

CHRISTIAN REIDENBACH

KIRSTEN VON HAGEN/STEPHANIE NEU (HRSG.)

„IL N’Y A DE VRAIMENT BEAU QUE CE QUI NE PEUT SERVIR À RIEN“

THÉOPHILE GAUTIER ALS WEGBEREITER DER MODERNE

Romanistischer Verlag
Bonn 2017

Verflüssigung und Kristallisation. Das Material der Literatur in Théophile Gautiers *Avatar* (1856)

La tête est couverte d’écailles qui s’ajustent comme les pièces d’une armure. Une cotte de maille d’un fin réseau et d’une souplesse à défier tous les armuriers du moyen âge, enveloppe le corps et les pattes, puis s’élargit en plaques imbriquées dont le nombre et la dimension diminuent jusqu’au bout de la queue. Tout cela est élégant, mignon, ciselé avec une finesse merveilleuse. On dirait un bronze à cire perdue où ne s’est oblitéré aucun détail, et l’envie vous prend de le saisir dans cette pose pour en faire un serre-papier.¹

Wenn Gautier in der Gestalt eines über Seelen und Körper gebietenden Magnetiseurs vom energetischen Substrat einer gleichsam natürlichen wie magischen Sprache träumt, mischt sich die Trauer um den realen Verlust dieses Ursprungs mit der Faszination an seiner poietischen Rekonstruktion. In seinen Anfängen habe das Menschengeschlecht mit seinen ursprünglichen Lebenskräften im direkten Kontakt gestanden und um jene Geheimnisse noch gewusst, die eine neue dichterische Sprache ans Licht zu heben sich nicht scheuen darf:

Ces secrets furent transmis d’abord d’initié à initié, dans les profondeurs mystérieuses des temples, écrits ensuite en idiomes sacrés incompréhensibles au vulgaire, sculptés en panneaux d’hiéroglyphes le long des parois cryptiques d’Ellora ; vous trouverez encore sur les croupes du mont Mérour, d’où s’échappe le Gange, au bas de l’escalier de marbre blanc de Bénarès la ville sainte, au fond des pagodes en ruines de Ceylan, quelques brahmes centenaires

¹ Théophile Gautier, *La Nature chez elle et Ménagerie intime*, Paris, 1891, S. 114 f.

épelant des manuscrits inconnus, quelques yoghis occupés à redire l'ineffable monosyllabe *om* sans s'apercevoir que les oiseaux du ciel nichent dans leur chevelure[.]²

Vor dem Hintergrund eines bereinigten und auf seine rationale Funktionalität beschränkten Französisch entwickelt die neuzeitliche Sprachreflexion im Modell der Sprache der Brahmanen die Idee eines energetisch gesättigten, ursprünglichen und der Natur des Menschen entsprechenden Ausdrucks.³ Dass sich die kulturkritische Retrospektive jener machtvollen Geste, in der die Silbe *om* die ganze Welt einbegreift, bei Gautier gerade in einer Epoche vertieft, in der

² Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, hg. v. Pierre Laubriet, 2 Bde., Paris 2002; hier Bd. II, S. 338 f. In der Folge zitiert als *RCN*.

³ Während für Blaise de Vigénère die Sprache der Brahmanen lediglich eine Chiffrierung bzw. Substitution darstellt (*Traicté des chiffres, ou Sécrètes manières d'écrire*, Paris 1586, S. 10^o), diskutiert das Barock die Überlegenheit der hieroglyphischen Schriftzeichen am Beispiel der Sprache der Hebräer, weil sie nicht nur eine unmittelbare Einheit von Zeichen, Laut und Begriff darstellen, sondern vor allem den Einbruch der Wahrheit in die Wirklichkeit unvermittelt wiedergeben. Diese Komplexion ist gleichsam der wirkmächtige Eingriff des im Geheimen wirksamen Sakralen in die Kombinationslogik der Schrift. So Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. I/1, S. 351. Cf. dazu auch Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris 1966, S. 50-52. Erst die literarischen Exotismen des 18. Jahrhunderts, wie sie Dubos in seinen *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Paris 1719, Teil II, S. 151) am Beispiel der Brahmanen noch verurteilt, belegen das Interesse an einer möglichen poietischen Überlegenheit der archaischen Sprache. Diderot bezieht diesen energetischen Überschuss der Hieroglyphen bereits nicht mehr auf ihre religiöse Legitimation, sondern auf die bei den Ägyptern erbrachte Verdichtung von kultureller Leistung in der Schrift (*Pensées sur l'interprétation de la nature*, § IV, in: ders., *Œuvres philosophiques*, hg. v. Michel Delon, Paris 2010, S. 287) bzw. auf einen den dichterischen Diskurs belebenden Geist, mit dem sich die energetische Differenz im Verhältnis des Sprachmaterials zu seiner Expressivität erklären lässt (*Lettre sur les sourds et muets*, ibid., S. 227). Die vollständige Abkehr von der metaphysischen Perspektive auf die Hieroglyphe spiegelt sich in Hegels Inder, welcher in der Silbe *om* wohl die Welt als Ganzheit zu fassen vermag, der sie in dieser Sprachgeste gleichwohl noch nicht zu verstehen imstande ist, weil sein Bewusstsein dumpf bleibt (*Wissenschaft der Logik*, in: ders.: *Hauptwerke in sechs Bänden*, Bd. III, Hamburg 1999, S. 84). Sie schlägt sich zeitgleich in jener sich um 1800 vollziehenden linguistischen Wende nieder, welche das Interesse von der Frage nach dem Ursprung der Sprachen auf einen komparatistischen Ansatz verschiebt, in dem die Erforschung des Sanskrit maßgeblich zur Rekonstruktion des Indoeuropäischen beiträgt.

die Kunst sich ihrer Mittel und ihres Kalküls umso rücksichtsloser bewusst wird, wird dann als Strategie erkennbar, in der sich *l'art pour l'art* zugleich dialektisch hinterfragt und legitimiert: Der Rekurs auf die mystische Sprache durchsetzt die zeitgenössische Prosa mit jenem „verbe qui a fait jaillir la lumière des antiques ténèbres[.]“⁴ Dass seine energetische Valenz dabei selbst jedoch einem Kalkül unterworfen und ins Reich einer selbstdreferenziellen Sprache gebannt ist, bedingt die interne Paradoxie einer solchen Materialität des Wortes.

Gautier findet den Diskurs freilich bereits auch bei seinen deutschen Vorbildern vorbereitet: Die romantische Zeichentheorie stellte vor allem bei Schlegel ein neues Selbstbewusstsein der Schrift und der Kunst dadurch her, dass der an die Philosophie ergangene und hier mangelhaft gelöste Auftrag, das Absolute auszusprechen, in der Kunst und vor allem mit den Mitteln der Kunst erfüllt werden könnte. Mit dem Programm der Universalpoesie verbindet sich die Verheißung, im geschriebenen und hermeneutisch erschlossenen Wort allumfassenden Sinn bergen und ent bergen zu können. Fortan gilt nicht mehr die paulinische Rede vom Buchstaben, der den Geist tötet, sondern sein Gegenteil, dass der Geist nur im Buchstaben seine allegorische Instantiierung findet.

„Auf Geist, gegen den Buchstaben. Das gehört mit zum Historismus.“

„Buchstabe ist fixirter Geist. Lesen heißt, gebundenen Geist frei machen, also eine magische Handlung.“

„Ohne Buchstabe kein Geist; der Buchst.[abe] nur dadurch zu überwinden, daß er fließend gemacht wird.“⁵

So fordert die romantische Universalpoesie die Auflösung konventionalisierter Sinnkomplexe in der Freiheit einer dichterischen

⁴ *RCN* II, S. 339.

⁵ *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (KfSA)*, hg. v. Ernst Behler, Bd. XVI, S. 35 (§ 8); Bd. XVIII, S. 297 (§ 1229), S. 344 (§ 274). Cf. auch ibid., Bd. II, S. 179, § 93. Zitiert nach Viktor Lau, *Erzählen und Verstehen. Historische Perspektiven der Hermeneutik*, Würzburg, 1999, S. 227.

Sprache, die sich zum Unaussprechlichen hin öffnet. Auf dieser Grundannahme fußt die Phantastik romantischer Dichtung, die sich im freien Spiel und in ungewohnter Kombination der Signifikanten nicht nur Darstellungsformen von Geister- und Traumwelten erschließt, sondern Wirklichkeit bewusst in die Fiktionalität des Buches auflöst bzw. das Buch zur Wirklichkeit hin erweitert: Die Unendlichkeit der Zeichenkette und der „fließende“ Buchstabe lesen sich bei Schlegel als Annäherung an und Verweis auf diese Totalität.⁶

In Théophile Gautiers „conte invraisemblable et pourtant réel“⁷ *Avatar* dagegen, das im Folgejahr der Pariser Weltausstellung von 1855 erschien, begegnet dem Leser die romantische Theorie von der Kraft der Kunst, im unendlichen Fluss der Zeichen auf das Absolute verweisen zu können, nur mehr als modifizierter Wiedergänger: Jener Geist, an dem die Dinge zu partizipieren scheinen, präsentiert sich im Roman selbst auf seine Form, auf das Gegenständliche reduziert, die Methode ins System gespiegelt; er wird dadurch zur Chiffre einer Reflexion der Literatur über ihre Mittel, die nicht mehr an eine metaphysische Verweisbewegung gebunden ist.⁸

⁶ So Martin Götze, „Friedrich Schlegels ‚Apologie des Buchstabens‘“, in: *Darstellbarkeit. Zu einem ästhetisch-philosophischen Problem um 1800*, hg. v. Claudia Albes/Christiane Frey, Würzburg, 2003, S. 29-51, S. 45.

⁷ *RCN* II, S. 395.

⁸ Während Baudelaire sich über das allzu leichtgängige Urteil der Bourgeois mokiert, die Gautiers *style coulant* loben und mit dieser Präferenz für die Wassermetapher wenig Geschmack beweisen, röhmt er vielmehr den Kollegen als großen Dichter und setzt, gleichsam als Beleg dieser These wie als Motto seines Essais, ein Zitat aus *Caprices et Zigzags* an den Kopf seines Textes, in dem nicht das Wasser, sondern das Kristalline der Sprache zum Kennzeichen des poetischen Sprechens wird: „[N]ous ne pouvons ouvrir la bouche sans qu'il en tombe aussitôt des pièces d'or, des diamants, des rubis et des perles ; nous voudrions bien de temps en temps vomir un crapaud, une couleuvre et une souris rouge, ne fût-ce que pour varier ; mais cela n'est pas en notre pouvoir.“ (Charles Baudelaire, „Théophile Gautier“, in: ders., *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres œuvres critiques*, hg. v. Henri Lemaître, Paris 1962, S. 659-688, S. 662, S. 659. In der Folge zitiert als *ŒC*)

Das Sterilitätsproblem

Dazu gehört beispielsweise, dass Gautier die intertextuellen Bezüge seines Romans offenlegt, sodass die Namen und Werke von Dichtern und Malern den Romantext durchsetzen und ihn als ein eklektisches Mosaik kennzeichnen.⁹ Vor allem jedoch die Romanhandlung selbst aber bringt das Material zum Sprechen: Der Wohnraum des Protagonisten Octave de Saville spiegelt dessen Gedanken- und Seelenwelt. So wird die allererste Zimmerbeschreibung bereits zum Charakterbild, in dem Gegenstände kristallisierte Indizes von Innerlichkeit ausbilden. In die mechanistische Lebensmetapher einer Standuhr gefasst, setzt der Herzschlag des Melancholikers über längere Intervalle aus und lässt ihn dann erstarren.¹⁰ An der Wand verstauben Boxhandschuhe, Masken und Floretts, die Zeichen verstrichener Handlungsoptionen. Überhaupt zeichnet Gautier bei Octave das Bild einer acedischen Schwermut, die in jeder Hinsicht unfruchtbar ist: Nicht nur hat nie eine Frau dieses Gehäuse betreten, die Sterilität des sensiblen Protagonisten erweist sich als Folge eines *ennui*, in dem ihm Wille, Hoffnung und Begehrten abhanden gekommen sind.¹¹ In der Folge wird sich erweisen, dass es Gautier jedoch vor allem auf die ökonomische und ästhetische Dimension dieser Untätigkeit Octaves abgesehen hat: Nicht nur unterlässt dieser es, sein vakantes Kapital in die ökonomischen Kreisläufe einzubringen und zur Selbstvermehrung

⁹ Baudelaire verweist in seinem Text zur *Exposition universelle de 1855* auf die bei Madame de Staél mit Bezug auf die geografische Lage Frankreichs gelobte Fähigkeit der französischen Literatur, externe Einflüsse aufgreifen zu können (*ibid.*, S. 220); Gautier wandelt die Idee eines solchen *recueillement* ab, indem sich bei ihm die Idee eines originalen Textes mit seinem intertextuellen Material in einem Spannungsverhältnis befindet. Zum Plot von *Avatar* steuert Heinrich Heine das maßgebliche Motiv bei: „Ein Jüngling liebt ein Mädchen, / Die hat einen Andern erwählt[.]“ („Lyrisches Intermezzo XXXIX“ [1822-23], in: ders., *Werke und Briefe*, Bd. I, hg. v. Hans Kaufmann, Berlin/Weimar 1972, S. 88 f.)

¹⁰ *RCN* II, S. 317 f. Cf. die Uhrenmetapher auf S. 322, S. 332 („ressort de ma vie“), S. 352, S. 392.

¹¹ *Ibid.*, S. 319.

einzusetzen.¹² Auch ist ihm die zentrale Gabe verwehrt, seine Sensibilität im künstlerischen Ausdruck zu materialisieren, und das, obwohl seine ver-schattete Physiognomie und seine Gefühlsintensität ganz dem Phänotyp eines empfindsamen Künstlers entsprechen.

S'il eût été peintre, poète ou musicien, il aurait cristallisé sa douleur en chefs-d'œuvre [...] ; mais [...] bien qu'instruct et distingué, Octave n'était pas un de ces esprits d'élite qui impriment sur ce monde la trace de leur passage. Âme obscurément sublime, il ne savait qu'aimer et mourir.¹³

Bereits hier begegnet uns die Rede von der Kristallisation als der Eigenschaft des künstlerischen Ausdrucks, seine innere wie äußere, seine semiotische und ästhetische Sinneinheit als *bloc résistant*¹⁴ zu behaupten. Auch Octaves Blick weist zunächst kein Leuchten auf, entzieht sich der Metaphorisierung im Kristall.¹⁵ Sein Äußeres wie seine Lebensführung entbehren damit einer ästhetisch relevanten Eigenständigkeit.

Mit Octave skizziert Gautier den Charakter eines Künstlers ohne Werk, dessen Lebensuntüchtigkeit und Unproduktivität bereits auf der ersten Seite des Romans entlarvt sind. Ebenjene Unfruchtbarkeit

¹² Ibid., S. 364: Sein Notar nötigt ihn „du moins d'assigner un emploi à des capitaux qui restaient improductifs.“

¹³ RCN II, S. 392 f. Zum monadischen Kristall verdichtet sich in Gautiers *Avatar* das, was mit sich eins ist, während die dissoziierten Körper zu zerfließen drohen. Das gilt für die Einheit von Person und Name (die Silben von Praskovies Namen erscheinen Octave wie Perlen, RCN II, S. 329) wie für jene der Waren (Schmuckgegenstände) oder auch das perfekte dichterische Werk („cristalliser“). Zugleich nutzt Gautier das Wortfeld um „leuchten“ („diamantier“, „scintiller“, „étinceler“, „rayonner“) als metaphorisches Darstellungsmittel, durch das das Seelische gerade auch im Glanz des Auges lesbar und im Text materialisiert wird. Kristalle, Edelsteine und Schmuck stellen die Resultate solcher Kristallisationen des Immateriellen dar.

¹⁴ Théophile Gautier, „L'Art“, in: ders., *Émaux et camées* [1852], hg. v. Claudine Gothot-Mersch, Paris 1981, S. 148 ff., S. 150.

¹⁵ RCN II, S. 319. In Gegenwart von Prascovie werden seine Augen lediglich in jener pathologischen Intensität leuchten, die Octave verdächtig macht. Sein Haushalten mit den energetischen Strömen weicht daher in beide Richtungen von jener gesunden Mitte ab, die zur sympathetischen Kommunikation der beiden nötig wäre (ibid., S. 375 f.).

hatte Gautier bereits 1835 im berühmten Vorwort zu *Mademoiselle Maupin* seinen Kritikern entgegengehalten, in dem sich die Abkehr des Realismus von einer romantischen Verklärung des Künstlers ohne Werk spiegelt:

Avant de vous réduire au triste rôle de garder les manteaux et de noter les coups comme un garçon de billard ou un valet de jeu de paume, vous avez longtemps courtisé la Muse, vous avez essayé de la dévirginer ; mais vous n'avez pas assez de vigueur pour cela ; l'haleine vous a manqué, et vous êtes retombé pâle et efflanqué au pied de la sainte montagne.¹⁶

Octave nun teilt mit dem Kritiker die Unfruchtbarkeit des Eunuchen. Wie jener der Muse auflauert, ohne diese Begegnung in künstlerische Produktivität umzumünzen, wird Octave Prascovie den Hof machen und von seiner Beute vielfach überfordert sein. Dazu jedoch muss er sich zuallererst zum Teil eines affektiven *commerce* machen, sein Einsiedlerzimmer verlassen und den Cascine-Park betreten, jene *bourse du plaisir*, in dem erotische und ökonomische Kapitalien zirkulieren.¹⁷ Die Comtesse Praskovie Labinska, darin folgt Gautier Heine, ist bereits verheiratet und bildet mit ihrem Mann eine wirtschaftliche, affektive und optische Harmonie. Zugleich setzen sie sich durch ihre litauische Herkunft von der überspannten Welkheit eines dekadenten Zentraleuropas ab, mit dem sich der Comte jedoch nah genug verbunden fühlt, um sich als strategischer *aventurier* an seinen Grenzen zu bewähren: Labinski setzt im Krieg gegen orientalische Völker seine Gesundheit

¹⁶ RCN I, S. 220. Alexandra Pontzen weist auf die Ursprünge dieses Wandels bereits bei E. T. A. Hoffmann hin: Die lediglich weiß grundierte Leinwand wird bei ihm zur ambivalenten Chiffre im kritischen Diskurs um den untätigten und subjektfixierten Künstler, mit dem sich eine Dekonstruktion des Geniebegriffs verbindet. Cf. dies., *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*, Berlin 2000, S. 276-284, v. a. S. 277. Im Augenblick der ersten Begegnung wird Octaves affektives Gedächtnis gelöscht, das Imaginarium der verflossenen Liebschaften zum weißen Blatt, das neu beschrieben werden könnte (RCN, S. 327), blieben Octaves Ambitionen nicht erfolglos.

¹⁷ RCN II, S. 326.

ruhmreich aufs Spiel, während sein Finanzkapital zu Hause arbeitet.¹⁸

Octaves Wunsch, im Körper seines Widersachers der angebeteten Gräfin nahe zu sein, offenbart sich somit als unrechtmäßiger Zugang zu sexueller und ästhetischer Potenz. Gautier inszeniert als Ausweg aus der Dreiecksbeziehung um Prascovie den faustischen Pakt zwischen dem Protagonisten Octave und einem Magnetiseur, Docteur Balthazar Cherbonneau. Die animistische Theorie des Mesmerismus bietet dazu die ideelle wie technische Infrastruktur: Denn weil der Doktor den Grafen Labinski in eine Trance versetzt und an seine mesmeriche Maschine anschließt, kann Octave mit diesem die körperliche Hülle tauschen und sich in der Physis seines Widersachers der Angebeteten nähern.¹⁹

Auf der Textoberfläche vollzieht Gautier diese Metempsychose freilich als einen semiotischen Coup, als die Substitution zweier

¹⁸ Der Luxus der Labinska besteht gerade darin, ihre Diamanten, in einem kostbar zisierten Schrankkoffer verschlossen, nur selten zu tragen (RCN II, S. 372 f.). Diese Schatulle doppelt sich im Gehäuse (*écrin*) ihres Gemachs, in dem sie selbst zur Preziosen wird. Indem sie sich verbergen, steigern die kostbaren Steine ihren Wert und zugleich jenen ihrer Trägerin. Dabei überstrahlt ihre ästhetische Valenz die ökonomische und nimmt die Gegenstände von ihrem Zirkulationsauftrag im *commerce* aus. Diese luxuriöse Interesselosigkeit spiegelt jenen *l'art pour l'art*, den Gautier in seiner *Préface* gut zwanzig Jahre zuvor entworfen hatte.

¹⁹ Gautiers Rezeption des Mesmerismus vollzieht sich im Kontext jener zweiten Begeisterungswelle, die seine Epoche prägt. Sie wird von dem Anliegen getragen, in der Reflexion auf die energetischen Ströme eine neue Einbindung des Menschen in eine kosmische Einheit nunmehr unter wissenschaftlichen Vorzeichen zu ermöglichen. Cf. dazu Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, Bd. I [1952], Paris 1976, S. 325 ff. Adornos Urteil bezüglich eines solchen nachauflärerischen Mystizismus ist scharf: „Als rationell verwertete Reaktion gegen die rationalisierte Gesellschaft jedoch, in den Buden und Konsultationsräumen der Geisterseher aller Grade, verleugnet der wiedergeborene Animismus die Entfremdung, von der er selber zeugt und lebt, und surrogiert nichtvorhandene Erfahrung.“ (Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. IV (*Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* [1951]), Frankfurt a. M. 1980, S. 271 f.) Wäre Gautier damit nur einer jener „dummen Kerle“, wie Adorno die Okkultisten nennt (*ibid.*, S. 274)? Die Transparenz der Texte für ihre sprachliche Verfasstheit mag hier als Antwort gelten, in der die mystische Praxis als Zitat, in der Magie als Effekte markiert sind und damit lediglich ästhetisch vermitteln, anstatt das letzte Wort einem okkulten Illusionismus zu überlassen.

Namen, die bereits einander als paronomastisches Echo zugeordnet sind: *Octave de Saville*, der in romantischer *amour-passion* Verliebte, und *Olaf Labinski* werden zu Octave Labinski und Olaf de Saville. Damit bewahrheitet sich erstmals unsere These, dass Gautiers Programm, die kraftvolle Wirksamkeit außersprachlicher Geistresiduen nachzuweisen, maßgeblich mit den Mitteln des Gegenständlichen und nicht zuletzt anhand eines konkreten Sprachmaterials evoziert wird, in einer Rhetorik des Nicht-Rhetorischen nämlich. Auf poetologischer Ebene offenbart sich damit Gautiers Mesmerismus als Sprachkalkül, das aus dem semiotischen Riss zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat ästhetisches Kapital schlägt.

Verflüssigungen, Dissoziationen

Die Zeit des Romans ist die Gegenwart der Jahrhundertmitte, sein Handlungsort Paris. Eng am Puls der exotistischen Mode findet Gautier Gefallen an der Idee eines fernöstlichen Denkens, das in dieses zeitgenössische *hic et nunc* einbricht. Die Dreiecks-Liebesgeschichte und der semiotisch vollzogene Seelentausch werden dabei eingebettet in einen Vergleichsdiskurs, der die mystische Erfahrung von der Eigentlichkeit der Dinge, wie sie Gautiers Doktor Cherbonneau aus yogisch-okkulten und mesmericen Praktiken bezieht, kulturell von einer zunehmend positivistisch geprägten Wirklichkeit abhebt.²⁰ Aus diesem Reliefbild von leuchtender Materialität und obskurer Spiritualität, von Buchstabe und Geist, entwickelt Cherbonneau eine kulturkritische Haltung. Die Opposition von Leib und Seele, Signifikant

²⁰ Diesem Triumph der Imagination über die Zeitlichkeit, den der „archéologue-poète“ Gautier in *Avatar* weniger im Mittel einer Vergegenwärtigung des Vergangenen (*rétrospection évocatrice*), sondern konkret im Bezug auf die Metempsychose und eine metaphysische Seelenmechanik schildert, hat Poulet weite Passagen seines Artikels über Gautier gewidmet, in: Poulet 1976, S. 334 ff., S. 339 f.

und Signifikat, sieht sich damit in der Opposition von abendländischem Ratiozentrismus und orientalischem Spiritualismus analogisiert.

Notre Europe, tout absorbée par les intérêts matériels, ne se doute pas du degré de spiritualisme où sont arrivés les pénitents de l'Inde [...] ; ils suivent d'extase en extase les ondulations que font les âges disparus sur l'océan de l'éternité ; ils parcourent l'infini en tous sens, assistent à la création de l'univers, à la genèse des dieux et à leur métamorphose ; la mémoire revient des sciences engloutis par les cataclysmes platoniciens et diluviens, des rapports oubliés de l'homme et des éléments.²¹

Es ist das Anliegen des Mediziners Cherbonneau, sich von der positiven Wissenschaft als von einer Reflexionsform abzuwenden, die notwendig aporetisch bleiben muss, um von der Symptomanalyse zu den wahren Ursachen der Leiden vorzudringen. Auf Reisen in den fernen Osten ist er zum Analytiker ekstatischer Zustände und zum Träger eines esoterischen Wissens geworden, das ihm einen überhistorischen und interdisziplinären Zugang zu kultischer Tiefe verschafft. Aus seiner Perspektive steht Octaves Pathologie, die melancholisch bedingte Dissoziation von Körper und Seele, bereits stellvertretend für die Degeneration der westlichen Kultur ein, die im Vergessen ihrer Ursprünge ihres internen Zusammenhalts verlustig geht und innerlich zu zerfallen droht. Schon der Eingangssatz des Romans belegt die eingebildete oder reale Porosität des Protagonisten. Octave klagt zudem bei seiner Konsultation dem Doktor: „[M]on corps est devenu perméable, et laisse échapper mon moi comme un cible l'eau par ses trous. Je me sens fondre dans le grand tout, et j'ai peine à me distinguer du milieu où je plonge.“²² Cherbonneau diagnostiziert daher bei ihm

²¹ RCN II, S. 339.

²² Ibid., S. 323. In ihrem Kommentar verweist Claudine Lacoste-Veysseyre auf den von Terenz geprägten Topos des Eunuchen, der die Zerstreuung seiner Energien mit den Narben verbindet, die seinen Körper zeichnen (ibid., S. 1313, N. 1). Cf. dazu auch ibid., S. 337: „Il avait peur que ses blessures non

einen ontologischen Riss: „[V]otre âme se détache insensiblement de votre corps [...]. Il était temps de m'appeler, car l'esprit ne tient plus à la chair que par un fil ; mais nous allons y faire un bon nœud.“²³ Während Octave aus eigener Kraft nicht zu jener Einheit finden kann, die Gautier mit dem Kristall metaphorisiert, ist es dem Yogi gegeben, diese Dissoziation als zeitweilige Trance selbstgewollt herzustellen. Innere Dissoziation und Ich-Verlust sind für den yogisch Initiierten Selbsttechniken, die das Subjekt explizit einer pantheistischen Einheit mit seinem Gott zuführen; für den abendländischen Menschen jedoch sind sie tödliche Bedrohung und vielversprechende Verlockung zugleich.

Doch spiegelt die Beschreibung jener okkulten Initiationen, die er in Indien erlebte, und der Vorgänge, die sich in seinem Kabinett abspielen, den Geschmack des Touristen Cherbonneau an der Exotik Indiens und den raffinierten *goût* des Kunstkritikers Gautier für das aussagkräftige Detail. Das mystische Denken wird auf signifikante Effekte reduziert, so wie die Weltausstellung das Typische der Ferne auf engstem Raum versammelt.²⁴ Entsprechend folgen Doktor

cicatrisées ne se rouvrisse et ne saignassent devant celle qui l'avait tué innocemment[.]“

²³ RCN II, S. 323. Der in der phantastischen Literatur gängige Topos der Metempsychose modelliert die Zweiheit von Körper und Seele in der klassischen Gefäßmetapher; Gautier schreibt entsprechend über die indischen Asketen: „[L]eir enveloppe humaine n'est plus qu'une chrysalide, que l'âme, papillon immortel, peut quitter ou reprendre à volonté. Tandis que leur maigre dépouille reste là, inerte, horrible à voir, comme une larve nocturne surprise par le jour, leur esprit, libre de tous liens, s'élance, sur les ailes de l'hallucination, à des hauteurs incalculables, dans les mondes surnaturels.“ (RCN II, S. 339) Gautier hatte in der *Encyclopédie* lesen können: „Les brachmanes prétendoient [...] que l'ame du philosophe détenue dans son corps, est dans l'état d'une chrysalide, & qu'elle se débarrasse à l'instant du trépas, comme un papillon qui perce sa coque & prend son essor.“ (ENC II, S. 391; der Artikel stammt von Diderot) Jasinski hat gezeigt, inwiefern dieser Wunsch, wie eine Schlange die eigene Haut zurückzulassen, um sich in einem neuen Körper verjüngen zu können, einer innigen Sehnsucht Gautiers entsprach. Cf. dazu René Jasinski, *À travers le XIXe siècle*, Paris 1975, S. 180 f.

²⁴ „Heureusement, les Anglais, sachant que nous [Français] sommes trop pauvres ou trop casanier pour jamais faire ce voyage féérique, ont mis l'Inde tout entière dans des caisses et l'ont apporté à l'Exposition[.]“ So Gautier in: *Caprices et zigzags*, 3. Aufl., Paris, 1865, S. 243. Zu Gautiers enthusiastischer

Cherbonneaus Schilderungen aus dem fernen Osten beim Nachweis des Irrationalen ebenjener Rationalität, von der sie sich abzusetzen vorgeben.

Zwei Argumente sollen dies belegen: 1. Als das zentrale Medium der Seelenwanderung fungiert eine Maschine. Die Rückbindung des Menschen an die Ursprünglichkeit natürlicher Materieströme erscheint damit auf die Ebene letzter Technizität verwiesen:

Une machine électrique, avec ses bouteilles remplies de feuilles d'or et ses disques de verre tournés par des manivelles, élevait sa silhouette inquiétante et compliquée au milieu de la chambre, à côté d'un baquet mesmérique où plongeait une lance de métal et d'où rayonnaient de nombreuses tiges de fer.²⁵

Auch die mesmeriche Seelenmaschine trägt das komplizierte Gepräge genau jener Vernunft, die sie zu kritisieren sucht. 2. In erster Instanz aber vermittelt sich die paradoxe Struktur der Kultukritik des Doktors in der Sprache. Cherbonneau glaubt die Differenz von okkulter Seelentechnik und materialistischer Wissenschaft²⁶ im Sprechakt „om“ zu überwinden, der die Metempsychose jeweils begleitet und mit dem er die *voile de chair*, die Illusionen von Materie, welche den Wissenschaftler von der Geisterwelt trennen, zu zerteilen behauptet. In der Formel können die „imperceptibles filaments“²⁷, die nicht wahrzunehmenden Fädchen, welche Körper und Geist aneinanderheften, endgültig getrennt, aber auch wieder zum Knoten geschürzt werden. Diesem einen Wort „om“, das alles in sich zu fassen behauptet und Präsenz markiert, anstatt nur zu repräsentieren, steht jedoch die Sprache des Romans selbst gegenüber: die funkelnde, kristalline, rhetorische, welche ihre Inhalte lediglich mittelbar offenbart. Diese poetische Sprache

Orient-Rezeption anlässlich der Weltausstellung 1855 und zu seinem Indien-Bild in *Caprices et zigzags* cf. Georg Maag, *Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen. Synchronische Analyse einer Epochenschwelle*, München, 1986, S. 106-112.

²⁵ RCN II, S. 310.

²⁶ Ibid., S. 340 f.

²⁷ Ibid., S. 391 f.

nämlich ist eine reflexive, sie bezieht ihre beschreibende Qualität aus der Objektivierung ihrer Inhalte, aus einem „Sprechen-Über“. Indem sich die Romansprache die Silbe *om* einverleibt, entfaltet sie ihren klanglichen als einen ästhetischen Reiz, anstatt als obskures Lautgebet mystische Wirklichkeit unmittelbar zu vergegenwärtigen.

Daher bestätigt Cherbonneau die Dominanz des Geistes über die Materie nur vermeintlich: „L'esprit est tout, la matière n'existe qu'en apparence[.]“ Hier scheint der Wunderdoktor die paulinisch-mystische Rede vom Buchstaben, der tötet, noch zu bestätigen. Dann jedoch fährt er fort:

[L']univers n'est peut-être qu'un rêve de Dieu ou qu'une irradiation du Verbe dans l'immensité. Je chifonne à mon gré la guenille du corps, j'arrête ou je précipite la vie, je déplace les sens, je supprime l'espace, j'anéantis la douleur sans avoir besoin de chloroforme, d'éther ou de toute autre drogue anesthésique. Armé de la volonté, cette électricité intellectuelle, je vivifie ou je foudroie.²⁸

Indem das Wort dergestalt in die Wirklichkeit hineinstrahlt, dass es diese allererst erschafft, spricht Gautier dem Signifikanten eine neue, weltwirkende Gestaltungsmacht zu, die unmittelbar aus dem Material der Sprache entstammt und den Dichter als Schöpfer seines Werks auszeichnet. Der Unterschied zur yogischen Praxis besteht im Gestaltungswillen, einer speziell der mesmeriche Selbstregulierung entstammenden Kategorie,²⁹ besteht in der Handlung durch Sprache, die ein Handeln mit sprachlicher Materie bedeutet: *Chiffonner* ist eine Web- als Textpraxis, also eine Arbeit am Signifikanten; verkürzen, verlängern, umdisponieren und vernichten bzw. aufheben sind Tätigkeiten, die direkt an die Materie als an ihr Objekt gekoppelt sind. Nicht in der Rückkehr zum somnambulen

²⁸ Ibid., S. 346.

²⁹ Cf. dazu Michael Eggers, *Texte, die alles sagen. Erzählende Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts und Theorien der Stimme*, Würzburg, 2003, S. 213-219, S. 215. Eggers weist die Herkunft dieses voluntaristischen Elements aus der rousseauistischen Gesellschaftstheorie nach; konkret bezieht sich Gautier auf jenen von Swedenborg inspirierten Voluntarismus, den Balzac in den Theoriefragmenten des *Louis Lambert* (1832) entwickelt.

Gestammel einer vom *furor poeticus* inspirierten Dichtung, sondern in der kalkulierten Extase kristalliner Signifikanten beruht Gautiers Lösungsangebot an die moderne Dichtung, wie der semiotische Riss zu überwinden, bzw. wie er zu verwinden sei: Dabei erweist sich die Reflexion auf das sprachliche Zeichen als unhintergehbar, zeigen sich die Sprachkörper im neuen, nicht mehr unschuldigen Bewusstsein ihrer nackten Materialität.

Während jedoch die klassische Heilbehandlung des historischen Magnetismus explizit nicht semiotisch strukturiert ist,³⁰ während vielmehr den mesmerischen Energieströmen eine Rede entspricht, die über die Unmittelbarkeit des Somnambulen verfügt und einem mystischen Sprachbegriff folgt, ist Gautier explizit an einer Sichtbarmachung der pseudomesmerischen Vorgänge im Feld der bedeutenden Zeichen gelegen, findet das Unaussprechliche gerade in der Materialität seiner Prosa zum unhintergeharen Ausdruck. Ein solch poetischer Mesmerismus versteht sich als Darstellung von Geist, an dem die Dinge nicht mehr von sich aus zu partizipieren scheinen. Dass das Wirken der magnetischen Kräfte solcherart in die Darstellbarkeit eindringt, die Ursachen sich jedoch in ein okkultes Abrakadabra zurückziehen, muss dann als Hinweis dafür gelten, dass Gautiers Brahmanismus sich vor allem als Oberflächeneffekt präsentiert. So triumphiert Gautier: „L'inexprimable n'existe pas“³¹, und *Om* ist nur eine gleißende Perle unter vielen anderen, die der Dichter als Ausdruckswert dem Unaussprechlichen entreißt.

Kristallisationen

Mesmerische, yogisch-asketische und okkulte Praktiken sowie die geheimen Sympathien und Energien zwischen den Körpern der Protagonisten bilden im Hintergrund des Textes das dramaturgische

³⁰ Cf. dazu Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 2003, S. 101-112, S. 112; Eggers 2003, S. 217.

³¹ So Baudelaires Zitat in: *ŒC*, S. 677; cf. ibid., S. 756.

Fluidum, welches den Atomismus der sprachlichen Oberflächenphänomene noch zusammenhält.³² Mesmerisch wirksame Blicke, Energieströme und Seelenwanderungen gerinnen in Gautiers metaphorischer Sprache jedoch ebenfalls zum konkreten Material. Ihr Kristallisierungspunkt ist das Auge, dem sich die beschriebene Wirklichkeit panoramatisch zuordnet und das zugleich zum zentralen Objekt der Beschreibungen wird. Kommunikation energetischer Ströme wird entlang der Blickbahn geführt, denn „[l']amour et les dieux se reconnaissent au regard[.]“³³ Mit Sehstrahlen oder Leuchtpuren bebildert Gautier denn auch die magischen Blicke des Doktors, dessen Kabinett in der *Rue du Regard* liegt. Sie durchmessen das Kräftefeld seiner mesmerischen Einflussnahme. So wird sein Auge zum Prisma, zur „prunelle de turquoise“,³⁴ von der übermenschlichen Energien ausgehen wie von einer magnetischen Batterie.³⁵

³² Cf. dazu Adorno, *Minima moralia*, S. 275 f. Die Eignung des Mesmerismus zur Überwindung einer in physischer und psychischer Erstarrung befindlichen Realität hatte seit Mitte des 18. Jahrhunderts alternative Lösungsansätze nicht nur für die schulmedizinische Behandlung, sondern auch für die gesellschaftlich-politischen, insbesondere aber die zwischennenschlichen Relationen geliefert. Seine Leistung beruht auf der einheitlichen Perspektive auf divergente Disziplinen durch die Durchdringung der körperlich-seelischen Entitäten mit einem Fluidum, das den zeitgleich entdeckten elektromagnetischen Kräften entspricht. „Die Einrichtung dieser allumfassenden Eigenschaft besteht in einer Art gegenseitigen Ergusses oder Umlaufs ein= und ausgehender Ströme der feinen Flut, worin die festen Körper sich eingetaucht befinden“. Friedrich [Franz] Anton Mesmer, *Mesmerismus, oder System der Wechselwirkungen, Theorie und Anwendung des thierischen Magnetismus als die allgemeine Heilkunde zur Erhaltung des Menschen* [1814], S. 109. Zitiert nach Koschorke 2003, S. 106.

³³ RCN II, S. 338. Weil sie einander in sympathischer Weise zugetan sind, sind Graf und Gräfin Labinski sich denn auch „transparents l'un pour l'autre“ (ibid., S. 382).

³⁴ Ibid., S. 346. Indem er seine Augen bereits durch die Augen von Kindern ersetzt hat, wird dem Doktor bereits im ersten Kapitel jener vampiristische Zug bescheinigt, der sich später am Körper Octaves bestätigen wird (ibid., S. 321). Eingespannt in die Effizienz seines fotografischen Sehapparates wird auch die immaterielle Gedankenwelt in die Lesbarkeit überführt: „Rien n'est plus opaque pour mes yeux ; mon regard traverse tout ; je vois distinctement les rayons de la pensée, et comme on projette les spectres solaires sur un écran, je peux les faire passer par mon prisme invisible et les forcer à se réfléchir sur la toile blanche de mon cerveau.“ (ibid., S. 346) Als Cherbonneau Olaf eine

Auf der Textoberfläche operiert Gautiers poetischer Mesmerismus nicht nur im Bild des Auges bzw. des Blicks mit den Techniken der Verflüssigung bzw. der Kristallisierung. Das Übersinnliche findet gerade darin zur Darstellung, dass seine Unsichtbarkeit in leuchtenden Punkten – wie in den Glanzlichtern einer phantasmagorischen Projektion – auf der Textoberfläche kristallin wird. Als Doktor Cherbonneau Octave von seiner Initiation durch einen indischen Brahmanen erzählt, beschreibt er jenen *moment suprême*, in dem es dem Yogi gelingt, die Seele durch asketische Praktiken vom Körper zu trennen und sichtbar zu machen: „[U]ne étincelle bleuâtre passa devant mes yeux avec la fulgurante rapidité d'une lueur électrique, voltigea une seconde sur les lèvres entrouvertes du pénitent, et disparut.“ Der Brahmane kommentiert anschließend das Geschehen seinem Schüler gegenüber: „Eh bien, tes désirs sont satisfaits : tu as vu une âme.“³⁶ Und wie sich die tänzelnden Lichtpunkte als chemische Spur in der fotografischen Platte eingraben, hinterlassen die übersinnlichen Phänomene auch dann einen Lichtschweif, als Octave mit seinem Konkurrenten, dem Grafen Labinski, den Seelentausch vollzieht:

[L]es deux points phosphoriques se mirent en mouvement, et, laissant derrière eux un sillage de lumière, se rendirent à leur demeure nouvelle : l'âme d'Octave occupa le corps du comte Labinski, l'âme du comte celui d'Octave : l'avatar était accompli.³⁷

Wir erkennen hier im Text das spezifische fotografische Interesse Gautiers als das Anliegen, seelische Vorgänge sprachlich wie sinnlich erfahrbar zu machen. Denn für ihn, den Freund Nadars und Daguerres, für den Verfechter der Fotografie als Kunstform,

verzeichnet das neue Medium energetische Spuren, die das rein Phänomenale übersteigen.³⁸

La photographie [...] n'est pas, comme on le croit communément, une simple opération chimique. Tout ce que touche l'homme reçoit son empreinte ; l'âme y est visible par quelques rayons [...] Cela tient [...] à une certaine transmission fluidique, que la science n'est pas en état de déterminer aujourd'hui, mais qui n'en existe pas moins. Pensez-vous que ces plaques imprégnées de préparations assez sensibles pour s'impressionner à l'action de la lumière, ne soient pas modifiées par l'influx humain ? Nous touchons là à une question délicate : l'âme peut-elle agir sur la matière ? Le magnétisme semble répondre : oui[.]³⁹

Nicht allein die Eingriffe des Fotografen in die technischen Prozeduren der Plattenbeschichtungen, Entwicklerflüssigkeiten und Tauchbäder, auch die Seelenaktivitäten selbst schlagen sich im technischen Bild nieder. Wo aber die Signifikanten wie scharfe Lichtpunkte in grober Körnung vor dunklem Hintergrund eingesetzt werden, wird die Textoberfläche rhetorisch kalkuliert und unterliegt einem Kalkül der Disposition als einer fiktionalen Kombinatorik, die der Text selbst als *transposition* reflektiert. Die Metempsychose als Tausch der Körper stellt lediglich ihr inhaltliches Echo dar. Weil Gautier auf die mesmerico-fluidalen Kräfte im Hintergrund seiner Transpositionen vertrauen kann, ist es ihm andererseits möglich, auf der Gegenstandsseite einem fotografischen Realismus verpflichtet zu sein, der die Gegenstände in ihrer semiotischen wie dinglichen Materialität, stellenweise in ihrem spezifischen Warencharakter vorführt. Durch die Einbettung dieser Substitutionseffekte in die

³⁸ Zu Gautiers Interesse an der Fotografie cf. Bernd Stiegler, „La Surface du monde. Note sur Théophile Gautier“, in: *Romantisme*, 105 (1999), S. 91-95. Stiegler zeigt, dass der zeitgenössische Diskurs der Fotografie die Fähigkeit bescheinigt, die Dinge in ihrer materiellen Beschaffenheit präsent zu machen, und spricht von einem „devenir-image de l'objet“ (ibid., S. 92).

³⁹ Théophile Gautier, „Exposition photographique“, in: *L'Artiste* vom 8. März 1857, S. 193 ff.; zitiert nach André Rouillé, *La photographie en France. Textes & controverses 1816-1871*, Paris, 1989, S. 283 f.

Schlafwandlerin vorführt und sie vom Kästchen aus Zedernholz sprechen lässt, in dem Olaf sein Allerheiligstes, einen Fußabdruck seiner Frau, verwahrt, wird sein Inneres im Inneren des Gehäuses offenbar – dessen Schlüssel, den Olaf um den Hals trägt, ist überflüssig geworden.

³⁵ RCN II, S. 351.

³⁶ Ibid., S. 342.

³⁷ Ibid., S. 352.

mesmerischen Korrespondenzen gelingt es Gautier, sogar und gerade anhand ihrer Künstlichkeit Effekte gesteigerter Natürlichkeit zu produzieren – als eine Natur, wie sie in den Kristallpalästen der zeitgenössischen Weltausstellungen bzw. im Gewächshaus der Labinskis üppig arrangiert wird.⁴⁰

Künstlichkeit als gesteigerte Natur

Es mag dem dramaturgischen Kalkül des Erzählers Gautier zuzurechnen sein, wenn er das dritte Kapitel des Romans nicht etwa mit einer Beschreibung des Ehepaars Labinski beginnen lässt, sondern mit einem Panorama ihres Palais bzw. seines Vorgartens:⁴¹ Wie Kulissen rahmen die aufragenden Seitenteile einer pittoresk-ruinenhaften Mauer den Blick in den verwunschenen Garten, den der Autor als Theater der Dinge inszeniert:⁴² In sorgfältiger Tiefenstaffelung schreitet die Beschreibung die verschiedenen Pflanzengruppen ab, die sich vor der Hausfassade ausbreiten: Dieses Paradies ist ausgepreist, jede Pflanze beschriftet, noch das kleinste Detail verrät seine botanische Herkunft und wie Tautropfen funkelt sein Name den Leser von jenseits der Gartenmauer her an.

Un peu en arrière des masses de rocallle, étaient groupés quelques bouquets d'arbres au port élégant, à la frondaison vigoureuse, dont les

⁴⁰ Die Konvergenz von ästhetischem und ökonomischem Interesse ist Programm der Weltausstellung von 1855: Das Eingangsportal zum *Palais de l'Industrie* krönte eine Figurengruppe von Élias Robert, in dem eine allegorische France als Mittelfigur der Industrie und der Kunst zu ihren Seiten jeweils einen Kranz widmet (cf. Abb. 1). Maag (1986, S. 71-74) hat gezeigt, dass der Begriff der *arts industriels* gerade im zeitlichen Kontext der Weltausstellungen und der veränderten Produktionsbedingungen mit neuen Bedeutungsnuancen ausgestattet wird: Die Produkte der industriellen Künste sind fortan als Waren kenntlich, sie entziehen sich aber zugleich als Luxusgüter dem nur Nützlichen. Zugleich deutet sich im Begriff bereits der Aspekt der industriellen Vervielfältigung und damit der Popularisierung der ästhetischen Güter an.

⁴¹ „A qui n'est-il pas arrivé de suspendre sa marche à la grille d'un parc, de regarder longtemps la blanche villa à travers les massifs de verdure, et de s'éloigner le cœur gros, comme si le rêve de sa vie était caché derrière ces murailles?“ (RCN II, S. 333)

⁴² „[U]n peintre n'eût pas disposé, au premier plan de son tableau, un meilleur repoussoir.“ (ibid., S. 334)

feuillages contrastaient pittoresquement : vernis du Japon, thuyas du Canada, planes de Virginie, frênes verts, saules blancs, micocouliers de Provence, que dominaient deux ou trois mélèzes. Au-delà des arbres s'étalait un gazon de ray-grass, dont pas une pointe d'herbe ne dépassait l'autre, un gazon plus fin, plus soyeux que le velours d'un manteau de reine, de cet idéal vert d'émeraude qu'on n'obtient qu'en Angleterre devant le perron des manoirs, féodaux moelleux tapis naturels que l'œil aime à caresser et que le pas craint de fouler, moquette végétale où, le jour, peuvent seuls se rouler au soleil la gazelle familière avec le jeune baby ducal dans sa robe de dentelles, et, la nuit, glisser au clair de lune quelque Titania du West-End la main enlacée à celle d'un Oberon porté sur le livre du peerage et du baronetage.⁴³

In dieser bemerkenswerten Passage gelingt es Gautier, den Zauber des Ortes, dessen Künstlichkeit, dessen sprachliches Arrangement so augenfällig ist, als einen Effekt von gesteigerter Natur zu evozieren, in der sich das Geviert englischen Rasens zur Waldlichtung weitet. Der Leser folgt dieser Künstlichkeit umso bereitwilliger, als sie mit einem intensiven sinnlichen Erleben verbunden ist, das maßgeblich aus der Tiefenwirkung des natürlichen Dekors und dem magischen Klangeffekt der Sprache resultiert. Selbst die profanste aller Blumen, die Geranie, erglüht bei Gautier in einem betörenden Flammenspiel.

Wo allein der Signifikant über die Bedeutung entscheidet, tritt die Frage von Echtheit und Fälschung zunehmend in den Hintergrund: Ununterscheidbar, ob die Landschaften, die Gautier beschreibt, in den üppigen Dekorationen der Weltausstellung im *Palais de l'industrie* oder auf seinen vielfältigen Reisen ihre Inspiration fanden; die Interieurs zeigen Kunstgegenstände als industrielle Produkte, Realität gerinnt in Tableaus zu funkelnden Beschreibungen sprachlich-materiellen Dekors.

⁴³ Ibid.

Um ein zweites Beispiel zu geben, gehen wir jedoch im Text noch einmal zu jenem Moment zurück, in dem Praskovie Labinska Octave im Cascine-Park in Florenz begegnet. Auch hier nimmt der Spannungsaufbau mit der Erwähnung des marginalen Details seinen Beginn: Ehe Octave die Gestalt der Comtesse wahrnimmt, erhascht sein Blick lediglich die Spitze ihres Stiefelchens, dann reitet er näher heran und kreist das Gesicht über die Beobachtung der Finessen einer aufwändigen Garderobe ein:

Un grand crêpe de Chine blanc, tout bossué de broderies de la même couleur, l'enveloppait de sa draperie souple et fripée à petits plis, comme une tunique de Phidias. Le visage avait pour auréole un chapeau de la plus fine paille de Florence, fleuri de myosotis et de délicates plantes aquatiques aux étroites feuilles glauques ; pour tout bijou, un lézard d'or constellé de turquoises cerclait le bras qui tenait le manche d'ivoire de l'ombrelle. | < Pardonnez, cher docteur, cette description de journal de mode à un amant pour qui ces menus souvenirs prennent une importance énorme. [...] [A]ucun pinceau humain ne saurait rendre ce teint d'une suavité, d'une fraîcheur et d'une transparence immatérielles, dont les couleurs ne paraissent pas dues au sang grossier qui enlumine nos fibres[.]⁴⁴

Es ist bezeichnend, dass Octave hier selbst das poetische Verfahren, sich an den leuchtenden Kurzwaren entlangzuschreiben, bereits als *description de journal de mode* fasst. Der Leser folgt der Magie des beschriebenen Moments jedoch *trotz* dieses Bekenntnisses zur Oberflächlichkeit. Denn Oberfläche und künstlerische Perfektion schließen sich bei Gautier gerade nicht aus. Während der Erzähler

⁴⁴ RCN II, S. 327. Eine ähnliche Stelle findet sich auf S. 373: „Certes, les torsades d'or fluide dont la Vénus Aphrodite exprimait des perles, agenouillée dans sa conque de nacre, lorsqu'elle sortit comme une fleur des mers de l'azur ionien, étaient moins blondes, moins épaisses, moins lourdes ! Mêlez l'ambre du Titien et l'argent de Paul Véronèse avec le vernis d'or de Rembrandt ; faites passer le soleil à travers la topaze, et vous n'obtiendrez pas encore le ton merveilleux de cette opulente chevelure, qui semblait envoyer la lumière au lieu de la recevoir[.]“ Mythos und Botticelli verblassen, wenn die Waren ohne den sanften Schatten der Narrative ihr gleißendes Licht verbreiten. Die Makellosigkeit der Prosa beruht auf einem kalkulierten Amalgam raffinierter Gegenstände und ihrer exotischen Wortklänge.

mehrfach feststellt, dass die Künstlichkeit des Gartens, dass die Anmut der Comtesse jedes Ungestaltete an Natürlichkeit übertrifft, begegnen die Dinge dem Leser umso wunderbarer, als er in den Illusionscharakter ihrer Warenform, als er in das Artifizielle ihrer rhetorischen Verfasstheit einwilligt. Mit Prascovie gelingt dies Gautier so, dass bei ihr zwischen Aufputz und schöner Seele, dass zwischen äußeren und inneren Qualitäten nicht differenziert werden muss. Der Name der Labinska behauptet im Gefüge des Textes seine ästhetische, seine ökonomische und moralische Wertigkeit, die ihn auch aus den Verwicklungen des Handlungsgefüges unbeschadet hervortreten lässt.⁴⁵

Entfremdete Subjekte

Olaf Labinski dagegen spielt mit dem Risiko. Hatte im kaukasischen Krieg sein Mut sich als wirksame Panzerung erwiesen, die die Krummsäbel der Orientalen seiner Brust fernhielt,⁴⁶ hält das Kabinett des Doktor Cherbonneau deutlich subtilere Gefahren bereit, die er unterschätzt. Insofern ist seine Destabilisierung selbstverschuldet und zeigt sich seine Perfektion jener der Labinska deutlich unterlegen. Profane Neugier nämlich treibt ihn dem Magnetiseur in die Arme und veranlasst diesen, ihm Proben seiner mesmericischen Kunst vorzuführen. Mit diesen Proben jedoch ist Olaf bereits direkt affiziert und der Seelenmaschine des Doktors ausgeliefert. Als dieser

⁴⁵ Ihre natürliche Grazie zeichnet die Frau zudem moralisch aus: Die weibliche Intuition bewährt sich im Unterschied zu den Dissoziationen der männlichen Handlungsträger, weil sie durch die Einheit von äußerer Erscheinung und affektivem Inneren bedingt ist: „[L']âme lui venait à la peau, pour ainsi dire, et se faisait visible.“ (RCN II, S. 328) Umgekehrt jedoch dringen die zersetzenden Energien der begehrlichen Blicke Octaves nicht in dieses Innere: „[S]on angélique pudeur a frissoné sous le regard du désir et, par instinct, s'est voilée de ses ailes blanches.“ (Ibid. S. 387). Die beiden Männer dagegen sind dem Blick des Doktors ausgesetzt, der in das „tabernacle le plus mystérieux de l'âme“ vordringt (ibid., S. 351). Zum fluidalen Charakter des Blicks in Gautiers Mesmerismus cf. Robert Darnton, *Der Mesmerismus und das Ende der Aufklärung in Frankreich* [1968], Frankfurt a. M./Berlin, 1986, S. 130 ff.

⁴⁶ Cf. RCN II, S. 335 f.

ihm die geliebte Prascovie im flüssigen Spiegelbild vorführt, wird das Phantasma zum Einfallstor für jene Trance, die auch beim unbescholtenen Comte die Dissoziation von Name, Körper und Seele herbeiführt. Vor der Metempsychose trägt Labinski im vollen Ornat seiner Orden den glorios beschrifteten Körper, der zum funkeln den Zeichen seiner Einheit wird.⁴⁷ Der Seelentausch dagegen ist insofern problematisch, als er die Dissoziation von Körper, Name und Seele bedingt und „Octave“ bzw. „Olaf“ zu mehrdeutigen Sprachzeichen werden. Nicht nur der Körper, gerade auch sein Name ist ihm gestohlen,⁴⁸ Labinski sieht sich daher um seine Einheit als sprachliches Zeichen gebracht. Eine auf den Signifikanten bezogene Radikalisierung des romantischen Verlustes von Schatten und Spiegelbild findet statt, bei der Octave als „usurpateur de l'entité d'Olaf Labinski“⁴⁹ kenntlich wird. Das Duell, auf dem Olaf schließlich besteht, wird dann deutbar als Streit um die Wirkmacht des Buchstabens und die Möglichkeit, dem Namen wieder zur eindeutigen Bezeichnung zu verhelfen: „[J]e tuerai mon corps habité par votre esprit imposteur ou vous tuerez le vôtre, où mon âme s'indigne d'être emprisonnée.“⁵⁰ In Labinskis Interesse liegt die Reinstallation der Sprache als semiotisch zuverlässiger, aber auch gesellschaftlich wirksamer Bedeutungsträger: Es ist der Name, der zählt, und der sich im funkeln den Körper inkarniert.

Octave wiederum fallen, als er nach Zeugen für das anstehende Duell sucht, im Haus der Labinskis zwei mit goldenen Drachen verzierte Kelche aus Jade auf, die auf dem Kaminsims stehen.

L'une contenait des bagues, des épingle s, des cachets et autres bijoux ; — l'autre des cartes de visite où [...] étaient inscrits par des graveurs habiles une foule de noms polonais, russes, hongrois,

⁴⁷ „[L]orsque dans quelque bal d'ambassade, il revêtait son costume de magnat, tout chamarré d'or, tout étoilé de diamants, tout brodé de perles, il passait parmi les groupes comme une apparition étincelante, excitant la jalousie des hommes et l'amour des femmes.“ (RCN II, S. 337).

⁴⁸ Ibid., S. 362.

⁴⁹ Ibid., S. 384.

⁵⁰ Ibid., S. 385.

allemands, italiens, espagnols, attestant l'existence voyageuse du comte, qui avait des amis dans tous les pays.⁵¹

Namen und Schmuckgegenstände, Wort und Gemme werden in Analogie gedacht: Diese Eindeutigkeit der Namenszuweisung hat damit das Entreebillet dem falschen Octave voraus. Die gedruckte Visitenkarte repräsentiert genau einen der Bekannten Labinskis, wie ein Siegelring für seinen Besitzer bürgt, und Octave wählt ihrer zwei als Sekundanten für das anstehende Duell.

Olaf de Saville dagegen unterschreibt mit seinem neuen Namen im Bewusstsein, die Signatur eines anderen zu missbrauchen. Das Spiel, das Gautier mit dem Namenstausch auf der Textoberfläche vollzieht, vermag jedoch andererseits die Sprache des Romans nicht zu affizieren; ihre Transparenz für die ihr zugrundeliegenden poetischen Verfahren macht sie zugleich ungreifbar und unangreifbar. Anzeichen eines Vertrauensverlusts in die Sprache finden sich jedoch beispielsweise bei Labinski. Die Schlüsselerfahrung seiner Selbstentfremdung findet vor einem Spiegel statt:

[D]ans le cristal profond et pur où tremblait la scintillation des lumières, il vit une tête jeune, douce et triste, aux abondants cheveux noirs, aux prunelles d'un azur sombre, aux joues pâles, duvetée d'une barbe soyeuse et brune, une tête qui n'était pas la sienne, et qui du fond du miroir le regardait avec un air surpris.⁵²

Es ist die Erfahrung einer Entfernung von sich selbst, die sich hier fünfzehn Jahre vor Rimbauds Seherbrief artikuliert. Mit ihr verbindet sich der Verlust der Gewissheit, dem Namen die trennscharfe Kontur der eigenen Existenz verdanken zu dürfen. Wem jedoch der Name uneindeutig wird, dem zerfließt auch das Ich, und er erblickt im Spiegelbild das Gesicht des eigenen Todes. Denn die Überzeugung Olafs, dass er einem bösen Scherz aufsitzt und sich im

⁵¹ Ibid., S. 386.

⁵² Ibid., S. 361. Eine von Gilles Deleuzes Simulakrentheorie inspirierte Lesart der Spiegelthematik in *Avatar* liefert Serge Zenkine, „Les Avatars d'Avatar. La mort comme destruction des simulacres“, in: *La Comédie de la vie et de la mort* (Bulletin de la Société Théophile Gautier, [18]), Montpellier, 1996, S. 255-267.

Körper Octaves wiederfindet, ist keineswegs so fest, wie es sein vormals militärischer Charakter vermuten lässt: In seiner Verunsicherung sucht er einen weiteren Arzt, den Doktor B. auf, und schildert ihm die Dissoziation von Innen- und Außenbild. Dabei ist jedoch erstaunlich, dass bereits in seiner Beschreibung die innere Gewissheit in Frage gestellt scheint und vom Doktor schließlich vollends als imaginär entlarvt wird.⁵³

Gautier beugt gleichwohl einer Beliebigkeit im Spiel der Signifikanten insofern vor, als mit dem Namen auch ein Repräsentationsauftrag verbunden ist. Ästhetisch befriedigend wäre Octave nur als ein Protagonist, dessen Handeln der neuen Rolle gegenüber Rechenschaft trüge. Er ist jedoch nicht in der Lage, der Darsteller jenes Namens zu sein, den er nach dem Seelentausch trägt. So wird er von der Comtesse der Täuschung überführt: Seine Melancholie, Residuum empfindsamer Kontemplation, vor allem jedoch sein ungezügeltes Begehrn verraten ihn. Octave ist sich dieser Unfähigkeit zur vollendeten Repräsentation bewusst. Er steht mit seiner körperlichen Hülle in einem charakterlich-affektiven Widerspruch. Anstatt sein Lebensglück im fremden Körper zu erlangen, befördert dieser seine Dissoziation nur umso mehr. Als es schließlich darum geht, in Cherbonneaus Kabinett den Seelentausch wieder rückgängig zu machen, ist die körperlich-seelische Einheit Octaves nicht wiederherstellbar. Ihres Lebenswillens verlustig, verselbständigt sich seine Seele endgültig, während der rechtmäßige Ehemann Olaf, potente Verkörperung einer gelingenden physischen, psychischen und gesellschaftlichen Ökonomie, als lebenstüchtiger *richissime* die bestehende Ordnung weiterzuverlängern bestimmt ist.

Die Rolle der Literatur: Verflüssigung und Kristallisation

Wenn wir nun abschließend auf die Rolle der Literatur zu sprechen kommen, die sich aus den bisher erschlossenen Befunden ergibt, so

⁵³ *RCN* II, S. 370.

müssen wir zugleich nochmals jene Schwermut erwähnen, mit der Gautier den Protagonisten von Beginn an als unfruchtbaren Dichter gebrandmarkt hat: So ruft die Comtesse dem falschen Olaf bei dessen Besuch zu: „[V]ous avez toujours été mélancolique — mais un de vos poètes ne dit pas de la mélancolie : *Après l'oisiveté, c'est le meilleur des maux.*“⁵⁴ Das Wort Alfred de Mussets gilt für Gautiers Kunst nicht mehr, die sich radikal zur schöpferischen Fruchtbarkeit bekennt,⁵⁵ zu einem Gestaltungswillen, der seinen Zeitgenossen monströs erscheint.⁵⁶ Wenn Cherbonneau, der Seelenanatom, bedauert, dass er am Menschen nicht wirklich schöpferisch tätig sein kann, weil er dessen Leben lediglich verlängern, nicht jedoch neu erschaffen könne (wie es beispielsweise der Eidechse gelingt, deren abgetrennte Gliedmaßen nachwachsen)⁵⁷, so äußert sich hier zugleich der Autor Gautier, der in der sprachlichen Schöpfung das radikale Potenzial nutzbar macht, mit dem fiktionale Wirklichkeit herstellbar wird. Das Experiment mit einer Seelenmaschine dient dabei nicht allein als Medium zwischen Wissenschaft und Literatur, sondern auch zwischen einem romantischen Kunstbegriff und einer realistisch ausgenüchterten Moderne. Die literarische Transformation bewährt sich als

⁵⁴ *Ibid.*, S. 383.

⁵⁵ Dass sich hinter Octave ein gehässiges *Portrait de Mussets* verbergen könnte, erhellt aus Baudelaires Bemerkung in seinem Text über Gautier: „[F]éminin et sans doctrine, aurait pu exister dans tous les temps et n'eût jamais été qu'un paresseux à effusions gracieuses.“ (*ŒC*, S. 667).

⁵⁶ In Rücksicht auf Gautier äußert sich Baudelaire abschätzig über seine Zeitgenossen, die das Genie erkennen: „[O]n peut dire que dans tous les genres d'invention le grand homme ici est un monstre.“ (*Ibid.*, S. 684).

⁵⁷ „Je ne crée pas encore, et [...] l'homme, inférieur au lézard en cela, n'a pas une sève assez puissante pour reformer les membres qu'on lui retranche.“ (*RCN* II, S. 347). Das Kulturwesen Mensch scheint aufgrund seiner Entfernung von der Natur in der effizienten Nutzung seines Flüssigkeitshaushalts tendenziell ermattet. Allein Cherbonneau gelingt es, durch seine okkulten Praktiken sein Leben zu verlängern. In diesem Vermögen, sich anhand der mesmericischen Kräfte zu verjüngen, erkennt Gautier das künstlerische Genie: „Balzac, comme Vichnou, le dieu indien, possédait le don d'avatar, c'est-à-dire celui de s'incarner dans des corps différents et d'y vivre le temps qu'il voulait[.]“ So Gautier in seiner Einführung „Honoré de Balzac“, in: *Œuvres complètes de H. de Balzac*, hg. v. Alexandre Houssiaux, Paris, 1855, Bd. I, S. 1-16, S. 5.

poietische Maschine, dank derer alternative oder gesteigerte Deutungen der wissenschaftlichen Erfahrung möglich sind; so arbeitet der Autor im Grenzgebiet zwischen sinnlichen und übersinnlichen Wissenschaften, indem er eine Welt des Möglichen entwirft, die jene der gesicherten Tatsachen übersteigt.⁵⁸

Analog zu dieser inhaltlichen Erweiterung des realistischen Programms verpflichtet Gautier Sprache auf eine sinnliche Intensität, wie sie sich maßgeblich in den Transformationen der Aggregatzustände metaphorisiert: „Il faudrait que chaque goutte d'encre se transformât dans notre plume en goutte de lumière, et que chaque mot s'évaporât sur le papier en jetant une flamme et un parfum comme un grain d'encens.“⁵⁹ Hier gilt es für Gautier, den beschriebenen Sachverhalt in eine *perle unique* zu zwingen, die flüssige und gasförmige Angebote von Sinnlichkeit in ihrer monadischen Unhintergehrbarkeit und kristallinen Perfektion bindet und in den betörenden Signifikanten zwingt. Die Sprache der Dinge spricht vielmehr in Gautiers Werk umso wirkungsvoller, als sie sich im Spiegelbild des *l'art pour l'art* ihrer Mittel bewusst wird in einer Preziosität, die Wort und Material auf eine Kette zieht: als „Vers, marbre, onyx, émail.“⁶⁰

Diese Gabe der poetischen Sprache, ihre Motive in andere Aggregatzustände zu transformieren, möchten wir zuletzt am Dingsymbol der Eidechse belegen, das einerseits als Schmuck die Arme der Comtesse ziert, andererseits jedoch auch die Fähigkeit des Doktors beschreibt, aufgrund seiner mesmericischen Fähigkeiten sowohl verjüngend wirken als auch sich selbst ein neues Leben

⁵⁸ Cf. dazu Marcus Krause und Nicolas Pethes, „Zwischen Erfahrung und Möglichkeit. Literarische Experimentalkulturen im 19. Jahrhundert“, in: dies. (Hrsg.), *Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert*, Würzburg, 2005, S. 7-18.

⁵⁹ RCN II, S. 336.

⁶⁰ Théophile Gautier „L'Art“ 1981, S. 148.

verschaffen zu können.⁶¹ In der Schlusszene des Romans wird diese Beschaffenheit des Symbols reflektiert:

Quelle peur, dit le comte, vous a causée jadis ce pauvre petit lézard que j'ai tué d'un coup de badine lorsqu, pour la première fois, vous êtes descendue au jardin sur mes instantes prières ! Je le fis mouler en or et orner de quelques pierres ; mais, même à l'état de bijou, il vous semblait toujours effrayant, et ce n'est qu'au bout d'un certain temps que vous vous décidâtes à le porter.⁶²

In Gautiers *bijou* überlagern ästhetisches Kalkül und Warencharakter einander, der Schmuck hat seinen Ursprung im echten Leben und behauptet dennoch der Realität gegenüber seinen ästhetischen Vorsprung. Wie der Salamander, der nicht verbrennt, beweist die Eidechse ihre Lebenskraft durch die Aggregatzustände hindurch; im Schmuck kristallisiert sie zum ästhetisch wirksamen Element. In ihm sind „lézard“ und „les arts“ nicht allein dem Wortklang nach kaum unterscheidbar. Denn der Eidechse gleich, der die Glieder nachwachsen, verjüngt sich die Kunst bei Gautier, indem sie auf die Strahlkraft des Signifikanten vertraut, indem sie das Kristalline einschmilzt und das Flüssige in strahlenden Kristallen gerinnen lässt. Der Literatur verhilft er damit zu einer neuen sprachlich-materiellen Präsenz, in der die Moderne funkelt wie der sagenhafte Diamant Koh-i-Noor, den die Weltausstellung in einem goldenen Käfig zur Schau stellte.

⁶¹ Cherbonneau, jener in allen Aggregatzuständen heimische und von allen Sonnen gegerbte unsterbliche „résurrectionniste“ (RCN II, S. 354, S. 343), erweist sich als Verwandter des Hoffmann'schen Archivarius Lindhorst in seiner Gestalt des Salamanders. Nachwachsende Gliedmaßen bilden jenen zentralen Befund, von dem ausgehend seit Mitte des 18. Jahrhunderts Materialismus und Vitalismus ihre wissenschaftlichen Narrative entfalten. Bereits im Jahre 1686 hatte Thévenot vor der Akademie der Wissenschaften eine Eidechse präsentiert, deren coupierte Schwanz binnen drei Wochen nachwuchs und die zur Annahme von Keimzellen (*germes*) veranlasste, die dieses Wachstum ermöglichen. Cf. dazu Jacques Roger, *Les sciences de la vie dans la pensée française au XVIII^e siècle*, Paris, 1963, S. 390 f. Im Artikel „Bramines“ der Encyclopédie schildert Diderot Brama als Körper, der sich mit sämtlichen Gliedmaßen fortpflanzen kann (ENC II, S. 393 f.).

⁶² Ibid., S. 397.