

Anna Isabell Wörsdörfer (Münster)

Ein (kreativer) Teufel im Prosagedicht.

Figurale und generische Hybriditäten in Aloysius Bertrands *Gaspard de la Nuit*

Abstract

This article explores Aloysius Bertrand's *Gaspard de la Nuit* (1842), an anthology of prose poems, as a literary artefact of the transitional period around 1800 – a time marked by intersecting and converging shifts in the history of mentalities. The analysis centres on Bertrand's main figure, a reimagined devil who merges 'old' rebellious traits with 'new' aesthetic and productive qualities. Through representative examples of prose poems, the study reveals temporal, figural, and generic ambivalences that mirror the cultural and historical tensions of their creation, situated at the threshold between the early modern era and modernity.

1 Hinführung zum Thema

"Qu'est-ce qu'un poème en prose, sinon un aveu d'impuissance?", fragt Voltaire (1764: 140) in seinem *Discours aux Welches*. "Quel est celui de nous qui n'a pas [...] rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme?", schreibt Baudelaire (1967: 31f.) in seinem berühmten, den *Petits poèmes en prose* (1869) später vorangestellten Widmungsbrief¹ an seinen Verleger Arsène Houssaye. Zwischen diesen zwei in ihrem Gattungsurteil diametral entgegengesetzten Bemerkungen liegen knapp 100 Jahre. Sie stehen jeweils an den beiden äußeren Rändern der von Reinhard Koselleck (1987) so benannten Sattelzeit, der Epochenschwelle zwischen Früher Neuzeit und Moderne, und zeugen in der direkten Gegenüberstellung von einem merklich gewandelten künstlerischen Zeitgeist. Zwischen diesen zwei Äußerungen liegt auch die Publikation von Aloysius Bertrands einzigartigem Prosagedichtband *Gaspard de la Nuit*, der gewissermaßen ein Bindeglied zwischen Altem und Neuem darstellt und im folgenden Beitrag als literarischer Indikator der in der Schwellenphase um 1800 zu beobachtenden Zusammenflüsse, Kreuzungen und Konvergenzen analysiert werden soll.

Das um 1830 entstandene und 1842 posthum veröffentlichte Werk *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* des zu Lebzeiten schriftstellerisch erfolglosen Louis Jacques Napoléon Bertrand (1807–1841) ist durch eine Reihe von Ambiguitäten und Ambivalenzen gekennzeichnet, die, so die Ausgangsüberlegung, mit den schwellenbedingten Hybriditäten des Entstehungskontexts zusammenhängen. Den in sechs Bücher² gruppierten Prosagedichten oder 'Fantaisies' geht ein langes Vorwort voraus, das sich als eine Herausgeberfiktion herausstellt: Im Jardin de l'Arquebuse in Dijon führt der Ich-Erzähler mit dem titelgebenden Gaspard, einem Dichter, ein Gespräch über Kunst und erhält zur Lektüre dessen Manuskript. Zur Rückgabe kommt es nicht mehr, denn das Gegenüber, bei dem es sich ganz offensichtlich um den Leibhaftigen handelte, ist nicht mehr auffindbar, sodass der Erzähler das Werk kurzum publiziert. Wie diese fiktionale Ausgangslage belegt, ist der Teufel an der Wende des 18./19. Jahrhunderts zu einer uneindeutigen und zwiespältigen Gestalt geworden: Nicht mehr ausschließlich der

¹ Der Brief wurde erstmals in *La Presse* vom 26. August 1862 abgedruckt.

² Nämlich: 1. *École Flamande*, 2. *Le Vieux Paris*, 3. *La Nuit et ses Prestiges*, 4. *Les Chroniques*, 5. *Espagne et Italie* und 6. *Silves*.

unheilstiftende Rebell und Negator der göttlichen Ordnung, als der er etwa noch zur *Hochphase* der Frühen Neuzeit (etwa während der Hexenverfolgung) imaginiert wurde, erweist er sich in Bertrands *Préface* an der Epochenschwelle zusätzlich als Schöpfer von Belletristik. Der Teufel wird damit zu einer 'produktiven Störfigur', einer das Widersprüchliche wesenhaft in sich vereinigenden *hybriden* Figur. Seine spannungsvolle Diffusität – der Name assoziiert ihn explizit mit der Finsternis, die Produkte seiner Tätigkeit sind poetische 'Glanzstücke' – überträgt sich wiederum auf sein Oeuvre: Die Prosagedichte sind ihrerseits bestimmt von diversen (ineinander verflochtenen) 'Figurationen des Zwielfichts', deren charakteristische Hybridität auf inhaltlicher wie auf diskursiver Ebene mit den epochensymptomatischen Uneindeutigkeiten und Widersprüchlichkeiten korrespondieren.

Die Analyse gliedert sich in drei Teile: Zunächst erfolgt eine Diskussion des (kultur- und kunsttheoretischen) Hybriditätskonzepts, mit der der methodische Grundstein für die Werkinterpretation gelegt wird. Daran schließt sich in einem Zwischenschritt eine Betrachtung der Hauptfigur aus dem Vorwort, Gaspards de la Nuit als einer hybriden Figur, also des Teufels als eines Künstlers, an. Schließlich werden ausgewählte Prosastücke 'aus dessen Feder' in drei Schritten unter dem Aspekt ihrer Hybriditäten untersucht: kontextuell auf ihre diffuse Zeitlichkeit, figural hinsichtlich der Ambivalenzen der auftretenden Ordnungssprenger und generisch in Bezug auf die Ambiguitäten ihrer formalen Gestaltung.

2 Kultur- und kunsttheoretische Zugänge zu Hybridität

Ganz grundsätzlich bezeichnet 'Hybridität' eine neue Kombination oder Mischform mindestens zweier verschiedener, vormals voneinander getrennter Systeme oder Entitäten (Ha 2010:196). Ursprünglich aus dem naturwissenschaftlichen Bereich – der Botanik, nämlich aus dem Kontext der Pflanzenhybride – kommend, hat sich der Terminus im Laufe des 19. Jahrhunderts auch im kulturwissenschaftlichen Bereich – der Anthropologie, insbesondere im Zuge des Imperialismus – etabliert (Schwarz 2015: 166). Von Anfang an eignet dem Hybriden, das seiner Natur gemäß ambig, uneindeutig, ist, etwas Ambivalentes: Je nach ideologischer Positionierung kann das Gegenkonzept zum Unvermischt-Reinen mit Unfruchtbarkeit und Stagnation oder aber, im Gegenteil, mit Kreativität und Fortschritt gleichgesetzt werden (Ha 2010: 203, Schwarz 2015: 176, Zapf 2002: 40), wobei sich die allgemeine Tendenz in der Bewertung vom anfänglich Negativen zum allmählich Positiven bewegt. Insofern als es sich bei Epochenschwellen um 'Perioden des Dazwischen' handelt, in denen sich Einflüsse des Vorausgehenden und des Kommenden überkreuzen und miteinander konvergieren (Blumenberg 2016, Gumbrecht 1990), ist das Konzept der Hybridität auch auf sie übertragbar: Epochenschwellen, verstanden als 'plurale Zeiten', sind per se *hybride* Zeiten.

In den Literatur- und Kulturwissenschaften setzen sich insbesondere postkolonialistische und poststrukturalistische Ansätze (und ihre Erweiterungen) mit Hybridität auseinander (Zapf 2002: 19–92). Von Homi Bhabha (2016) stammen die Konzepte der kulturellen Hybridität und des *Third Space*. Bhabha definiert Kulturen – wie etwa auch Edward Said (1993: xxv) – als grundsätzlich von vorausgehenden Kulturelementen durchsetzte, und also hybride Gebilde, als offene Systeme, die durch die Aushandlung kultureller Differenzen in einem 'dritten Raum' ständig neue Bedeutungen hervorbringen und einem stetigen Wandel unterworfen sind. Selbst die dominante Struktur schließt Hybridität ein, weil die Stimme des Anderen auch in ihr hörbar bleibt. Bhabhas kulturtheoretische Überlegungen sind auch anwendbar auf die Akteure innerhalb der Kulturen. So können beispielsweise sich einer ein-

deutigen (Zu-)Ordnung widersetzende, und darum 'zweilichtige' Ordnungssprenger als *hybride* Figuren betrachtet werden.

Michail Bachtins Hybriditätskonzept setzt auf einer texttheoretischen Ebene an. Er analysiert die Redevielfalt im Roman als hybrides Wesensmerkmal (Bachtin 2023), wobei die konstatierte Dialogizität, wie Julia Kristeva (1972) gezeigt hat, sich auf den Gesamtbereich von Literatur ausdehnen lässt. Bachtin geht von der Annahme aus, dass jeder Gegenstand immer schon 'besprochen' ist, sodass sich jede Äußerung über ihn im Dialog mit bereits geäußerten 'fremden Worten' befindet. Der Roman bedient sich dieses Prinzips und vereint in der hybriden Äußerung eines einzigen Sprechers in Wirklichkeit zwei 'Sprachen' und Horizonte. In der Adaptation auf andere Literaturformen lässt sich diese dialogische diskursive Beschaffenheit zum Beispiel in parodistischen Gattungen und eben im Prosagedicht als *hybriden Genres*³ nachweisen. Als kunstvolle Prosagedichte hervorbringender kreativer Teufel kann Bertrands Gaspard de la Nuit, wie nun darzulegen ist, als emblematische Figur der Schwellenzeit gelesen werden, in dem und durch den die unterschiedlichen Hybriditäten zusammenlaufen.

3 Gaspard de la Nuit als hybride Figur: Der Teufel als Künstler

Der Teufel ist im christlichen Glauben und in der abendländischen Folklore im Eigentlichen immer schon eine hybride Figur: Als Gegenspieler des *einen* Gottes, des Stifters der universalen Ordnung, muss er als ordnungssprengende Figur geradezu Vielheit, Diffusität und Chaos verkörpern (Flasch 2015).⁴ Als 'Vater der Lüge' (Slenczka 2000) und 'Tausendkünstler' (Schumacher 1992) schlüpft er in unzählige Gestalten und Rollen, tritt mal als biblische Schlange, mal als Ziegenbock auf dem Hexensabbat, mal als bereits in sich hybrides Mischwesen in Menschengestalt mit Flügeln und Hörnern in Erscheinung. Kraft seiner Magie ist der Teufel der ultimative Verwandlungsexperte. Dafür, dass er der offiziellen, dominanten Kultur des Christentums mit Gottvater als absoluter Autorität und Inkarnation der Reinheit und der Monologizität *entgegensteht*, sich im Dunstkreis der Gegenkultur bewegt, sind seine Hybridität und seine dialogisch auf den Leitdiskurs bezogene Wesenheit unumstößliche Kennzeichen. In letzter Instanz ist die teuflische Hybridität jedoch – bezieht man Bhabhas Theorie auf den konkreten Fall – im autoritär-dominanten System 'aufgehoben', agiert der Teufel doch schließlich, so stimmen die Kirchenväter überein, im Auftrag und mit der Erlaubnis Gottes.

Bei Bertrands Gaspard de la Nuit handelt es sich um einen originellen Teufelstypus, der altbekannte und neu hinzukommende Merkmale in sich vereint.⁵ Über die gesamte Narration des Vorworts hinweg, wird Gaspard in Teufelsnähe gerückt, so etwa als ihn der Sprecher (noch figurativ) als "pauvre diable" (Bertrand 1993: 10, fortan zitiert unter der Sigle GN) bezeichnet und ihn mit dem "Juif-errant" (GN: 10), dem 'ewigen Juden', einer diabolischen Gestalt (Frenzel 2005),⁶ analogisiert. Auch die zeitliche Konfiguration – das Gespräch findet an einem (unheilvollen)

³ In postmodernistischer Perspektive versteht Ihab Hassan (1988) unter Hybridisierung die Reproduktion von Genre-Mutationen.

⁴ Mit Bezug auf Bertrands Protagonisten stellt Granjon (2008: 195f.) gleichfalls fest, dass der Autor in ihm mehrere Prinzipien teuflischer Figuren (*diabolos*, Luzifer, Satan) bewusst vermischt hat.

⁵ Zur Konjunktur des Teufels in der Romantik und Bertrands Sonderstellung innerhalb dieser literarischen Produktion hat Max Milner (2007: 417–454 und 645–648) ausführlich gearbeitet.

⁶ Eine Verbindung besteht hier auch zum Motiv des *promeneur* und der in Mode befindlichen Gattung des *récit de voyage* bzw. des *voyage pittoresque*, der Bertrand einige Aspekte entlehnt (Gosetti 2015).

Freitag⁷ (GN: 35) statt und endet beim abendlichen Glockenschlag um sechs⁸ Uhr (GN: 34) –, verleiht ihm latent eine (bedrohliche) teuflische Aura. Was Bertrands Figur indes Singularität beschert, ist der Status als Dichter. Gaspard wird mit seiner ärmlichen Kleidung und seinem kränklichen Äußeren⁹ als einer jener '*petits romantiques*' eingeführt, zu denen auch Bertrand zählte¹⁰ und die sich mit ihrem Kunstschaffen mehr schlecht als recht ihren Lebensunterhalt verdienten. Das verbindende Element zwischen Teufel und Künstler bildet hier also die Marginalität. In dieser neuen Rolle als *kreativer* Geist, der nicht mehr *zerstört* und (falsche) dämonische Illusionen, sondern (echte) ästhetische Fiktionen *erschafft*, entpuppt er sich als 'produktive Störfigur' (Eming/Fuhrmann 2020: 1). Das von Jutta Eming und Daniela Fuhrmann geprägte Oxymoron trägt dem ambigen und ambivalenten Charakter Gaspards Rechnung: Einerseits ist er noch der alte Täuscher, der seinem Gesprächspartner mal bestätigt, dass es den Teufel wirklich gebe,¹¹ mal, dass er nicht existiere.¹² Andererseits erweist er sich in seiner Funktion als Kunstschaffender in einer generativ-schöpferischen Position.

Diese Hybridität durchdringt in Form einer dualistischen Prägung auch die gesamte Ästhetik seines Werks, wie er dem Ich-Erzähler kundtut: "Je réfléchis que, puisque Dieu et l'amour étaient la première condition de l'art, ce qui dans l'art est *sentiment*; – Satan pourrait bien être la seconde de ses conditions, ce qui dans l'art est *idée*" (GN: 29, Hervorhebung im Original).¹³ Dementsprechend trägt sein Buch im Untertitel auch den doppelten Verweis auf die Barockkünstler Rembrandt (1606–1669) und Callot (1592–1635), den erhabenen "philosophe à barbe blanche" (GN: 39) und den grotesken "lansquenet fanfaron et grivoise" (GN: 39), wie es im zweiten Vorwort heißt. Die sich am Malerstil¹⁴ dieser beiden Meister orientierenden Prosagedichte spiegeln die Hybriditäten wider, die auch schon Gaspards gesamte Rede in der *Préface* durchziehen, wenn er etwa, geschichtlich, von den "deux Dijon, – un Dijon d'aujourd'hui, un Dijon d'autrefois" (GN: 19) oder, figurenbezogen, von einem in den Blick genommenen ungleichen Reiterduo – "l'un est le Roi des Ribauds, et l'autre, le chapelain du duc" (GN: 22) – berichtet. Im Detail ist nun diesen 'Figurationen des Zwielfichts' in den einzelnen Texten an ausgewählten Beispielen nachzuspüren.

⁷ Als Reminiszenz an den Karfreitag mit dem Kreuzestod Jesu Christi gilt der Freitag unter Einfluss des Christentums im Aberglauben als unheilvoll; an diesem Wochentag haben Venus und der Teufel eine besondere Macht (Wehr 1991).

⁸ Die Sechs gilt bekanntlich als Teufelszahl.

⁹ Zu seinem Äußeren heißt es konkret: "J'avais déjà remarqué dans le même jardin sa redingote râpée qui se boutonnait jusqu'au menton, son feutre déformé que jamais brosse n'avait brossé, ses cheveux longs comme un saule, et peignés comme des broussailles, ses mains décharnées, pareilles à des ossuaires, sa physiognomie narquoise, chafouine et maladive qu'effilait une barbe nazaréenne [...]" (GN: 10).

¹⁰ In der Bertrand-Forschung gibt es eine Lesart, nach der es sich bei Gaspard de la Nuit um den fiktionalen Doppelgänger des Autors handelt (Blanc 1986: 44, 49 und 52).

¹¹ "Me voilà en quête du diable. [...] Le diable existe. [...] On le voit partout comme je vous vois" (GN: 29f.) An dieser Äußerung Gaspards ist auch sein diabolischer Humor zu erkennen, da er darin sein Gegenüber mit dem Teufel parallelisiert ('comme je vous vois'), wo doch in Wirklichkeit er selbst der Teufel ist.

¹² "– Et le diable? – Il n'existe pas" (GN: 33).

¹³ Auch der Sprecher selbst, einmal mehr ein Double Gaspards, vertritt diese Meinung, als er ganz zu Beginn der *Préface* über die ambivalente Natur der Dichtung reflektiert: "[L]a poésie est semblable à l'amandier: ses fleurs sont parfumées et ses fruits sont amers" (GN: 9).

¹⁴ Zur 'piktoralen Ästhetik' von Bertrands Band, insbesondere des ersten Buchs *École flamande*, gibt es einen starken Forschungszweig (Wanlin 2003).

4 Figurationen des Zwiellichts in *Gaspard de la Nuit*

4.1 Kontextuelle Hybriditäten: diffuse Zeitlichkeit

Bertrands Prosagedichtband ist in zentralen Teilen eine intensive künstlerische Auseinandersetzung mit der (spät-)mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Vergangenheit – dies ein Charakteristikum der Schwellenphase um 1800 –, wobei die zeitlichen Übergänge mitunter fließend, und also diffus sind.¹⁵ Besonders in den Büchern 2 und 4, *Le Vieux Paris* und *Les Chroniques*, rücken etwa mit "La Chasse (1412)" oder "Messire Jean" historische Ereignisse und Figuren in den Blick, aber auch in anderen Texten wie etwa in "La Chambre gothique" kreierte der Autor eine vage-unbestimmt 'gotische' Atmosphäre.

Das Prosagedicht "Le Bibliophile" beschließt das zweite Buch *Le Vieux Paris* und stellt über die Leidenschaft eines Sammlers alter seltener Bücher, einer typischen Figur von Bertrands Paris-Stücken,¹⁶ im Kern eine Reflexion über die Zeitlichkeit dar:

Un Elzevir lui causait de douces émotions; mais ce qui le plongeait dans un ravissement extatique, c'était un Henri Étienne.
Biographie de Martin Spickler.

Ce n'était pas quelque tableau de l'école flamande, un David Téniers, un Breughel d'Enfer, enfumé à n'y pas voir le diable.

C'était un manuscrit rongé des rats par les bords, d'une écriture tout enchevêtrée et d'une encre bleue et rouge.

"Je soupçonne l'auteur, dit le bibliophile, d'avoir vécu vers la fin du règne de Louis XII, ce roi de paternelle et plantureuse mémoire."

"Oui, continua-t-il d'un air grave et méditatif, oui, il aura été clerc dans la maison des sires de Chateaufort."

Ici il feuilleta un énorme in-folio ayant pour titre: le Nobiliaire de France, dans lequel il ne trouva mentionnés que les sires de Chateaufort.

"N'importe, dit-il un peu confus, Chateaufort et Chateaufort ne sont qu'un même château. Aussi bien il est temps de débaptiser le Pont-Neuf." (GN: 101f.)

Über die in den Strophen, den *couplets*, erwähnten historischen Persönlichkeiten, die flämischen Barockmaler David Teniers (1610–1690) und Pieter Brueghel den Jüngeren (1564–1638, Höllenbrueghel genannt) und den französischen König Ludwig XII. (1462–1515), lässt sich *ex negativo* der *terminus post quem*, der historische Standpunkt, vage eingrenzen, von dem aus der Bibliophile spricht. Die materielle Beschaffenheit des Buches,¹⁷ an dem der 'Zahn der Zeit' in Gestalt von Ratten bereits gehörig genagt hat, zeugt ihrerseits vom hohen, jedoch explizit nicht näher bestimmten Alter des begehrten Gegenstands, weshalb der Sammler auf Basis eines

¹⁵ Diese Diffusität und Fluidität teilt Bertrands Werk mit dem in etwa zeitgleich in Mode befindlichen *genre troubadour* (Jacoubet 1929).

¹⁶ Während die Prosagedichte mit Paris-Bezug vor allem Typen zur Anschauung bringen, inszenieren die mit Dijon assoziierten Texte in der Regel ein Ich und ein *fantastique intime* (Vincent-Munina 2003: 15).

¹⁷ Das Buch ist ein wiederkehrendes Motiv bei Bertrand (Dufief-Sanchez 2003).

Nachschlagewerks, des *Nobiliaire de France*, eine Einordnung vorzunehmen gedenkt.

Indem er das ihm bekannte Adelsgeschlecht der Chateauxvieux mit dem im Werk gefundenen Haus der Chateauxneuf gleichsetzt, sinniert er implizit über die Relativität von 'alt' und 'neu'. In Bezug auf die zeitliche Verortung sind zwei konkurrierende Diskurse, der des Bibliophilen und der der Buchrealität, auszumachen (Slott 1985: 90f.), die Zeit zu einem diffusen Konstrukt werden lassen, Zeitlichkeit letztendlich hybridisieren. Die mit einigem Recht in der Schwellenzeit um 1800 einzuordnenden Überlegungen des Sammlers relativieren die Dauerhaftigkeit einmal getroffener, nur vermeintlich absoluter Zuweisungen auch am Beispiel des an der Wende des 16./17. Jahrhunderts erbauten Pont Neuf. Das hinter der Aussage wahrnehmbare neckische Augenzwinkern enthüllt die diskursive Dialogizität, die an der Epochenschwelle als Zeit, in der vormals Neues allmählich alt wird und Altes durch Neues abgelöst wird, besonders markant hervortritt.

4.2 Figurale Hybriditäten: ambivalente Ordnungssprenger

In *Gaspard de la Nuit* wimmelt es geradezu von zwielichtigen hybriden Figuren, die oftmals wie etwa in "Les Deux Juifs" und "Les Lépreux" marginale Figuren sind und ihren Status als Ordnungssprenger nicht selten, wie etwa in "Les Gueux de Nuit", auch sprachlich durch den brutalen, unvermittelten Einbruch ihrer Rede in das Prosagedicht unter Beweis stellen (Vincent-Munnia 1998). Ambivalent erscheinen diese hybriden Wesen, wie etwa auch die zum Typus der *Femme fatale* zählende Wasserfrau in "Ondine"¹⁸ insofern, als sie gleichermaßen Faszination und Bedrohlichkeit ausstrahlen.

In "La Cellule", dem Eröffnungstext des fünften Buchs *Espagne et Italie*, stellt Bertrand einen solchen ambivalenten Ordnungssprenger *in personam* eines jungen Klausners ins Zentrum:

L'Espagne, pays classique des imbroglios, des coups
de stylet, des sérénades et des auto-da-fés.
Extrait d'une Revue littéraire.

. Et je n'entendrai plus
Les verrous se fermer sur l'éternel reclus.
Alfred de Vigny. — *La Prison.*

Les moines tonsus se promènent là-bas,
silencieux et méditatifs, un rosaire à la main, et
mesurent lentement de piliers en piliers, de
tombes en tombes, le pavé du cloître, qu'habite
un faible écho.

Toi, sont-ce là tes loisirs, jeune reclus qui, seul
dans ta cellule, t'amuses à tracer des figures
diaboliques sur les pages blanches de ton livre
d'oraisons, et à farder d'une ocre impie les
joues osseuses de cette tête de mort?

Il n'a pas oublié, le jeune reclus, que sa mère
est une gitana, que son père est un chef de
voleurs; et il aimerait mieux entendre, au point
du jour, la trompette sonner le boute-selle pour
monter à cheval, que la cloche tinter matines
pour courir à l'église!

¹⁸ Bertrands Wasserfrau erfährt allerdings eine deutliche Parodierung (Gosetti 2016, 104–112).

Il n'a pas oublié qu'il a dansé le bolero sous les
rochers de la sierra de Grenade avec une brune
aux boucles d'oreilles d'argent, aux
castagnettes d'ivoire; et il aimerait mieux faire
l'amour dans le camp des bohémiens que prier
Dieu dans le couvent.

Une échelle a été tressée en secret de la paille
du grabat; deux barreaux ont été sciés sans
bruit par la lime sourde; et du couvent à la
sierra de Grenade, il y a moins loin que de
l'enfer au paradis.

Aussitôt que la nuit aura clos tous les yeux,
endormi tous les soupçons, le jeune reclus
rallumera sa lampe et s'échappera de sa cellule
à pas furtifs, un tromblon sous sa robe. (GN: 171ff.)

Die Ordnung wird hier durch den klösterlichen Schauplatz und die christliche Norm, das gottgefällige Betragen der Mönche, repräsentiert, die der sich abschottende Sonderling allerdings durch seine 'teuflischen Kritzeleien' im venerablen Gebetbuch durchkreuzt. In den *couplets* 3 und 4 begibt sich dieser rein räumlich-äußerlich noch in die Gemeinschaft Integrierte auf eine Erinnerungsreise in die Vergangenheit, so wie sich auch Bertrand in *Espagne et Italie* (Länder, die er nie bereist hat), mit dem vorliegenden und anderen Prosagedichten dieser Rubrik auf eine gedankliche Reise begibt (Bonenfant 2003).

In der Rückschau des Klausners offenbart sich dessen zwiespältiges Wesen: Als Sohn einer *gitana* und eines Räuberhauptmanns, zwielichtigen Zeitgenossen und typischen, dem spanischen Lokalkolorit gemäßen Ordnungssprengern, zieht er das einstige sinnenfrohe Leben mit Tanz und Liebesspiel dem jetzigen *sinnenfeindlichen* Dasein in der kargen Klosterzelle unumwunden vor. Seine diabolische Seite gibt es ihm ein, die im Titel kondensierte Eingeschlossenheit durch die Weite der Sierra Nevada einzutauschen und damit mit den sinnbildlichen Gitterstäben vor seinem Fenster die etablierte Ordnung zugunsten seiner grenzenlosen Freiheit zu sprengen.

4.3 Generische Hybriditäten: ambige Formen

Bertrands Werk zeichnet sich nicht zuletzt durch die Ambiguität hinsichtlich seiner Gattung und diskursiven Gestalt aus. Makrostrukturell ist *Gaspard de la Nuit* in ein komplexes Netz aus Rahmungen – Titel und Untertiteln, Vorworten, Epigraphen usw. – eingewoben (Sieburth 1985: 252). Mikrostrukturell erzeugt die Kombination aus Prosa und Gedicht, aus schwarzer Schrift und Weißraum zwischen den Strophen, die wie Nacht und Tag aufeinander bezogen sind (Oster 2020),¹⁹ Hybridität. Auch phantastische oder parodistische Schreibweisen etablieren eine dialogische Brechung, die besonders deutlich in den Texten hervortreten, in denen Träume oder traumähnliche Zustände inszeniert werden,²⁰ beispielsweise in "Départ pour le Sabbat" und "Mon Bisaïeul".

¹⁹ In der Anweisung an den Drucker legt Bertrand großen Wert auf die Unterteilung in *couplets*.

²⁰ Auch in der *Préface* spielen Träume eine zentrale Rolle: Der Erzähler wird zunächst von Gaspard aus seinen Träumereien gerissen, dieser selbst weiß nicht, ob er träumt, als er vor seinem Fenster den Lutheraner mit seiner jungen Tochter erblickt, und bestätigt schließlich in Bezug auf die phantastische Kirch-Episode, in der Jacquemart und die schwarze Jungfrau zum Leben erwachen, dass es sich um einen Traum handelte (GN: 10, 13 und 31f).

Das Prosagedicht "Un Rêve" entstammt dem dritten Buch *La Nuit et ses Prestiges* und ist charakterisiert durch ebensolche formalen Unsicherheiten:

J'ai rêvé tant et plus, mais je n'y entends note.
Pantagruel, Livre III.

Il était nuit. Ce furent d'abord, — ainsi j'ai vu,
ainsi je raconte, — une abbaye aux murailles
lézardées par la lune, — une forêt percée de
sentiers tortueux, — et le Morimont grouillant
de capes et de chapeaux.

Ce furent ensuite, — ainsi j'ai entendu, ainsi je
raconte, — le glas funèbre d'une cloche auquel
répondaient les sanglots funèbres d'une cellule,
— des cris plaintifs et des rires féroces dont
frissonnait chaque feuille le long d'une ramée,
— et les prières bourdonnantes des pénitents
noirs qui accompagnent un criminel au supplice.

Ce furent enfin, — ainsi s'acheva le rêve, ainsi je
raconte, — un moine qui expirait couché dans la
cendre des agonisants, — une jeune fille qui se
débattait pendue aux branches d'un chêne, — et
moi que le bourreau liait échevelé sur les rayons
de la roue.

Dom Augustin, le prieur défunt, aura, en habit de
cordelier, les honneurs de la chapelle ardente; et
Marguerite, que son amant a tuée, sera ensevelie
dans sa blanche robe d'innocence, entre quatre
cierges de cire.

Mais moi, la barre du bourreau s'était, au premier
coup, brisée comme un verre, les torches des
pénitents noirs s'étaient éteintes sous des
torrents de pluie, la foule s'était écoulée avec les
ruisseaux débordés et rapides, — et je
poursuivais d'autres songes vers le réveil. (GN : 121ff.)

Der Text wird durch ein Epigraph von Rabelais, dem großen Meister der Gegenkultur (Bachtin 1985), eingeleitet, das die Unverständlichkeit und die alogische Uneindeutigkeit zum Thema hat. Strukturiert ist dieser Traum durch mehrere formale Diskontinuitäten, nämlich die einen Weißraum (eine Pause) schaffende Strophen-einteilung und vor allem die zahlreichen Gedankenstriche –, eine Unterbrechungstechnik, die die typischen inhaltlichen Brüche des Traums diskursiv nachahmt (Oster 2020: 368). Durch die vielen Leerstellen ist es dem Leser / der Leserin nicht möglich, eine Logik hinter den drei Orten, Geräuschen und Situationen herzustellen, sodass mehrere Fragen offenbleiben: Ist der Kriminelle auf dem Hinrichtungsplatz Morimont der Mörder des Mädchens? Warum stirbt der Mönch und welcher Bezug besteht zu den anderen beiden Figuren? – Die Beantwortung verliert sich in der Ambiguität (Vanhese 2003: 75).²¹

Bertrands 'Poetik des Bruches' geht schließlich auch sprachlich-diskursiv in den Text ein, bricht doch das Vergleichsobjekt des gebrochenen Henkerstabs, "le verre", den titelgebenden Traum, "le rêve", auf morphologischer Ebene verkehrend ebenso auf (Ravonneaux 2017: 26), wie dieser unerwartete Vorfall auf Handlungsebene die (Leser-)Erwartung der sicheren Hinrichtung des erlebenden Ichs bricht.

²¹ Eine alternative Lesart etabliert dagegen Jacques-Rémi Dahan (2008), der in diesem Text eine narrative Kohärenz zu erkennen glaubt.

Die implizite Dialogizität zwischen regulärem Ablauf und (parodistischer) Vereitelung bewirkt eine Ambiguisierung.

5 Fazit

Die Analyse von Aloysius Bertrands *Gaspard de la Nuit* hat gezeigt, dass die Prosa Gedichte des Bandes von aufeinander bezogenen und ineinander verwobenen 'Figurationen des Zwiellichts' geprägt sind. Die Epochenschwelle um 1800 fungiert als ein Konvergenzraum, der vermehrt ambivalente Ordnungssprenger hervorbringt, die ihrerseits als symptomatische Schwellenfiguren auf die ambige Zeitlichkeit zurückverweisen. In dieser Konstellation erweist sich der kreative Teufel als hybride Figur schlechthin, der durch sein generatives Leistungsvermögen der entscheidende Motor für die anbrechende moderne Zeit ist und in seiner produktiven Zwiespältigkeit dementsprechend eine zentrale Scharnierposition für die generelle Entwicklung einer neuen Kunst innehat.

Bibliographie

- Bachtin, Michail M. (2023¹⁰): "Das Wort im Roman", in: Ders.: *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 154–300.
- Bachtin, Michail M. (1985): *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt/M.: Ullstein.
- Baudelaire, Charles (1967): "À Arsène Houssaye", in: Ders.: *Petits poèmes en prose (Le spleen de Paris)*. Paris: Garnier-Flammarion, 31–32. [1967]
- Bertrand, Aloysius (1993): *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Texte intégral. Postface et notes de Dominique Millet-Gérard. Paris: Seuil. [1842] [zitiert unter der Sigle GN]
- Bhabha Homi K. (2016²): *Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung*. Herausgegeben und eingeleitet von Anna Babka und Gerald Posselt. Berlin: Turia + Kant.
- Blanc, Rejane (1986): "Dissimulation ou vérité?", in: Dies.: *La quête alchimique dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*. Paris: Nizet, 43–60.
- Blumenberg, Hans (2016⁴): *Aspekte der Epochenschwelle: Cusaner und Nolaner*. Erweiterte und überarbeitete Neuausgabe von *Die Legitimität der Neuzeit*. Viertes Teil. Frankfurt/M.: Suhrkamp. [1976]
- Bonenfant, Luc (2003): "Aloysius Bertrand: La fantaisie de la promenade", in: Guyot, Alain/Massol, Chantal (Hg.): *Voyager en France au temps du romantisme: Poétique, esthétique, idéologie*. Grenoble: Editions Littéraires et Linguistiques de l'Université de Grenoble III, 343–358.
- Dahan, Jacques-Rémi (2008): "Un rêve? Narrativité et onirisme dans une pièce de *Gaspard de la Nuit*", in: Claudon, Francis/Perrot, Maryvonne (Hg.): *Transfigurer le réel: Aloysius Bertrand et la fantasmagorie*. Dijon: Centre Gaston Bachelard, 19–36.
- Dufief-Sanchez, Véronique (2003): "Le motif du livre et la 'science du poète' dans *Gaspard de la Nuit*", in: *La Toison d'Or* 3, 81–94.

- Eming, Jutta/Fuhrmann, Daniela (2020): "Der Teufel und seine poetische Macht. Eine Einführung", in: Dies./Dies. (Hg.): *Der Teufel und seine poetische Macht in literarischen Texten vom Mittelalter zur Moderne*. Berlin: De Gruyter, 1–24.
- Flasch, Kurt (2015): *Der Teufel und seine Engel. Eine neue Biographie*. München: C. H. Beck.
- Frenzel, Elisabeth (2005¹⁰): "Ahasver", in: Dies.: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner, 19–27.
- Gosetti, Valentina (2016): "Intertextuality and Cultural Exchange in *Gaspard de la Nuit*", in: Dies.: *Aloysius Bertrand's Gaspard de la Nuit. Beyond the Prose Poem*. London: Legenda, 91–116.
- Gosetti, Valentina (2015): "Between Representation and Imagination: The Promotion of Dijon in *Gaspard de la Nuit*", in: *Dix-neuf* 19.2, 144–158.
- Granjon, Émilie (2008): "Le diable alchimique dans *Gaspard de la Nuit*: une figure plurielle", in: Claudon, Francis/Perrot, Maryvonne (Hg.): *Transfigurer le réel: Aloysius Bertrand et la fantasmagorie*. Dijon: Centre Gaston Bachelard, 189–202.
- Greiner, Frank/ Ternaux, Jean-Claude (éd.) (2002): *L'Épopée et ses modèles, de la Renaissance aux Lumières*. Paris: Classiques Garnier.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.) (1990²): *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. [1984]
- Ha, Kien Nghi (2010): "Hype um Hybridität in der Spätmoderne", in: Ders.: *Unrein und vermischt: Postkoloniale Grenzgänge durch die Kulturgeschichte der Hybridität und der kolonialen 'Rassenbastarde'*. Bielefeld: Transcript, 195–227.
- Hassan, Ihab (1988): "Noch einmal: Die Postmoderne", in: Hoffmann, Gerhard (Hg.): *Der zeitgenössische amerikanische Roman: Von der Moderne zur Postmoderne*. Band 3: *Autoren*. München: Fink, 365–374. [1985]
- Jacoubet, Henri (1929): *Le genre troubadour et les origines françaises du romanisme*. Paris: Societe d'Édition Les Belles Lettres.
- Koselleck, Reinhart (1987): "Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit", in: Ders./Herzog, Reinhart (Hg.): *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*. München: Fink, 269–282.
- Kristeva, Julia (1972): "Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman", in: Ihwe, Jens (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Band 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II*. Frankfurt/M.: Athenäum, 345–375. [1967]
- Milner, Max (2007): "L'Apogée romantique (1830–1845)", in: Ders.: *Le diable dans la littérature française. De Cazotte à Baudelaire. 1771–1861*. Paris: Corti, 375–662. [1960]
- Oster, Patricia (2020): "Le Rêve: Une Dimension du poème en prose", in: Dieterle, Bernard/Engel, Manfred (Hg.): *Mediating the Dream / Les Genres et médias du rêve*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 361–380.
- Ravonneaux Nathalie (2017): "'Ainsi j'ai vu, ainsi je raconte'. Prestiges des sommeils de la raison dans *Gaspard de la Nuit*", in: *Romantisme* 4.178, 20–29.
- Said, Edward (1993): *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.

- Schumacher, Meinolf (1992): "Der Teufel als 'Tausendkünstler'. Ein wortgeschichtlicher Beitrag", in: *Mittellateinisches Jahrbuch. Internationale Zeitschrift für Mediävistik* 27, 65–76.
- Schwarz, Thomas (2015): "Hybridität. Ein begriffsgeschichtlicher Aufriss", in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 6.1, 163–180.
- Sieburth, Richard (1985): "*Gaspard de la Nuit*: Prefacing Genre", in: *Studies in Romanticism* 24.2, 239–255.
- Slenczka, Alwine (2000): "Der Teufel als 'Vater der Lüge' und seine Realisation in mittelhochdeutschen Verserzählungen", in: Hochadel, Oliver/Kocher, Ursula (Hg.): *Lügen und Betrügen. Das Falsche in der Geschichte von der Antike bis zur Moderne*. Köln: Böhlau, 51–63.
- Slott, Kathryn (1985): "Bertrand's *Gaspard de la Nuit*. The French prose poem as a parody of romantic conventions", in: *Francofonia* 8, 69–92.
- Vanhese, Gisèle (2003): "Obliquité du poème et rhétorique nocturne dans *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand", in: *La Toison d'or* 3, 69–80.
- Vincent-Munnia, Nathalie (2003): "Aloysius Bertrand ou le poème en prose entre Dijon et Paris", in: *La Toison d'Or* 3, 9–19.
- Vincent-Munnia, Nathalie (1998): "Du poème en prose comme art de la marge chez Aloysius Bertrand", in: *Études Romanes de Brno* 28.19, 45–55.
- Voltaire (1764): "Discours aux Welches", in: Ders.: *Contes de Guillaume Vadé*. Genf: Cramer, 119–150.
- Wanlin, Nicolas (2003): "Esthétique picturale et nostalgie: La disparition de la peinture dans *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand", in: Auraix-Jonchière, Pascale (Hg.): *Ecrire la peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 295–310.
- Wehr, Christian (1991): "Freitag", in: Ders.: *Lexikon des Aberglaubens*. Unter Mitarbeit von Helmut Maurò, Rainer Schütz und Jon-Michael Winkler. München: Wilhelm Heyne, 68–70.
- Zapf, Harald (2002): "Theorie", in: Ders.: *Dekonstruktion des Reinen. Hybridität und ihre Manifestationen im Werk von Ishmael Reed*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 29–92.