

### Baudelaire und hoffentlich kein Ende: Verstreute Bemerkungen zu Allegorie und Moderne, Rezeption und Rausch

Meyer, Ingo

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Meyer, I. (2021). Baudelaire und hoffentlich kein Ende: Verstreute Bemerkungen zu Allegorie und Moderne, Rezeption und Rausch. *Soziopolis: Gesellschaft beobachten*. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-80740-7>

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

#### Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Ingo Meyer | Essay | 16.04.2021

## Baudelaire und hoffentlich kein Ende

### Verstreute Bemerkungen zu Allegorie und Moderne, Rezeption und Rausch

Ein Jahr, bevor er selbst in den Wahn abglitt, bezeichnete Nietzsche Baudelaire als „bizarre[n] Dreiviertels-Narr“<sup>1</sup> und trotz seiner eigenen Begründung einer modernen Kunsttheorie von Rausch und Entfesselung gleich im Erstling *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* merkt man seinem erstaunten Aufmerken<sup>2</sup> an, wie fremd Baudelaires ästhetische Existenz auf Personen wirken musste, denen an höheren Bildungsanstalten einmal vermittelt wurde, in der Kunst gehe es um Varianten des „Wahren, Guten, Schönen“.<sup>3</sup>

Das war der große Irrtum des 19. Jahrhunderts, als bizarr erschien Baudelaire allein deshalb, aber ganz sicher war er kein Narr. Vielmehr ist einigermassen konsensuell, dass mit ihm ‚die‘ Moderne, also fortwährende Zeitgenossenschaft, begonnen hat. Aber wie kann das sein, nunmehr zweihundert Jahre nach seiner Geburt, gut hundertfünfzig nach seinem Ableben, zumal Missklänge, Irritationen und Fehldeutungen die Rezeption seines Werks von Anbeginn begleiten? Das Haupt der Surrealisten höhnte zu Recht über Baudelaires ziemlich lächerlichem Satanismus (3: S. 314 ff.; 6: S. 208),<sup>4</sup> allerdings erschloss dieser zusammen mit Edgar Allan Poe der Ästhetik überhaupt erst das Böse,<sup>5</sup> etwa: „[D]ie einzige und höchste Wollust der Liebe liegt in der Gewißheit, das Böse zu tun. – Und Mann und Weib wissen von Geburt an, daß das Böse alle Wollust enthält.“ (6: S. 196) Das sind irritierende Sätze, auch wenn Baudelaire dafür noch den Gedanken der Erbsünde benötigt, aus dem er alle kulturelle Sublimierung hervorgehen sieht (6: S. 245; 7: S. 229). Dass er mutmaßt, Joseph de Maistre und Poe hätten ihn „denken gelehrt“ (6: S. 215), müssen wir so hinnehmen. Nietzsche aber dürfte via Baudelaire zum „Pessimismus der Stärke“ inspiriert worden sein, ein allerletztes Wort zur Ästhetik überhaupt träumt davon, „das sinnloseste Übel als das interessanteste“ zu nehmen, ihm ruhig zuschauen zu können.<sup>6</sup>

Empörung und Befremden sind längst vergangen, und doch... Baudelaires Nimbus scheint schlechterdings gewaltig, in Frankreich etwa ist es selbstverständlich, dass sich auch die Dichter/Schriftsteller ausführlich in monografischem Umfang mit ihm auseinandersetzen,<sup>7</sup> während er hierzulande doch wesentlich eine philologische Angelegenheit geblieben ist. Yves Bonnefoy etwa hat anlässlich Baudelaires noch einmal auch an seine eigene

Auffassung von Dichtung erinnert, poetische Rede transgrediere grundsätzlich die pragmatische, stehe damit immer in metaphysischen Bezügen und Baudelaire habe diese Einsicht im angeblich so säkularen 19. Jahrhundert konsequent ausbuchstabiert.<sup>8</sup> Bei den französischen Nachbarn vergeht kein Jahr, ohne dass mehrere Neuerscheinungen den ‚Dialog mit Baudelaire‘ fortführen; dass dabei auch wenig Relevantes oder gar Redundantes das Tageslicht erblickt, ist wohl unvermeidbar.<sup>9</sup> Baudelaire ist in Frankreich nicht, wie unser Goethe, größtenteils zwar auf das Postament gehobener, zumeist aber *ungelesener* Klassiker, doch droht auch ihm dort ein Schicksal, wie es Alfred Döblin schon in den frühen 1920er-Jahren dem von ihm verachteten Fontane attestierte, mancher hat ihn „wie ein liebes Stück Hausrat in der Wohnung; er lebt in der Familie. Gelegentlich betrachtet man ihn, er ist selbstverständlich da.“<sup>10</sup>

## Reine und unreine Philologie

Ich blättere gerade durch, punktuell natürlich, ungerecht vielleicht. Bezeichnend für Musealisierungsbemühungen und damit letztlich auch Verharmlosung dieser unbequemen Gründerfigur des *Problems Moderne* sind die Arbeiten des hochgeehrten Antoine Compagnon. Sein Nachweis, dass viele Schriftsteller der letzten 250 Jahre, und Baudelaire als „prototype“ voran, ideologische Antimodernisten waren,<sup>11</sup> hat völlig unverhältnismäßigen Wirbel erzeugt. „Les antimodernes [...] ne seraient autres que les modernes, les vrai modernes.“<sup>12</sup> Aber was haben politisch-ideologische Überzeugungen einzelner Autoren, etwa Baudelaire's Verachtung des Fortschrittsglaubens,<sup>13</sup> mit ihrer theoretisch-poetologischen Innovationskraft zu tun? Natürlich nicht das Geringste; Heidegger, Arnold Gehlen, Léon Bloy und Céline, auf der anderen Seite Peter Weiss und Bertolt Brecht verlohnten sonst keine Zeile Aufmerksamkeit mehr. So ist es auch kein Zufall, dass Compagnon's Buch, in Gallimard's *Bibliothèque des idées* erschienen, gar nicht Auskunft darüber geben kann, was er unter Moderne versteht. Wenn sogar Hippolyte Taine's Positivismus, Ernest Renan's Skeptizismus und schon ein bloßer Abscheu vor dem „nivellement contemporain“ antimodern sind,<sup>14</sup> dann zählt wohl alles dazu, was sich nicht bedingungslos und dauerhaft für die Aufklärung bzw. Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit begeistern kann.<sup>15</sup>

Compagnon, der sich auch als Mythenknacker versteht, hat dann noch einmal seine Sicht Baudelaire's zusammengefasst, es sei „toute l'horreur moderne“, der Baudelaire's Produktion voller „ambigüités“ erst begründe,<sup>16</sup> das ganze Werk sei entstanden „par résistance à la modernité.“<sup>17</sup> Das geschieht für Novizen – de facto hat man es mit einer Einführung zu tun – durchaus informativ, der Journalist, der Kunstkritiker, der Interpret

von Karikaturen usw., alle Aspekte werden solide präsentiert, doch den Nachweis von Baudelaire's ‚Irreduktibilität‘ sucht man vergebens, die blasse Rede von Ambiguitäten reicht dafür nun wirklich nicht aus. Compagnons biederer Historismus, dem zum *literarischen* Profil seines Gegenstandes übrigens verschwindend wenig einfällt, kann nirgendwo mitteilen, warum überhaupt dieser Autor fasziniert, ja eine Inkunabel der Moderne geworden ist. Damit droht ein Rückfall in Traditionen, die Roland Barthes schon in den 1950er-Jahren verspottete, „Racine est Racine“<sup>18</sup> und Baudelaire eben Baudelaire?<sup>19</sup> Bei so viel einverstandenen Fleiß müssen sich bald Versuche einstellen, die Klassiker vom Postament zu holen und (mal wieder) zu fragen, wie es um die Relation von Kunst und Leben bestellt ist – als *politisches* Problem.

Frankreich kann davon nicht genug bekommen: Nathalie Quintane, ‚ultra gauche‘, nicht sehr philologisch, doch frappant belesen, hat vor Kurzem in einem mäandernden Essay nicht ohne Witz die Nation sowie ihren Umgang mit der Literatur beim Puls genommen und gegen die seit Saint-Beuve angeblich eingerissene Verharmlosung des Dichters als *bonhomme* auf einen harten, zornigen – und das heißt hier auch: antibürgerlichen – Baudelaire mit scharfem Blick für das Soziale bestanden,<sup>20</sup> gerne in direktem Angriff auf Compagnon („*le Compagnon*“,<sup>21</sup> was natürlich gemein ist), der die Eigentumsfrage an Baudelaire stelle.<sup>22</sup> Da ist es denn kein Zufall, dass Quintane Dolf Oehlers Habilitationsschrift, die die seit seiner Dissertation betriebene Konstruktion eines linken, revolutionären Baudelaire fortsetzt, beipflichtend zitiert.<sup>23</sup>

Was immer man davon halten mag, deutlich wird, dass sich die längst zu Tode diskutierte Frage nach ‚der‘ Moderne nicht zuletzt daraus speist, dass so gut wie nie sozialhistorische, philosophisch-ideengeschichtliche und ästhetische Moderne auseinandergehalten werden.<sup>24</sup> Ob die Philosophie mit Nietzsche und seiner Absage an Vernunft, Wahrheit und Geschichte den Beginn der Moderne (oder gar der Postmoderne?) markiert oder doch schon Hegel mit seinem prozessualen Vollendungssystem des absoluten Geistes, dem er selbst in Berlin mutwillig die Spitze abbricht, wird auf immer strittig bleiben; wenn die eine Partei darauf pocht, dass die Frühromantiker um Friedrich Schlegel und Novalis die Möglichkeiten moderner Literatur über Fragment, Ironie, Mythos, Diskontinuität, das ‚Interessante‘, Selbstreferenz und Autonomie zwar *gedacht*, aber noch nicht recht realisiert haben, betont die andere, dass man die Kirche doch im Dorf und ‚die Moderne‘ besser nach dem Abklingen des Naturalismus als Versuch radikalisierte Mimesis, also nicht vor 1890, beginnen lassen sollte. Hier werden dann eher die Absage ans Schöne und der ‚Transzendenzverlust‘ hervorgehoben.

Historiker aber, die an solchen Debatten gemeinhin nicht teilnehmen, belehren uns, dass die französische Sozialstruktur erst mit der Julirevolution nach 1830 in Bewegung gerät und eine durchgeformte Klassengesellschaft nicht vor 1880 zu beobachten sei.<sup>25</sup> Und in Deutschland? Ein dann vehementer „take off“ der Industrialisierung lässt sich um 1850 nachweisen<sup>26</sup> – und ‚das‘ Bürgertum *en bloc*, das sich beispielsweise seine eigene Literatur, nämlich den bürgerlichen Realismus erschrieben hätte, hat es nie gegeben; Klein-, Besitz- und Bildungsbürger waren schroff segregiert und beäugten sich misstrauisch. Das hieße also, wenn man die frühe Datierung des Beginns der Moderne um 1800 teilt, dass sie bei Unschlittkerzen, ohne Elektrizität, Eisenbahn, Telegraf, ohne Urbanität und voll entwickelten Kapitalismus erfunden wurde: Jean Paul, der *Kater Murr* und Postkutschenzeit, während Napoleon Europa mit seinen Fußtruppen verwüstet. Und dass eine bloße Ideengeschichte noch keine solche der Kunst und Literatur selbst, ihrer Formen und Artikulationsweisen ist, versteht sich von selbst. Einigen wir uns also über Adorno darauf, dass mit Baudelaire nicht nur die Moderne als Literatur einsetzt, sondern zugleich „theoretisch sich artikuliert“.<sup>27</sup> Es ist wohl dieser Doppelschlag, der am ehesten überzeugt: Bewusstseinsmoderne, die bereits weiß, dass sie es ist und unablässig darüber reflektiert. Allerdings ist das, erst recht für uns, längst „antike Moderne“, oder, mit einem seiner Übersetzer: „Baudelaire ist uns ferner gerückt; er ist gestrig, wie aus der Kindheit vertraut, und zugleich ein wenig aus der Mode.“<sup>28</sup>

In Deutschland wird der Poet seit ungefähr 1870 und zunächst apotropäisch wahrgenommen, er firmierte anfangs als ‚kranker‘ Bürgerschreck ganz so wie in der Heimat ein paar Jahre zuvor, die ihm 1857 nach der Erstpublikation der *Fleurs du mal* den Prozess machte. Bald aber setzt die innerliterarische Rezeption ein, Stefan Georges ab 1891 betriebene „Umdichtungen“ der *Fleurs* darf man in ihrer Wirkmacht nicht unterschätzen: Auch wenn das seit drei Jahrzehnten betriebene Revival gerade dieses Dichters viel Künstliches hat, so war er es doch, der nach seinen Aufhalten in Paris bei Stéphane Mallarmé<sup>29</sup> die frohe Kunde brachte, dass es moderne Lyrik überhaupt gibt. Überspitzt formuliert reimten wir ohne Georges Mittlerrolle vielleicht noch immer Blümelein auf Mondenschein. Nicht ohne Stolz teile ich zudem mit, dass eine erste deutsche Werkausgabe Baudelaires in meiner Heimatstadt entstand,<sup>30</sup> der schöngestig interessierte Verlegersohn Max Bruns setzte mitten im Wilhelminismus überhaupt einiges daran, zentrale Autoren der Weltliteratur auf Deutsch zugänglich zu machen, darunter Poe, Flaubert, Oscar Wilde und Dostojewski.

Eine ausführliche Rezeptionsgeschichte Baudelaires im deutschsprachigen Raum aber ist an dieser Stelle natürlich nicht möglich, deshalb gelange ich gleich zum zentralen Störfall.

## Benjamin und die Folgen

Walter Benjamins aus dem projektierten *Passagen-Werk* ausgelagerte Baudelaire-Studien haben drei Probleme: Erstens ist sein Allegoriekonzept, das er dem Dichter appliziert, eine geschichtsphilosophische, nicht ästhetische Reflexionsfigur; zweitens kann die Umstellung von der Esoterik des Trauerspielbuchs auf den materialistischen Ansatz der Baudelaire-Texte nicht überzeugen; drittens verzerrt er den Allegoriebegriff als solchen. Benjamin konstruiert zwei neuzeitlich-krisenhafte Epochen, denen die uneigentliche, nicht-symbolische, nicht-klassische Bildform der Allegorie korrespondiere, das barocke 17. Jahrhundert und das 19. des „Hochkapitalismus“. Man muss das durchschmecken: Während das deutsche Trauerspiel der Gryphius, Lohenstein und Hallmann Transzendenzverlust artikuliere und die Allegorie als Bildform disseminierten Sinns expliziere, führe der Flaneur Baudelaire in seiner Lyrik allegorisch die Warenwelt des entfremdeten 19. Jahrhunderts als Schockerfahrung vor.<sup>31</sup> Benjamin erblickt in der Bildwelt Baudelaire'scher Lyrik eine nicht-auratische, nicht mehr dem schönen Schein huldigende „Zerstörung der organischen Zusammenhänge“ als „[e]rstarnte Unruhe“<sup>32</sup> eines schockartigen Reflexes, denn bereits um 1850 werde die „Entwertung der Dingwelt in der Allegorie [...] innerhalb der Dingwelt selbst durch die Ware überboten.“<sup>33</sup> Adorno hat zu diesem Versuch, ‚materialistisch‘ zu zeigen, dass der Dichter immer ein verdeckter Agent der Sache des Proletariats innerhalb seiner bürgerlichen Klasse gewesen sei,<sup>34</sup> alles Nötige gesagt: „Es herrscht durchweg eine Tendenz, die pragmatischen Inhalte Baudelaire's unmittelbar auf benachbarte Züge der Sozialgeschichte seiner Zeit und zwar möglichst solche ökonomischer Art zu beziehen. [...] Wahlverwandtschaften und Barockbuch sind besserer Marxismus als die Weinsteuern und die Deduktion der Phantasmagorie aus den behaviours der Feuilletonisten.“<sup>35</sup> Tatsächlich ist Benjamins oft gefeiertes, behutsames Eingehen auf die Phänomene seine Stärke gerade nicht, sondern in beiden Arbeiten steht vorab schon fest, was herauskommen soll, nämlich Variationen seiner Theorie des adamitischen Sündenfalls der Sprache; bereits für das Trauerspielbuch, wie er gegenüber Scholem bekennt, „umfrisirt zur Ideenlehre“.<sup>36</sup> So nimmt es nicht Wunder, dass auch sein Versuch der Abgrenzung des allegorischen 17. vom 19. Jahrhundert über die reflexiven „Schlüssel[figu]r[en]“ von Leiche und Ware, „Reliquie“ und „Andenken“ nicht überzeugen will,<sup>37</sup> als geeigneten frühneuzeitlicher Metaphysik und Theoremen materialistischer Ökonomie irgendeine Strukturhomologie.

Sein Allegorie-Begriff hingegen unterminiert die wesentliche Zweiteiligkeit der Allegorie zugunsten der Zeitlichkeit ganz so wie Paul de Mans dekonstruktive *Allegorien des Lesens*, die den Verstehensbemühungen um Texte noch stets ihre Vergeblichkeit als „Sprachform in

der Leere dieser zeitlichen Differenz“ nachweisen.<sup>38</sup> Dekonstruktive Semiotik und geschichtsphilosophische Perspektive sind zwar eine ungute Allianz eingegangen, wollen aber so gar nicht zusammenpassen, denn wie sollte Erstere unter Bedingungen der Dekonstruktion, die jeglichen stabilen Textsinn leugnet, je zustande kommen?<sup>39</sup>

Das könnte man damit auf sich beruhen lassen, hätte die explosionsartige Benjamin-Rezeption seit den 1970er-Jahren nicht auch längere Zeit Baudelaire okkupiert, bezeichnenderweise eine deutsche Spezialität.<sup>40</sup> Dolf Oehlers Qualifikationsschriften sind am bekanntesten geworden, doch existiert eine ganze Phalanx von Arbeiten, die unter erheblichem Aufwand Benjamin retten und Baudelaire als linken Sozialrevolutionär deuten.<sup>41</sup> Wahr ist, dass es außer der Vorrede zum *Salon* von 1846, die den Bürgern *befiehlt*, für Schönheit und Poesie empfänglich zu sein (1: S. 193), die beiden Nummern des *Salut public* vom 27. Februar und 1. März 1848 gibt, für die neben Champfleury und Charles Toubin auch Baudelaire als Redakteur verantwortlich zeichnet (2: S. 152, 160), aber das sind kaum mehr als Jugendstreiche. Toubin hat rückblickend über das ‚politische‘ Bewusstsein der drei Auskunft gegeben (2: S. 396). Später wundert sich auch Baudelaire über seinen „Begeisterungstaumel 1848“ und führt ihn auf „Rachegelüste“ an der bourgeoisien Gesellschaft zurück, notiert dabei ein „Vergnügen an der Zertrümmerung“ (6: S. 225). Das aber ist infantil, gerade nicht politisch – und genau der Antrieb für linke und rechte Randalierer wie den heutigen Autonomen und Hooligans. *Au fond* ist Baudelaire nicht nur, wie die meisten Dichter von Rang im 19. Jahrhundert, fortschrittsskeptisch, er verachtet dieses Ideologem (5: S. 138).<sup>42</sup> Was freilich nicht ausschließt, dass sich in Baudelaires Korrespondenz doch gelegentlich eine politische Sottise findet, bezeichnenderweise aber kognitiv-ästhetisch gewichtet, etwa an den Vormund Narcisse Ancelle vom 12. Februar 1865: „Unser Kaiser ist vielleicht ein großer Schuft, aber der Ruhm gilt ihm mehr als das Geld; das macht ihn interessant.“ (8: S. 71) Das war Baudelaires politisches Engagement.

## Kontexte

Wahr bleibt allerdings, dass das II. Empire und sein offizieller Kulturbetrieb mit der verlogenen „Apotheose des Kitsches“ (André Stoll), dem sich ausdifferenzierenden literarischen Markt, der explodierenden Kunstszene, den wandelnden Rezeptionsweisen und medialen Neuerungen für den ‚gelernten Pariser‘ Baudelaire, einen Tummelplatz für kulturkritische Reflexionen bot; nicht zuletzt offerierten auch Kunstkritiken damals gerade jüngeren Autoren schnelles Geld, vielleicht sogar ein Sprungbrett zum Ruhm.<sup>43</sup> Das Verhältnis zu vielen Kollegen jedoch ist häufig spitz, auf Victor Hugo, den er gelegentlich und submissivst um Gefälligkeiten bittet (5: S. 56 ff.), hat Baudelaire wahrscheinlich

herabgeblickt, sei dieser „Hohepriester“ doch außerstande, „etwas anderes als seinen Nabel zu sehen“ (6, S. 210), kaum einer seiner Texte schillert daher stärker als das Lob des expliziten Moralisiertens in Hugos *Les Misérables* (7: S. 222). Ich vermute hier Ironie bis hin zur Mimikry,<sup>44</sup> denn nicht nur bei seiner Feier von Flauberts *Madame Bovary*, auch bei Poe betont Baudelaire, jedes Kunstwerk als solches habe seine implizite Moral, niemals jedoch dürfe es belehrend auftreten (2: S. 357; 5: S. 71). Originell genug übrigens macht er sich zum Anwalt Emmas, die vom Leben doch nur Schönheit und ein Minimum an Geist verlange – sei das denn verwerflich (5: S. 72 ff.)?

Genauer Interesse verdiente noch immer die Relation zwischen Baudelaire und Heinrich Heine, zwei zentralen Begründern moderner Literatur und in eins damit einer wahrhaft neuen Kunstauffassung überhaupt. Neben Dolf Oehlers Arbeiten blieb es jedoch meist bei Ansätzen oder Appellen, die Beziehung systematisch zu explorieren<sup>45</sup> – auf befriedigende Weise ist das bisher nicht geschehen. Baudelaire kannte Heines Werk gut und plante als eine seiner letzten Arbeiten eine Verteidigung gegen dessen missverständliche Deutung via Jules Janvin; kein einziger gegenwärtiger Dichter Frankreichs, so Baudelaire, könne dem deutschen Exilanten das Wasser reichen (7: S. 237). Heine als der gut zwanzig Jahre Ältere dürfte bei seiner generellen Verachtung französischer Lyrik<sup>46</sup> den frühen Baudelaire nicht wahrgenommen haben, begegnet sind sie sich offenbar nie. Dennoch, Motive wie die Schönheit vorbeifahrender Schiffe, der Schwäne und der untergehenden Sonne,<sup>47</sup> allesamt hochprominent bei Baudelaire, das des sterbenden Fechters als existenziale Versinnfälligung ästhetischer Produktion (3: S. 223; 8: S. 123),<sup>48</sup> die Inszenierung als melancholischer Narr mit Schellenkappe (3: S. 325),<sup>49</sup> die Rede vom „Super“- oder „Supranaturalismus“ (1: S. 212; 6: S. 203)<sup>50</sup> und die Feier „selbsttrunkenste[r] Subjektivität“,<sup>51</sup> vor allem aber die Rede von „Modernität“ und „spleenisch schwarz[em]“ Blut schon bei Heine 1826 sind frappant.<sup>52</sup> Kommen hinzu die Strategie, bildende Kunst aktualistisch zu befragen, auch wenn Heine davon nicht annähernd so viel verstand wie Baudelaire, wohl auch beider mangelnder Atem für die große Epik und die intrikat gescheiterten autobiografischen Projekte – Zufälle sind das nicht. Der Befund verbindet beide Autoren ganz so wie ihre Vorliebe für bizarr-exzessive Motive; Baudelaire schwärmt gegenüber Félix Nadar am 16. Mai 1859 von einer Skulptur Émile Héberts, „ein junges Mädchen und ein Skelett wie in einer gemeinsamen Himmelfahrt“ (6: S. 23), Heines Bizarrerien etwa in der Paganini-Episode von *Florentinische Nächte* stehen Baudelaires in nichts nach. Und hier taucht er wieder auf, der Rück- oder besser *Vorgriff* auf die Allegorie als modern komplexeste ästhetische Sprachfigur, wissen doch offenbar beide, dass es sich bei ihr um „Proteus-Kategorien“,<sup>53</sup> die „eigentliche[n] Vehikel der Kunst“ handelt.<sup>54</sup> Nicht ohne Grund hat Bonnefoy an den ‚Sog‘ der Allegorien erinnert, ihr „nimbe mystérieux“



trage uns vielleicht nicht aufwärts, aber stets woandershin.<sup>55</sup> Ich komme darauf zurück.

Dass sich also Soziologie, Kunst- und Literaturgeschichte gerade für diese exemplarische Epoche „antiker Modern[e]“ interessieren und manchmal gar zum Vorwurf der Theoriebildung nutzen, kann nicht verwundern.<sup>56</sup> Letztlich umreißt Baudelaire selbst das Problemfeld des freien Schriftstellers in der bürgerlichen Gesellschaft in vier Zeilen: „Wenn ein Dichter vom Staat das Recht verlangte, einige Bürger in seinem Stall halten zu dürfen, würde das große Verwunderung erregen; wenn jedoch ein Bürger ein Stück gebratenen Dichter verlangte, würde man das ganz natürlich finden.“ (6: S. 205) In diesem Forum aber darf an David P. Frisbys bahnbrechenden Essay erinnert werden, der von Baudelaires zu Georg Simmels Sicht der Moderne führt,<sup>57</sup> ein für Literaturwissenschaftler und Soziologen gleichermaßen instruktiver Text; mir hat er als Zweitsemester die Augen geöffnet, ich konnte meine Studienfächer vernetzen.<sup>58</sup>

Gegenstimmen zu den linken Baudelaire-Exegesen waren längere Zeit in der Minderheit,<sup>59</sup> Harald Weinrich jedoch hat frühzeitig auf andere, mystische Traditionen zum Beispiel des Baudelaireschen Melancholie-Diskurses hingewiesen.<sup>60</sup> Dass hingegen Benjamins Deutung Baudelaires eigene Theorie, die eben auch vehement auf das Faktum des modern *Schönen* pocht (5: S. 223, 251), gar nicht erfasst, ist seit Hans Robert Jauß' vernichtender Kritik bekannt,<sup>61</sup> auch hat er darauf hingewiesen, dass ein gesellschaftskritischer Baudelaire nur über komplizierte Manöver, die Textbefunde weitgehend negieren, zu haben ist.<sup>62</sup> Aber was heißt eigentlich ‚Textbefund‘? Bettina Full und Cornelia Wild haben zu bedenken gegeben, dass bei Baudelaires Strategien prinzipiell mit ironisch-verstellter Rede zu rechnen ist,<sup>63</sup> aber wo setzt sie ein – und findet womöglich auch ihre Grenzen?

Ab den 1990er-Jahren entstehen entspanntere, auch wohl adäquatere Untersuchungen. Mit Karlheinz Stierle hat ein Jauß-Schüler in seiner großen diskurssemiotischen Studie zu Paris darauf hingewiesen, dass mit Baudelaires „Flaneur“ die Transformation des Buches der Natur „in den neuen Topos vom Buch der Stadt“ vollzogen sei.<sup>64</sup> Das zweihundertseitige Finale expliziert dann des Dichters Ästhetik der Stadt; festzuhalten ist hier nur, dass trotz zahlreicher Vorläufer erst Baudelaires Dichtung „der von ihm selbst in der produktiven Reflexion moderner Kunst erschlossenen Möglichkeit“,<sup>65</sup> nämlich originäre Bilder der Großstadtpoesie zu setzen, realisiere.

Zu nennen ist auch Karl Heinz Bohrers sehr anders gelagerte Arbeit zum Motiv des Abschieds, im Untertitel gar als *Theorie der Trauer* indiziert.<sup>66</sup> Hier – und nur hier – gibt es so etwas wie Bohrers gebündelte Vision von Literatur, wie sie zu sein hat. Das muss

erläutert werden, da sich der Autor trotz zahlreicher Aufforderungen resistent gegenüber Wünschen nach einem systematischen Aufriss seiner Theorie erwies, sofern sie denn existiert. Als systematische existiert sie nicht, aus theoretisch (!) konsequenten Gründen.<sup>67</sup> Kurz gefasst, zeuge die temporale ‚Plötzlichkeits‘-Struktur der großen Bewusstseinsliteratur von circa 1800 bis 1940 nicht nur von existenzialer Vergeblichkeit, sondern vom Verschwinden überhaupt in metaphysischer Dimensionalität, auch daher sein Hohn über den Boom von Untersuchungen zur Mnemotechnik und die Emphase der ‚Erinnerungskulturen‘.<sup>68</sup>

Kronzeuge von Bohrs Durchführung ist der hier auf 300 Seiten als, wenn man so sagen darf, aggressiver Melancholiker ausgedeutete Baudelaire, dem Goethe, Nietzsche und der Literat Benjamin auf jeweils säuberlichen 100 Seiten nachgeordnet werden.<sup>69</sup> Nicht nur ist Existenz a priori ein Anleben, Andichten gegen die Vergeblichkeit, irgendetwas festhalten zu wollen, noch auf die Reflexion, das An-Denken ist kein Verlass: *Nichts* bleibt – und Literatur von Rang registrierte das gegenüber elegischen und geschichtsphilosophischen Beschwichtigungsversuchen.<sup>70</sup> Bohrer ist damit neben dem ideologiekritischen Adorno und dem semiotischen Derrida übrigens der Dritte im Bunde der Negativitätsästhetik, die hier einen sehr speziellen Kronzeugen präsentiert – der als konservativ verschriene Literaturwissenschaftler und Ästhetiker aber erweist sich so auch als letzter Anarchist.<sup>71</sup>

## Rough mix

Unübersehbar ist, Baudelaire's Ästhetik steht in der Tradition der großen, dezidiert anticlassizistischen Entwürfe; Fantasie und Phantasma, Imagination und Bizarrerie, Karikatur und Grotteske, Intensität und Diskontinuität sind Leitbegriffe seiner Umkreisung der Möglichkeiten des modernen Schönen. Während für Benjamin die *Fleurs du mal* das letzte Gedichtbuch von europäischer Wirkung sind, beginnt für Hugo Friedrich mit ihnen überhaupt erst ein internationaler Diskurs um die moderne Lyrik.<sup>72</sup> Vom Realismus als *Programm* hielt Baudelaire nichts (2: S. 204 ff.; 5: S. 69), übrigens wie Flaubert selbst,<sup>73</sup> Balzac galt ihm als Romantiker (2: S. 232). Baudelaire entwickelt nicht nur eine Theorie des selbstreferenziell-„absolut“ Komischen gegenüber harmloseren, nämlich „signifikanten“ Spielarten und liefert damit eine Begründung für beunruhigende fantastische Texte wie Achim von Arnims *Majorat*, Gogols *Nase*, Alfred Kubins *Die andere Seite* und sicher auch Kafka; ebenso skizziert er eine wirkungsästhetisch ausgerichtete Novellenkonzeption, die in der Germanistik niemand kennt (2: S. 352 f.), ja verlangt für jedes Erzählen ein theoretisches Fundament (2: S. 257).

Die große Feier der Imagination als „Kardinalfähigkeit“ (5: S. 144)<sup>74</sup> nicht nur des produktiven Künstlers, sondern als Voraussetzung jeder anspruchsvollen kognitiven Tätigkeit im *Salon von 1859* hat Wurzeln in der älteren englischen Romantik, doch Baudelaires Schönes muss stets erstaunen (5: S. 136), etwas Bizarr-Fremdartiges mitführen (2: S. 231, 322), „zugleich voller Trauer und voll verhaltener Glut“ sein, „etwas schwebend Ungenaues, das der Vermutung Spielraum lässt“ (6: S. 201) und ohne konstitutive Melancholie sei gar kein modern Schönes denkbar (6: S. 202; 7: S. 243). Man sieht, die Zeitemphase kommt nicht von ungefähr, Baudelaires Schönes ist prinzipiell ein Reflexiv-Gebrochenes, höchst voraussetzungsvoll – ein Umstand, der es vor allem Hobbyleser\*innen nicht leicht macht.

Baudelaire will zudem „[d]en Kult der Bilder verherrlichen (meine große, meine einzige, meine ursprünglichste Leidenschaft)“ (6: S. 250), was nicht mit Kunstliebhaberei, der er natürlich auch frönte, zu verwechseln ist, sondern mit der Verteidigung des Visualprimats jeglicher ästhetischen Gestaltung, Anschaulichkeit, *Plastizität*, zu tun hat. Dennoch ist unübersehbar, dass im Zentrum seiner theoretischen Überlegungen, die mancher für noch wegweisender als sein eigentlich poetisches Werk hält,<sup>75</sup> die bildenden Künste stehen. Es ist wohl nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, dass er mit seinen Essays das Niveau der nichtakademischen Kunstliteratur überhaupt erst definiert hat; die drögen Abhandlungen aus Aufklärung und noch der Frühromantik verblassen sofort hinter Baudelaires Texten. Er hat damit eine Tradition der Moderne begründet, die in der visuellen Gestaltung die Nagelprobe ästhetischer Reflexion entdeckt, auch bei Georg Simmel oder Paul Valéry muss man die Arbeiten zur bildenden Kunst konsultieren, möchte man zum Kern ihrer Ästhetik vordringen; einer der letzten Gegenwartsautoren, die die Prämissen klassischer Moderne hoch halten wie Paul Nizon, auch ein Paris-Bewohner, hat wohl nicht zufällig über van Gogh promoviert.

Friedhelm Kemp musste noch 1977 bedauern, dass „die Kunstschriften in Deutschland am wenigsten bekannt“ seien (1: S. 354). Das hat sich längst geändert, doch über Baudelaires große *Salons* von 1845, 1846 und 1859 ist genug geschrieben worden, den sakralen Text *Le peintre de la vie moderne* mit seiner Bestimmung des dynamischen Doppelcharakters der Kunst, zur einen Hälfte aus einem absoluten, zur anderen aus einem flüchtigen, modischen Element zu bestehen (5: S. 215, 226), dem Flaneur und Dandyismus (5: S. 241 ff.) etc. sollte man nun, ähnlich wie Nietzsches Fragment *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn* oder Hugo von Hofmannsthals ‚Chandos‘-Brief, ein paar Jahrzehnte ruhen lassen bzw. den Anfangssemestern überlassen.

Mit dem Interesse am „fugitif“<sup>76</sup> hängt Baudelaires Aufwertung der kleinen, ‚schnellen‘ Formen wie Karikatur, Skizze, Aquarell zusammen, die gleichwohl *verdichten*, Essenzen geben müssen. Adorno hat mit Bezug auf Baudelaire nachdrücklich daran erinnert, dass sich die moderne Kunst mit seiner Kategorie des ‚Neuen‘ permanent unter Legitimationszwang setzt:<sup>77</sup> Wer seither Stilleben, Bildungsromane oder gar Naturlyrik verfertigt und Aufmerksamkeit heischt bzw. Preise einfährt, dessen Werke haben Auskunft darüber zu geben, was an ihnen über Chardin und Morandi, Goethe und Stifter, Mörike und Eichendorff hinausgeht. Dass dies heute kaum noch geschieht, seit der Postmoderne generell in Frage gestellt wurde, allenthalben drauflos geschrieben und gemalt wird, hemmungslos Interessen und Ideologien bedient werden, sagt auch etwas aus über ‚Kunst heute‘, die Baudelaire einmal auf Autonomie und fortgeschrittenstes Bewusstsein verpflichtete: „Was wiederkehrt, sind Probleme, nicht vorproblematische Kategorien und Lösungen.“<sup>78</sup> Es bleibt das große Rätsel, warum der sonst so urteilssichere Baudelaire in *Le peintre* mit Constantin Guys einen bestenfalls zweitrangigen Künstler ins Zentrum seiner Überlegungen rückt.<sup>79</sup>

Dennoch, besonders die begriffliche Präzision in Baudelaires doch so unakademischer Herangehensweise verblüfft immer wieder. An Gustave Doré, den berühmten Illustrator des 19. Jahrhunderts, etwa rühmt er im Brief an Nadar vom 16. Mai 1859 die „außerordentliche Begabung“ für atmosphärische Settings, „aber die Gestalten! Immer etwas Kindisches, selbst in seinen besten Zeichnungen“ (6: S. 22). Man greift zur Ausgabe von Balzacs *Contes drôlatiques* mit den zahllosen Holzstichen Dorés, dann zum *Don Quijote* und stellt fest: Es stimmt. Er feiert die Radierung als *das* Medium der Artikulation moderner Subjektivität (7: S. 264, 266 f.), wohl weil sie sich hier zunächst einmal an einer zu beherrschenden, anspruchsvollen Technik und der Widerständigkeit des Mediums brechen muss, jeglichen Dilettantismus also ausschließt. Spanische Künstler haben zwar hohe komische Begabung, doch „landen sie bald bei dem Grausamen, und ihren grotesken Phantasien ist oft etwas Düsteres beigemischt“ (1: S. 299); man merkt, das trifft nicht nur für Goya zu – dessen Name hier gar nicht fällt, sondern an anderem Ort als Paradebeispiel für das ‚Absolut-Komische‘ verhandelt wird (1: S. 332 ff.). Ob Delacroix ohne Baudelaires Einlassungen so berühmt geworden wäre, wie er es ist, lässt sich retrograd gar nicht mehr auseinanderdividieren. Rubens, in einem der programmatischen Eingangsgedichte der *Fleurs* noch als erster genannt (3: S. 72), gerät nach dem Belgien-Desaster allerdings zum „Flegel, der sich in Satin gekleidet hat“ (7: S. 342).

Das eigentlich Frappante an Baudelaires Essays und Rezensionen aber, de facto ja Sekundärliteratur oder zumindest reagierend auf etwas, das bereits existiert,<sup>80</sup> ist wohl,

dass sie nicht selten stärker als ihre Gegenstände sind. Persönlich nehme ich Edgar Allan Poe für einen ziemlich schwerfälligen und langweiligen Autor, Pflichtlektüre halt; Baudelaire aber, der für ihn brennt (2: S. 360), entwickelt an ihm seine halbe Poetik. Er übersetzt sogar *Eureka*, ein, wie es an Victor Hugo vom 17. Dezember 1863 heißt, „seltsames Buch, das den Anspruch erhebt, uns zu enthüllen, wie das Universum erschaffen wurde und wieder zerstört werden wird“ (7: S. 84).<sup>81</sup> Und ich kann nicht umhin, im großen Aufsatz über Richard Wagner liegt neben Hugos *Préface de Cromwell* von 1827 wohl der bedeutendste ästhetische Entwurf der im europäischen Konzert jedoch verspäteten französischen Romantik vor. Die „Klangarabeske[n]“ (7: S. 104) der Musik seien synästhetisch und semantisch zugleich (7: S. 96), nur hochreflexives Produzieren wie das Richard Wagners (7: S. 106 f.) gezieme einem modernen Künstler: „Alles, was die Worte Wille, Verlangen, Konzentration, nervöse Intensität, Explosion bezeichnen, fühlt man in seinen Werken.“ (7: S. 123)<sup>82</sup>

## Et la femme?

Baudelaire hat auch die erotische Lyrik auf ein neues Niveau gehoben, doch gibt es hier Bitterstoffe. Frauen mögen Gedichte wie *Parfum exotique* oder *La chevelure* als Verherrlichung im kühnen Aufschwung des lyrischen Esprit lesen, de facto aber sind es *Ding*-Gedichte und eins der weiland inkriminierten Stücke, die der gebildete Franzose durchaus kennt, *À celle qui est trop gaie*, muss man wohl in extenso geben (4: S. 24; 4: S. 27):

*Ta tête, ton geste, ton air  
Sont beaux comme un beau paysage;  
Le rire joue en ton visage  
Comme un vent frais dans un ciel clair.*

*Le passant chagrin que tu frôles  
Est ébloui par la santé  
Qui jaillit comme une clarté  
De tes bras et de tes épaules.*

*Les retentissantes couleurs  
Dont tu parsèmes tes toilettes  
Jettent dans l'esprit des poètes  
L'image d'un ballet de fleurs.*

*Ces robes folles sont l'emblème  
De ton esprit bariolé;  
Folle dont je suis affolé,  
Je te hais autant que je t'aime!*

*Quelquefois dans un beau jardin  
Où je traînais mon atonie,  
J'ai senti, comme une ironie,  
Le soleil déchirer mon sein,*

*Et le printemps et la verdure  
Ont tant humilié mon cœur,  
Que j'ai puni sur une fleur  
L'insolence de la Nature.*

*Ainsi je voudrais, une nuit,  
Quand l'heure des voluptés sonne,  
Vers les trésors de ta personne,  
Comme un lâche, ramper sans bruit,*

*Pour châtier ta chair joyeuse,  
Pour meurtrir ton sein pardonné,  
Et faire à ton flanc étonné  
Une blessure large et creuse,*

*Et, vertigineuse douceur!  
A travers ces lèvres nouvelles,  
Plus éclatantes et plus belles,  
T'infuser mon venin, ma sœur!*

*Dein Haupt, deine Gebärde, dein Betragen sind schön wie eine schöne Landschaft; das Lachen spielt in deinem Antlitz wie frisch ein Wind in einem klaren Himmel.*

*Den Kummervollen, den du im Vorübergehen streifst, trifft blendend die Gesundheit, die als Helle von deinen Armen und Schultern strahlt.*

*Die lauten Farben, die du über deine Gewandung streust, wecken im Geist des Dichters das*

*Bild eines Blumenballetts.*

*Diese närrischen Kleider sind das Sinnbild deines buntscheckigen Geistes; Närrin, nach der ich närrisch bin, ich hasse dich so sehr, wie ich dich liebe!*

*Manchmal in einem schönen Garten, wohin ich meine Schlawheit schleifte, zerriß die Sonne mir wie bitterer Hohn die Brust;*

*Der Frühling und das Grün kränkten mein Herz so sehr, daß ich die Frechheit der Natur an einer Blume strafte.*

*So auch möchte ich eines Nachts, wenn die Stunde der Wollüste schlägt, zu deines Leibes Schätzen wie ein Feigling lautlos schreiten,*

*Um dein frohes Fleisch zu züchtigen, um deine verschonte Brust zu geißeln und deiner überraschten Flanke eine klaffend tiefe Wunde zu schlagen*

*Und, süß taumelnder Rausch! durch diese neuen Lippen, heller und schöner leuchtende, mein Gift dir einzuflößen, meine Schwester!*

Das ist es. Begehren hat nichts mit Liebe zu tun – und wer nicht begreift, dass die Kopulation immer auch ein Akt der Eroberung, Gewalt, Verletzung, ja Zerstörung ist, der buchstabiert noch.

Allerdings ist es für Baudelaire bis zur handfesten Misogynie bloß ein Schritt.<sup>83</sup> Er hatte seine Muse(n), jedoch: „Sie wissen, wie sehr ich die leichten Mädchen liebe und wie sehr ich die philosophierenden Frauen hasse“, heißt es an Champfleury am 4. März 1863 (7: S. 77). Prominent, weil von Édouard Manet verewigt, ist Jeanne Duval, für die sich Baudelaire müht, zu sorgen, ebenso aber betont er die „Notwendigkeit, die Frauen zu schlagen“ (6: S. 250). Schmerzhaft daran sei nur das damit verbundene Gefühl, zugleich „das geliebte Wesen zu verachten“ (ebd.). Im Bereich des Geistigen hat es per definitionem nichts verloren, „[e]s hat mich immer erstaunt, daß man den Frauen Einlaß in die Kirchen gestattete. Was für Unterhaltungen mögen sie mit Gott führen?“ (6: S. 241). Fraglos verehren wir diese rätselhaften Wesen (5: S. 245 f.), doch das „Weib ist *natürlich*, das heißt abscheulich“ (6: S. 223), und schon ganz junge Mädchen sind „im Bunde mit der tiefsten Verdorbenheit“ (6: S. 246), deshalb – konsequent – sollen sich die Frauen schminken, hübsch machen, um wenigstens von Ferne mit Kunstwerken konkurrieren zu können;

Mode und Aufputz zeugen von Kultur, also Anstrengungen in Richtung eines Ideals (5: S. 249 f.).

Der späte, grimmige Baudelaire hält fest, dass gelegentliche Kopulation zwar unvermeidbar ist, damit sind etwaige Musen aber auch schon profaniert, denn „Ficken ist der Lyrismus des Volkes“ (6: S. 251), soviel zu seinem Elitarismus. Deshalb ist sein berühmtes und oftmals, etwa von Rilke und einem pittoresken Ästhetizismus, missverstandenes Gedicht *Une charogne* nicht nur die Souveränitätserklärung des potenten Dichters, der noch aus dem ekelhaftesten Sujet – dem in praller Sonne verwesenden Kadaver einer toten Hündin – ein formvollendetes Gedicht schafft, sondern auch der Triumph männlich-idealen Geistes über *bloß* Sinnliches, wie es die „femme lubrique“ verkörpert (3: S. 110). Kunst ist *Vergeistigung*, und davon verstehe das „Weib“ nichts (6: S. 242). Dieser uralte misogynie Topos wird aber erst knapp ein halbes Jahrhundert später mit Otto Weininger zu sich selbst kommen, der den Frauen ein Ich und damit auch jede Verstandesfähigkeit abspricht.<sup>84</sup> All das immerhin haben wir hinter uns, es gehört jedoch zur „antike[n] Moderne“.

## De la drogue

Im Vergleich zum Benjaminismus und der Kunstkritik wird das Problemfeld ‚Baudelaire und die Drogen‘ stiefmütterlich behandelt, was nicht verwundern kann, ist der Philologe doch ganz überwiegend Stubengelehrter – noch ich studierte in den 1990ern mit Kommilitonen, die nicht wussten, wer Jimi Hendrix war und vermute, dass diese Klientel auch heute stetig nachwächst. Wendet sich die Geisteswissenschaft folglich diesem Thema zu, ist die Enttäuschung oder gar Beschämung meist groß, da sie in der Regel nicht weiß, wovon sie redet.<sup>85</sup>

Es entbehrt daher nicht der Ironie, dass ausgerechnet Jauß, den man übler Dinge verdächtigte, gewiss aber nicht, auch nur einmal in seinem Leben an einem Joint gezogen zu haben, auf die zentrale Relevanz der *Paradis artificiels* für Baudelaires Poetik hingewiesen hat.<sup>86</sup> Der Berauschte ist im poetisch exemplarischen Zustand, „Haschisch überzieht dann das ganze Leben wie mit einem magischen Firnis“ (6: S. 89), alle Wahrnehmungen und Gegenstände sind intensiviert, Assoziationsketten und *strange relationships* verlängern sich ins Unendliche, „rhapsodisch[e]“ Gedankengänge kaskadieren (6: S. 87), doch die Zeit kriecht (2: S. 136, 138; 6: S. 82 f.).

Allerdings gilt: Von nichts kommt nichts, mit Thomas de Quincey ist sich Baudelaire einig, das dumpfe Menschen wie „Ochsenhändler“ auch nur die „plumpen Phantasien eines



Viehzüchters“ haben können (6: S. 88). Es gibt nichts Genaueres über die Wirkungen des Haschischs als Baudelaires Texte, bis hinab zum quälenden Durst und den Fressattacken, die einen überkommen können (2: S. 137; 6: S. 83), nur Ernst Jüngers *Annäherungen* ist das (weitaus) gelungenere, auch wahrhaft umfassende Buch über Drogen, anekdotisch, empirisch, manchmal gar philosophisch: Er hat wirklich alles probiert – und seinen Baudelaire natürlich gelesen.<sup>87</sup>

Umso unverständlicher, dass Baudelaires Text über das Opium, immerhin der eines langjährigen Konsumenten, so steil abfällt. Zwar bekundet er im Brief an seine Mutter vom 22. Dezember 1865, dass ihm „seit langem vor dem Opium“ graue, erwägt aber, auf Kodein und Morphin umzusteigen (8: S. 91), was auf dasselbe herauskommt, denn Junkie bleibt Junkie, ganz egal, ob er spritzt, raucht oder schluckt, substituiert oder nicht substituiert. Hier aber paraphrasiert, kompiliert und kommentiert Baudelaire über weite Passagen nur de Quinceys ungeheuer geschwätzig, ungeheuer schwache *Confessions of an English Opium Eater* (1822); eigene, reichlich vorhandene Erfahrungen gibt Baudelaire allein indirekt oder über fingiertes Personal preis. Es ist wohl so, dass man sich mit Morphin wunderbar abschirmen kann, aber die Schwelle zur Kreativität nur mit allergrößter Mühe überwindet, die banalsten Verrichtungen der Lebensführung sind schon anstrengend genug (6: S. 145), man befrage Keith Richards nach seinen vernebelten 1970ern.<sup>88</sup> Die Lehre Baudelaires aber ist, dass die Imaginationen des Rausches, die doch ohne Hilfsmittel aus dem poetischen Geist selbst kommen sollten (5: S. 221, 225, 229 f.; 6: S. 73), ein Nullsummenspiel bleiben; so hoch sich der Intellekt auf Droge auch emporzuschwingen vermag, er muss dafür bezahlen. Beim Entzug der Morphinisten ist der Umstand am unerfreulichsten, dass sich die erinnerten Bildwelten, die der bewusste Künstler als Substrat seiner Produktion mnemotechnisch dirigiere, nun verselbständigen und überschneiden (6: S. 145), Baudelaire liefert hier im Anschluss an de Quincey eine romantisch-bizarre Theorie des Unbewussten als „Palimpsest“ (6: S. 164 f., 174 ff.). Die aufgesetzten Moralisationen seiner Texte, von Flaubert mit Recht gerügt,<sup>89</sup> sind dann auch nur noch schwerlich über ‚Ironie als Mimikry‘ zu verrechnen, zu verlockend doch sind Baudelaires Schilderungen des gesteigerten Selbst, das sogar zur Sprachmagie, der berühmten „sorcellerie évocatoire“, imstande sei (6: S. 90),<sup>90</sup> um nicht probieren zu wollen. Flaubert, der im selben Brief mitteilt, vorzügliches Haschisch im Hause zu haben, konzidiert jedoch: „Mais ça me fait peur.“<sup>91</sup> Baudelaire subsumierte seine gesamten Ausführungen zum Rausch im Antwortschreiben als Folgen des Einbruchs eines übermächtigen Bösen, welches uns insgeheim lenke (6: S. 302). Das ist natürlich wieder die Erbsünde; Baudelaires Universalargument, wenn er in Begründungsnot gerät.

Jauß hat, an Baudelaires eigenen Sprachgebrauch anknüpfend, diese semantische Mobilisierung aller möglichen Relationen als „Allegorie“ bestätigt, doch großen Wert darauf gelegt, sie von der mittelalterlichen Tradition des Sinnbildes abzusetzen, das noch stets kodifizierte Deutungsmuster, kurz: das intakte ‚Buch der Natur‘ voraussetzt. Baudelaires Poetik hingegen emphatisiere die autonome Bildfindung „ohne vorgewußten Schlüssel“,<sup>92</sup> schaffe sich nämlich einen *eigenen* Kosmos von Metaphoriken, Phraseologien und nicht zuletzt ein mythologisches Arsenal – was nur die wenigsten Autoren vermögen.<sup>93</sup> Tatsächlich aber ist Baudelaires Rede von der Allegorie als „genre si spirituel“ (6: S. 89 f.)<sup>94</sup> zumindest aus der rhetorischen Perspektive wohl missverständlich. Ohne Frage eignet Lyrik wie *Le cygne* oder dem Prosagedicht *Le gâteau* allegorische Struktur, in Letzterem dürfte eine Verhöhnung Rousseaus intendiert sein, wenn sich zwei struppige Figuren um ein Stück Brot prügeln: ‚L’homme sauvage‘ und der Proletarier sind letztlich eins, nämlich schauderhaft (8: S. 165 f.).

Aber firmieren Baudelaires Katzen, Standuhren, Frauenhaare usw. tatsächlich bereits als Allegorien? Hier geht es wohl weniger um weitergeführte Metaphern als systematische Anspielungen, sondern eher um das, was Julia Kristeva, auch nicht eben glücklich, als ‚das Semiotische‘ beschrieben hat,<sup>95</sup> Explosionen kreativer Fantasie; Bonnefoy, der den Tropismus zurückweist, scheint Allegorien als seltsam undomestizierbare Mikrokosmen innerhalb der Sprache zu verstehen, die uns gelegentlich daran erinnern können, wie Signifikation und Weltgenese überhaupt funktionieren.<sup>96</sup> Bohrer hingegen hat vorgeschlagen, den Begriff Allegorie für die Interpretation Baudelaires ganz fallenzulassen,<sup>97</sup> und tatsächlich wäre es einmal an der Zeit, mittels einer behutsamen, diesseits von Dekonstruktion und Esoterik vorgenommenen Konzeption zu prüfen, was es mit dieser Bildform Baudelaires eigentlich auf sich hat.

## De profundis

Wahr bleibt, „Baudelaire ist ein völlig über sich selbst gebeugter Mensch“,<sup>98</sup> also gleichsam konstitutiver Melancholiker, sicher kein Sozialkritiker, das ist die treffendste Beschreibung seiner Attitüde, die ich kenne.<sup>99</sup> Und was findet er dort, im Ich? Unablässige Gedanken an die Langeweile, die Zeitlichkeit und den Tod – und die bohrende Frage, wie nach solcher Maßgabe das Schöne dennoch möglich ist;<sup>100</sup> unter Bedingungen von „Spleen“ und Temporalität doch ein „Ideal“ setzen zu können, weshalb ein längeres Zitat aus den *Notes nouvelles sur Edgar Poe* lohnt:

„Das unstillbare Verlangen nach allem, was jenseits liegt, und was das Leben uns offenbart,

ist der lebendigste Beweis unserer Unsterblichkeit. [...] Das Prinzip der Poesie ist demnach, strikt und einfach, die Sehnsucht des Menschen nach einer höheren Schönheit, und dieses Prinzip manifestiert sich in einer Gemütsregung, einer Begeisterung der Seele, – einer Begeisterung, die gänzlich unabhängig ist von der Leidenschaft, an der das Herz sich berauscht, und von der Wahrheit, die der Vernunft zur Nahrung dient. Denn die Leidenschaft ist natürlich, allzu natürlich, um in den Bezirk der reinen Schönheit nicht einen verletzenden Mißklang zu bringen, allzu vertraulich und allzu heftig, um nicht Anstoß zu erregen bei den reinen Sehnsüchten, den anmutigen Melancholien und den edlen Verzweiflungen, deren Heimat die übernatürlichen Regionen der Poesie sind.“ (2: S. 358 f.)

Deshalb steigert sich Baudelaire in seine maßlose, oft aber auch sehr komische Wut auf Belgien (wo er nicht reüssieren konnte) als Land der allgegenwärtigen Schmierseife (7: S. 310 f.), deshalb erscheint ihm der kleine, 1830 erst konstituierte Staat doch als Inbegriff der Spießhölle: „Allgemeiner Haß und grundsätzlicher Abscheu vor dem Geist“, ja „Haß auf die Schönheit“ (7: S. 321, 333). Es sei nur bemerkt, dass sich solche Sottisen auch über die Heimat finden, in der er sich langweilt, „weil alle Welt dort Ähnlichkeit mit Voltaire hat“ (6: S. 235), der Mutter gegenüber höhnt er am 10. August 1862 über die Degeneration der „Pariser Rasse“ (7: S. 75); genau ein Jahr später erfährt sie: „Ich habe gegen Paris und Frankreich ein Grauen gefaßt“ (7: S. 79) und im literarischen Geschmack sei der Franzose doch ein „gezähmtes Hinterhoftier“, gar ein „Kotfresser“ (6: S. 247).

## Do not try this at home

Aber was fasziniert an Baudelaire rein als Poet, zumal außerhalb Frankreichs und der eigentlichen Dichterschaft, die ihn immer schon bewunderte? Fragt man durchaus passionierte Lyrik-Fans, wird es seltsam still; die Ehrlichsten teilen mit, dass sie nicht recht verstehen, was das alles zu bedeuten hat. Bei Hugo Friedrich heißt das „hoher Anteil an intellektuellen und voluntativen Momenten, den Baudelaire dem dichterischen Akt beigibt.“<sup>101</sup> Also ein ‚Dichter-Dichter‘, so wie es ‚Philosophen-Philosophen‘ gibt, die außerhalb des akademischen Diskurses niemand liest? Der professoralen Klientel mag sein unbedingter Formwille entgegenkommen, Rimbaud kann manchem schon zu schreiig wirken. Doch das trifft es noch nicht ganz. Natürlich gibt es die Liebhaber\*innen etwa der „Spleen“- , Ding- und Herbstgedichte, doch in der Tat: Baudelaire ist denkbar anspruchs-, weil voraussetzungsvoll, nicht geradezu hermetisch, aber eben auch nicht diskursiv, ganz abgesehen davon, dass die eminent wichtigen Essays meist nicht in einer wohlfeilen deutschen Ausgabe greifbar sind.<sup>102</sup>

Es sind wohl die grellen Bilder, die den „[h]ypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!“ (3: S. 56) geradezu anspringen, mitten ins Gehirn, und einen fortan nicht mehr loslassen. Deshalb zum Ende eine persönliche Anekdote: In meinem fünften, also dem Wintersemester 1992/93, gab es für mich viel Luhmann, der danach emeritiert wurde, und eben auch Baudelaire. Ich bereitete mir in einer kalten Nacht Anfang Dezember die übliche Kanne Tee und sog dazu an der ebenfalls obligaten *Purpfeife*, weil vorzüglich zum Studium geeignet. Sodann las ich: „Psychisch gesehen ist Konsens die Projektion einer Möglichkeit, die nie Wirklichkeit werden kann. Insoweit beruht die Stabilität der Gesellschaft auf ihrer Inaktualität.“<sup>103</sup> Das war erschütternd und doch völlig evident. Dann, wahllos, wie vom Autor gewünscht, aus Baudelaires Prosagedichten, „La belle Dorothee“: „Die Sonne brennt unbarmherzig senkrecht auf die Stadt hernieder; der Sand blendet und das Meer schillert. Die betäubte Welt gibt in ihrer Erschlaffung nach und hält Siesta; eine Siesta, die eine Art köstlichen Hinsterbens ist, in dem der Schläfer, halbwach, die Wollust seiner Vernichtung genießt“ (8: S. 205).<sup>104</sup> Ich warf das Buch von mir und hatte meine erste Panikattacke, in tiefster Nacht zweieinhalb Stunden lang Hyperventilation und oberhalb des semantischen Chaos, quasi als Lichtbogen, den ständigen Gedanken, *gleich drehst du durch*. Es folgte eine Depression, die sich gewaschen hatte, bis Ende 1994, mit Benzodiazepinen, denn der ganze andere Quatsch hilft ja nicht, und dem irreversiblen Verlust des Wunderbaren: „Le Printemps adorable a perdu son odeur!“ (3: S. 206), das lernt man dann. Das Kiffen hatte ich schweren Herzens dranzugeben, denn bereits ein Zug vom guten Stoff aktualisierte fortan zuverlässig und ausführlichst die Panik. „Ich habe meine Hysterie mit Entzücken und Entsetzen gepflegt. Jetzt bin ich immer dem Schwindel ausgeliefert, und heute, den 23. Januar 1862, ist mir ein seltsam vorbedeutendes Zeichen zuteil geworden; ich spürte, wie ein Wehen von den Flügeln der Verblödung über mich hinstrich.“ (6: S. 214) Baudelaires syphilitisch angegriffenes Hirn für oder wider, das sind Sätze, die man nie mehr vergisst: „In jeder Minute zermalmt uns die Vorstellung und die Empfindung der Zeit“ (6: S. 215), genau. Wer nicht versteht, welches moderne Erfahrungsspektrum sich hier sedimentiert, nämlich das Erstaunen ob der Ungeheuerlichkeit, als Subjekt in die Welt gestellt zu sein, dem wird sich Baudelaire niemals erschließen. Ironisch lächelt dazu ein unendlich weiter, blauer Himmel (6: S. 153). Er hat unter seinem Zylinder von Ausmaßen eines Ofenrohrs Jahrzehnte über den „Lastcharakter des Daseins“ vergrübelt,<sup>105</sup> die Verblödungsmetapher, hier zwar mit neoplatonischen Schwingen geadelt, kommt nicht von ungefähr, und steuerte vielleicht auch deshalb mit Härterem gegen, denn Morphinisten kennen keine ‚Schocks‘, nach dem ersten Flash kann man diesen Rausch alsbald steuern. Opiumesser, übernimmt Baudelaire von de Quincey, sind ganz bei sich (6: S. 128 f.). Haschisch hingegen disseminiert und ist für empfängliche Geister die weitaus gefährlichere Droge. Bei meinem letzten Besuch in Bielefeld, ‚Corona-Fenster‘ Ende Juni 2020, nahm ich in geselliger Runde, der

Morgen graute bereits, nach Jahrzehnten Abstinenz doch wieder leichtsinnig zwei Züge vom kreisenden Joint, offenbar versetzt mit den neuen, ultra-potenten Züchtungen, von denen man immer wieder hört. Er schlug sofort an, ich hielt einen längeren, auch rhetorisch fehlerfreien Spontanvortrag vor denkbar ungeeignetem Publikum und dachte nebenher (Das geht!), „ich bin Gott, ihr wisst es nur noch nicht.“ Mental immer auf der Rasierklinge, aber es ging glimpflich ab. Der Dichter hat auch diesen Zustand getreulich festgehalten (2: S. 131, 138; 6: S. 97), nur hatte ich es bis zu dieser Hybris bisher nicht gebracht. Baudelaire, das ist kein Spaß; er *affiziert*, unternimmt existenziale Übungen gegenüber dem „Leben, frech und kreischend“ („La Vie, impudente et criarde“, 3: S. 326 f.) – und vielleicht ist das das Größte, was man über Literatur sagen kann.

Warum aber ausgerechnet dieser Autor, der den Rausch empfiehlt (8: S. 251), mit Natur nichts anfangen kann, sein Erbe verprasst, bis er als erwachsener Mann unter Vormundschaft gestellt wird – man lese den erschütternden Brief an die Mutter vom 20. Dezember 1855 (2: S. 73 ff.) – auf den Fortschritt pfeift, das Volk verachtet und von Frauen, um es milde zu formulieren, eher gering denkt, sich also zur Gänze politisch unkorrekt verhält? Baudelaire der Platoniker,<sup>106</sup> Baudelaire der Anti-Platoniker,<sup>107</sup> der Romantiker und Anti-Romantiker,<sup>108</sup> der Subjektivist<sup>109</sup> und Anti-Subjektivist,<sup>110</sup> der Moderne und Anti-Moderne, darüber werden sie auf ewig streiten, über seinen Rang jedoch besteht kein Zweifel, Überdross an ihm ist kaum zu befürchten. Schon sein nicht sehr französisches Antlitz ist ikonisch geworden. Obwohl er die Fotografie nicht als neues künstlerisches Medium anerkennen wollte (5: S. 133 ff.), hat Baudelaire doch, vorzeitig und rapide gealtert, gern vor der Kamera seiner Freunde Nadar und Étienne Carjat posiert,<sup>111</sup> mit der ungeheuer hohen Stirn und dem bannend-bohrenden Blick im eingefallenen Gesicht; die ersten Inszenierungen des *poète maudit* überhaupt, die Spätere wie Georg Trakl und noch Rolf Dieter Brinkmann bereitwillig adaptierten. Manet hat ihn mehrfach porträtiert,<sup>112</sup> sehr wahrscheinlich sogar seine Beerdigung festgehalten ([L'enterrement, 1867-1870, Metropolitan Museum of Art, New York](#)); am bekanntesten davon ist sein nicht zur Gänze ausgeführtes Profil im berühmten Gemälde [La musique aux Tuileries](#) von 1862; er steht vor dem linken Baumstamm, die langen grauen Haare platt nach hinten weggedrückt unter seinem Zylinder von Ausmaßen eines Ofenrohrs. Doch gleichwie, Georg Simmel, der seinen Baudelaire kannte,<sup>113</sup> explizierte das „individuelle Gesetz“ leider nur an Goethe und Michelangelo, obwohl doch der Franzose das Beispiel schlechthin für eine modern ästhetische Existenz gewesen wäre. Während Goethe sich alsbald den Schneid abkaufen ließ und bereits als Mittzwanziger für den Rest seines Lebens ins Ministeramt eines Duodez-Fürstentums abtauchte, was nicht nur zur Petrifizierung seiner, mit Simmel, „Seele“ führte, sondern auch zum Ausstoß vieler tausend Seiten steifbeiniger Geheimratsdichtung, heißt

Baudelaire seither: Keine Kompromisse, volles Risiko. Das wird immer faszinieren.

## Endnoten

1. Friedrich Nietzsche, Brief an Peter Gast (d.i. Heinrich Köselitz) vom 26. Februar 1888, in: ders., Werke in drei Bänden, hrsg. von Karl Schlechta, München 1956, Bd. 3, S. 1280–1282, hier S. 1280.
2. Stéphane Michaud, Baudelaire und Nietzsche, in: Bernd Kortländer / Hans T. Siepe (Hg.), Baudelaire und Deutschland. Deutschland und Baudelaire, Tübingen 2005, S. 81–103, hat minutiös Nietzsches verschlungene Baudelaire-Rezeption im Rahmen des ‚Wagnerianismus‘ rekonstruiert.
3. Johann Wolfgang von Goethe, Epilog zu Schillers ‚Glocke‘, in: ders., Werke, hrsg. von Erich Trunz (Hamburger Ausgabe), München 1988, Bd. 1, S. 256–259, hier S. 257.
4. André Breton, Zweites surrealistisches Manifest (1930), in: ders., Die Manifeste des Surrealismus, übers. von Ruth Henry, Reinbek 1968, S. 49–99, hier S. 57 f. Ich zitiere nach der deutschen Werkausgabe, Charles Baudelaire, Sämtliche Werke / Briefe, hrsg. von Friedhelm Kemp, Claude Pichois und Wolfgang Droste, 8 Bde., München 1975–1992, im laufenden Text, nur gelegentlich auch das Original nach Baudelaire, Œuvres complètes (éd. Pléiade), hrsg. von Yves-Gérard Dantec und Claude Pichois, Paris 1961.
5. Die Unerträglichkeiten de Sades sind noch engstens an den Aufklärungsdiskurs gekoppelt, von ästhetischer Intensität und Inkommensurabilität wissen sie nichts.
6. Friedrich Nietzsche, Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgi Colli und Mazziono Montinari, München 1980, Bd. 12, S. 467.
7. Und zwar nicht-biografisch, sondern als eine Art ‚Werkstatt-Gespräch‘. Wenn überhaupt, sind es bei uns eher Figuren wie Hölderlin oder Lenz, die solches Interesse auf sich ziehen – und natürlich gibt es die unselige Tradition der ‚Romane um den jungen Goethe‘ und Ähnliches.
8. Yves Bonnefoy, Le siècle de Baudelaire, in: ders., dass., Paris 2014, S. 7–16, hier S. 9 ff.
9. Leider belanglos ist z. B. Claude Pichois / Jean-Paul Avicé, Dictionnaire Baudelaire, Tusson 2002, immerhin mitverantwortet vom Herausgeber der Pléiade-Ausgabe Baudelaires.

10. Alfred Döblin, *Der deutsche Maskenball von Linke Poot. Wissen und Verändern!* (1921), Olten 1972, S. 82. Damit ist natürlich nicht intendiert, Baudelaire auf das Niveau Fontanes herabzuziehen.
11. Antoine Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris 2005, S. 7.
12. Ebd., S. 8., vgl. S. 30.
13. Ebd., S. 57 ff.
14. Ebd. S. 83, 129.
15. Zum Ende hin stellt Compagnon, S. 403, fest, dass bei seinen Antimodernen „les deux épithètes ‚reactionnaire‘ et ‚nouveau‘ ne sont pas incompatibles, au sens de la ‚représentation du présent““. Damit hätte man vielleicht beginnen sollen.
16. Antoine Compagnon, *Baudelaire. L'irréductible*, Paris 2014, S. 12 f.
17. Ebd., S. 328.
18. Roland Barthes, *Mythen des Alltags* (1957), übers. v. Helmut Scheffel, Frankfurt am Main 1964, S. 27–29, hier: S. 29: „Die Tautologie befreit von der Notwendigkeit, Ideen haben zu müssen.“
19. Sehr viel nahrhafter ist Antoine Compagnon, *Les chiffonniers de Paris*, Paris 2017, eine von Baudelaires berühmtem Gedicht „Le vin de chiffonniers“ startende, doch weit ins Ikonographische ausgreifende Studie über die zur Jahrhundertmitte offenbar allgegenwärtige und „l'imaginaire collectif“ (S. 18), erheblich beschäftigende Sozialfigur des Lumpensammlers als „allégorie du Paris noctambule“, S. 9.
20. Nathalie Quintane, *Ultra-Proust. Une lecture de Proust, Baudelaire, Nerval*, Paris 2017, S. 33, 42, 59.
21. Ebd., S. 10.
22. Ebd., S. 46.



23. Ebd., S. 51. Dolf Oehler, Ein Höllensturz der alten Welt. Zur Selbsterforschung der Moderne nach dem Juni 1848, Frankfurt am Main 1988; frz. als Oehler, 1848: le spleen contre l'oubli (1996), Neuauflage Paris 2017.
24. Ein zu Compagnon analoger Fall in Deutschland ist Anke-Marie Lohmeier, Was ist eigentlich modern? Vorschläge zur Revision literaturwissenschaftlicher Modernebegriffe, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 32 (2007), S. 1–15, wenn sich darüber gewundert wird, dass so zahlreiche Vertreter der Klassischen Moderne die gesellschaftliche Modernisierung ablehnten. Obwohl die Autorin von Luhmann über Koselleck, Habermas und Wehler, Giddens, Welsch, Bohrer und Plumpe alles zitiert, was gut und teuer ist (aber gar nicht zusammengeht), fällt ihr doch nicht bei, das Autonomiepostulat als Allerheiligstes der modernen Kunst auch nur zu erinnern.
25. Wolfgang Mager, Frankreich vom Ancien Régime zur Moderne. Wirtschafts-, Gesellschafts- und politische Institutionengeschichte 1630–1830, Stuttgart 1980, S. 194 ff.; Heinz-Gerhard Haupt, Sozialgeschichte Frankreichs seit 1789, Frankfurt am Main 1989, S. 78 f., 222.
26. Hans-Ulrich Wehler, Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Von der Reformära bis zur industriellen und politischen ‚Deutsche Doppelrevolution‘ 1815–1848/49, Bd. 2, München 1987, S. 587 ff.; Wolfram Siemann, Gesellschaft im Aufbruch. Deutschland 1849–1871, Frankfurt am Main 1990, S. 89 ff.
27. Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, hrsg. von Rolf Tiedemann und Gretel Adorno, Frankfurt am Main 1973, S. 38.
28. Theodor W. Adorno, Bibliografische Grillen, in: ders., Noten zur Literatur, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1974, S. 345–357, hier S. 335; Friedhelm Kemp, Ist Baudelaire noch übersetzbar?, in: Kortländer/Siepe (Hg.), Baudelaire und Deutschland, S. 241–248, hier S. 248.
29. Mittlerweile aufgearbeitet, vgl. Christoph Perels, Stefan George in Paris. Rekonstruktion einer literarischen Szene, in: Hofmannsthal-Jahrbuch 20 (2012), S. 173–197.
30. Baudelaires Werke in deutscher Ausgabe, hrsg. von Max Bruns, übers. von dems. u. a., 7 Bde. (nicht abgeschlossen), Minden 1901–1910. Der Angelegenheit wurde sogar eine

Dissertation gewidmet, Mark Behrens, Charles Baudelaire bei Max und Margarethe Bruns, Ludwigsburg 2014.

31. Zum Schock Walter Benjamin, Das Paris des Second Empire bei Baudelaire, in: ders., Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1972–1991, Bd. I/2, S. 509–604, hier S. 598; ders., Über einige Motive bei Baudelaire, in: ebd., S. 605–653, hier S. 613 ff., 630 ff., 642.
32. Benjamin, Zentralpark, in: ebd., S. 655–690, hier S. 670, 668.
33. Ebd., S. 660, vgl. S. 666, 679. Die Rede vom Schock ist überhaupt irreführend: Wenn es zutrifft, dass sich gerade Baudelaire gegen jedes unmittelbare Drauflosdichten verwahrt, macht der Schock als produktionsästhetisch instantane Reaktion auf die Wahrnehmung der Großstadt und ihrer Warenwelt überhaupt keinen Sinn. Geschockt ist allenfalls der Leser ob Baudelaires greller Bildwelt.
34. Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. I/3, S. 1161.
35. Theodor W. Adorno, Brief vom 10. November 1938, in: Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. I/3, S. 1093–1100, hier S. 1095, 1098.
36. Walter Benjamin, Brief an Gershom Scholem vom 19. Februar 1925, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. I/3, S. 882.
37. Walter Benjamin, Zentralpark, S. 681, 689.
38. Paul de Man, Die Rhetorik der Zeitlichkeit (1969), in: ders., Die Ideologie des Ästhetischen, hrsg. von Christoph Menke, übers. von Jürgen Blasius, Frankfurt am Main 1993, S. 83–130, hier S. 104.
39. Umso irritierender mutet an, dass für aktuelle Debatten um die Allegorie gleich eingangs festgelegt wird, dass man sich im Paradigma von Benjamin und de Man zu bewegen hat. Ulla Haselstein, Vorbemerkungen der Herausgeberin, in: dies. u. a. (Hg.), Allegorie. DFG-Symposium 2014, Berlin/Boston 2016, S. IX–XV, hier S. IX. Allegorie bedeute dann, „indem sie das von ihr Präsentierte dementiert“ – und selbstreflexive „Praktiken des Fragments, des Zitats, der Collage, einer ironisch ausgestellten Meta-Narrativität und Meta-Fiktionalität“ gehören offenbar zu dieser „Reflexion des Zeichens

im Zeichen“ auch dazu, S. X. Was noch alles?

40. Skeptisch zu diesem Forschungsstrang bereits Claude Pichois, *Baudelaire devant la sociocritique ouest-allemand*, in: *Études Baudelairiennes* 9 (1981), S. 226–233. Dass Benjamins Deutung in Frankreich keineswegs euphorisch rezipiert wurde, bemerkt Compagnon, *Baudelaire*, S. 30 f.
41. Dolf Oehler, *Pariser Bilder I (1830–1848). Antibourgeoise Ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine*, Frankfurt am Main 1979, bes. S. 45 ff., 67 ff., 93 ff., 240 ff.; ders., *Ein Höllensturz; Wolfgang Fietkau, Schwanengesang auf 1848. Ein Rendez-vous am Louvre. Baudelaire, Marx, Proudhon und Victor Hugo*, Reinbek 1978, S. 373, 424, 455, erkennt in *Le cygne* gar die Antizipation der Pariser Commune; besonders krude und auch noch mit Psychologismen wie ‚Triebstruktur‘ versehen ist Oskar Sahlberg, *Baudelaire und seine Muse auf dem Weg zur Revolution*, Frankfurt am Main 1980, S. 189, demnach das Werk als „Widerspiegelung“ der „progressive[n] Macht des gesellschaftlichen Prozesses“ zu lesen sei; die „neue Klasse“ des Proletariats also „das eigentliche dichterische Subjekt“ sei. Sahlberg, S. 202, identifiziert die „Chockerfahrung“ Baudelaires gar mit dem Juni 1848 und dem Staatsstreich vom 2. Dezember 1851, womit sie zur völlig entleerten Metapher gerät.
42. Nach Hartmut Stenzel, *Der historische Ort Baudelaires*, München 1980, S. 171, jedoch erst ab dem Junimassaker 1848 und dem Staatsstreich vom 2. Dezember 1851. So gerät dem Autor, S. 178 f., der Dichter, über dessen Lyrik er übrigens kaum etwas mitzuteilen hat, zum Epiphänomen, denn aus „all dem ist zu folgern, daß Baudelaire die Anstöße für seine ästhetische Reflexion und seine Dichtung, [...] dieser durch seine politischen Erfahrungen bedingten Sicht des Geschichtsablaufs und der Gesellschaft seiner Zeit abgewonnen hat.“
43. Dazu Wolfgang Droste, *Baudelaire und die Kunstkritik*, in: Karin Westerwelle (Hg.), *Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker*, Würzburg 2007, S. 189–210, hier S. 190 ff.
44. Karin Westerwelle, *Mythos und Kritik. Zum Problem der ‚Correspondances‘ in Baudelaires Wagnerschrift*, in: *Baudelaire und Deutschland*, S. 53–79, hier S. 64 f., hat darauf hingewiesen, dass Baudelaires Widmungen einiger Gedichte an Hugo, Théophile Gautier u. a. keinesfalls ehrerbietig gemeint sind. Im Brief an Narcisse Ancelle vom 12. Februar 1865 geraten Baudelaire *Les Misérables* denn auch zu „Hugos Schandtat“ (8: S. 71).

45. Klaus Briegleb, Opfer Heine? Versuche über Schriftzüge der Revolution, Frankfurt am Main 1986, S. 125–156; Gert Sautermeister, Heine und Baudelaire – eine vergleichende Lektüre, in: Thomas Koebner / Sigrid Weigel (Hg.), Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konsellation, Opladen 1996, S. 43–78; Paul Peters, Heine und Baudelaire oder: Die alchimistische Formel der Modernität, in: Baudelaire und Deutschland, S. 15–51. Siehe auch den Beitrag von [Barbara Vinken](#) in diesem Dossier.
46. Heinrich Heine, „Memoiren“, in: ders., Sämtliche Schriften, hrsg. von Klaus Briegleb, München 1968–1976, Bd. 6/I, S. 553–610, hier S. 558: „Ihre Metrik hat gewiß Prokrustes erfunden“; „wahre Zwangsjacke für Gedanken“; „gereimte[s] Rülpsen“.
47. In einem Absatz versammelt bei Heine, Reisebilder, in: ders., Sämtliche Schriften, Bd. 2, S. 97–605, hier: S. 224 („Die Nordsee III“).
48. Heine, Buch der Lieder („Heimkehr XLIV“), in: ders., Sämtliche Schriften, Bd. 1, S. 7–212, hier S. 130.
49. Heine, Reisebilder, S. 605; ders., Memoiren, S. 579.
50. Heine, Gemäldeausstellung in Paris 1831, in: ders., Sämtliche Schriften, Bd. 3, S. 29–73, hier S. 46.
51. Ebd., S. 72.
52. Heine, Reisebilder, S. 236 f.
53. So Ernst Bloch, Gesamtausgabe Bd. 15: Experimentum mundi. Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis, Frankfurt am Main 1975, S. 207.
54. Ebd., S. 202. Blochs konfuse, aber anregende Ausführungen kommen Baudelaires Impetus übrigens recht nah.
55. Yves Bonnefoy, Leurre et vérité des allégories, in: ders., Le siècle de Baudelaire, S. 17–56, hier S. 39.
56. Nur wünschte man sich dafür einen ästhetisch kompetenteren Autor als Pierre

Bourdieu. Durchweg auf den obsoleten Prämissen der 1970er-Jahre beruhend und stets gegen eine ‚reine‘ Ästhetik polemisierend, die die Kunstwerke angeblich im luftleeren Raum verhandele, niemand aber ernsthaft vertritt, erweist sich auch Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, übers. von Bernd Schwibs u. Achim Russer, Frankfurt am Main 1999, S. 66 f., 293, 360, 400, 471, als eine zwar methodisch korrekte Fallstudie zu Flauberts *Éducation sentimentale*, als heilloser Determinismus. Mitsamt Bourdieus grenzenlosem Vertrauen in die Sozialgeschichte, S. 489, muss das der Grund für seinen anhaltenden Boom unter deutschen Historiker\*innen sein. Zu Baudelaire als hellstichtig-heroischem „Gesetzgeber“ des literarischen Feldes S. 103 ff., bes. S. 108 ff. Sehr viel gehaltvoller sind kulturhistorische Arbeiten auf dem Feld der bildenden Kunst, etwa für die nachfolgende Epoche Robert L. Herbert, *Impressionism. Art, Leisure, and Parisian Society*, New Haven / London 1988.

57. David P. Frisby, *Georg Simmels Theorie der Moderne*, in: Heinz-Jürgen Dahme / Otthein Rammstedt (Hg.), *Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien*, Frankfurt am Main 1984, S. 9–79.
58. Klaus Lichtblau, *Persönliche Erinnerungen anlässlich des Todes von David Frisby (26. März 1944–20. November 2010)*, in: *Simmel Studies* 19 (2009), S. 321–324, hier S. 322, gibt Ähnliches zu Protokoll, nämlich dass für ihn Frisbys Entscheidung, Simmel innerhalb der *ästhetischen* Moderne zu situieren, einer „Erleuchtung“ gleichkam.
59. Davor war lange Zeit einflussreich Gerhard Hess, *Die Landschaft in Baudelaires ‚Fleurs du mal‘*, Heidelberg 1953.
60. Harald Weinrich, *Baudelaire-Lektüre*, in: ders., *Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1971, S. 85–108, hier S. 98.
61. Hans Robert Jauß, *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität*, in: ders., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, S. 11–66, hier S. 57 ff.
62. Hans Robert Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main 1982, S. 850.
63. Bettina Full, *Karikatur und Poiesis. Die Ästhetik Charles Baudelaires*, Heidelberg 2005, S.

- 9 f.; Cornelia Wild, Später Baudelaire. Praxis poetischer Zustände, München 2008, S. 200 ff.
64. Karlheinz Stierle, Mythos Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt, München 1993, S. 216.
65. Ebd., S. 738.
66. Karl Heinz Bohrer, Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin, Frankfurt am Main 1996.
67. Bohrers ‚Plötzlichkeits‘-Ästhetik kennt nur Deutungen emphatischer Stellen, keine Gesamtinterpretation von Artefakten, das wäre schon zu viel System. Dazu Ingo Meyer, „Notizen zur gegenwärtigen Lage der Ästhetik“, in: Merkur 67 (2013), S. 191–204 hier S. 200.
68. Etwa Karl Heinz Bohrer, Erinnerungslosigkeit. Ein Defizit der gesellschaftskritischen Intelligenz, in: ders., Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung, München 2003, S. 10–29.
69. Und zwar ausgehend vom berühmten Gedicht „À une passante“ (3: S. 244 f.). Horst-Jürgen Gerigk wies am 30. Mai 2001 im Rahmen eines Heidelberger Kolloquiums zur von Bohrer wahrgenommenen ersten Gadamer-Professur zu Recht darauf hin, dass die gesamte, doch mit weitreichenden Ansprüchen vorgetragene Konstruktion des Buchs an diesem einen Gedicht hängt.
70. Bohrer, Der Abschied, S. 139, 142, 178, 181, 198, 205, 218 u. passim.
71. Karl Heinz Bohrer, Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage, München 2009, bes. S. 60, 66, 85, hat dann noch einmal nachgelegt und Baudelaire in der ersten Hälfte des Buchs eine Theorie des Tragischen abgepresst, die sich als Neuauflage von Bohrers Intensitätstheorem entpuppt und „nicht gattungsgebunden“ sei, S. 16, vgl. S. 174. Da mache ich nicht mehr mit.
72. Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts (1956), Reinbek 1975, S. 35.

73. Flaubert, Brief an Louise Colet v. 15./16. Mai 1852, in: ders., *Correspondance*, hrsg. von Jean Bruneau (éd. Pléiade), Paris 1973–2007, Bd. II, S. 90.
74. „La reine de facultés“, in: Baudelaire, *Œuvres complètes*, S. 1036.
75. Friedrich, *Struktur*, S. 35; Benjamin, *Das Paris des Second Empire*, S. 585, erblickt dagegen einen insuffizienten Theoretiker.
76. Baudelaire, *Œuvres complètes*, S. 1163.
77. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 36 ff.
78. Ebd., S. 61.
79. Meist wird betont, dass es primär gar nicht um den Künstler gehe, sondern um die Möglichkeitsbedingungen des modern-dynamischen Schönen, etwa Bettina Full, *Karikatur und Poiesis. Die Ästhetik Charles Baudelaires*, Heidelberg 2005, S. 146: „buntes Capricho des Geistes“; ferner Günter Oesterle, *Karikatur als Vorschule der Modernität. Überlegungen zu einer Kulturpoetik der Karikatur mit Rücksicht auf Charles Baudelaire*, in: Silvio Vietta / Dirk Kemper (Hg.), *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, München 1998, S. 259–286. Stierle, S. 738, begreift Baudelaires Großstadtdichtung nicht zuletzt als Konkurrenzunternehmen des „poète de la vie moderne“. Die – schwerlich nachvollziehbare – Feier der Artistik Guys‘ durch Baudelaire aber ist ganz faktisch, vgl. *Compagnon*, Baudelaire, S. 320 ff.
80. Die Auffassung von Georg Lukács, *Über Wesen und Form des Essays: Ein Brief an Leo Popper*, in: ders., *Die Seele und die Formen. Essays (1911)*, Neuwied 1971, S. 7–31, hier S. 20.
81. Wolfram Högbe, *Metaphysische Einflüsterungen*, Frankfurt am Main 2017, S. 111 ff., hier: S. 116, hat diesen Entwurf „des Universums als Kriminalfall“ luzide ausgedeutet.
82. Karin Westerwelle, *Mythos und Kritik. Zum Problem der ‚Correspondances‘ in Baudelaires Wagnerschrift*, in: *Baudelaire in Deutschland*, S. 53–79, hier S. 65, 73, hat in dem Essay keine blanke Affirmation ermittelt, sondern eine neue „Querelle [...] zwischen den Romantikern und den Klassizisten.“

83. Der Gerechtigkeit aber muss betont werden, dass es auch Gedichte wie „Chanson d'après-midi“ gibt, in denen sich das lyrische Ich wonnig zu Füßen der gestrengen Herrin krümmt (3: S. 170 f.).
84. Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* (1903), München 1980, S. 115, 191.
85. Ein Tiefpunkt aus neuerer Zeit ist Alexander Kupfer, *Göttliche Gifte. Kleine Kulturgeschichte des Rausches seit dem Garten Eden*, Stuttgart 1996, der sich in einer Dissertation darauf beschränkt zu ermitteln, was es so gibt und wer was genommen hat; zu Baudelaire S. 107 ff.
86. Jauß, *Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie*, in: Walter Haug (Hg.), *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978*, Stuttgart 1979, S. 686–700, hier S. 688.
87. Ernst Jünger, *Annäherungen. Drogen und Rausch* (1970), Vorw. von Volker Weidemann, Stuttgart 2008, S. 31, 156, 174, 248, 275 ff., 280, 297 f.
88. Keith Richards / James Fox, *Life*, London 2011, S. 290 ff., leugnet überhaupt jede ‚Inspiration‘ über Heroin.
89. Flaubert, *Brief an Baudelaire vom 18. oder 25. Juni 1860*, in: ders., *Correspondance*, Bd. III, S. 93 f.
90. Baudelaire, *Œuvres complètes*, S. 376.
91. Flaubert, *Brief an Baudelaire vom 18. oder 25. Juni 1860*, S. 94.
92. Jauß, *Allegorie*, S. 692.
93. Einer davon ist wiederum – Heinrich Heine. Dessen bildgenerative Leistung gerade als Ausbruch aus der überkommenen Symboltradition wird hervorgehoben bei Wolfram Högbe, *Heinrich Heine und Europa*, Erlangen/Jena 1993, S. 25 f.
94. Baudelaire, *Œuvres complètes*, S. 376.



95. Julia Kristeva, Die Revolution der poetischen Sprache, übers. von Reinold Werner, Frankfurt am Main 1978, S. 88 ff., 93.
96. Bonnefoy, Leurre et vérité des allégories, S. 55. Es handelt sich um ein längeres Vorwort zu Patrick Labarthe, Baudelaire et le tradition de l'allégorie, 2. Aufl., Paris 2014. Diese Arbeit war mir leider nicht zugänglich.
97. Bohrer, Der Abschied, S. 174 f., 530 f.
98. Friedrich, Struktur, S. 37.
99. Das provoziert unweigerlich die ‚Frage nach dem Subjekt‘. Cornelia Wild hat sich dem in: dies., Später Baudelaire erneut zugewandt, allerdings unter Aufbietung beinahe des vollständigen Kanons postmodern-dekonstruktiven Theorieguts, so dass Baudelaires Subjektivität vor lauter Ein- und Überschreibungen, Techniken des Selbst etc. unkenntlich wird. Dies fällt gerade an der Analyse des Opium-Essays als „textuelle Struktur der Droge“ oder „Einverleibung des Textes als Droge“, S. 171, 175, auf. Oder ist das „Erschreiben eines Bekenntnisses, das nicht das eigene ist, aber – in brüderlichem Charme [mit de Quincey, Anmerkung I. M.] – das eigene zulässt“, S. 201, gerade die Pointe?
100. Anders als häufig kolportiert, hat die ästhetische Moderne das Schöne nie per Federstreich verabschiedet; daran erinnert zu haben, ist das Verdienst der Beiträger in: Michael Krüger (Hg.), Was ist noch schön an den Künsten? Eine Vortragsreihe der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, Göttingen 2015.
101. Friedrich, Struktur, S. 41.
102. Zurzeit bietet der Manesse-Verlag sechs Texte in einem roten Samtband an, Charles Baudelaire, Wein und Haschisch: Essays, übers von. Melanie Walz, Nachw. von. Tilmann Krause, Zürich 2017.
103. Niklas Luhmann, „Die Selbstbeschreibung der Gesellschaft und die Soziologie“, in: ders., Universität als Milieu. Kleine Schriften, hrsg. von André Kieserling, Bielefeld 1992, S. 137–146, hier S. 141.
104. „Le soleil accable la ville de sa lumière droit et terrible; le sable est éblouissant et la mer

miroite. Le monde stupéfié s'affaisse lâchement et fait la sieste qui est une espèce de mort savoureuse où le dormeur, à demi éveillé, goûte les voluptés de son anéantisement“ (8: S. 204).

105. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, (1927), Tübingen 1993, S. 134. Ähnlich auch: Stierle, *Der Mythos von Paris*, S. 900.
106. Andreas Kablitz, *Baudelaires (Neu-)Platonismus*, in: *Romanistisches Jahrbuch* 53 (2002), S. 158–178.
107. Jauß, *Literarische Tradition*, S. 57.
108. Jauß, *Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie*, S. 687 f.; ders., *Ästhetische Erfahrung*, S. 852 f.
109. Bohrer, *Der Abschied*, S. 39 f.
110. Friedrich, *Struktur*, S. 36; Jauß, *Ästhetische Erfahrung*, S. 852 f.; Karin Westerwelle, *Ästhetisches Interesse und nervöse Krankheit. Balzac, Baudelaire, Flaubert*, Stuttgart 1993, S. 278 („Dezentrierung des Subjekts“).
111. Dazu Compagnon, *Baudelaire*, S. 163 ff.
112. Dazu Françoise Cachin u. a., *Manet 1832–1883 (AK Paris 1983)*, Paris 1983, S. 156 ff. Siehe auch den Beitrag von [Lothar Müller](#) in diesem Dossier.
113. Brief an Stefan George vom 17. November 1901, in: Georg Simmel, *Gesamtausgabe*, hrsg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1989–2015, Bd. 22: *Briefe 1880–1911* hrsg. von Klaus Christian Köhnke, S. 404. Simmel dankt hier für die Übersendung von Georges Umdichtungen der *Fleurs du mal*.

## Ingo Meyer

Dr. Ingo Meyer ist Senior Lecturer für Germanistik an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt und Privatdozent für Neuere Deutsche Literatur an der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld. Seine Arbeitsgebiete sind u.a.

Gegenwartsliteratur und Populärkultur, 19. Jahrhundert, Georg Simmel und nichtpropositionale Wissensformen (Bildtheorie).

**Dieser Beitrag wurde redaktionell betreut von** Stephanie Kappacher.

**Artikel auf soziopolis.de:**

<https://www.sozopolis.de/ baudelaire-und-hoffentlich-kein-ende.html>