses Lachen ist eine bestimmte Einstellung, eine auf Dauer gestellte Beobachterposition, die das Groteske kultiviert. Das Groteske ist eine fragmentierende Kategorie der Moderne, die Hugo einflussreich im *Préface de Cromwell* als Hybrid zwischen dem Schönen und dem Erhabenen definiert hat. Das Groteske entspricht der modernen Bewusstseinslage, dass das Böse nicht in der Natur ist, sondern dass – wie Benn sagt – der Mensch das „Schwein“ ist<sup>34</sup>.

In dem Gedicht „Der galante Schütze“ macht ein Ehepaar, der Dichter und seine Frau, einen Ausflug. Sie halten bei einem Schießstand an, um die Zeit zu töten<sup>35</sup>. Der Mann legt das Gewehr an, zielt, und schießt daneben. Mehrfach. Da bricht die Frau und lacht aus. Das erzürnt ihn. Er legt erneut an, warnt sie, dass er sich diesmal vorstelle, die Strohfigur sei sie. Er schließt die Augen, drückt ab, und dekapitiert die Strohfigur. Er beugt sich zu ihr, wieder ganz Gentleman, und dankt ihr, seinem Engel, für den Treffer. Das ist noch nicht der surrealistische Schuss in die Menge<sup>36</sup>, aber hier am Schießstand wird der Idee der profanen Erleuchtung ein Denkmal gesetzt. Die Großschreibung von „Temps“ legt nahe, dass es ein allegorischer Treffer ist, der die imaginierte Geliebte enthauptet. Die Zeit ist das Monster aus der Menagerie der Dämonen. Die *donna angelicata* steht für die alte Dichtungstradition. Sie ist das sich entziehende Mysterium der Schönheit, unter ihr hat der Dichter gelitten, wenn er sie nicht erreicht hat, und sie hat ihm Lust bereitet, als sie anwesend schien. Jetzt muss sie ein für alle Mal erledigt werden. Das Schießen ist ebenfalls, den Gedanken übernimmt er von E. A. Poe, eine Allegorie. Sie steht für die Inspiration des Genies. Wenn er zunächst daran scheitert, die Zeit zu töten, hilft nur die imaginäre Verdopplung weiter. Der Zeit und dem Ennui zu entkom-

.....  
 34 „Die Krone der Schöpfung, das Schwein, der Mensch“ (*Der Arzt II*).

35 „Comme la voiture traversait le bois, il la fit arrêter dans le voisinage d'un tir, disant qu'il lui serait agréable de tirer quelques balles pour tuer le Temps“, Baudelaire, *Œuvres complètes*, 349.

36 S. Fußnote 11.

men, würde einen poetischen Akt der Inspiration voraussetzen. Deshalb setzt der Schütze und Dichter sein Ziel mit seiner Muse gleich. Das Gedicht ist mehr als ein böser Scherz, da beide Seiten gegeneinander ausgespielt werden: das schadenfrohe „bö[s] Herz“<sup>37</sup>, das sich über das Scheitern des inspirierten Dichtens lachend freut, und die wahnsinnige Tat, die sich das Genieideal vornimmt. Da Muse und Dichter zum romantischen Geniebegriff gehören, muss „das Simulakrum der Frau, das heißt des Anderen, [getötet werden], um sich selbst als Subjekt zu konstituieren“<sup>38</sup>. Der Kult des Augenblicks wird in einer ironischen Überbietung in einen kalkulierten Wahnsinn<sup>39</sup> übersetzt. In dem Augenblick, in dem die Muse erschossen wird, dissoziiert das eigene Bewusstsein, und die Geschichte dieses Zubruchgehens erzählt „Le Galant Tireur“.

Paul Valéry hat 1935 einen Vortrag mit dem Titel *Le bilan de l'intelligence* gehalten. Die Diagnose, dass man die Kulturtechnik verloren habe, den Ennui, die existenzielle Langeweile fruchtbar zu machen, würde mit Baudelaire bedeuten, dass man auch den *comique absolu* als ironische Bewusstseinslage abgeschafft hat:

*Les mots ‚sensationnel‘, ‚impressionnant‘, qu’ on emploie couramment aujourd’hui, sont de ces mots qui peignent une époque. Nous ne supportons plus la durée. Nous ne savons plus féconder l’ennui. Notre nature a horreur du vide.<sup>40</sup>*

Wenn die Erfahrung heute nur noch punktuell ist und keinen Eindruck von Dauer und Sinn vermittelt, dann hätte der galante Schütze wirklich ins Schwarze getroffen und es gäbe in unserer Welt globaler Vernetzung<sup>41</sup> und universaler Transparenz<sup>42</sup> – intellektuell und medial – keinen imaginativen Umgang mehr mit dem Wahnsinn.

.....  
37 Kant, *Die Metaphysik der Sitten*, 686.

38 Borsò, Vittoria (1997): „Die Aporie von Eros und Ich-Kult. Zur Ästhetik von Charles Baudelaire“, in: Pott, Hans-Georg (Hg.): *Liebe und Gesellschaft*. Das Geschlecht der Musen, München: Fink, 130.

39 Lange, Wolfgang (1992): *Der kalkulierte Wahnsinn*. Innenansichten ästhetischer Moderne, Frankfurt a.M.: Fischer.

40 Valéry, *Œuvres complètes*, 1058.

41 Vgl. zu dieser These Han, Byung-Chul (2012): *Transparenzgesellschaft*, Berlin: Matthes & Seitz.

42 Vgl. Fußnote 15.

- ADORNO, THEODOR W. (1961): „Versuch das Endspiel zu verstehen“, in: ders. / Tiedemann, Rolf (Hg.): *Noten zur Literatur*. Bd. II, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 188–237.
- ADORNO, THEODOR W. (2003): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BAUDELAIRE, CHARLES (1957): *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Bd. 1, Paris: Gallimard.
- BORSÒ, VITTORIA (1997): „Die Aporie von Eros und Ich-Kult. Zur Ästhetik von Charles Baudelaire“, in: Pott, Hans-Georg (Hg.): *Liebe und Gesellschaft*. Das Geschlecht der Musen, München: Fink, 121–138.
- BRETON, ANDRÉ (1988): *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Bd. 1, Paris: Gallimard.
- GEYER, PAUL (2003): „Der existenzielle Ernst des Absurden. Das menschliche Subjekt angesichts seiner Auslöschung“, in: ders. (Hg.): *Proteus im Spiegel: Kritische Theorie des Subjekts im 20. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 461–482.
- HAN, BYUNG-CHUL (2012): *Transparenzgesellschaft*, Berlin: Matthes & Seitz.
- HANDKE, PETER (1969): *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- HEIDEGGER, MARTIN (1961): *Nietzsche*. Bd. 1, Pfullingen: Neske.
- HOGREBE, WOLFRAM (1992): *Metaphysik und Mantik*. Die Deutungsnatur des Menschen (Système orphique de Iéna), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- HOGREBE, WOLFRAM (2006): Heines artistische Distanz, in: ders: *Echo des Nichtwissens*, Berlin: Akademie-Verlag, 345–356.
- HOGREBE, WOLFRAM (2009): *Riskante Lebensnähe*. Die szenische Existenz des Menschen, Berlin: Akademie.
- HOGREBE, WOLFRAM (2011): *Beuysianismus*. Expressive Strukturen der Moderne, München: Fink.
- JAEGER, MICHAEL (2004): *Fausts Kolonie*. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- KANT, IMMANUEL (1974): *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- KANT, IMMANUEL (1977): *Die Metaphysik der Sitten*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- LANGE, WOLFGANG (1992): *Der kalkulierte Wahnsinn*. Innenansichten ästhetischer Moderne, Frankfurt a.M.: Fischer.
- LUKÁCS, GEORG (1982): *Theorie des Romans*, Darmstadt: Luchterhand.
- MALLARMÉ, STÉPHANE (1992): *Poésis*, Paris: Gallimard.
- MARQUARD, ODO (1981): „Vernunft als Grenzreaktion. Zur Verwandlung der Vernunft durch die Theodizee“, in: Poser, Hans (Hg.): *Wandel des Vernunftbegriffs*, München: Alber, 107–133.
- SAINTE-BEUVE, CHARLES-AUGUSTIN (1973): *Le Cahier vert (1834–1847)*, Paris: Gallimard.
- SCHLEGEL, FRIEDRICH (1967): „Über die Unverständlichkeit“, in: Behler, Ernst (Hg.): *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 2, München, 363–373.

- SLOTEDIJK, PETER (2010): *Scheintod im Denken. Von Philosophie und Wissenschaft als Übung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- VALÉRY, PAUL (1987): *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Bd. 1, Paris: Gallimard.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG (1984a): *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen*. Werke Bd. 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG (1984b): *Über Gewißheit. Bemerkungen über die Farben. Über Gewißheit. Zettel. Vermischte Bemerkungen*. Werke Bd. 8, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Helene von Bogen/Theresa Mayer/Shirin Meyer zu Schwabedissen/  
Daniel Schierke/Simon Schnorr (Hg.)

# Literatur und Wahnsinn

**F** Frank & Timme  
Verlag für wissenschaftliche Literatur

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von



**Stifterverband**  
für die Deutsche Wissenschaft

Heinz Nixdorf Stiftung

sowie vom Studentischen Projektrat der Goethe-Universität Frankfurt am Main.

ISBN 978-3-7329-0038-1

ISSN 1860-1952

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur  
Berlin 2015. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-  
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.  
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,  
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in  
elektronischen Systemen.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,  
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.

Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.