

HEIKE C. SPICKERMANN (Hg.)

Weltliteratur interkulturell

Referenzen von
Cusanus bis Bob Dylan

Für DIETER LAMPING
zum 60. Geburtstag

HA 160.153

Universität Tübingen
Brechtbau-Bibliothek

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Maria Moog-Grünwald

Unendlichkeit

Eine Denk- und Anschauungsfigur der Neuzeit und Moderne

Dem hohen Anspruch einer ‚Weltliteratur – interkulturell‘ kann nicht anders als minimalistisch begegnet werden: mit einer Reflexion über das Unendliche. Das überrascht. Denn das Unendliche, die Unendlichkeit wird fast ausschließlich im System der Wissenschaften diskutiert, und dazu zählen allererst Theologie, Philosophie, Mathematik und Physik, die Astronomie, die Kybernetik, auch die Logik und Linguistik.¹ Dass die Literaturwissenschaft und damit auch deren Gegenstand, die Literatur, in der Reflexion über Unendlichkeit eine Rolle spielen könnte, ist bislang eher nicht in den Blick geraten. Und dennoch gewinnt Unendlichkeit als Denkfigur ihre Anschauung in Kunst und Dichtung, wird sie insbesondere in Neuzeit und Moderne zu einer poetischen Anschauungsfigur eigener Art.

‚Weltliteratur – interkulturell‘ ideengeschichtlich zu fokussieren, sie in das weite Feld der Intellectual History einzufügen, ist ein Konzept, das nicht im Trend liegt; doch es vermag andere, neue Schneisen zu schlagen und dabei in Erinnerung zu rufen, dass die abendländische Kultur durchaus unter Einbezug des Morgenlandes² eine Einheit ist, die sich als solche von anderen großen Kulturen unterscheidet. Erst vor dem Hintergrund der Einsicht, dass Kulturen, großräumig und langfristig betrachtet, sich jeweils eminent unterscheiden, ist es sinnvoll, von ‚Interkulturalität‘ zu sprechen; Analoges gilt für den Begriff der ‚Weltliteratur‘.

Die nachfolgenden Überlegungen, Teil eines größeren Projekts, können nur ein Bozzetto sein: Zunächst gebe ich in einigen wenigen Strichen eine Skizze der ästhetischen Reflexionen des Unendlichen insbesondere um 1800 und ihrer philosophischen Voraussetzungen; sodann wähle ich aus der Fülle der Möglichkeiten zum Exempel ein Motiv,

¹ Ich zitiere aus der Fülle Ludwig Neidhart: *Unendlichkeit im Schnittpunkt von Mathematik und Theologie*, 2 Bde., Göttingen 2007 u.ö.; sodann das frühe Büchlein von Jonas Cohn: *Geschichte des Unendlichkeitsproblems im abendländischen Denken bis Kant*, Leipzig 1896; des Weiteren Paolo Zellini: *Eine kurze Geschichte der Unendlichkeit*, München 2010 (ital. Original: *Breve storia dell'infinito*, Milano 1980) und das kürzlich erschienene Buch des in den Staaten (Universität von Virginia) lehrenden Astrophysikers und bekennenden Buddhisten vietnamesischer Herkunft Trinh Xuân Thuân: *Désir d'infini. Des chiffres, des univers et des hommes*, Paris 2013.

² Ich verweise an dieser Stelle nur auf die in der sog. Gelehrtenwelt umstrittenen Schriften von Raoul Schrott, insbesondere auf dessen Arbeiten (Übersetzungen, Kommentare, Filme) zu Troja, Homer und zur *Ilias* und jüngst zu Hesiod und der *Theogonie*.

die unendliche Fahrt³, und auch hier wiederum beschränke ich mich im Wesentlichen mit knappen Hinweisen auf Rimbaud und Baudelaire.

I.

Beginnen wir mit einem Beispiel, einem Bild. Das Bild ist das berühmte Gemälde von Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer*. Noch vor dessen erster Ausstellung bemerkt Christian August Semler dazu im *Journal des Luxus und der Moden* von 1809:

Der Landschaftsmaler Hr. Friedrich, hat in einem Oelgemälde eine Scene dargestellt, die unter einer höchst einfachen Zusammenstellung einen edlen, poetischen Sinn verbirgt. Man sieht das Meer, dessen grünliche, Schaum aufwerfende Wellen vom Winde mäßig bewegt sind, und darüber eine graue, von Dünsten schwere Luft. [...] Was mir [...] vorzüglich an diesem Bilde gefiel, war die Bedeutsamkeit, welche der Künstler der einfachen Scene durch eine einzige Figur zu geben gewußt hat. Ein kahlköpfiger Alter in einem braunen Gewande steht auf jenem Strande, fast ganz gegen das Meer hingewendet und scheint [...] in tiefes Nachsinnen versunken. Niemand wird wohl zweifeln, daß das Unermeßliche, was sich vor seinen Augen in die weite Ferne hin ausbreitet, der Gegenstand seines Nachdenkens ist; [...].⁴

Und allgemein für die Bilder Friedrichs stellt Semler ein Jahr früher fest:

[...] in den meisten Friedrich'schen Bildern [...] ziehen [...] das Unbestimmte und Schwebende der Umrisse nebst dem heimlichen Dunkel der Beleuchtung, jeden, der nicht bloß an der Sinnenwelt hängt, fast unwillkürlich vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, von der Körper- zur Geisterwelt, vom Endlichen zum Unendlichen hin.⁵

Ohne auf die Landschaftsgemälde Friedrichs hier näher eingehen zu können⁶, wird so viel deutlich: Gemälde und Kritik reflektieren eine Denkfigur, die die Ästhetik der Epo-

³ So Manfred Frank: *Kaltes Herz. Unendliche Fahrt. Neue Mythologie – Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne*, Frankfurt a.M. 1989 und ders.: *Die unendliche Fahrt. Die Geschichte des Fliegenden Holländers und verwandter Motive*, Leipzig 1995.

⁴ Christian August Semler: „Ueber einige Landschaften des Malers Friedrich in Dresden“, in: *Journal des Luxus und der Moden* 24/4 (1809), 233–238, hier 233 f. Zit. nach Hilmar Frank: *Aussichten ins Unermeßliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*, Berlin 2004, 22 f.

⁵ Christian August Semler: „Klinsky's allegorische Zimmerverzerrungen und Friedrichs Landschaften in Dresden“, in: *Journal des Luxus und der Moden* 23/3 (1808), 179–184, hier 182 f. Zit. nach H. Frank, *Aussichten ins Unermeßliche* [Anm. 4], 21.

⁶ Unter den zahlreichen Arbeiten – Monographien und Aufsätzen – zu C.D. Friedrich verweise ich an dieser Stelle nur auf die für unsere Fragestellung im engeren Sinn relevanten jüngeren Arbeiten von Johannes Grave: *Caspar David Friedrich*, München 2012, H. Frank, *Aussichten ins Unermeßliche* [Anm. 4] und Werner Busch: *Caspar David Friedrich: Ästhetik und Religion*, München 2003. – Zu Friedrich und zur ästhetischen Figur der Stimmung als Ausdruck des Unendlichen jetzt auch Maria Moog-Grünewald: „Ästhetik der Stimmung: Anmerkungen zu Wilhelm von Humboldt, Caspar David Friedrich und Stéphane Mallarmé“, in: *Silence. Schweigen. Über die stumme Praxis der Kunst*, hg. von Andreas Beyer und Laurent Le Bon,

che, der Romantik, wie keine zweite bestimmt: die Unendlichkeit. Mehr noch: Unendlichkeit ist der Schlüsselbegriff der Romantik. Jean Paul schreibt in der *Vorschule der Ästhetik*: „Das Romantische ist das Schöne ohne Begrenzung oder das schöne Unendliche so wie es ein erhabenes gibt.“⁷ Das Romantische wird mit dem Unendlichen, wofern es schön ist, nachgerade identifiziert. Und wenn Friedrich Schlegel im wohl bekanntesten Athenäums-Fragment 116 die „romantische Poesie“ eine „progressive Universalpoesie“⁸ nennt, kommt der Vorstellung des ‚unendlich Progredierenden‘ die Funktion zu, die romantische Poesie einer Vollendung im Unendlichen zuzuführen: „[...] indem sie [sc. die progressive Universalpoesie] jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten sein soll, alle Teile ähnlich organisiert, wodurch ihr die Aussicht auf eine grenzenlos wachsende Klassizität eröffnet wird.“⁹

Wenigstens zwei Aspekte sind hier von Interesse. Erstens: Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie; sie ist immer im Werden, als solche nie vollendet, doch die Vollendung intendierend. Zweitens: Als progressive Universalpoesie „umfaßt [sc. die romantische Poesie] alles, was nur poetisch ist“¹⁰; Poesie wird – im ursprünglichen Verständnis – Poiesis, schöpferische Kraft, die „der höchsten und allseitigsten Bildung fähig ist“¹¹. In dieser Konstellation – und Schlegels Reflexionen können als paradigmatisch für die Epoche der Romantik und Frühromantik gelten – wird die Hybridität des romantischen Begriffs des Unendlichen bzw. der Unendlichkeit deutlich: nicht nur, dass der Logik nach das Unendliche nicht gesteigert werden kann, wird in der Vorstellung einer ‚Vollendung im Unendlichen‘ eine Zusammenführung von Endlichem und Unendlichem postuliert, mithin die Einheit von beidem, die Einheit also – um mit Hölderlin zu sprechen – von Ungeschiedenheit und Unterscheidung.

Die die Romantik bestimmende philosophisch-ästhetische Konzeption des Unendlichen in ihrer Eigenart¹² genauer zu erkennen, könnte zunächst ein Blick auf Kant¹³ weiterführend sein. In „Erster Widerstreit der transzendentalen Ideen“ (in „Die Antinomie der reinen Vernunft“ in der *Kritik der reinen Vernunft*)¹⁴ liest man als ‚Thesis‘: „Die Welt¹⁵ hat einen Anfang in der Zeit, und ist dem Raum nach auch in Grenzen eingeschlossen.“

Berlin/München 2015, 147–160.

⁷ Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, hg. und eingeleitet von Wolfhart Henckmann, Hamburg 1990 (PhB 425), 88. (Kursivierung im Original)

⁸ Friedrich Schlegel: *Athenäums-Fragmente*, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (= KA), hg. von Ernst Behler u.a., II, München/Paderborn/Wien 1967, 182.

⁹ Ebd. – Vgl. dazu u.a. Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M. 1986 (stw 592), 256: „Das romantische Fragment nimmt beide Funktionen auf: Anwartschaft auf unendliche Vollendung und Erinnerung an verlorene Totalität.“

¹⁰ Schlegel, KA [Anm. 8], II, 182.

¹¹ Ebd., II, 183.

¹² Es versteht sich, dass die jeweiligen Unterschiede – Jean Paul, F. Schlegel, Novalis u.a. – deutlich herauszuarbeiten sind.

¹³ Für den Hinweis danke ich Bernhard Greiner.

¹⁴ Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft: Werke in zehn Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983 (Sonderausgabe), IV, 399–512.

¹⁵ ‚Welt‘ im Sinne von ‚Totalität der Erscheinungen‘.

Und als ‚Antithesis‘: „Die Welt hat keinen Anfang, und keine Grenzen im Raume, sondern ist, sowohl in Ansehung der Zeit, als des Raums, unendlich.“¹⁶ Die Besonderheit der Antinomie ist, dass zwischen These und Antithese nicht zu entscheiden ist: Weder die eine noch die andere Behauptung kann „einen vorzüglichen Anspruch auf Beifall“¹⁷ erheben. Denn – so Kant –

[w]enn wir unsere Vernunft nicht bloß, zum Gebrauch der Verstandesgrundsätze, auf Gegenstände der Erfahrung verwenden, sondern jene über die Grenze der letzteren hinaus auszudehnen wagen, so entspringen vernünftelnnde Lehrsätze, die in der Erfahrung weder Bestätigung hoffen, noch Widerlegung fürchten dürfen, und deren jeder nicht allein an sich selbst ohne Widerspruch ist, sondern so gar in der Natur Bedingungen seiner Notwendigkeit antrifft, nur daß unglücklicher Weise der Gegensatz eben so gültige und notwendige Gründe der Behauptung auf seiner Seite hat.¹⁸

Ohne hier auf die weiteren Differenzierungen in den Ausführungen Kants eingehen zu können, ist Folgendes wiederum nur mehr skizzenhaft festzuhalten:

1. Mit Blick auf das Begrenzte und das Unendliche entfaltet Kant eine Unterscheidung ohne Entscheidung.
2. Die Romantiker intendieren, die Unterscheidung für eine Entscheidung geltend zu machen, indem sie das Endliche und das Unendliche zusammenführen; konkret: Die romantische Poesie gewinnt das eigentlich Klassische der Vergangenheit unter den Bedingungen der Jetztzeit wieder.

Welche Folgerungen können in einem sehr umfassenden Sinn für das Konzept Unendlichkeit daraus gezogen werden? Historisch und systematisch?

Zunächst: Die von Kant getroffene Unterscheidung nach ‚begrenzt‘ und ‚unendlich‘ ist eine Unterscheidung, die üblicherweise nicht systematisch, sondern historisch gemacht wird: als Entwicklung, teleologisch, von der Antike zur Neuzeit, von Aristoteles bis zu Nikolaus von Kues, Giordano Bruno, Leibniz, Newton und darüber hinaus. Beispiel dafür ist Alexandre Koyrés basales Werk mit dem signifikanten Titel: *Von der geschlossenen Welt zum unendlichen Universum*¹⁹. Dem Werk liegt die durchaus richtige Annahme zugrunde, dass „der endliche, geordnete Kosmos, den die Philosophie und die Naturwissenschaft im Mittelalter unterstellten, [...] sich im 16. und 17. Jahrhundert in die Welt der Moderne [verwandelte]: ein unendliches Universum ohne hierarchische Struktur, ohne ‚Heilsplan‘, aber voller Gesetzmäßigkeiten; [...]“²⁰ Abgesehen davon, dass die mittelalterliche Vorstellung eines „endliche[n], geordnete[n] Kosmos“ aristotelisch geprägt war, mithin die Darstellung Koyrés bei Aristoteles’

¹⁶ Kant, *Kritik der reinen Vernunft* [Anm. 14], IV, 412 f.

¹⁷ Ebd., IV, 410.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Alexandre Koyré: *Von der geschlossenen Welt zum unendlichen Universum*, Frankfurt a.M. 1980 (stw 320); zuerst 1969; Originalausgabe: *From the Closed World to the Infinite Universe*, Baltimore 1957.

²⁰ Ebd., ‚Klappentext‘, Innenseite.

Physik und den Reflexionen über das Ápeiron, das Unbegrenzte, ihren Ausgang hätte nehmen sollen, ist zumindest philosophisch-erkenntnistheoretisch eine Einschränkung, ja Korrektur vorzunehmen – und diese vor allem mit Blick auf Giordano Bruno und hier insbesondere seinen italienischen Dialog von 1584, *Über das Unendliche, das Universum und die Welten – De l’infinito, universo et mondi*. Zwar ist – und hier ist Koyré zuzustimmen – spätestens mit Giordano Bruno das Universum enthierarchisiert, doch ist es zugleich – selbst unendlich und unbegrenzt – nur mehr Abbild des Unendlichen schlechthin, es ist – und hier wird Brunos Bezug auf Cusanus deutlich – die unendliche Ausfaltung (explicatio) des schlechthin einfachen und unteilbaren ersten Prinzips, des Einen Unendlichen (complicatio). Mit den Worten Brunos:

[...] die Unendlichkeit des einen ist von der Unendlichkeit des anderen unterschieden; denn Gott ist das gesamte Unendliche auf eingefaltete Weise und in vollkommener Ganzheit (tutto l’infinito complicatamente e totalmente); das Universum hingegen ist alles in allem (wenn man überhaupt von Allheit sprechen kann, wo es weder Teil noch Grenze gibt) auf ausgefaltete Weise und nicht gänzlich (explicatamente, e non totalmente²¹). Deshalb hat Gott die Maßgabe der Grenze und das Universum hat die Maßgabe des Begrenzten, nicht wegen eines Unterschiedes zwischen Endlichem und Unendlichem, sondern weil der Erste unendlich ist und das Zweite in der Weise der Beendigung wirkt.²²

Eine Unterscheidung zwischen Endlichem und Unendlichem – wie Kant und in ganz anderer Weise vor ihm Aristoteles und die Aristoteliker – macht Bruno nicht, vielmehr unterscheidet er graduell zwischen Unendlichkeiten. Die ausgefaltete Unendlichkeit des Universums partizipiert (im Sinne der Teilhabe) an der eingefalteten Unendlichkeit Gottes bzw. des Einen, nicht anders als das jeweilige sichtbare Einzelseiende in seiner unendlichen Vielheit und vielfältigen Ausfaltung am Universum und insoweit an Gott als dem Einen partizipiert. Das Unerhörte der brunianischen Ontologie und Kosmologie, zugleich seines Unendlichkeitskonzepts, besteht aber darin, dass Unendlichkeit, in der christlichen Tradition ein Gottesprädikat, uneingeschränkt auch dem Universum, der Natur, der Welt zugeschrieben wird. Danach ist Gott

„unendliche Ganzheit“ (tutto infinito), denn er schließt von sich jede Grenze aus, und jede seiner Eigenschaften ist eine und unendlich. [Und er ist] „gänzlich unendlich“ (totalmente infinito), weil er in der ganzen Welt als ganzer ist und in jedem ihrer Teile auf unendliche und ganze Weise (infinitamente e totalmente) [...].²³

Das Universum ist

„unendliche Allheit“ [tutto infinito], weil es weder Rand, noch Grenze oder Oberfläche hat; [doch es ist nicht] „gänzlich unendlich“ (non totalmente infinito), weil ein jeder Teil,

²¹ ‘totalmente’ im Sinne von ‚vollkommen‘.

²² Giordano Bruno: *De l’infinito, universo et mondi – Über das Unendliche, das Universum und die Welten*, Italienisch – Deutsch, übersetzt, kommentiert und hg. von Angelika Bönker-Vallon, Giordano Bruno Werke (BW) 4, Hamburg: Meiner 2007, 72/73.

²³ Ebd., 72/73; 74/75.

den wir ihm entnehmen können, endlich ist und jede der unendlich vielen Welten, die es enthält, endlich ist.²⁴

Die beispiellose Aufwertung des Universums, der Welt, liegt darin, dass sie nur aktual und nicht potential eine Differenz setzt zwischen Gott und Welt, dem Einen und dem Universum. Insofern das Eine in komplikativer Einfachheit (*complicatio*) alles enthält, was im Universum in der Weise der Vielgestaltigkeit ausgefaltet (*explicatio*) ist, besteht ein Hiatt zwischen Gott und Welt, zwischen dem absoluten Einen und dem Universum nicht (mehr). Das Universum mit seinen mannigfaltigen, ja unendlichen Erscheinungen unterscheidet sich wesensmäßig nicht vom Einen, Absoluten: es ist die eine Substanz im Modus mannigfaltigster Vielförmigkeit – „*moltimodo e multiforme e multiformato*“; „die Substanz bleibt immer dieselbe, weil sie nur Eine ist: das unsterbliche göttliche Wesen“²⁵.

Der menschliche Geist²⁶ nun, das intellektuelle Vermögen, sucht das absolute unendliche Eine zu begreifen, doch weil es unendlich ist, vermag der Intellekt nur mehr in Kreisbewegungen sich im Unendlichen unendlich anzunähern. Und das heißt: Ein Ende kann dort nicht gesetzt werden, „wo keines ist“. Vielmehr ist in einer sukzessiven Annäherung, in einem nie endenden *discorso*, Vollendung im Unendlichen anzustrengen, ohne sie je zu verwirklichen – sie ist stets potentiell, nie aktual. Und dennoch hat Bruno einen philosophischen Dialog verfasst – *Die heroischen Leidenschaften* –, in dem seine metaphysisch begründete Erkenntnislehre nicht nur Gegenstand des Textes, vielmehr selbst Text wird. Die kosmologischen und epistemologischen Theoreme werden in immer neuen, ja überraschenden Bildern zur Anschauung gebracht – Bruno spricht von ‚Figuren‘. In den wechselnden Sprachbildern stellt der Text die in ihm erörterte Metaphysik und Epistemologie geradezu performativ aus. Schärfer noch: Metaphysik und Epistemologie kommen überhaupt erst durch den Text, seine Bildlichkeit, zum Vorschein, sie werden buchstäblich sichtbar, sie werden ästhetisch. Die ihm eigene Vollkommenheit gewinnt der Text in einer unendlichen Bewegung – Bruno nennt sie *moto metafisico* – aufgrund der ihm eigenen textuellen Verfahren.²⁷

Die Intention, Vollendung im Unendlichen anzustreben – und dies gleichermaßen auf dem Feld der Erkenntnis wie der Poetik –, liegt auch der ästhetischen Philosophie und philosophischen Ästhetik der Romantik zugrunde: „Die Kunst ist unendlich perfektibel und ein absolutes Maximum ist in ihrer steten Entwicklung nicht möglich: aber

²⁴ Ebd., 72/73.

²⁵ Ebd., 74/75.

²⁶ Zur Relation und Abfolge von Gott (dem Absoluten Einen), dem Universum (der Welt) und dem menschlichen Geist (als zu den Einzelseienden gehörig) siehe Thomas Leinkauf: „Einleitung“, in: Giordano Bruno: *De la causa, principio et uno / Über die Ursache, das Prinzip und das Eine*. Übersetzung, Einleitung und Kommentar von Thomas Leinkauf, Giordano Bruno Werke (BW) 3, Hamburg: Meiner 2007, ix–cliii, insbesondere lxix–cxiii.

²⁷ Siehe dazu jetzt meine Einleitung zu Giordano Bruno: *Von den heroischen Leidenschaften – De gl'heroici furori*, Italienisch – Deutsch. Auf der Grundlage der Übersetzung von Christiane Bacmeister bearbeitet von Henning Hufnagel. Einleitung von Maria Moog-Grünwald, Kommentar von Eugenio Canone, Giordano Bruno Werke (BW) 7, Hamburg: Meiner 2015.

doch ein bedingtes *relatives Maximum*, ein unübersteigliches *fixes Proximum*.²⁸ Die Äußerung Friedrich Schlegels kann einige Geltung für weite Teile der modernen Kunst und Literatur und wohl auch Musik beanspruchen. Ausdruck dieser „ästhetischen Revolution“²⁹ sind Werke der Kunst und der Literatur ab etwa 1800 bis heute, sind ihre spezifischen Formen und Strukturen. Es sind keineswegs „unendliche Texte“³⁰, nur mehr Texte, die intendieren, Unendlichkeit zu figurieren: Ihre Aktualität besteht allein in ihrer unendlichen Potentialität. Und dies – so würden bereits Bruno und mit anderer Begründung Platon sagen – hat seinen Grund in der unaufhebbaren Materialität der Sprache und ihren immer nur eingeschränkten Möglichkeiten.

Und dennoch: Ist aufgrund der unaufhebbaren Materialität der Sprache eine Poetik des Unendlichen philosophisch überhaupt zu begründen – im wörtlichen Sinne? Ich nehme noch einmal meinen Ausgang von Positionen der deutschen (Früh)Romantik. Friedrich Schlegel, Schelling, auch Novalis erachten Philosophie und Dichtung bzw. Kunst nicht allein als aufeinander verwiesen, ja allgemein als unverbrüchliche Einheit – „das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie“³¹ sei die Kunst, so Schelling; sie benennen auch den Grund – um noch einmal Schelling anzuführen: „Philosophie geht – ich bitte Sie, dies streng aufzufassen – überhaupt nicht auf das Besondere als solches, sondern unmittelbar immer nur auf das Absolute, und auf das Besondere nur, sofern es das ganze Absolute in sich aufnimmt, in sich darstellt“³²; und für die Kunst gelte:

Die Kunst, um Objekt der Philosophie zu sein, muß also überhaupt das Unendliche in sich als Besonderem entweder wirklich darstellen oder es wenigstens darstellen können. Aber nicht nur findet dieses in Ansehung der Kunst statt, sondern sie steht auch als Darstellung des Unendlichen auf der gleichen Höhe mit der Philosophie: – wie diese das Absolute im Urbild, so jene das Absolute im Gegenbild darstellend.³³

Schellings Konzept des Unendlichen bzw. des Absoluten zeigt Analogien zu Unendlichkeitskonzepten Giordano Brunos und – wohl durch diesen vermittelt – des Nikolaus von Kues. Werner Beierwaltes hat gezeigt, dass Schellings Konzept des Unendlichen bzw. des Absoluten, wie er es im Rahmen seiner Identitätsphilosophie aus den Jahren 1801 bis 1806 entwickelt, auch auf der Auseinandersetzung mit Giordano Brunos italienischem Dialog *De la causa, principio et uno* beruht. Deutliches Dokument dafür ist Schellings 1802 erschienener Dialog *Bruno – oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge*. Der zentrale Gedanke, der hier verfolgt wird, ist das Prinzip der *coincidentia oppositorum* im unendlichen Einen, zugleich die Pointe des Schellingschen

²⁸ Schlegel: *Über das Studium der griechischen Poesie 1795–1797*, in: KA [Anm. 8], II, Paderborn/München/Wien 1979, 288.

²⁹ So Ernst Behler in Friedrich Schlegel: *Über das Studium der griechischen Poesie 1795–1797*. Mit einer Einleitung hg. von Ernst Behler, Paderborn u.a. 1982 (utb 1055), 35 u.ö.

³⁰ So M. Frank, *Die unendliche Fahrt* [Anm. 3], 201 ff.

³¹ F.W.J. Schelling: *Texte zur Philosophie der Kunst*, ausgewählt von Werner Beierwaltes, Stuttgart: Reclam 1982, 121.

³² Ebd., 150.

³³ Ebd., 152.

Identitätssystem. Anders als Schelling hat Friedrich Schlegel – nach eigenem Bekunden – Cusanus selbst zur Kenntnis genommen. Doch es sollte – wie ich bereits bemerkt habe – nicht um Einfluss im engeren Sinne gehen, sondern darum zu sehen, ob eine Ästhetik und Poetik der Unendlichkeit philosophisch zu begründen ist. Zur Beantwortung dieser Frage kann mehr noch als Bruno Nikolaus von Kues herangezogen werden.

In *Idiota de mente* hat der Cusaner die – freilich einzuschränkende – Analogie zwischen Gott, dem Schöpfer, seiner Schöpfungskunst, der *ars Dei*, und seinem Geschöpf, dem Menschen, in der Metaphorik des Malers, der Malkunst und des Gemäldes veranschaulicht. Als *imago Dei* vermag es der Mensch seinerseits, dank seiner Vernunft (*intellectus*) und seines Geistes (*mens*) in Analogie zur Schöpfungskunst Gottes als der „*ars absoluta*“ selbsttätig zu schaffen, selbst zu malen³⁴:

Nosti mentem nostram vim quandam esse habens imaginem artis divinae iam dictae. Unde omnia, quae absolutae arti verissime insunt, menti nostrae vere ut imagini insunt.³⁵

Der Geist des Menschen realisiert diese ihm eigene Fähigkeit, wofern das Denken die Bedingungen seines Denkens mitbedenkt: Das unentfaltete Sein Gottes in seiner absoluten Unendlichkeit ist dem menschlichen Geist nurmehr in der begrenzten Unendlichkeit seiner Entfaltung ‚einsehbar‘ – mit der Folge, dass das ‚Denken des Einen‘ immer unabgeschlossen bleibt, prozessual und dynamisch ist. Gleichwohl hat das Denken selbst eine unendliche Kraft, eignet ihm ein unendliches Potential derart, dass in ihm das Unendliche im Endlichen aufsteht, ja präsent ist. Solcherart ist der denkende Geist des Menschen eine *imago viva* Gottes.³⁶

Das Gemälde – um zur Metaphorik des Malens zurückzukommen –, das der menschliche Geist in Analogie zur göttlichen Kunst schafft, gehört dem Bereich des Epistemisch-Anagogischen an. Aufgrund seines ontologischen Status verweigert es eine Realisierung in der Materie. Gleichwohl veranschaulicht Cusanus – und dies ist für unseren Zusammenhang von Interesse – die schöpferische Kraft des menschlichen Geistes durch die Malkunst in einer Weise, die zugleich die Möglichkeiten der wirk-

³⁴ Siehe hierzu Thomas Leinkauf: *Nicolaus Cusanus. Eine Einführung*, Münster 2006, 207 et passim; ders.: „Ut philosophia pictura. Beobachtungen zum Verhältnis von Denken und Fiktion“, in: *Kann das Denken malen? Philosophie und Malerei in der Renaissance*, hg. von Inigo Bocken und Tilman Borsche, München 2010, 45–69. Darüber hinaus insbesondere Theo van Velthoven: *Gottesschau und menschliche Kreativität. Studien zur Erkenntnislehre des Nikolaus von Kues*, Leiden 1977, sowie einzelne Beiträge in Inigo Bocken, Harald Schwaetzer (Hgg.): *Spiegel und Porträt. Zur Bedeutung zweier zentraler Bilder im Denken des Nicolaus Cusanus*, Maastricht 2005.

³⁵ Nikolaus von Kues: *De mente*, c. 13 n. 148, in: *Philosophisch-theologische Werke I–IV*, lat.-dt., II, Hamburg 2002, 112. – Übersetzung, ebd., 113: „Du weißt, daß unser Geist eine gewisse Kraft ist, die das Bild der genannten göttlichen Kunst darstellt. Daher ist alles, was in der absoluten Kunst in voller Wahrheit enthalten ist, in unserem Geist als dem Bild wahr enthalten.“

³⁶ Vgl. dazu Leinkauf, „Ut philosophia pictura“ [Anm. 34] und Gerda von Bredow: „Der Geist als lebendiges Bild Gottes (*mens viva dei imago*)“, in: *Mitteilungen und Forschungsberichte der Cusanusgesellschaft* 13 (1978), 58–67.

lichen Malkunst und des Gemäldes mitreflektiert. So vergleicht Cusanus in *De mente* das vollkommene Bild des Geistes mit einem vollkommenen realen Bild:

[...] quia imago numquam quantumcumque perfecta, si perfectior et conformior esse nequit exemplari, adeo perfecta est sicut quaecumque imperfecta imago, quae potentiam habet se semper plus et plus sine limitatione inaccessibili exemplari conformandi – in hoc enim infinitatem imaginis modo quo potest imitatur, quasi si pictor duas imagines faceret, quarum una mortua videretur actu sibi similior, alia autem minus similis viva, scilicet talis, quae se ipsam ex obiecto eius ad motum incitata conformiorem semper facere posset, nemo haesitat secundam perfectiorem quasi artem pictoris magis imitantem – sic omnis mens, etiam et nostra, quamvis infra omnes sit creata, a deo habet, ut modo quo potest sit artis infinitae perfecta et viva imago.³⁷

Demnach könnte auch ein wirkliches Bild, ein Porträt, allgemein ein Kunstwerk, das Potential des menschlichen, gottähnlichen Geistes, seines Ingenium, aufscheinen lassen: nicht, indem es seinen Gegenstand möglichst getreu wiedergibt – dies wäre nach Cusanus eine *imago mortua* –, vielmehr indem es, „durch seinen Gegenstand in Bewegung gesetzt, sich selbst [sc. dem unerreichbaren Vorbild] immer gleichförmiger“ macht und somit eine *imago viva* schafft, „ein vollkommenes und lebendiges Bild der unendlichen Kunst“. Das Gemälde spiegelte als *imago viva* den Prozess seines Entstehens – und wäre zugleich künstlerische Manifestation dieses Prozesses, wäre dessen Bild. Indes wird man daraus keineswegs schließen, Cusanus habe in der Metapher der Malkunst für die denkende Kraft des menschlichen Geistes auch die Malkunst selbst und ihre künstlerischen Verfahren in Rede gebracht. Die Metapher der Malkunst intendiert, eine Vorstellung zu geben von dem „in Gott wie Mensch gleichermaßen stattfindenden Prozeß der (künstlerischen) Umsetzung einer in mente konzipierten Idee“³⁸. So ist der menschliche Geist das „Bild der universalen Kunst Gottes“ („*imago universalis artis Dei*“³⁹). Und dennoch: Der Cusaner hat in diesem Bild, allgemein im Konzept des menschlichen Geistes als *imago viva Dei* durchaus absichtslos und gegen seine eigene Lehre die Voraussetzungen geschaffen für eine metaphysisch begründete Ästhetik: in der Vorstellung, dass der menschliche Geist ein Maler ist, der, „wenn er etwas malen will [...], auf den Begriff der zu malenden Sache schaut und sodann ein Bild malt, das

³⁷ Nikolaus von Kues: *De mente*, c. 13 n. 149, in: *Philosophisch-theologische Werke* [Anm. 35], II, 112. – Übersetzung, ebd., 113: „Wenn ein noch so vollkommenes Bild nicht vollkommener und seinem Vorbild ähnlicher sein kann, ist es niemals so vollkommen wie ein lebendiges unvollkommenes Bild, das das Vermögen hat, sich immer mehr und mehr ohne Begrenzung dem unerreichbaren Vorbild gleichzugestalten. Hierin ahmt es nämlich die Unendlichkeit in der Weise des Bildes, wie es kann, nach. Das ist so, wie wenn ein Maler zwei Bilder malte, von denen das eine, tote, ihm in Wirklichkeit ähnlicher schiene, das andere aber, das weniger ähnliche, lebendig wäre, nämlich ein solches, das, durch seinen Gegenstand in Bewegung gesetzt, sich selbst immer gleichförmiger machen könnte. Niemand zweifelt daran, daß das zweite vollkommener ist, weil es gleichsam die Malerkunst mehr nachahmt. So hat jeder Geist, auch der unsrige, obgleich er niedriger erschaffen ist als alle anderen, von Gott, daß er in der Weise, in der er kann, vollkommenes und lebendiges Bild der unendlichen Kunst ist.“

³⁸ Isabelle Mandrella: „Gott als Porträtmaler in *Sermo CCLI*“, in: Bocken/Schwaetzer (Hgg.): *Spiegel und Porträt* [Anm. 34], 133–145, hier 139.

³⁹ Nicolai de Cusa: *Sermo CCLI*, n. 10, 8, 325.

der Idee, die er in sich erschaut, möglichst nahekommt“. Giordano Bruno musste diese Vorstellung einer rein geistigen Kunst, mithin Kunst des reinen Geistes⁴⁰ nur aufnehmen, sie ‚konkretisieren‘ und mit dem fast sein gesamtes Werk bestimmenden Theorem der Unendlichkeit grundieren, um eine unendliche Bewegung des menschlichen Geistes hin auf sein unerreichbares Vor-Bild (exemplar inaccessible) proklamieren und in der tessitura der *Eroici furori* buchstäblich realisieren, in Bildern und Zeichen materialisieren zu können. Voraussetzung ist die unerhörte Aufwertung der Materie als gleichermaßen formgebende Kraft.⁴¹

Dass der Geist ein Vermögen zu allen Dingen ist, ist gemeinsame Grundüberzeugung der platonischen Tradition; sie wird in der Geistmetaphysik der Renaissance und frühen Neuzeit aufgenommen. Die Differenz zu Schlegel, Schelling, den (Früh)Romantikern liegt aber nun darin, dass der Geist – um es etwas salopp zu sagen – um seine genuin metaphysische Dimension gebracht worden ist. Der Idealismus vertritt eine Metaphysik eigener Art, die den Platonismus letztlich invertiert: Die klassische Metaphysik wird durch eine Ästhetik und Poetik ersetzt, die gleichwohl in der Immanenz auf eine Transzendenz verweist. Mit Brunos Aufwertung der Materie war das Einfallstor für die Ästhetik, die Kunst und ihre Eigenmächtigkeit geöffnet.⁴² Ich zitiere noch einmal aus Friedrich Schlegels Athenäums-Fragment 116:

[...] Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über ihr leide.⁴³

Die Differenz zu Cusanus ist evident: an die Stelle der Participatio des Geistes ist die Freiheit der Creatio getreten – der Text spricht gar von Gesetzlosigkeit der Dichtart und Willkür des Dichters – Willkür verstanden als uneingeschränktes Wollen-Können.

⁴⁰ Mit Blick auf Cusanus' Reflexionen in *De mente* ist es unzutreffend, von ‚ungegenständlicher Kunst‘ etwa mit Verweis auf Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* zu sprechen, insofern die ‚ungegenständliche Kunst‘ keineswegs im Bereich des Geistigen bleibt, vielmehr in den Bereich der Materie übertreten ist.

⁴¹ Siehe dazu Leinkauf, „Einleitung“ [Anm. 36] sowie meine „Einleitung“ [Anm. 27].

⁴² Dass die ästhetische Revolution ihre Voraussetzung in einer philosophischen Revolution hat, bemerkt neben anderen Novalis: „Die Philosophie macht alles los – relativiert das Universum – Sie hebt wie das Copernikanische System die festen Punkte auf – und macht aus dem Ruhenden ein Schwebendes.“ [In: NS III, 378, Nr. 622.] Allerdings verkennt die Universalisierung der kopernikanischen Revolution – seinerzeit und heute gleichermaßen – die Bedeutung der Kosmologie Giordano Brunos.

⁴³ Schlegel, KA [Anm. 8], II, 183.

II.

Ausdruck eines uneingeschränkten Wollen-Könnens ist Arthur Rimbauds *Bateau ivre*. Manfred Frank charakterisiert Rimbauds berühmtestes Gedicht – unter anderem – wie folgt: „Im *Bateau ivre* hat Rimbaud [...] die großartigste Version moderner Ziellosigkeit gedichtet [...] Dies trunkene Boot [...] symbolisiert mit seltener Eindringlichkeit die Grundsituation der Seele unter Bedingungen entfesselter Modernität. In der Tat scheint mir, daß diese Seele seit dem Beginn der Neuzeit gleichsam mit gespaltener Zunge spricht: in der wissenschaftlichen Rede affirmiert sie, was sie in der poetischen dementiert.“⁴⁴ Über das Motiv der unendlichen Fahrt sucht Frank die „Pathogenese“ der Moderne nachzuzeichnen. Die Ausführungen im Einzelnen wie im Ganzen sind beeindruckend – und dennoch wird man dem Befund nicht uneingeschränkt zustimmen wollen. Denn es ist Vorsicht geboten bei Verlust- und Gewinnrechnungen. Die Herausbildung der Moderne ist – mit Rücksicht auf so unterschiedliche Bereiche wie Theologie, Philosophie, Ästhetik und Poetik – ein hochkomplexer Prozess, der keineswegs geradlinig, gar teleologisch verläuft. Das zeigt gerade auch Arthur Rimbauds *Bateau ivre*.

Das Poem⁴⁵ zählt rein äußerlich fünfundzwanzig Strophen zu je vier Versen – es sind Alexandriner, also hundert an Zahl. Das Poem hat einen Anfang, eine Mitte und ein Ende – es ist klar strukturiert, nach den Regeln der rhetorischen Kunst, und es ist rhythmisiert. Von Chaos – wie man immer wieder liest – kann keine Rede sein. Sprecher und „Träger der Vorgänge“⁴⁶ ist ein Schiff, das befreit ist von den Treideln und das den Fluss hinunter ins offene Meer stürzt – vorbei an allen Ländern, unter silbernen Sonnen und blutigen Monden, in grünen Nächten und unter Sternenarchipelen. Das gesamte Universum in der Fülle seiner möglichen Erscheinungsweisen – Himmel und Erde, Wasser und Land, Nacht, Tag, Dämmerung und Morgenröte, die Jahreszeiten und die Gezeiten, Menschen und Tiere – wird nicht so sehr widergespiegelt, als in kühnen Wort-Bild-Zeichen überhaupt erst hervorgebracht. Sie sind Ausdruck der reinen Imagination, der „Willkür des Dichters“. Die Wort-Bild-Zeichen sind keine (absoluten) Metaphern – wie die Interpreten des Gedichts einhellig wollen –, vielmehr sprengen sie in ihren callidae iuncturae jegliche Vorstellungskraft und vermögen gerade dadurch, eine Vorstellung vom Unvorstellbaren zu suggerieren: die Vorstellung eines unendlichen Kosmos. Potentielle Unendlichkeit ist der Effekt eines semiotisch-strukturellen Verfahrens, das durch eine streng rhythmisierte Abfolge von visionären Bildern gekennzeichnet ist. Die anaphorische Reihung der Evokationen eines sich imaginär erinnernden Ichs – „j'ai vu“, „j'ai rêvé“, „j'ai suivi“, „j'ai heurté“ et cetera – insinuiert durchaus eine zeitliche und räumliche Folge; tatsächlich aber sind die imaginär erinnernten Bilder der Wahrnehmung und der Erfahrung im großen mittleren Teil des Poems weitestgehend austauschbar, genauer: sie sind enthierarchisiert. Das Ende freilich des ‚bateau ivre‘, des Poems wie des ‚Schiffs‘, scheint dem Unendlichen ein Ende zu

⁴⁴ M. Frank, *Kaltes Herz* [Anm. 3], 84.

⁴⁵ Arthur Rimbaud: *Le Bateau ivre*, in: ders.: *Ceuvres complètes*, éd. par André Guyaux, Paris 2009 (Bibliothèque de la Pléiade), 162–164.

⁴⁶ Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, erw. Neuausg., Reinbek bei Hamburg 1985, 73.

setzen: „Schiffbruch [...] im Grenzenlosen“, „Unfähigkeit für das Begrenzte“⁴⁷ – wie Hugo Friedrich anmerkt. Jenes „mais“ (v. 89), das die letzten drei Strophen, insgesamt den Schlussteil, einleitet, scheint diese durchaus allgemeine Lesart zu bestätigen. Tatsächlich aber ist das Ende der Anfang eines gänzlich anderen, Neuen, das gleichwohl jeglicher Erfahrung entbehrt, in eins sich einer Positivierung durch die Sprache entzieht. Sagbar in Worten, in Wort-Bild-Zeichen ist nur mehr das Ende, das gleichwohl auf ein Neues, nie Erfahrenes verweist. „Ô que ma quille éclate! Ô je j’aille à la mer!“ (v. 92) bedeutet daher keineswegs, dass das Schiff⁴⁸ zerbricht, dass es ins offene Meer treibt, haltlos und dem Untergang geweiht. Vielmehr ist in der Evocatio der Wille nach Entgrenzung formuliert, in eins mit der Absage an die vorausgegangene Existenz:

Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,
Enlever leur sillage aux porteurs de cotons,
Ni traverser l’orgueil des drapeaux et des flammes,
Ni nager sous les yeux horribles des pontons. (vv. 97–100).

Die Negation des Nicht-Mehr enthält vage eine Positivierung des Noch-Nicht. Es böte sich daher an, im Poem – im Text als Ganzem wie insbesondere in den letzten drei Strophen – die Struktur der Apokalypse⁴⁹ konfiguriert zu sehen: Enthüllung, Offenbarung eines noch nie Gesehenen. Und doch ist die Differenz nicht unbeträchtlich. Der vom Theologischen ins Ästhetische gewendeten Enthüllung ist notwendigerweise ein unendlicher Aufschub eingeschrieben: Das Begehren bleibt ungestillt, doch ist gerade dies die Bedingung eines unendlichen Begehrens.

Rimbaud steht in der Tradition der Romantik, nicht der französischen, sondern der deutschen. Die „romantische Dichtart“, die Friedrich Schlegel im Athenäums-Fragment 116 „divinatorisch“ konzipiert, ist die „Dichtart“ der französischen Dichter der Moderne: Sie haben das geschichtsphilosophisch begründete Konzept der Unendlichkeit, wie es insbesondere von Fr. Schlegel und von Novalis reflektiert und bereits für die Ästhetik postuliert worden ist, ‚poetisiert‘. Für Baudelaire ist das Unendliche – l’Infini – eine ästhetische Kategorie, die als Idéal das Komplement zur Bewusstseinskategorie des Spleen bildet. *Spleen et Idéal* ist die große erste Sektion der *Fleurs du Mal* betitelt, ihr korrespondiert die sechste und letzte Sektion *La Mort*⁵⁰. Beschlossen wird diese Sektion und damit *Les Fleurs du Mal* durch das längste Gedicht der Sammlung, *Le Voyage*. Es war ganz offensichtlich Modell für Rimbauds *Bateau ivre*. Ich zitiere die beiden letzten Strophen:

VIII
Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l’ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!

⁴⁷ Ebd., 74.

⁴⁸ ‚quille‘ ist als pars pro toto zu verstehen.

⁴⁹ Siehe dazu Maria Moog-Grünewald, Verena Olejniczak Lobsien (Hgg.): *Apokalypse. Der Anfang im Ende*, Heidelberg 2003.

⁵⁰ Über die Abfolge und Relation der sechs ‚Sektionen‘ der *Fleurs du Mal* wäre eine eigene kleine Studie nötig: sie würde unser Verständnis der *Fleurs du Mal* stützen.

Si le ciel et la mer sont noirs comme de l’encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu’il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe?
Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau!⁵¹

Die beiden Strophen nehmen nicht allein isotopisch Thema und Struktur der gesamten Gedichtsammlung (*Spleen und Idéal*) auf, sie formulieren die Quintessenz des baudelaireschen Œuvre und zugleich das punctum saliens der Dichtung der Moderne. ‚Tod‘ ist auch hier das ‚Ende‘ unter der Voraussetzung des ‚Anfangs‘, des ‚Neubeginns‘. Auch hier haben wir es mit einer ‚apokalyptischen‘ Konfiguration zu tun. Die Besonderheit der baudelaireschen Variante, im Ganzen der baudelaireschen Dichtung, beruht aber darin, dass – metaphorisch gesprochen – die Fahrt auf dem Meer, ins Weite, Unbekannte, ins Unendliche motiviert ist durch Curiositas, die Neugierde, eine der „Töchter der Acedia“⁵², der Melancholie, des Spleen.⁵³ „La Curiosité nous tourmente et nous roule, / Comme un Ange cruel qui fouette des soleils.“⁵⁴ Es ist Curiositas, die der ‚Fahrt ins Unendliche‘ ihre Dynamik verleiht; sie ist der Ermöglichungsgrund, der den Verlust des Metaphysischen durch den Gewinn des Ästhetischen zu kompensieren sucht und in einem bestimmten Sinne auch zu kompensieren vermag. Baudelaires ästhetisches Konzept des Idéal sucht im Widerpart zur sündentheologisch begründeten Kategorie des Spleen, die Transzendenz zu immanentisieren, die Idee in der Materie zur Anschauung zu bringen: in einer dialektisch-apokalyptischen Figur, die als ästhetische ihre metaphysischen, genauer theologischen Voraussetzungen offenlegt und zu überspielen sucht und die zugleich der Grund dafür ist, dass die Dichtung, ja die Kunst der Moderne eine avantgardistische ist, ja sein muss. Insofern sie das intendierte Ziel der absoluten Idealität, und das heißt der Amaterialität, weder erreichen kann noch überhaupt erreichen will⁵⁵, ist sie darauf verwiesen, in steter Überwindung des Alten ein immer Neues hervorbringen. Giordano Bruno nannte diese Bewegung ‚moto metafisico‘, eine metaphysische Bewegung, die sowohl erkenntnistheoretisch wie ästhetisch eine Bewegung

⁵¹ Charles Baudelaire: „Le Voyage“, in: *Les Fleurs du Mal*, in: ders.: *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, I–II, Paris 1975 (Bibliothèque de la Pléiade), I, 134. – Im Original kursiv.

⁵² Acedia ist eine der sieben Hauptsünden; in Begriff und Sache der Melancholie wird dem genuin (sünden)theologischen Aspekt kaum noch Rechnung getragen. – Zu Acedia als einer der Töchter der Curiositas siehe Thomas von Aquin: *Summa theol.* 2–2 q.35. – Quaestio 35 ist „De acedia“ übertitelt.

⁵³ Auf das komplexe Verhältnis von Spleen, Neugierde und Ideal, auch im Sinne der Neuheit, kann ich hier nicht eingehen; ich verweise auf Maria Moog-Grünewald: „Ennui – Curiosité – Nouveau. Zu einer ‚Archäologie‘ der Moderne mit Rücksicht auf Baudelaire“, in: *Sprachgewinn*. Festschrift für Günter Bader, hg. von Heinrich Assel und Hans-Christoph Askani, Münster: Lit Verlag 2008, 124–139.

⁵⁴ Baudelaire: „Le Voyage“ [Anm. 51], 130, vv. 27 f. – Übers.: „Die Neugierde quält uns und bewegt uns, / Wie ein grausamer Engel, der die Sonnen peitscht.“

⁵⁵ Genau in diesem Aspekt schließt Baudelaires Ästhetik und Poetik und die der nachfolgenden Moderne an das Konzept von F. Schlegels ‚progressiver Universalpoesie‘ an.

der bildproduzierenden Phantasie, der Imaginatio, ist. Dabei tritt das Motiv der unendlichen Fahrt, seit der frühen römischen Antike zugleich eine Metapher für Dichtung, zurück oder verschwindet ganz vor einer Sematologie des Unendlichen. Im Poem *Le Bateau ivre* sind es die enthierarchisierten Bilder, Bildkomplexe, die eine Dynamik entwickeln, die ins Unendliche weist, Unendlichkeit simuliert. In Baudelaires *Les Fleurs du Mal* erfüllt diese Funktion die – letztlich – unendliche semiotische Variation der Lexeme ‚spleen‘ und ‚idéal‘. Weitere Formen und Strukturen jener „ästhetischen Revolution“⁵⁶, die der ‚Sehnsucht nach dem Unendlichen‘ Anschauung geben, sind das Fragment, die Arabeske – für Friedrich Schlegel ist arabesk jene durch die Einbildungskraft oder den Witz hervorgebrachte Form, in der sich die unendliche Fülle ahnungsweise manifestiert –, sodann die Paradigmatisierung des Syntagmas, die Verfahren der mise en abyme, der Wiederholung in Variation, der Reflexion, der Spiegelung u.ä. Das Motiv der unendlichen Fahrt spielt eine untergeordnete Rolle gegenüber Struktur und Textur der Unendlichkeit. Die Struktur und Textur der Unendlichkeit ist von Anbeginn gänzlich unabhängig vom Motiv der unendlichen Fahrt. Das zeigt beispielsweise die Struktur der *Heroischen Leidenschaften* von Giordano Bruno oder die spezifische Strukturierung der *Amours* und ihrer ‚Continuations‘ des Pierre de Ronsard. Doch eine Struktur und Textur der Unendlichkeit ist erst seit der Frühen Neuzeit überhaupt möglich. Das hat seinen Grund in der Bestimmung des Unendlichen. Für Nikolaus von Kues war Unendlichkeit ausschließlich ein Prädikat Gottes, das Universum, die Welt ist nur in eingeschränktem Maße unendlich. Mit dem Cusaner sind wir – noch – in der Alten Welt. Giordano Bruno übernimmt die Metaphysik des Cusaners – die Unendlichkeit des Einen, Absoluten ist eine Fortführung der Unendlichkeit Gottes; doch er invertiert und materialisiert zugleich die Metaphysik des Cusaners: Auch das Universum ist uneingeschränkt, wengleich in anderer Weise unendlich. Die Voraussetzungen für eine ‚progressive Universalpoesie‘ waren geschaffen.

⁵⁶ So noch einmal Behler in Friedrich Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie* [Anm. 29].

Rüdiger Görner

Die Außenwelt als lyrisierte Innenwelt

Das Gedicht als kosmopolitischer Ort

I

Im Gedicht täuschen die in der Welt vereinsamten Worte Gemeinschaft vor. Sie scheinen zu interagieren und vermittels Metaphern und sich überschneidender Wortfelder ein synergetisches System zu bilden. Und doch: sie bleiben für sich, selbst in gereimtem Zustand.

‚Welt‘ atmet im Gedicht – die der poetischen Provinzen *und* der Boulevards, der großen Städte „urbanes Gemurmel“ mit Durs Grünbein gesagt¹. Die kleine Welt im Gedicht kann Anlass für Bitten um Nachsicht sein. Als die Wiener Bankiersgattin Henriette von Peireira im Spätfrühling des Jahres 1820 den jungen Franz Grillparzer zu einer Landpartie einlud, bedankte sich dieser mit einem Gedicht: *Das elegante Frühstück im Kuhstall*, für das er sich in seinem Begleitbrief sogleich wieder entschuldigte, freilich auf selbstbewusste Art: „Ich bilde mir als Tragiker etwas darauf ein, aus einer so lieblichen Veranlassung Stoff zu einem so widerwärtigen Gedichte genommen zu haben.“² Das besagte Gedicht – Grillparzer verstand es offenbar als kleines Weltpoem – geriet ihm zur hochpolitischen Parabel vom gemolkene Stallbürgertum, das sich dazu gebracht hatte, die ihm aufgezwungenen Beschränkungen für eine Wohltat zu halten.

Die Weltlyrik, sie beginnt wie jede große Literatur im Kleinen, kann aber Ausweis und Gegenstand einer weltumspannenden Wirkung sein. Es sind Gedichte, denen ihre prinzipielle Übersetzbarkeit eingeschrieben ist im Sinne eines Kriteriums, wie es Dieter Lamping in seiner Erörterung ‚internationaler Intertextualität‘ entwickelt hat.³ Dagegen äußern sich im Weltgedicht meist umfassende Daseinsentwürfe. Die Beispiele reichen von Dantes *Divina Commedia*, Miltons *Paradise Lost*, Goethes *West-östlichem Divan*, von Eliots *The Waste Land* bis zu Rilkes *Duineser Elegien*, Ezra Pounds polyglotten *Cantos* und der Dichtung *Piedra del sol / Sonnenstein* von Octavio Paz, das nachfolgend in Rede stehen soll. Das Weltgedicht erhebt einen Anspruch: es *will* umfassen, durchdringen, das Große ins Gedicht holen und ins Umfassende ausgreifen. Im Falle der Weltlyrik versetzt die Art der Rezeption ein Gedicht oder einen Zyklus in den Stand,

¹ Durs Grünbein: *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*. Essays, Frankfurt a.M. 1996, 46.

² Zit. nach: Karl Pörnbacher (Hg.): *Franz Grillparzer. Dichter über ihre Dichtungen*, München 1970, 27. Gedicht in: *Franz Grillparzers sämtliche Werke*, fünfte Ausgabe in zwanzig Bänden, hg. und mit Einleitungen versehen von August Sauer, erster Band: *Gedichte II*, Stuttgart o.J. (1892), 210.

³ In: Dieter Lamping: *Internationale Literatur. Eine Einführung in das Arbeitsgebiet der Komparatistik*, Göttingen 2013, 57–81.