

Bandello und Baudelaire : der Fürst und sein Narr

Autor(en): **Starobinski, Jean**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **65 (1985)**

Heft 1

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-164236>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Jean Starobinski

Bandello und Baudelaire

Der Fürst und sein Narr

In einer Novelle Bandellos lässt ein Fürst seinen Narren, der eines Majestätsverbrechens angeklagt ist, eine Scheinhinrichtung erleiden; von schrecklicher Angst erfasst, stirbt der Narr augenblicklich auf dem Schafott¹. In einem Prosagedicht Baudelaires stirbt ein eines Majestätsverbrechens schuldiger Narr auf der Stelle, mitten in der Darbietung seines Könnens, vor den Augen des Fürsten, der dieses Ereignis zum Gegenstand eines psychologischen Experiments gemacht hat. Eine merkwürdige Ähnlichkeit verbindet diese beiden Geschichten miteinander; die Entsprechungen in den Details sind zahlreich, und sie sind frappant. Ebenso die Unterschiede. Darf man mutmassen oder muss man annehmen, Baudelaire habe die Geschichte Bandellos oder wenigstens einen ihr nachempfundenen Bericht gekannt?² Das hiesse, die Texte miteinander Fühlung nehmen zu lassen und durch den Kontakt, die Lektüre, die «Rezeption» (oder, wie man zu sagen beliebt, die Intertextualität) Rechenschaft über die Ähnlichkeiten abzulegen: eine vergleichende Rezension. Ebensogut könnte man sich auf einen *topos communis* berufen – zurückgreifen auf einen Archetypus, der hinlänglich universal wäre, um nicht auf den Wegen der Beeinflussung übermittelt worden zu sein. Man wird indes feststellen, dass das Sinngebende in einer solchen Gegenüberstellung die Abweichungen sind, die Differenzen. Auf dem gemeinsam zugrundeliegenden Stoff werden die Veränderungen, die Baudelaire vornimmt, zu aufschlussreichen Indizien; er kerbt das Zeichen seiner Kunst in diesen Stoff, indem er aus der Geschichte geradewegs die Allegorie des Künstlerschicksals macht.

Der Novelle Bandellos geht als Widmung ein Brief an Geronimo de la Penna voraus. Der Verfasser erinnert daran, den Adressaten des Briefs an einem Tag besucht zu haben, als dieser an Quartanfieber litt. Bei dieser Gelegenheit hatte er ihm, wobei er sich auf einen Dritten berief, gesagt, das Quartanfieber sei heilbar, und zwar durch einen jähen, heftigen Schrecken: *«Ich sagte Euch auch, dass ich ein andermal, ich weiss nicht mehr von wem, gehört hatte, wie ein plötzlicher ungeheurer Schreck einen Malariakranken unerwarteterweise – doch ist daran nicht zu zweifeln – von seinem Quartanfieber befreite.»*

Der Kranke hatte ihm erwidert, dass ihm eine Heilung zu diesem Preis wünschenswert erscheine: «*Ihr habt mir geantwortet, dass Ihr Euch noch so gern einen solchen Schrecken unvermittelt einjagen liasset, um von diesem lästigen Leiden befreit zu werden, das Euch jeden vierten Tag heftig mit kaltem Schweiss und Zähneklappern anfällt und quält.*»

Dieser Wunsch des Kranken wird unerfüllt bleiben. In dem Brief an Geronimo de la Penna fügt Bandello hinzu, dass er vor drei oder vier Tagen im Garten eines Freundes Galasso Ariosto getroffen habe, und dass sie über die Krankheit Geronimos gesprochen hätten. Im Zusammenhang mit der Heilung des Quartanfiebers durch einen jähen Schrecken habe nun Galasso Ariosto eine Geschichte erzählt, die Bandello sogleich niederschrieb, um damit seinem kranken Freund eine Freude zu machen. Es sollte sich um ein *ausführliches Beispiel* handeln, dazu bestimmt, den Kranken zu zerstreuen und ihm Geduld nahezu legen: «*Und so schicke ich es Euch und schenke es Euch. Wartet die Heilung ab, lebt und erinnert Euch meiner.*» Die Fiktion legt sich nicht nur im Quartanfieber des Freundes und Lesers einen äusserlichen Vorwand zurecht – Ausgangspunkt einer Ideenverbindung mittels Analogie –, sondern sie schreibt sich überdies gewissermassen eine therapeutische Funktion zu. Wir werden gleich erfahren, dass das Quartanfieber den Kranken zum Melancholiker macht – er ist es, dem der Autor seinen Bericht zueignet, wodurch jene typische Relation hergestellt wird, in der das literarische Vergnügen, als hätte es eine Rechtfertigung nötig, die ihm üblicherweise abgeht, gleichsam als Heilmittel getarnt auftritt, um das Übel zu vertreiben oder es vergessen zu lassen.

Die Erzählung beginnt. In die Rolle des Erzählers ist jetzt Galasso Ariosto geschlüpft. Er legt zuerst den zeitlichen Rahmen seines Berichts fest, indem er drei Generationen der Dynastie der Fürsten von Este erwähnt, der Marchesen von Ferrara. Galasso fährt fort, von seinem Vater habe er eine Geschichte gehört, die Nicolai d'Este betreffe, den Grossvater des gegenwärtig herrschenden Fürsten. Auf diese Weise wird die Verantwortung für den Bericht nochmals delegiert; sie fällt nun einer dritten, abwesenden oder verstorbenen Person, dem Vater Galassos, zu. Die Helden des Berichts, Nicolai d'Este und sein Hofnarr Gonnella, werden in einer relativ nahen Vergangenheit angesiedelt – so weit zurückliegend immerhin, dass es ein leichtes ist, ihr einen sagenhaften Anstrich zu verleihen. (Zur Zeit Bandellos war der Narr Gonnella schon eine literarische Figur – Held einer Menge schnurriger Geschichten.)

Der Fürst von Este leidet an Quartanfieber und sieht sich daher zum Melancholiker geworden. Der Hofstaat ist betrübt, doch mehr als alle anderen ist es Gonnella, der seinen Gebieter über die Massen *liebt* und nun einsehen muss, dass die Mittel seiner Kunst, die für gewöhnlich jede Schwer-

mut zu vertreiben vermögen, in diesem Fall versagen: *«Aber unter allen war es Gonnella, der sich überaus grämte, da er seinen Gebieter innig liebte und daran verzweifelte, dass all die Spiele und Gefälligkeiten nicht erreichten, dass der Herr sich jemals hätte erfreuen können.»*

Die Ärzte wissen nicht ein noch aus und greifen zum letzten Mittel; sie empfehlen – ganz «klassisch» – einen Orts- und Klimawechsel. Der Fürst richtet sich also im Schloss Belriguardo am Ufer des Po ein und findet Gefallen an Spaziergängen entlang dem Strom. Da nun entsinnt sich Gonnella dessen, was er sagen gehört³ oder vielleicht «mit eigenen Augen gesehen» hat: *«dass ein gewaltiger Schrecken, in den ein Kranker unvermittelt versetzt werde, ihm zur sofortigen Heilung gereiche und das beste Mittel sei, um das Fieber zu verjagen.»* Er übernimmt selbst die Ausführung: Er stösst den Fürsten in den Strom; ein Müller aus der Nachbarschaft, dem Gonnella zuvor seinen Plan auseinandergesetzt hat, ist zur Stelle, vorgeblich um zu fischen; er nimmt den von Entsetzen gezeichneten, aber geheilten Fürsten in seinen Kahn auf. Gonnella flüchtet nach Padua, zum Lehensherrn von Carrara. Indessen will dem Fürsten von Este, obwohl er seinen Narren *liebt*, die Tat Gonnellas nicht aus dem Kopf – die Angelegenheit wird dem Rat vorgetragen, welcher zu dem Schluss kommt, es handle sich um ein Majestätsverbrechen: Gonnella wird verurteilt und soll enthauptet werden, falls er ins Hoheitsgebiet des Fürsten zurückkehrt. Dieser, der «Gonnella von Herzen zugetan war», langweilt sich über dessen Abwesenheit. Gonnella weiss, dass er verbannt worden ist («bandito»), will aber dennoch das Wagnis eingehen, nach Ferrara heimzukehren. Er richtet einen Karren her, dessen Boden er mit Erde aus Padua bedecken lässt, und gibt dies auch mit einer Aufschrift bekannt, um sich in scherzhafter Weise auf sein exterritoriales Recht zu berufen. Der Fürst von Ferrara, der sich sehnlichst wünscht, von seinem Narren bei Laune gehalten zu werden und sich belustigen zu lassen, lässt ihn verhaften und ins Gefängnis werfen. Der Plan des Fürsten (der den therapeutischen Zweck von Gonnellas Anschlag bezweifelt) besteht darin – und es soll ein Ereignis ersten Ranges werden –, den Narren einer Scheinhinrichtung zu unterziehen, um ihm seinerseits einen Schrecken einzujagen. Es wird Gonnella nicht gestattet, mit dem Fürsten zu sprechen; er würde ihn um die Gnade bitten, die ihm in Tat und Wahrheit schon gewährt ist. Wir zitieren in voller Länge den Schluss dieser Geschichte, die tragisch endet:

«Als nun unser Pechvogel Gonnella merkte, dass die Sache im Ernst und nicht nur zum Spass schief läuft, und dass ihm nie mehr die Gnade erwiesen würde, mit dem Fürsten sprechen zu dürfen, machte er aus seiner Not eine Tugend und schickte sich, wie es ihm angemessen schien, dazu an, mit dem Tod seine Sünden zu bereinigen. Der Fürst aber hatte im geheimen ange-

ordnet, Gonnella, sowie er seiner Strafe zugeführt würde, die Augen zu verbinden; dann solle der Scharfrichter, wenn der Hals erst auf dem Block liege, anstatt Gonnella den Kopf abzuschlagen, ihm einen Eimer kaltes Wasser darüber giessen. Ganz Ferrara versammelte sich auf der Piazza, und gross und klein tat der Tod des Narren unendlich leid. Der arme Mann mit den verbundenen Augen, elendiglich schluchzend, und schon auf den Knien, flehte zu Gott um Vergebung für seine Sünden, wobei er tiefste Reue zeigte. Dann bat er den Fürsten um Verzeihung, betuernd, er habe ihn nur in den Po gestossen, um ihn zu heilen; und nachdem er sich mit der Bitte ans Volk gewandt hatte, es möge um seine Seele beten, legte er den Hals auf den Block. Als ihm nun der Scharfmacher den Eimer Wasser über den Kopft goss, schrie alles: Erbarmen! denn jedermann meinte, nun falle das Henkerbeil. Der arme, unglückliche Gonnella aber wurde in diesem Moment von einem so gewaltigen Schrecken erfasst, dass er alsogleich seine Seele dem Schöpfer zurückgab. Sowie dies bekannt wurde, ehrte mit Wehklagen ganz Ferrara den Toten. Der Fürst ordnete ein feierliches Begräbnis an, und die ganze Klerisei Ferraras gab ihm das letzte Geleit. Der Fürst selbst grämte sich so sehr über den Vorfall, dass er lange Zeit durch nichts auf der Welt hätte getröstet werden können.»

Also hat ein und dieselbe Ursache – ein «gewaltiger Schrecken» – ganz gegensätzliche Wirkungen. Die Angst ist heilsam, wenn der Narr sie dem Fürsten bereitet, und sie ist fatal im umgekehrten Fall. Die Liebe zwischen Fürst und Narr und die sadistischen Streiche, die sie sich gegenseitig spielen (worin man übrigens eine Symmetrie erkennen kann, denn ist es nicht beide Male *kaltes Wasser*, mit dem sie sich Angst einjagen?), führen zu einem alles andere als symmetrischen Ergebnis: einerseits zur Heilung, andererseits zum augenblicklichen Tod. Was in den Händen des Narren lebensrettend war, ist todbringend in den Händen des Fürsten.

Wie wir gesehen haben, bietet sich die Novelle dem Leser als Anekdote dar, die Bandello nur aufgelesen hat. Er kennt sie von Galasso Ariosto, der sie seinerseits von seinem Vater hat. Es ist eine Geschichte, die mündlich die Runde macht; der Schriftsteller hat sie zufällig aufgeschnappt und *im Vorübergehen* niedergeschrieben. So wie fast die gesamte novellistische Literatur seit dem *Decamerone* gibt sich das Geschriebene als Depositorium der mündlichen Erzählung aus, und diese wiederum als genauer Bericht von einem seltsamen und denkwürdigen Ereignis. Der Schriftsteller weist sich das Amt eines Treuhänders zu: Er ist nicht in die Geschichte verwickelt, die er erzählt; er hat sich nur schnell nebenbei als Sekretär eines anderen, ihm vorausgegangenen Erzählers eingerichtet.

Die mündlich überlieferte Geschichte selbst ist die Illustration einer gängigen Meinung: Hier zum Beispiel wird mitgeteilt, dass ein grosser

Schrecken die Melancholie und das Quartanfieber zu heilen vermag. Auch diese Idee hat schon die Runde gemacht. Zitieren wir eine der antiken Quellen. Celsus schreibt: «*Oft helfen gegen diese Krankheit ein plötzlicher Schrecken und Angstgefühle, und überhaupt alles, was den Geist heftig verwirrt. Eine bestimmte Veränderung kann auch eintreten, wenn der Sinn aus jenem Zustand herausgeführt wird, in dem er gewesen war.*» (Celsus, *De Medicina*, I, III, Kap. XVIII.)

Und die Annahme, solche Überraschungsbäder seien wirksam, sollte bis ins 19. Jahrhundert überleben. Aus der Feder Pinels stammen folgende Sätze: «Es ist oft beobachtet worden, dass eine lebhafte und bruske Erschütterung gute und sogar dauerhafte Wirkung zeigte. [. . .] Die kalten Überraschungsbäder, die van Helmont empfiehlt und mit denen er verschiedene Heilerfolge erzielt haben soll, sind dadurch wirksam, dass sie einen plötzlichen, lebhaften Sinneseindruck hervorrufen, einen grossen Schrecken.» Es folgt im Text ein Beispiel, das die genaue Wiederholung der von Gonnella angewandten Methode ist: «Eine Dame wurde seit langem von einer Melancholie befallen, der keines der von verschiedenen Ärzten dagegen verschriebenen Heilmittel beikam. Man ermunterte sie, sich aufs Land zu begeben: man führte sie in ein Haus, vor welchem ein Kanal verlief, und dann warf man sie ins Wasser, ohne dass sie darauf gefasst gewesen wäre. Einige Fischer standen bereit, um sie unverzüglich wieder herauszu ziehen. Der Schrecken liess sie wieder zur Vernunft kommen, die sie seither – es sind sieben Jahre – bewahrt hat.»⁴

Was jenes andere Thema betrifft – vor Schreck auf dem Schafott zu sterben –, so hat es zweifellos die Doxographie bereichert. Wir lesen namentlich bei Montaigne: «*Es gibt Menschen, die aus Entsetzen der Hand des Henkers zuvorkommen. Einer, dem man die Binde von den Augen nahm, um ihm seine Begnadigung zu verlesen, lag stracks tot auf dem Schafott, vom blossen Schlag seiner Einbildungskraft hingestreckt.*» (*Essais*, I, XXI, «Über die Einbildungskraft».)

Das Prosagedicht *Une Mort héroïque* ist ein Bericht, dessen Rahmen ein Fürstenhof bildet – an ungewissem Ort, zu unbestimmter Zeit. Handelnde Personen sind, wie in der Novelle Bandellos, ein Fürst und sein Hofnarr: «Fanciouille war ein bewunderungswürdiger Narr und zählte fast zu den Freunden des Fürsten.» Der Name Fanciouille, obgleich französisch geschrieben, lässt uns an Italien denken. Nun gab es ja in diesem Land zur Zeit der Renaissance Fürsten, die unumschränkt über ihre kleinen Staaten herrschten und die sich Hofnarren hielten. Man findet sich also in eine Epoche zurückversetzt, die ungefähr jene Bandellos ist oder jedenfalls die, in der seine Geschichten spielen.

Auch der baudelairesche Fürst ist ein Melancholiker: «Er kannte als gefährlichen Feind nur die Langeweile.» Von seiner Seele heisst es, sie sei «neugierig und krank». In den gegenseitigen Beziehungen zwischen dem Fürsten und dem Narren stösst man von neuem – und in zugespitzter Form – auf das sadistische Element. Fancioulles Sache ist es nicht, einen Anschlag zum Zweck der Heilung zu verüben: Er nimmt an einer Verschwörung teil, «die einige unzufriedene Edelleute angezettelt hatten». In diesem Fall liegt also tatsächlich ein Majestätsverbrechen vor. Wie Gonnella wird Fancioulle verhaftet. Doch anders als jener wird er nicht bei einer Scheinhinrichtung plötzlich sterben, sondern während eines «grossen Theaterspektakels», wobei er «eine seiner besten Hauptrollen» spielt. Die Analogie besteht in der Feierlichkeit des Anlasses und in der Anwesenheit eines grossen Publikums. In dem Augenblick, da Fancioulle wahrhaft erhaben wirkt, stösst ein vom Fürsten postiertes Kind «einen schrillen, langgezogenen Pfiff» aus, der den sofortigen Tod des Mimen zur Folge hat. Der Bericht schliesst, wie bei Bandello, mit einem kurzen Epilog, der die ungewisse Zuneigung der beiden Männer in Erinnerung ruft und aus dem der Leser erfährt, dass der Fürst nie wieder einen vergleichbaren Spassmacher fand – der Platz des Narren blieb leer:

«So jäh aus seinem Traum aufgerüttelt, schloss Fancioulle zunächst die Augen, riss sie fast im gleichen Augenblick – übermässig vergrössert – wieder auf, öffnete dann den Mund, wie um krampfhaft Atem zu holen, schwankte ein wenig nach vorn, ein wenig nach hinten, und fiel gleich darauf mausetot auf die Bretter der Bühne nieder.

Hatte der Pfiff, schneidend wie ein Schwert, wirklich den Henker um sein Amt betrogen? Hatte der Fürst selbst die ganze mörderische Wirkung seiner List vorausgeahnt? Man darf das bezweifeln. Bedauerte er seinen lieben, unnachahmlichen Fancioulle? Es ist süss und erlaubt, dies zu glauben.

[. . .]

Seither sind mehrere, in verschiedenen Ländern mit Recht geschätzte Mimen an den Hof von *** gekommen, um zu spielen; aber keiner von ihnen konnte die wunderbaren Fähigkeiten Fancioulles ins Gedächtnis zurückerufen, noch sich zu der gleichen *Gunst* aufschwingen.»

Bis hin zur Struktur der Namen – Gonnella, Fancioulle – fällt eine Ähnlichkeit auf: Man kann auf die verkleinernde Suffixbildung hinweisen – *-ella, -ouille* –, die den einen Helden verweiblicht (Gonnella, Diminutiv von *gonna*, Frauenrock, bedeutend: Unterrock, aber auch: sterbliche Hülle) und den andern verkindlicht (*fanciullo* bezeichnet den Knaben, zwischen der frühesten Kindheit und dem Jünglingsalter).

Das Wesentliche und Spannende an der Gegenüberstellung freilich ist – abgesehen von allen Quellenfragen –, dass das Prosagedicht Baudelaires auf allen Ebenen, wo die Analyse ansetzen kann, die die Erzählung Bandellos prägenden Züge umgestaltet und umstellt. Und diese Umbildungen und Verschiebungen vollziehen sich, im einzelnen betrachtet, auf harmonische und konkordante Weise, sind eines Sinnes, laufen auf dieselbe Wirkung hinaus. Auf Grund der festgestellten Ähnlichkeiten kann der Vergleich die Gesamtheit der Unterschiede hervorheben – diese zeugen nicht nur von einer andern Behandlung desselben «Stoffs», sondern signalisieren eine andere Epoche der literarischen Schöpfung – eine Epoche, in der die Literatur über ihren eigenen Status *reflektiert*. Man kann Baudelaires Text lesen, *als ob* er eine interpretierende Umbildung des Textes von Bandello wäre. Baudelaire diese Arbeit des Umgestaltens einfach, ohne objektive Beweise, zuzuschreiben, mag zwar eine kritische Fiktion sein; aber diese Fiktion wird uns durch eine Differentialschätzung die Richtung spüren lassen, an der sich das Denken und Schreiben Baudelaires orientiert.

Wie wir gesehen haben, bemüht sich Bandello (wenn auch vielleicht auf fiktive Weise), sich in die Lage eines Vermittlers zu versetzen, des Mittelsmannes zwischen einer bestimmten Person, die Auskunft gibt und einer andern, die sie entgegennimmt. Beide sind Bürger, Gewährsleute. Er selbst gibt eine beglaubigte (oder angeblich beglaubigte) Geschichte, die unabhängig von ihm schon die Runde macht, lediglich weiter. Diese Geschichte beansprucht unsere Aufmerksamkeit nur deshalb, weil sie von einer einzigartigen Begebenheit berichtet, in der eine allgemeingültige Wahrheit zum Ausdruck kommt, hier die Wahrheit über die Wirkungen der Angst, die bald heilsam, bald tödlich ist. Obwohl sich Bandellos Novelle in einem höchst zivilisierten Milieu abspielt, sind die wunderbaren Vorfälle, von denen sie handelt (sofortige Heilung, jäher Tod), *Naturereignisse*, wie aussergewöhnlich sie auch scheinen mögen. Fügen wir hinzu, dass Bandello die Geschichte zwar um zwei Generationen zurückverlegt, sie aber gleichwohl mit einem Fürsten der herrschenden Dynastie in Zusammenhang bringt – nichts in dieser Geschichte würde sich von den gegenwärtigen Umständen unterscheiden, sie bleibt sozusagen an Land, im Land, auf dem Boden. Das Unbekannte, das *Neue* an der Novelle, gleicht dem Bekannten, zumindest reiht es sich ins Bekannte ein.

Ganz anders bei Baudelaire. Sein Bericht knüpft nirgends an. Keine wirkliche oder vorgeblich wirkliche Person ist in die Geschichte verwickelt. Ort und Zeit bleiben unbestimmt. Der Fürst trägt keinen Namen, nur seinen Titel; er besteht einzig aus (und in) seiner *Macht*, seiner Stellung im Figurenspiel eines Hofstaats vergangener Zeiten. Allein Fancioulle wird benannt, freilich mit einem Übernahmen, der an die gewohnte Bezeichnung

für den «jungen Knaben» anklingt und also erneut auf eine Position im Gefüge der sozialen, familiären, emotionalen Beziehungen verweist. Zur Zeit Bandellos waren Fürst und Narr durchaus aktuelle Rollen; bei Baudelaire gehören sie der Vergangenheit an. Obwohl es an beredten aufschlussreichen Details fehlt, versetzt uns schon die Erwähnung dieser Rollen in eine kostümierte Vergangenheit, in eine Phantasie-Renaissance. Dass die Geschichte historisch – bis auf die vage Aura der Renaissance – nicht genau einzuordnen ist, verweist auf eine ästhetische Suche nach einer fernen Konstellation. Baudelaire, der Dichter der Moderne, ist üblicherweise nicht auf derlei Rückzüge in eine mehr oder weniger unbestimmte Vergangenheit angewiesen. Wenn er trotzdem an der Figur des Toren und des Narren festhält, dann wegen ihres emblematischen Werts, und jedesmal, wenn in seinen Schriften Narren oder Toren auftauchen, erheischen sie unabdingbar eine imaginative Projektion in die Vergangenheit. Der Dichter entwickelt diese Fiktion auf ironische Weise; er beherrscht das Spiel. Einer Vergangenheit, die kein zeitliches Merkmal festlegt, lässt sich kein Ereignis unterschieben; sie ist selbst nur ein Bild in der Bilderwelt, über die der Dichter frei verfügt. Tatsächlich betrifft der Bericht, den er gibt, in erster Linie ihn selbst. Er greift in der ersten Person in ihn ein, als Zeuge der Vorstellung, des Gottesurteils. Ohne sich ein einziges Detail entgehen zu lassen, beobachtet er, wie Fanciouille sich selbst übertrifft, um dann an einem Pfiff zu sterben; gleichzeitig projiziert er sich selbst in den Fürsten und in Fanciouille und macht aus ihnen seine allegorischen Bürgen: Er hat jene Charakterzüge zwischen den beiden Antagonisten aufgeteilt, die er für gewöhnlich sich selbst zuschreibt – ästhetische Fähigkeiten, nach deren Besitz er selbst trachtet. Er ist also omnipräsent und omnirepräsentiert. Während Bandello alles daran setzte, das Verhältnis zwischen sich und seinem Bericht als ein rein äusserliches darzustellen, gestaltet Baudelaire einen analogen Stoff (eine «Intrige»), indem er sich selbst in die Stimmen seines «Prosagedichts» versetzt. Sich selbst? Verstehen wir das richtig: sich selbst als Künstler und Autor, indem er ein reflektiertes Bild der literarischen Schöpfung gibt – in einer Parabel, in welcher die Kunst sich als Revolte und als Macht der Symbolisierung definiert, aber auch als verletzlich gegen die brutalen Zeichen der Ablehnung.

Ist es erstaunlich, dass die Umbildung des Stoffs den Weg der Reflexivität eingeschlagen hat? Bandello erzählte von natürlichen Zufällen; Baudelaire spricht von der Bewegung der Kunst, von der Geste selbst: Sein Bericht thematisiert die ästhetische Handlung. Er erhebt beinahe alle Elemente, die bei Bandello mit schlichter Objektivität dargestellt wurden, in die subjektive Potenz.

Sobald das Spiel beginnt, achtet der baudelairesche Erzähler auf eine

ästhetische Wertschätzung seiner Figur: «Fancioulle war ein *bewunderungswürdiger* Narr.» Bei Bandello war Gonnella einfach Gonnella, das genügte, denn war er nicht schon als Held mancher Posse bekannt? Bei Baudelaire indes dominiert ein ästhetisches Interesse: Der Fürst ist ein «leidenschaftlicher Liebhaber der schönen Künste, ausgezeichnete Kenner übrigens». Er ist ein Dandy oder ein «Ästhetiker», so wie Kierkegaard ihn definiert, begierig aufs «Interessante» in all seinen Formen, und seien sie abscheulich. Diese Neigungen machen aus ihm eine «neugierige und kranke Seele», eine Krankheit, deren Ursachen im Bewusstsein liegen, eine Krankheit, die vom Bewusstsein selbst herrührt, die das Bewusstsein selbst ist, während die Melancholie Nicolai d'Estes der seelische Ausdruck und Abdruck der körperlichen Quartanfieber-Anfälle war.

Die Schlusszene ist von einem öffentlichen Platz in ein Hoftheater verlagert worden. Und Fancioulle, der nicht mehr bloss eine komische Figur ist, sondern vor allem ein sublimer Mime, gibt eine Demonstration seines grossartigen Könnens. Den entscheidenden Schock versetzt ihm nicht ein Eimer kaltes Wasser (der bei Bandello die schwere «mazza» ersetzte), sondern etwas Immaterielles: ein *Zeichen*. Denn der schrille Pfiff ruft nicht etwa Entsetzen hervor, er unterbricht vielmehr die *Rezeption*, die Beziehung zum Empfänger, die der Künstler braucht. Er symbolisiert die Abweisung des Antrags und hebt die Verbindung auf, die das Kunstwerk herzustellen versucht hat. Der Narr stirbt am Affront, an der erlittenen Schmach. Und selbst dann noch setzt sich das Drama in den Schächten der Subjektivität fort. Keine Kirche, kein Klerus als Totengeleit des Narren, denn auch das religiöse Element hat sich verschoben; es hat sich der Kunst beigemischt, der *Idealisierung*, die Fancioulle gelingt, so dass sein Kopf in der Sicht des Erzählers von einer Aureole erscheint. So vertieft sich die Subjektivität von Baudelaires Figuren, bis sie sogar für den Autor des Berichts unzugänglich, undurchdringlich werden. Über die wahren Motive des Fürsten gibt es nur Mutmassungen, die sich vorwiegend in *Fragesätzen* äussern. Von den simplen Motivierungen, die die von Bandello treuherzig wiedergegebene Geschichte stets *kennt*, sind wir weit entfernt. Das Seelenmysterium des baudelaireschen Fürsten ist gleichsam von einer Mauer umgeben, an der man zurückprallt. Und glänzt nicht Fancioulle seinerseits in der Kunst, «deren Ziel es ist», das Geheimnis «des Lebens symbolisch darzustellen»?

Diese Reflexivität, dieses schwindelerregende Abenteuer des Subjekts und diese Verweisung auf die Kunst, die auch dem pantomimischen Auftritt ein emblematisches Bild der Tätigkeit des Poeten machen; diese hyperbolische Metaphorisierung des ewigen Scheiterns, von dem Baudelaire besessen war – all das gehört zu einer ins Allgemeine erweiterten negativen

Regung, deren Intensität man um so mehr würdigen wird, je gründlicher man sie mit Bandellos Novelle vergleicht. Gonnella stösst den Fürsten in den Fluss, um ihn zu heilen; er ist der Wohltäter seines Herrn. Wie so manche andere archetypische Geste des Narren öffnet die Tat Gonnellas einen Übergang – von der Krankheit zur Gesundheit. Der Anschlag ist lediglich die Maske einer tätigen Fürsorge. Nur scheinbar ist Gonnella eines Majestätsverbrechens schuldig. Die Erzählung lässt über seine wahren Beweggründe keinen Zweifel aufkommen: Er hat nie und nimmer an ein Attentat auf das Leben des Fürsten gedacht, oder gar auf die bestehende Ordnung, in deren Schoss er seinen Platz hat. Und auch der Fürst tut nichts, wozu er nicht befugt wäre: Verurteilung und Gnadenerlass nach einer Scheinhinrichtung gehören in seine Kompetenzen. Nichts stellt das Gefüge der herrschenden Macht und der bestehenden sozialen Verhältnisse in Frage. Angriffslustig, verausgaben sich der Fürst und der Narr gegenseitig in einem *Spiel* mit unerwarteten Folgen – innerhalb einer Ordnung, die unbestritten bleibt. Bei Baudelaire dagegen entledigt sich Fanciouille seiner Rolle, um sich an einem Komplott gegen den Fürsten zu beteiligen; er tut sich mit einigen jener «Individuen von schwarzgalliger Gemütsart» zusammen, «welche die Fürsten absetzen und, ohne sie um ihre Meinung zu fragen, die Gesellschaft auf den Kopf stellen wollen». Nicht nur das Leben des Fürsten, sondern das «Regime» selbst wird aufs Korn genommen. Fanciouille hat sein Amt als unterwürfiger Spassmacher, so wie der Kodex eines alten Hofstaats es vorschreibt, im Stich gelassen. Unter dem Einfluss «moderner» Ideen, deren Verwirklichung wohl nicht ausgerechnet einem Narren zustände, ist er zur *politischen* Tat übergegangen. Von Beginn an ist also Aggression am Werk, wird der Fürst und mit ihm die fürstliche Macht an sich herausgefordert. Dadurch sagt sich Fanciouille von seiner Rolle als Narr los, und diese Weigerung erstreckt sich auf alles, was er für den Fürsten darstellt und *ist* – auf alles, was die «alte» Ordnung aus ihm macht. «[. . .] auf Menschen, die sich schon von Berufs wegen dem Komischen widmen, üben die ernsthaften Dinge eine verhängnisvolle Anziehungskraft aus, und obwohl es phantastisch anmuten mag, dass Ideen von Freiheit und Vaterland sich mit unbezwinglicher Macht eines Komödiantenhirns bemächtigen: eines Tages trat Fanciouille einer Verschwörung bei, die einige unzufriedene Edelleute angezettelt hatten.»

Am Anfang steht somit eine Tat, die in dreierlei Hinsicht verneinend (oder, wenn man will, regelübertretend) ist: eine Tat wider die Freundschaft, wider die politische Ordnung und wider die Stellung des Narren. Desgleichen die Böswilligkeit des Fürsten. Seine Neugier, seine Launenhaftigkeit müssen schon «repressive» Züge annehmen, wenn er Fanciouille sein künstlerisches Genie in einer Vorstellung zeigen lässt, die einem Got-

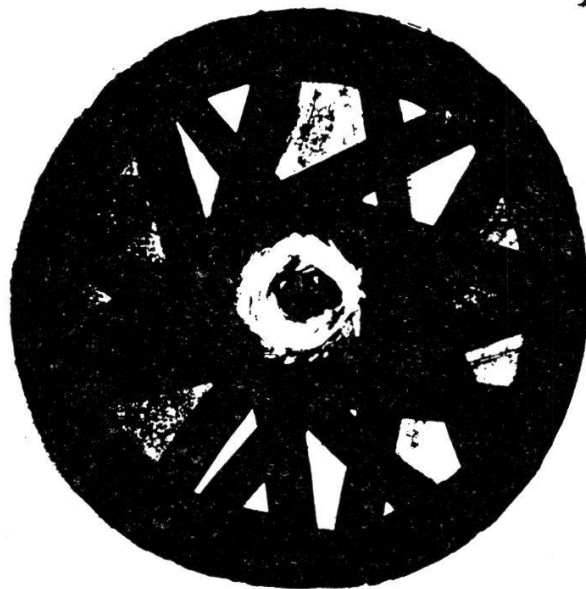
tesurteil gleichkommt, mit dem drohenden Tod im Hintergrund. Die vernichtende Kriegsliste, die der Fürst anwendet, ist die symmetrische Erwiderung auf das Komplott gegen sein Leben und sein Amt: Wenn er Fanciouille bittet, vor ihm zu spielen, dann nicht nur, um ihn in seiner personalen Existenz zu treffen, sondern in seinem Wesen als Künstler. Der Pfiff ist das typische Zeichen der Ablehnung eines Werks (oder seiner Ausführung), das Schönheit anstrebte und sie verfehlte. Fanciouille, Urheber und Ausführender, hat die vollkommene Idealität vorgeführt. Er hat folglich alles erreicht, was zu erreichen man sich vornehmen kann. Es ist also die Kunst, die in der Person Fanciouilles getötet, durch einen einzigen schrillen Pfiff hingerichtet wird. Tatsächlich hat der Fürst, so wie Fanciouille die Kunst zugunsten des revolutionären Handelns im Stich gelassen hat, seine leidenschaftliche Liebe zu den «schönen Künsten» vergessen (die ihn ja ihrerseits schon von seinen Regierungspflichten abgelenkt hatte), und zwar für eine Neugier ganz anderer Art. Er wendet sich der objektiven Wissenschaft zu, er ordnet dieses Gottesurteil im Namen eines medizinischen *Wissens* an: «Er wollte die Gelegenheit benutzen, um ein *physiologisches Experiment* von *kapitalem* Interesse [zweite Hervorhebung von Baudelaire] anzustellen und herauszufinden, bis zu welchem Grade die gewohnten Fähigkeiten durch die aussergewöhnliche Lage, in der er sich befand, verändert oder beeinträchtigt werden könnten.» Für den, der weiss, was Baudelaire um 1863 (zur Zeit der Veröffentlichung des Prosagedichts) von der politischen, revolutionären Tat und von den Anmassungen der «Physiologen» (Lélut, Gratiolet usw.) hielt, für den ist klar, dass Fanciouille und der Fürst, der eine wie der andere, die Ansprüche der Schönheit nicht erfüllen und dass die Kunst durch diesen doppelten Verrat zugrundegehen wird. Das Zeitalter der Revolutionen, das Zeitalter der Physiologie ist also auch das Zeitalter des Todes der Kunst, dargestellt am Beispiel des Todes des Künstlers. Und Baudelaire hat darauf mit seinem Prosagedicht zu antworten versucht: mit dem Projekt einer Kunst, die davon lebt, ihren eigenen Tod zu schildern, ihre Zermürbung zwischen dem Scheitern der Politik (sowie jeglicher politischen Hoffnung) und dem erbarmungslosen Gesetz der «physiologischen» Objektivität.

Hier ist wohl der Punkt erreicht, an dem wir uns von Bandello verabschieden müssen. Der Vergleich hat uns erlaubt, dessen gewahr zu werden, was an Baudelaire unvergleichlich ist. Fortan brauchen wir keine Vergleiche mehr anzustellen – es sei denn, wir fänden neue Vergleichsobjekte, indem wir näher an unserer Zeit danach suchten. Und es würde nicht daran mangeln. Urteilen heisst vergleichen, nachdenken heisst vergleichen, sagten die Philosophen des 18. Jahrhunderts. Das ist das Glück der Komparatisten: Urteilen und nachdenken haben und nehmen für sie kein Ende.

¹ Über Matteo Bandello cf. Fritz Schalk, «Bandello und die Novellistik der italienischen Renaissance», in: Romanische Forschungen, 85, 1/2, 1973, S. 96–118. –

² Die Geschichte, die in den verschiedenen Ausgaben der Contes à rire vorkam, war in Frankreich nicht unbekannt. Eine Zusammenfassung, ohne Quellenangabe, findet sich bei F. Ribes, in seinem Traité d'hygiène thérapeutique, Paris 1860, S. 608. – ³ Das Hörensagen verlagert sich, so wie sich schon die Verantwortung für die Erzählung verlagert hat. Bandello hat

von der heilsamen Angst reden hören; und ebenso hatte Galasso Ariosto davon reden hören; noch früher entsann sich Gonnella daran . . . – ⁴ Philippe Pinel, im Artikel «Mélancolie», in Encyclopédie Méthodique, Reihe Médecine, Paris 1816, Band IX, S. 594–595. Esquirol schwört ebenfalls auf die Behandlung durch Erschrecken (im Artikel «Mélancolie» des Dictionnaire des Sciences Médicales, Paris 1819, Band XXXII, S. 177). Er missbilligt jedoch die Überraschungsbäder als barbarisches Mittel.



Cars
 Taxi + Privatwagen mit Chauffeur
 Transport-Taxi
 Autoleasing
 Umzüge + Mobilarlagerung
 Kunsttransporte
 Transport-Verpackungen

Camionnage
 Stückgutverkehre
 Verzollungen
 Lagerhäuser + Verteilzentren
 Computer- + Spezialtransporte
 Schwertransporte/
 Maschinen-Verschiebungen

unterwegs mit welti-furrer