

Turbulenz und Intensität: Baudelaires Ästhetik der Menge

Doetsch, Hermann

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Doetsch, H. (2021). Turbulenz und Intensität: Baudelaires Ästhetik der Menge. *Soziopolis: Gesellschaft beobachten*.
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-80905-1>

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>

Hermann Doetsch | Essay | 12.04.2021

Turbulenz und Intensität

Baudelaires Ästhetik der Menge

Masse und Gesellschaft

Im Jahr 1875 will Hippolyte Taine die gesellschaftlichen und politischen Vorbedingungen der französischen Revolution darstellen. Um die allseitige Auflösung traditionaler Sozialstrukturen, die von persönlichen Nahkontakten, Verpflichtungen und Abhängigkeiten dominiert werden, zu veranschaulichen, greift er zu einem prägnanten Bild: „Dahin führt die monarchische Centralisation. Sie nimmt den Gruppen ihre Wesenheit, den Individuen ihre Anregung, so daß nur ein menschlicher Staub übrig bleibt, welcher sich im Kreise dreht und, mit unwiderstehlicher Kraft von dem starken, blinden Winde in eine einzige Masse zusammengetrieben, unaufhaltsam vorwärts rollen wird.“¹

Die Individuen, ihrer festen Position in sozialen Verbänden und Hierarchien verlustig gegangen, treiben fortan zufällig, jeglicher bewussten Handlungsmacht beraubt und ziellos durch den Raum. Zusammen aber bilden sie eine schier unbeherrschbare Masse. Was auf Taine wie eine kaum zu beherrschende Naturgewalt wirkt, wird für Gabriel Tarde zum elektrischen Phänomen. Was Masse war, wird Organisation: „Eine *Menge* ist ein seltsames Phänomen: Sie ist eine Ansammlung an heterogenen Elementen, die einander unbekannt sind; in dem Moment jedoch, wenn von einem dieser Elemente ein Funke Leidenschaft gezündet wird, entsteht augenblicklich und spontan eine Art von Organisation.“² Das Massenhafte wird hiermit zum Ausgangspunkt des Gesellschaftlichen, die Menge zum Ort, an dem die Gesellschaft entsteht.³ In der Rede über die Menge artikuliert sich eine neue Perspektive auf das Soziale, die versucht, gesellschaftliche und politische Organisation jenseits traditioneller Vorstellungen von Souveränität und damit des klassischen Vertragsmodells zu denken.⁴

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts formuliert Tarde die Leitgedanken, die den Diskurs über die Menge schon lange charakterisierten. Menge wird verstanden als ein energetischer Zustand, ein virtuelles Feld heterogener Elemente und Tendenzen, in welchem sich durch spontane und kontingente Wiederholungsprozesse (*répétition*), mit denen Bewegungen der Anpassung (*adaptation*) und Nachahmung (*imitation*) wie auch solche der Differenzierung (*opposition*) gemeint sind, Strukturen herausbilden und wieder auflösen. Tarde war es

auch, der diesen Prozess der dynamischen Genese von Ordnung aus einem Feld virtueller Tendenzen heraus als universelles Prinzip begriffen hat, das von biologischen über physikalischen bis hin zu sozialen Phänomenen jegliche Bildung von Einheiten determiniert.

Tarde schreibt: „Das Gesetz der Wiederholung ist also, mag es sich nun um die wellenförmige oder gravitatorische Wiederholung der physikalischen Welt, um die erbliche und gewohnheitsmäßige Wiederholung der organischen Welt oder um die nachahmende Wiederholung in der sozialen Welt handeln, die Tendenz durch progressive Erweiterungen von einer relativ infinitesimalen zu einer relativ unendlichen Größe überzugehen. Das Gesetz des Gegensatzes ist nichts anderes: es besteht in einer Tendenz, sich, von einem lebenden Punkt ausgehend, in einer immer größeren Sphäre zu erweitern.“⁵

Die politische Faszination für Massen kommt folglich nicht von ungefähr. Die Menge, *multitudo*, entwickelt sich zu einem die verschiedensten Bereiche modernen Denkens und Lebens beherrschenden „epistemischen Ding“,⁶ an dem sich eine intensive und komplexe Erfahrung des Wirklichen artikuliert und dessen Spektrum sich über technische, naturwissenschaftliche, medizinische, gesellschaftliche und politische Diskurse und Praktiken erstreckt.⁷ Ziel jeglicher Herrschaftstechnik, welche die Mengen in den Griff bekommen will, muss es sein, diese Energien zu kontrollieren, zu kanalisieren und innerhalb gesellschaftlich produktiver Systeme zu binden. Dies ist allerdings nur möglich, wenn die diese Prozesse bestimmenden Gesetze erkannt und somit Verhaltensweisen lesbar und quantifizierbar werden.

Adolphe Quetelets statistische Erfassung des *homme moyen* bildet einen der ersten und erfolgreichsten Versuche, die scheinbar undurchsichtigen Prozesse, welche im Staub der Masse ablaufen, verstehen zu können. Während das Verhalten jedes Einzelnen, die singulären Ereignisse, die sein Leben bestimmen, für sich genommen unverständlich bleiben, ist das Verhalten einer großen Anzahl von Menschen erstaunlich vorhersehbar. Um ein Bild der gesamten Bevölkerung zu bekommen, gilt es also, vom einzelnen Menschen zu abstrahieren, die individuellen Besonderheiten zu ignorieren und nur die über die Vielen verteilten Eigenschaften zu berücksichtigen.⁸ Quetelet, der Mitbegründer der Demografie, greift hierzu auf eine mathematische Formel zurück, die Friedrich Gauß zur Beseitigung von Fehlern bei astronomischen Beobachtungen entwickelt hatte, ein statistisches Verfahren, das zu stark abweichende Daten eliminiert, um ein zuverlässiges Bild von den grundlegenden, den fortan als *normal* bezeichneten⁹ Tendenzen zu erhalten. Wie, aus großer Entfernung betrachtet, zufällig im Raum verteilte Punkte wie eine

Kreislinie erscheinen, zeichnet sich so eine klare Gestalt ab.¹⁰

Die Großstadt als Massenmedium

Die Reformen des Baron Haussmann sind das erste Projekt, das die Prinzipien Quetelets großflächig in administrative Maßnahmen umsetzt.¹¹ Es sind Maßnahmen, die Massen an Personen, Gütern, Fahrzeugen und — nicht zuletzt — Truppen sowie sauberer Luft als auch Frisch- und Abwasser in Bewegung setzen und zirkulieren lassen, die ihnen zwar einen minimalen Zuwachs an Bewegungsfreiheit ermöglichen, diesen aber wiederum bis ins Kleinste zu kanalisieren, zu kontrollieren und zu regulieren suchen.¹² Haussmanns Reformen sind „Massenfassungen“,¹³ die Paris und ihren Bewohner*innen neue „Bewegungsformen“ aufzwingen und dadurch eine völlig neuartige soziale und politische Wirklichkeit gestalten.¹⁴ Haussmann denkt und entwirft Paris nicht mehr aus der Perspektive des Individuums oder der Nachbarschaft, dem *quartier*, sondern entlang der stadtumspannenden Linien der Zirkulation, wie es sich emblematisch in den großen geometrischen, die Stadtpläne beherrschenden Linien zeigt, die angeblich von Louis Napoléon höchstselbst gezogen wurden.

Fixpunkte und Knoten dieser großen Linien dienen der Regulierung der umfassenden Zirkulation und sind besetzt von den modernen Institutionen schlechthin: von Bahnhöfen, Kaufhäusern, der Börse, administrativen und politischen Einrichtungen, von den ihrerseits normierten Erholungsräumen wie Parks, *squares* und Gärten und den Vergnügungseinrichtungen, deren dezentraler und kleinteiliger Charakter immer größeren Einrichtungen weichen muss – sinnbildlich dafür steht die Umwandlung des berühmten *Boulevard du Crime* von einer potenziell subversiven Vergnügungsmeile zur Schaukastenbühne der Massenunterhaltung.¹⁵

In den „spektakulären“ modernen Massenmedien, dem Melodrama, der *féerie*, der Phantasmagorie oder der Wagner'schen Oper, stehen nicht mehr die Interaktion zwischen Künstler und Publikum im Vordergrund. Sie stellen vielmehr eine intensive Einübung in die Intensitäten des modernen Wahrnehmungsregimes mit all seinen Wahrnehmungsüberlastungen und wechselnden Geschwindigkeiten dar.¹⁶ Sie sollen trainieren, die Kontingenzen und Singularitäten der modernen Wirklichkeiten zu bewältigen, in den turbulenten Handlungen und überraschenden Bühnenergebnissen soll die Reaktionsfähigkeit der Bewohner*innen der Großstädte sich bewähren, in den überwältigenden Anschauungen, wie sie Pano- und Diorama darbieten, soll sich die Fähigkeit entwickeln, sowohl die Vielzahl einzelner Elemente als auch das Ganze, die

Zusammenhänge und die Ordnung des Wirklichen zu erkennen.¹⁷ Neben dem Roman und den Zeitungen leisten diese Medien einen bedeutenden Beitrag, welcher die Masse als ein Publikum organisiert und so eine neue Form von Öffentlichkeit schafft, die zwar immer noch den ‚Gesetzen‘ massenhaften Verhaltens folgt, aber ein stärkeres Maß an Kontrollmöglichkeiten eröffnet.¹⁸

Jenseits der Wahrnehmungsschwelle

Leitlinie der Regulierung ist es, unkalkulierbare Singularitäten möglichst auszuschalten, das Verhalten so zu normieren, dass abweichendes Verhalten, wenn nicht unmöglich, so doch unverzüglich lokalisierbar wird und damit im Keim erstickt werden kann. Ein wichtiges Vorbild der neuen Herrschaftstechniken liefert die zeitgenössische Physik, die sich seit der beginnenden Industrialisierung vermehrt mit Prozessen beschäftigt, in denen schwer fassliche Kräfte wirken. Gasförmige, flüssige, magnetische, elektrische und thermodynamische Phänomene lassen sich mit den Mitteln der klassischen Mechanik und Statik, die das gesetzmäßige Verhalten fester Körper erfassen, nur ungenügend beschreiben, sodass die Physik gezwungen ist, Verfahren zu finden, mit denen sich diese Kräfte regulieren lassen, Modelle zu entwerfen, die den energetischen Ertrag maximieren, ohne dass die betreffenden Prozesse außer Kontrolle geraten.

Ein Schlüsselmoment dieses physikalischen Paradigmenwechsels ereignet sich an der Jahreswende von 1855 zu 1856: In seinem Vortrag „On Faraday’s Lines of Force“ präsentiert James Clerk Maxwell die ersten Grundlagen für seine die moderne Naturwissenschaft revolutionierenden Gleichungen der Elektrodynamik, mit denen sich energetische Vorgänge zum ersten Mal wissenschaftlich modellieren lassen.¹⁹ Plötzlich erscheint das, was bisher als reine Turbulenz wahrgenommen wurde, als Prozesse, die verborgene Ordnungen aufweisen, als Phänomene, die wirken und existieren, auch wenn sie durch die natürliche Sinneswahrnehmung allein nicht erkannt und unterschieden werden können. Wie schon in Quetelets geometrischem Beispiel wird diese Ordnung an einer Linie ansichtig, die Maxwell nach Faraday *line of force* nennt.²⁰ Intensität und Bewegungsimpulse wie auch die Beziehungen der Elemente und Kräfte untereinander können nun durch Maxwells Gleichungen dargestellt werden. Auf diese Weise, die er in den beiden folgenden Artikeln²¹ entwickelt, wird Wirklichkeit als universelles und allgemeingültiges Wellengeschehen beschreibbar. Später wird Maxwell, als er das Verhalten von infinitesimal kleinen Molekülen, *invisible things*, in einem Feld, das gasförmig, flüssig oder auch ein Festkörper sein kann, beschreiben will, unverkennbar auf Quetelets Verfahren zurückgreifen.²² Wo man es mit „Millionen von Molekülen zu tun bekommt, von denen

jedes Millionen von Begegnungen (*encounters*) in einer Sekunde erfährt“, kann deren jeweiliges Verhalten nicht einzeln berechnet werden.²³ Dazu ist eine statistische Herangehensweise vonnöten.

Die Rede von der Menge steht somit an der Schwelle zu einer neuen Art von Wirklichkeitswahrnehmung. Die Wirklichkeit lässt sich nicht mehr als Raum von Subjekten und Gegenständen begreifen, die, von subjektiven Willensentscheidungen gelenkt, miteinander in Interaktion treten. Vielmehr ist das, was uns wirklich erscheint, Produkt von energetischen Prozessen, in denen minimal kleine Teile aufeinander wirken und immer wieder neue Konstellationen bilden, die sich durch mathematische Modelle wie Quetelets Wahrscheinlichkeitsverteilungen modellhaft darstellen lassen, sich aber jeglicher direkten Darstellung entziehen. Eine Physik, die Intensitäten, Geschwindigkeiten und Wahrscheinlichkeiten beschreibt, eröffnet eine völlig neue Sicht auf die Wirklichkeit – eine Wirklichkeit, deren Zustände sich jederzeit unvermittelt ändern können, deren stabil aufgefasste Objekte und Gewissheiten immer schon augenblickshafte Konstellationen sind, die sich der unmittelbaren Wahrnehmung entziehen.

Die beiden konstitutiven Pole dieser neuen Vorstellung sind Massen und Medien. Medien verdichten das virtuelle Potenzial der Massen zu wahrnehmbaren Formen, Massen erscheinen durch Medien. Die Rede von der Masse impliziert in dieser Perspektive immer schon eine Vorstellung des Medialen. Die Rede von Massen ist ab dem 19. Jahrhundert immer auch eine Rede von Medien: Haussmanns Boulevards, Quetelets Statistiken, Maxwells und Boltzmanns Gleichungen sind allesamt Modelle, um Massen darzustellen und zu lenken (*gouverner*).²⁴ Ähnliches gilt für Zeitungen, Dioramas, Phantasmagorien – alle gestalten sie Intensitäten, um Massen zu adressieren.

Es ist Charles Baudelaire, der es als einer der Ersten verstanden hat, dass in dieser grundlegend neuen Situation Kunst und Literatur eine ebenso neue Aufgabe zukommt. Es kann nicht mehr darum gehen, Ideale darzustellen oder bestehende Wirklichkeiten bloß abzubilden, als wäre das, was man einfach so sieht, schon das Wirkliche. Vielmehr muss Kunst aus kritischer Haltung zu den staatlichen und massenmedialen Regulierungsinstrumenten das virtuelle Potenzial des Wirklichen auffangen und aufzeigen. Es geht um eine Kunst, die es vermag, die Energie und die lebendigen Kräfte, die den Prozessen der Formwerdung innewohnen, zu bewahren, die Wirklichkeit als ein unablässiges Werden zu zeigen und derart in der homogenen Form deren Genese, deren Anderes zu erhalten. Folgerichtig gilt Baudelaires Augenmerk den (alten und neuen) Medien, in denen Kunst sich realisiert, und den jeweils spezifischen Prozessen ihrer

Formgebung.

Tumult und Form

Weithin bekannt ist, dass Haussmanns von Quetelet inspirierte Reformen, die Entwicklungen in Verkehr, Technik und Wissenschaft sowie die Umgestaltungen des Kunstmarkts und des ästhetischen Felds den Resonanzraum zu Baudelaires Schreiben bilden. Zu entdecken gilt es, wie sich Baudelaires Denken tief in diese grundlegenden Transformationen des Wirklichkeitsverständnisses einschreibt. Baudelaire schätzt an der Großstadt offenbar weniger den rationalen Charakter von Haussmanns Reformen. Viel wichtiger und nützlicher ist sie ihm als Lieferantin ekstatischer Erfahrungen: „Der Schwindel, der einen in den großen Städten überkommt, ist dem Schwindel gleich, den man in der Natur empfindet. — Wonnen des Chaos und der Unermeßlichkeit. — Empfindung eines gefühlvollen Menschen, der eine unbekannt Stadt besucht.“²⁵

Baudelaire genießt den Schein des Unendlichen und das Chaos, die Bewegungen und Wirbel (*vortices*) der Großstädte.²⁶ Ein Gedankenblitz aus seinem mit *Fusées* (Raketen) überschriebenen Konglomerat an Notizen versucht diese Erfahrung auf philosophischem Weg zu ergründen: „Das Vergnügen, sich unter der Menge zu befinden, ist ein geheimnisvoller Ausdruck des Genusses, den die Vervielfältigung der Zahl gewährt.“²⁷

Im Gegensatz aber zu den Ordnungsfantasien Quetelets feiert Baudelaire das rauschhafte Element der Masse. Es sind daher Baudelaires Ideen, nicht seine Verwissenschaftlichung, welche dem Diskurs über die Menge eine völlig neue Orientierung geben. Als Erster denkt er die Menge von innen, von der Erfahrung in der Menge heraus. An seinen Texten wird deutlich, was bei Quetelet, Maxwell, Haussmann nur implizit gegeben ist und erst bei Tarde expliziert wird: Die Ordnungen, die sich ergeben, sollen Ordnungen sein, die aus den massifizierenden Prozessen selbst hervorgehen. Während also alle anderen zeitgenössischen Mengentheoretiker die Turbulenzen der Masse, ihre chaotischen Begegnungen und Unübersichtlichkeiten reduzieren wollen, gibt sich Baudelaire dem Chaos hin. Das Konzept *nombre* (Zahl) schafft nicht Einheit, sondern bewirkt eine nie dagewesene Öffnung auf Vielheit.

Einsam im Gedränge

So wird die Menge zur Domäne des Künstlers. Baudelaire fordert dabei von diesem eine

entsprechende Faktur. Er ist in gleichem Maße ein ästhetisches Medium, in dem Vielheit sich zu spannungsgeladenen Formen konkretisiert, wie ein gesellschaftliches Medium. Er ist weder Individuum noch Masse und doch auch Individuum und Masse zugleich, Teil der sichtbaren und gesellschaftlichen Welt und doch auch unsichtbar und verborgen. Wie Baudelaire in „Le peintre de la vie moderne“ formuliert, ist der Künstler *inkognito* unterwegs, er verfügt gerade über keine Identität im Sinne des Quetelet'schen *homme moyen*. Diese Offenheit stellt die Grundbedingung dar, sich alles und alle anverwandeln zu können, der Künstler ist alle und niemand zugleich.

Diese Konzeption liegt auch den bekannten Passagen im Prosagedicht „Les Foules“ zugrunde, wie das folgende, längere Zitat zeigt: „Menschenmenge, Einsamkeit: gleichwertige und austauschbare Begriffe für den aktiven und fruchtbaren Dichter. Wer seine Einsamkeit nicht zu bevölkern versteht, der versteht auch nicht, in einer geschäftigen Masse allein zu sein. Der Dichter genießt jenes unvergleichliche Privileg, dass er nach Lust und Laune er selbst und jemand anderes sein kann. Wie jene umherirrenden Seelen, die nach einem Körper suchen, dringt er, wann immer er will, in die Person eines jeden. Für ihn allein ist alles vakant; und wenn ihm bestimmte Orte verschlossen scheinen, dann darum, weil sie in seinen Augen einen Besuch nicht lohnen. [...] Der einsame und nachdenkliche Spaziergänger zieht aus dieser universellen Kommunion einen eigentümlichen Rausch.“²⁸

Der Künstler ist in der Menge einsam; was wie ein Paradox klingt, stellt die Grundvoraussetzung ästhetischen Schaffens dar. Nur wer nicht er selbst ist, kann jeder andere sein, aber ebenso gilt, nur wer von Grund auf einsam ist, kann nicht von anderen angesteckt werden. Die Fähigkeit des Künstlers ist eine grundlegend aktive, die das transformative Potenzial der Menge nutzt, um Vielheit schaffen zu können. Nur wer sich der homogenisierenden Tendenz, die dem Massenverhalten gemäß Taine und Quetelet inhärent ist, zu entziehen vermag und sich in immer wieder neuen Situationen und Begegnungen, in der Menge auf dem Gemälde, in der Zeichnung, neu erfindet, kann das virtuelle Potenzial der Menge nutzen. Nur wer den Rausch kontrolliert und ihm nicht zum Opfer fällt, kann in ihr den nötigen kühlen Kopf bewahren. Baudelaire wird somit zu einem der gewichtigsten Advokaten des Singulären gegen das Normale, die Masse interessiert ihn als Vielheit, als heterogene Ansammlung von Tendenzen und Elementen, die für sich genommen einzigartig und singulär sind.

Doch Kunst kann auch nicht einfach blindes Chaos sein, sie braucht eine Theorie. Diese entwirft Baudelaire bekanntlich am Beispiel des Zeichners Constantin Guys: „Die Menge ist

sein Bereich, wie die Luft der des Vogels, das Wasser der des Fisches ist. Seine Leidenschaft und sein Beruf ist es, *sich mit der Menge zu vermählen*. Für den vollendeten Flaneur, den leidenschaftlichen Beobachter ist es ein ungeheurer Genuß, Aufenthalt zu nehmen in der Vielzahl, in dem Wogenden, in der Bewegung, in dem Flüchtigen und Unendlichen. [...] Der Beobachter ist ein *Fürst*, der überall sein Inkognito genießt. [...] So vereinigt der Liebhaber des All-Lebens sich mit der Menge, als träte er mit einem ungeheuren Vorrat an Elektrizität in Verbindung. Auch mit einem Spiegel läßt er sich vergleichen, ebenso unabsehbar wie diese Menge selbst; oder mit einem Kaleidoskop, das mit Bewusstsein ausgestattet wäre und das uns jedes Mal, wenn man es schüttelt, das Leben in seiner Vielfalt und die bewegliche Anmut aller Lebenselemente erblicken läßt. Er ist ein *Ich*, das unersättlich nach dem *Nicht-Ich* verlangt, und dieses in jedem Augenblick wiedergibt, es in Bildern darstellt, die lebendiger sind als das immer unbeständige und flüchtige Leben selbst.“²⁹

Der Künstler muss sich in der Menge der Vielheit des Seins und dessen mitunter erratischen Bewegungen aussetzen; mit den Signalwörtern Zahl, Welle, Bewegung, Flüchtigem, Unendlichem (*nombre, ondoyant, mouvement, fugitif, infini*) fallen dabei Begriffe, die für den Diskurs über die Menge zentral sind. Die Menge eröffnet ein elektromagnetisches Feld (*réservoir d'électricité*), das den Künstler affiziert, seine Lebensenergie steigert und sein kreatives Potenzial in Auseinandersetzung mit der dort erfahrenen Vielheit des Lebens (*la vie multiple*) aktiviert. Sie ist eine Intensität, die im künstlerischen Akt ihren Ausdruck findet.

Der künstlerischen Einbildungskraft, die Baudelaire als höchstes Vermögen der Seele feiert, kommt in dieser Konstellation eine zentrale Funktion zu. Sie allein versteht es, die halb-sichtbaren energetischen Prozesse in intensive Anschauungen zu übersetzen, die lebendiger sein können als das Leben selbst (*plus vivantes que la vie elle-même*). Sie tut dies, indem sie Bilder findet, die die Wirklichkeit nicht nur abbilden, sondern solche, in denen die Dynamik und das virtuelle Potenzial, die dem Leben inhärent sind, nicht verfliegen – wie es in der Flüchtigkeit des Alltags geschieht –, sondern bewahrt werden können. Als Gefüge, die nicht bestehende Anschauungen in ihrer Einheitlichkeit absichern, sondern die energetischen Dynamiken der Menge über das Medium freisetzen, sind diese Bilder wiederum selbst Mannigfaltigkeiten.

Baudelaire's Bilder verfolgen also eine doppelte Absicht: Sie wollen die allgemeine energetische Bewegung der Menge ebenso einfangen, wie sie ein Gespür für das einzelne Staubkorn erzeugen wollen; sie wollen die Punkte und Linien zueinander in Spannung gesetzt sehen, die Vielheit und Bewegungen der Moleküle freisetzen – und doch auch eine

Ahnung von der Ordnung des Ganzen vermitteln. Bilder dieser Art müssen zum einen aus den naiven Eindrücken herausgetrieben, also einer „erzwungenen Idealisierung“ unterzogen werden. Zum anderen müssen sie dem Material, über das der Künstler verfügt – dem Papier, der Kreide, der Tusche – wie in einem Duell abgerungen werden. Erst in diesem Vorgang, der, um es mit einem anderen Konzept der Physik auszudrücken, mit hoher Reibungsenergie umgehen muss, können die virtuellen Möglichkeiten des Materials selbst aktualisiert werden.³⁰

Explosion und Vibration

Es sind derartig gestaltete Bilder, die Baudelaire in seinen kunstkritischen Schriften immer wieder enthusiastisch lobt; vornehmlich Bilder, die Mengen darstellen, aber diese nicht nur zeigen, sondern selbst Vielheit sind, wie die in der Weltausstellung von 1855 ausgestellten Arbeiten von Eugène Delacroix.³¹ Viermal fällt in Baudelaires Beschreibung der Gemälde *La Justice de Trajan* und *La Prise de Constantinople par les Croisés* ein Wort aus dem Wortfeld „*tumulte*“. Baudelaire unterstreicht die Dynamik der künstlerischen Darstellung, die von Delacroix in das Bild eingetragenen Bewegungsimpulse, beschreibt, wie die Menge sich windet, sich kontrahiert und wieder auffaltet, wie unterschiedliche Formen bildintern zirkulieren, wie sich Fahnen spiegeln, wie sie Wellen oder Falten schlagen. Delacroix' Gemälde gestalten Wellenereignisse, sind Vibrationen.³² Sie sind selbst voller Intensität, in *La Chasse aux Lions* explodieren die Farben (*explosion de couleur*) förmlich, affizieren den Blick, dringen durch die Augen bis in die Seele ein,³³ sprengen jegliche durch Linien herstellbare Ordnung und Struktur. Delacroix' Massen und ihre Darstellungen bilden energetische Vielheiten in ständiger Veränderung wie der Staub bei Hippolyte Taine, wie die Wellen und Moleküle bei Maxwell.

Baudelaires erster programmatischer Text zur Theorie der Farbe findet sich in seiner Kritik des 1846er Salons. Sie ist durchdrungen von dem wissenschaftlichen Vokabular, das auch Maxwells oder Tardes Sprache dominiert. In einem Text über Kunst in der Mitte des 19. Jahrhunderts musste eine solche Semantik mindestens überraschend, wenn nicht schockierend wirken: „Über die Farbe. Denken wir uns eine schöne Stelle in der Natur, wo alles in voller Freiheit grünt, sich rötet, stäubt und schillert, wo alle Dinge in ihrer unterschiedlichen Färbung, je nach Zusammensetzung der Moleküle, von Sekunde zu Sekunde, wie Licht und Schatten wandern, sich verändern und durch das Arbeiten der inneren Wärme in fortwährender Vibration befinden, die die Linien zittern macht und das Gesetz der ewigen, allgemeinen Bewegung vervollständigt.“³⁴

Hier entsteht eine ästhetische Theorie, in der Kunst als Wellengeschehen und Entfaltung unaufhörlicher Schwingungen erscheint, in der die Farben nicht Eigenschaften wiedergeben, sondern schillernde Ereignisse sind, die die molekularen Strukturen des Wirklichen wie auch ihr wärme-energetisches Potenzial sichtbar machen, eine Theorie der Kunst also, in der die Wirklichkeit als Wirklichkeit-im-Werden in Szene gesetzt wird.

Das Gleiche gilt für die Musik Richard Wagners, der es gelingt, die urtümlichen Lebenskräfte zu entfesseln, die elektrischen Kräfte der Menge in musikalischen Formen umzusetzen. Wagners Meisterschaft besteht darin, die Turbulenzen nicht im Chaos enden zu lassen, dem Rausch der Menge entgegenzuarbeiten, etwa indem er Lohengrins und Elsas Hochzeitsmarsch anklingen lässt. Beispielhaft löst Wagner also die dem Künstler auferlegte Aufgabe, Formen zu schaffen, in denen die Lebensenergie nicht einfach verpufft und der Entropie überlassen wird. Stattdessen schaffen die tönend bewegten Formen der Wagner'schen Musik ein Gleichgewicht zwischen Werden und Vergehen, zwischen Tumult und Bindung, das die virtuelle Vielheit der Menge und des Lebendigen zu bewahren versteht.³⁵

Die Studie über Wagner legt aber auch Zeugnis davon ab, dass Baudelaire noch einen anderen Blick auf die Menge hat. Wenn sie selbst nicht mehr Energie ist, sondern im Sinne Tardes zum Publikum (*public*) geworden ist, wenn sie nicht mehr vielfältige Gesänge und Laute von sich gibt, sondern Meinungen (*opinion*), dann gilt dieser Menge die ganze Verachtung Baudelaires. Eine Menge, die im Geiste der staatlichen und kulturindustriellen Interventionen und Entwicklungen gezähmt wurde, in der nicht mehr die Vielheit, sondern der *homme moyen* herrscht, verfügt nicht nur über keinerlei ästhetisches Vermögen mehr, sondern ist in all ihrer Dummheit, in ihren vorschnellen Urteilen ein Verhängnis für die zukünftige Entwicklung der Kunst.³⁶

In der „Geistermenge der Wörter“

Das dynamische Verhältnis zwischen Vielheit und Form, zwischen Tumult und Ordnung bestimmt nicht nur die Kunstkritiken, sondern auch und in besonderem Maße das lyrische Schaffen Baudelaires, wie zum Abschluss an einem seiner bekanntesten Gedichte knapp skizziert werden soll.³⁷

À une passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait.

*Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;*

*Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.*

*Un éclair...puis la nuit ! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*

*Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !*

An eine Passantin

*Betäubend scholl um mich der Straße lautes Toben.
Groß, schlank, in hoheitsvoller Trauer Prachtgewand,
Schritt eine Frau vorbei; mit prunkgewohnter Hand
Hielt schwenkend sie Besatz und Saum erhoben;*

*Geschmeidig, stolz; dem einer Statue glich ihr Bein.
Ich selber sog, verkrampft und wie im Bann des Wahns,
Im Himmel ihres Auges, der fahlen Wiege des Orkans,
Die Süße, die berückt, und die Lust, die tötet, ein.*

*Ein Blitz Dann Nacht! – O Schönheit im Vorübergehen
Von der ein Blick im Nu mir Neugeburt verlieh,
Werd ich erst in der Ewigkeit dich wiedersehen?*

*Woanders, weit von hier! Zu spät! Vielleicht gar nie!
Wohin du fliehst, bleibt mir, mein Ziel dir unerahnt.
O dich hätte ich geliebt – o dich, die es erkennt!³⁸*

Schon beim Hören des ersten Verses taucht die Leser*in des Gedichts mitten hinein in den Lärm der Großstadtmenge... Das Baudelaire'sche Ich, umzingelt von Anfang und Ende des ersten Verses, befindet sich im Tumult der Großstadt, der nicht nur aus Menschen besteht, sondern auch aus dem Rauschen des Großstadtverkehrs.³⁹ Personifikation und [Hypallage](#) verschränken die großstädtische Infrastruktur, die von Haussmann wie Linien durchs neue Paris gezogenen Straßen und die Menschenmenge miteinander; Lärm und Geschrei brechen als Kakophonie über das Ich herein. Das Hintergrundrauschen der Großstadt ist mehr als nur Hintergrund, es ist Tumult, reine Intensität, Vibration. Als solche birgt es für das Ich die Gefahr der Wahrnehmungsüberlastung. „La rumeur se rue, elle est foule.“⁴⁰ In dieser unübersetzbaren Wendung (etwa: „Das Geräusch stürzt sich nach vorne, es ist Menge.“) hat Michel Serres ein grundlegendes Phänomen der Moderne auf den Punkt gebracht. Die Straßen werden zur Infrastruktur für die Menge, die sich als indistinkte Vielheit, als Rauschen, auf ein Ich stürzt, das gezwungen ist, sich aus der unübersichtlichen Vielheit eine Wirklichkeit förmlich herauszuschälen, um sich in diesem Feld zu orientieren, eine Position zu finden und eine eigenständige Bewegung auszuführen.

Die lautliche Gestaltung des Verses lässt die Leser*innen dieses Ereignis förmlich spüren. Vier [r]-Laute und die dumpfen Vokale (-a, -ant, -ait, -oi, au, -ou) gestalten einen Grundton wie vom Verkehrslärm, die [s]-Laute und die hellen Vokale [y, i] evozieren Zischen und schrille Schreie. Die Intensität des Ereignisses durchdringt die künstlerische Form: In nicht weniger als zwei Hiaten — zwischen *rue* und *assourdissante* sowie zwischen *moi* und *hurlait* — wird der Vers selbst zur Kakophonie. Betrachtet man nur die beiden ersten und die beiden letzten Silben des Verses, *La rue* — *hurlait*, entsteht eine bizarre Konstruktion. Zusammen bilden sie Subjekt und Prädikat, die Matrixstruktur des Satzes, und formen gewissermaßen einen verborgenen Hiatus, der noch dadurch gesteigert wird, dass darin die selben beiden Laute verdreht — [ry] [yr] — miteinander kollidieren wie Maxwells Moleküle. So entstehen der Satz, der Vers, das Gedicht selbst sozusagen aus der Kollision zweier selbstähnlicher Elemente. Im Gedicht wird so sinnlich erfahrbar, wie aus Wiederholung, Anpassung und Opposition Strukturen entstehen. Besser als irgendwo sonst lässt sich hier beobachten, wie sich Strukturen prozessual aus Chaos und Lärm heraus- und wieder zurückbilden.

Denn Baudelaire bildet die Menge nicht ab, wie bereits Walter Benjamin festgestellt hat: „Es handelt sich um die amorphe Menge der Passanten, um Straßenpublikum. Diese Menge, deren Dasein Baudelaire nie vergisst, hat ihm zu keinem seiner Werke Modell gestanden. Sie ist aber seinem Schaffen als verborgene Figur eingeprägt.“⁴¹ Allerdings ist die Menge für Baudelaire weniger verborgene Figur als vielmehr Medium der Erfahrung, sie ist *die*

Grundbedingung (moderner) Erfahrung, sie bildet das (weder nur im Hintergrund noch ganz im Vordergrund wirkende) Rauschen, in dem die augenblicklichen Figuren des Wirklichen erscheinen.

Das Prinzip Menge, wie es das 19. Jahrhundert beherrschte, hat sich in Baudelaires Schaffen selbst eingetragen, indem er Wörter und Laute als materielle Bedingungen seines Schreibens begreift, sie sozusagen als Schallwellen auffasst, die in je bestimmter Weise sich zu sinnvollen Einheiten zusammenfügen. *Noise* wird nie vollständig zu *voice*,⁴² als der Sprecher die Passantin anspricht, erschöpft sich dies in unbeantworteten rhetorischen Fragen und Ausrufen.

Baudelaire entwickelt hier eine Schreibweise, die wie Maxwell Intensitäten modelliert. Mit der klassischen Mimesis-Vorstellung, die auf Gegenstände referiert und ein sinnvolles Ganzes erfahrbar machen soll, hat diese Schreibweise nichts mehr zu tun. Baudelaires Gedichte sind Versuchsanordnungen, die mit modernen Wirklichkeitserfahrungen experimentieren. Sie verarbeiten keine bereits gegebene Erfahrung, sondern sind „Installationen, die auf die Nerven des Lesers wirken sollen“.⁴³

Die Wörter, Buchstaben, Laute sind gleichsam formative Elemente, Moleküle, die einander reproduzieren, sich angleichen, sich absetzen, ihre Sphären ausbreiten, miteinander kollidieren, bis aus der „Geistermenge der Wörter“⁴⁴ wie aus dem Tumult der Farben in Delacroix' Gemälden das Ereignis einer Konstellation emergiert, bis aus dem Gestammel der Laute Form wird, bis die sprachlichen Turbulenzen mit einem Punkt am Versende zusammengehalten werden. Sie bilden so das Hintergrundrauschen für eine Gestalt, die sich immer deutlicher beginnt von ihm abzuzeichnen; zunächst fern, dann immer näher.

„Une femme passa“, der dritte Vers führt das augenblickshafte Ereignis ein, auf das der gesamte Text ausgerichtet ist. Die Großstadtmenge kann, da in ihr Tumult und sinnliche Überlastung herrschen, nicht Gegenstand der Erfahrung werden. In diese Leerstelle tritt nun die Frau, an der die Verfasstheit der modernen Wirklichkeit ansichtig wird. Ihrer Figur haftet die Paradoxie des statistischen Subjekts aus Quetelets demografischen Kontrollfantasien an; sie ist „une femme“, *eine* beliebige Frau, und doch einzigartig. Es ist diese Singularität, diese Einzigartigkeit, auf der Baudelaire beharrt, die sich aber jeglichem Beharren beharrlich entzieht.

Ihre Erscheinung ist eine flüchtige; das Tempus, *passé simple*, markiert, dass das Ereignis vergangen und abgeschlossen ist; die Frau ist vorübergegangen, sie ist nicht mehr da. Sie

verkörpert einen Bewegungsvektor, auf den sich die Blicke des Ich ausrichten und der so neue Turbulenzen erzeugt. Nun liefert der Text also tatsächlich Anschauungen, die Frau wird beschrieben, allerdings nicht der klassischen Blickführung gemäß in geordneter vertikaler Linie, von oben nach unten, sondern entlang einer Zick-zack-Linie, ungeordnet. Zuerst die Gestalt, dann die Kleidung, es scheint, als verdichte sich die Wahrnehmung zusehends – doch dann gleitet der Blick des Ich ab, der die Hand der Vorübergehenden kurz fixiert, als sie Saum und Rüsche leicht anhebt und schwingen lässt.

Das berühmte Bein, die *jambe de statue*, stellt dann den zweiten Fixpunkt dar, bevor der Blick wieder nach oben wandert, diesmal zum verlockenden Auge, in dem die wilde Mannigfaltigkeit eines Orkans keimt. Die Frau erscheint als heterogene Abfolge und Konstellation augenblickshafter Eindrücke, die sich entlang einer ganz und gar unklassischen, Volten schlagenden Blick- und Bewegungslinie entfalten. Die Summe der Elemente ergibt kein Ganzes, nur ein Differenzial. Die Wahrnehmung des Subjekts ist zerstreut und wird so zur exemplarischen Figuration moderner Wirklichkeitswahrnehmung unter der neuen Prägung durch massenmediale Vermittlungen.⁴⁵

Die letzte Volte

Während der Gegenstand sich zunehmend dem Blick entzieht, wandert dieser an den Kraftlinien des von der Menge — und der Gasbeleuchtung — aufgespannten optischen und elektrischen Feldes entlang und erzeugt eine schier unerträgliche erotische Spannung. Im sechsten Vers erreicht diese Spannung ihre vorerst höchste Intensität: *crispé comme un extravagant* – wie einem Patienten in der Salpêtrière, der den elektrischen Stößen Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulognes ausgesetzt wird, ergreift sie den Körper des Baudelaire'schen Beobachters und lässt seine Muskeln unkontrollierbar verkrampfen.

Das klassische Sonett setzt sich zusammen aus zwei Strophen à vier Versen (Quartette) und zwei Strophen à drei Versen (Terzette). Die Stelle des Umbruchs von Quartetten zu Terzetten, die oft einen Themen- oder Stimmungswechsel herbeiführt, heißt in der klassischen Lyriktheorie „Volta“. Exakt an dieser Stelle in Baudelaires Gedicht entlädt sich die elektrische Spannung, es kommt zu einer Kollision der Blicke, die die angestaute Energie schlagartig freisetzt: „*Un éclair...puis la nuit !*“

Ein Blitz zerreißt das Dunkel, die Schwärze der Nacht, vielleicht auch die „Menschenschwärze“,⁴⁶ für einen kurzen Augenblick nur wird die Passantin sichtbar. Es

steht zu vermuten, dass sie unter einer Gaslaterne vorbeigeht. Baudelaires Gedicht markiert die Singularität ihrer Erscheinung als einen Moment inkommensurabler Erfahrung, einen Wechsel, einen Zusammenstoß, der so abrupt und unmittelbar ist, dass „direkte“ Wahrnehmung und „normale“ Sprache notwendig an ihr scheitern müssen.

Dieser intensivste Moment, dieser unmögliche Augen-Blick reißt förmlich die Struktur des Gedichts auseinander, markiert durch die drei Punkte; die Linien des Gedichts, die Linien des Körpers, die Linien der Blicke drängen auseinander auf einzelne Punkte hin, die syntaktischen Einheiten verlieren zunehmend an Kontur. Die Interpunktionszeichen, die Zeichen von Pausen, die Leerstellen gewinnen über die Worte Oberhand: Es sind nicht nur Punkte, es folgen Ausrufezeichen, Geviertstrich, Kommata und dann — im zweiten Terzett — ganze Schwärme an Ausrufezeichen. Die Intensität der Erfahrung der Menge, ihre elektrische Ladung trägt sich in die Gestalt des Textes selbst ein, treibt sie auseinander.

Die Chiasmen der beiden letzten Verse⁴⁷ simulieren die Bewegungslinien der beiden Individuen, die unter dem Licht der Gaslaterne förmlich kollidieren, fast explodieren wie die Farben von Delacroix, und dann wieder auseinanderführen, zuletzt nur noch zusammengehalten von der Struktur des Sonetts, das den Turbulenzen der Begegnung wie auch dem Tumult der Zeichen den Rahmen vorgibt. Die Sonettform fungiert hier nicht als Ordnungsmuster, sondern spannt ein Kraftfeld für turbulente und intensive Ereignisse auf.

Baudelaire gelingt es so, eine der modernen Erfahrung der Vielheit des Wirklichen gerecht werdende Form zu finden, die modellhaft nicht nur für moderne Literatur und Kunst werden sollte. Seine Vorstellung einer differenziellen Einbildungskraft, der daran gelegen ist, die Erfahrung der Vielheit zu bewahren, Formen, Bilder und Anschauungen zu schaffen, die offen bleiben für virtuelle Tendenzen, kann auch heute noch Vorbild für ein nichtnormiertes Denken sein. Wenn es darum geht, ein Leben, ein gesellschaftliches Zusammenleben zu gestalten, das weder zu einer nivellierenden Einheit, zu einer tödlich langweiligen Normalität erstarrt, noch in Entropie und Chaos versinkt, sondern das sich durch offene Organisationsformen auszeichnet, die Vielheit bejahen und Wirklichkeit als kreativ zu gestaltende Prozesse begreifen, eröffnen Baudelaires Texte dem Denken noch immer neue und ungeahnte Möglichkeiten.

Endnoten

1. Hippolyte Taine, Die Entstehung des modernen Frankreich. 1. Bd.: Das vorrevolutionäre Frankreich, übers. von L. Katscher, Leipzig 1877, S. 402; im ungleich eleganterem Original: „C'est, à cela qu'aboutit la centralisation monarchique. Elle a ôté aux groupes leur consistance et à l'individu son ressort. Reste une poussière humaine qui tourbillonne et qui, avec une force irrésistible, roulera tout entière en une seule masse, sous l'effort aveugle du vent.“ In: Hippolyte Taine, Les origines de la France contemporaine II: L'Ancien Régime, Tome 2, Paris 1902, S. 307.
2. Gabriel Tarde, La philosophie pénale, 5. Aufl., Lyon/Paris 1900, S. 324: „Une foule est un phénomène étrange: c'est un ramassis d'éléments hétérogènes, inconnus les uns aux autres; pourtant dès qu'une étincelle de passion, jaillie de l'un d'eux, électrise ce pêle-mêle, il s'y produit une sorte d'organisation subite, de génération spontanée.“ (Soweit nicht anders vermerkt stammen sämtliche Übersetzungen dieses Beitrags vom Verf., H.D.)
3. Urs Stäheli, Der Aufstand der Populationen, in: Uwe Hebekus / Susanne Lüdemann (Hg.), Massenfassungen. Beiträge zur Diskurs- und Mediengeschichte der Menschenmenge, München 2010, S. 43–64.
4. Frankreich stellt durch seine Revolutionserfahrungen einen Brennpunkt dieser Diskurse dar; vgl. Stefan Jonsson, The Invention of the Masses. The Crowd in French Culture from the Revolution to the Commune, in: Jeffrey T. Schnapp / Matthew Tiews (Hg.), Crowds, Stanford, CA 2006, S. 47–75.
5. Gabriel Tarde, Die sozialen Gesetze. Skizze einer Soziologie¹⁸⁹⁸, übers. von Hams Bammer, hrsg. von Arno Bammé, Marburg 2009, S. 103 f.
6. Hans-Jörg Rheinberger, Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas, Frankfurt am Main 2006, insbes. S. 20–39. Ausführlicher bin ich darauf eingegangen in Hermann Doetsch, Technologien der Menge. Rimbaud und das energetische Dispositiv, in: ders. / Cornelia Wild (Hg.), Im Gedränge. Figuren der Menge, Paderborn 2020, S. 159–194.
7. Einen umfassenden Überblick über den Diskurs der Menge im 19. Jahrhundert gibt Michael Gamper, Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und

Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765–1930, München 2007.

8. Adolphe Quetelet, Über den Menschen und die Entwicklung seiner Fähigkeiten oder Versuch der Physik einer Gesellschaft, hrsg. von A. Rieke, Stuttgart 1838, S. 3.
9. Zur Geschichte der Normalisierungsdispositive vgl. Jürgen Link, Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird, Göttingen 2013.
10. Quetelet, Versuch, S. 3 f: „So würde – um unsere Art zu Werke zu gehen an einem Beispiel zu veranschaulichen – derjenige, welcher einen kleinen Abschnitt von einer auf einer Ebene verzeichneten, sehr grossen Kreislinie ganz in der Nähe betrachtet würde, in diesem Bruchstück nichts als eine gewisse Anzahl mehr oder weniger bizarr, mehr oder weniger willkürlich und (wenn die Linie auch mit der größten Sorgfalt gezeichnet worden ist) gleichsam aufs Gerathewohl zusammengestellte Punkte erkennen. Aus grösserer Entfernung würde sein Auge eine grössere Anzahl an Punkten überblicken, er würde schon sehen, wie sie auf einem Bogen von gewisser Ausdehnung regelmässig vertheilt sind; bei noch weiterer Entfernung würde er bald die einzelnen Punkte aus dem Auge verlieren, er würde die bizarre Zusammenstellung, welche sie zufällig darbieten, nicht mehr bemerken, sondern das Gesetz ihrer Vereinigung zu einem ganzen auffassen und die Natur der gezogenen Kreislinie erkennen. Man könnte sich selbst den Fall denken, dass die verschiedenen Punkte der Kreislinie, anstatt materieller Punkte, kleine beseelte Wesen wären, die in einer sehr beschränkten Sphäre nach freiem Willen handeln könnten, ohne dass diese freiwilligen Bewegungen noch zu bemerken wären, sobald man sich in hinreichende Entfernung stellen würde. Auf diese Weise würden wir die Gesetze, welche das menschliche Geschlecht betreffen, untersuchen; denn so bald man sie in zu grosser Nähe betrachtet, wird es unmöglich, sie zu erfassen, und man ist nur mit den unzähligen individuellen Besonderheiten beschäftigt.“
11. David Jordan, Die Neuerschaffung von Paris. Baron Haussmann und seine Stadt, Frankfurt am Main 1996, S. 26: „Doch die wahre Sprache der Haussmannisierung war die der Statistik.“
12. Patrice de Moncan, Le Paris de Haussmann, Paris 2009.
13. Uwe Hebekus / Susanne Lüdemann (Hg.), Massenfassungen. Beiträge zur Diskurs- und Mediengeschichte der Menschenmenge, München 2010.

14. Jordan, Die Neuerschaffung von Paris, S. 34.
15. Zur Geschichte des *Boulevard du Crime* vgl. Pierre Gascar, *Le Boulevard du Crime*, Paris 1980.
16. Vgl. Vanessa R. Schwartz, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley, CA / Los Angeles, CA / London 1998; Timothy James Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, 3. Aufl., Princeton, NY 1989.
17. Zum Panorama als zugleich überwältigende Erfahrung und „Imperialismus des Auges“ vgl. Stephan Oettermann, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt am Main 1980.
18. Zur Herausbildung eines Publikums unter den Bedingungen massenmedialer Öffentlichkeit vgl. Gabriel Tarde, *L'Opinion et la foule* ¹⁹⁰¹, Paris 1989, S. 140.
19. James Clerk Maxwell, *On Faraday's Lines of Force* ¹⁸⁵⁶, in: ders., *The Scientific Papers of James Clerk Maxwell*, hrsg. von William D. Niven, 2 Bde., Cambridge u.a. 2010, hier Bd. 1, S. 155–229.
20. Maxwell, *On Faraday's Lines*, S.158: „In this way we might find a line passing through any point of space, such that it represents the direction of the force acting on a positively electrified particle, or on an elementary north pole, and the reverse direction of the force on a negatively electrified particle or an elementary south pole. Since at every point of space such a direction may be found, if we commence at any point and draw a line so that, as we go along it, its direction at any point shall always coincide with that of the resultant force at that point, this curve will indicate the direction of that force for every point through which it passes, and might be called on that account a line of force. We might in the same way draw other lines of force, till we had filled all space with curves indicating by their direction that of the force at any assigned point.“
21. James Clerk Maxwell, *On Physical Lines of Force* ¹⁸⁶¹, in: ders., *The Scientific Papers of Maxwell*, S. 451–513; ders., *A Dynamical Theory of the Electromagnetic Field* ¹⁸⁶⁴, in: ders., *The Scientific Papers of Maxwell*, S. 526–597.
22. Die Übertragbarkeit wird durch die gemeinsame Perspektive auf die Wirklichkeit ermöglicht, haben doch auch „die Statistiker des 19. Jahrhunderts Gesellschaft als

Aggregat der allgemeinen Gesetzen ausgelieferten Atome betrachtet [...]“. Gamper, Masse lesen, S. 307, Anm. 8.

23. James Clerk Maxwell, Molecules¹⁸⁷³, in: ders., The Scientific Papers of Maxwell, S. 361–378.
24. Vgl. Christina Bartz, MassenMedium Fernsehen. Die Semantik der Masse in der Medienbeschreibung, Bielefeld 2007; Inge Münz-Koenen / Wolfgang Schäffner (Hg.), Masse und Medium. Verschiebungen in der Ordnung des Wissens und der Ort der Literatur 1800/2000, Berlin 2002.
25. Charles Baudelaire, Sämtliche Werke und Briefe, hrsg. von Friedhelm Kemp / Claude Pichois, in Zus. mit Wolfgang Drost, Bd. 5, München/Wien 1977–1985, S. 267. Im folgenden zitiert als SW, gefolgt von der Bandzahl. Original in: Charles Baudelaire, Œuvres Complètes II, hrsg. von Claude Pichois, Paris 1987, S. 607: „Le vertige senti dans les grandes villes est analogue au vertige éprouvé au sein de la nature. — Délices du chaos et de l’immensité. — Sensations d’un homme sensible en visitant une grande ville inconnue.“ Im folgenden zitiert als OC I und OC II.
26. Eine Bestandsnahme der von Baudelaire gestalteten Großstadt- und Mengeerfahrungen bietet Antoine Compagnon, Baudelaire devant l’innombrable, Paris 2003, insbes. S. 169–255.
27. SW 6, S. 193. Original in OC I, S. 649: „Le plaisir d’être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre.“
28. Charles Baudelaire, Le Spleen de Paris / Der Spleen von Paris. Gedichte in Prosa sowie Frühe Dichtungen, Idéolus, Fanfarlo, übers. von Simon Werle, Reinbek 2019, S. 270–273, hier S. 271; OC I, S. 291: „Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée. Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu’il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. [...] Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion.“
29. Charles Baudelaire, Der Maler des modernen Lebens / Le peintre de la vie moderne¹⁸⁶³, in: SW 5, S. 213–258, hier S. 222 f. Original in: OC II, S. 683–724, hier S. 691 f.: „La foule

est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'*épouser la foule*. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. [...] L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito. [...] Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un *moi* insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive.“

30. „Und wenn alle anderen schlafen, sitzt er über seinen Tisch gebeugt, denselben Blick auf das Papier gerichtet, den er soeben auf die Dinge geheftet hielt; er hantiert mit Bleistift, Feder, Pinsel [...]. Und die Dinge erstehen wieder auf dem Papier, natürlich und mehr als natürlich, schön und mehr als schön, einzigartig und von begeistertem Leben erfüllt wie die Seele des Urhebers. Die Phantasmagorie ist der Natur abgewonnen worden. Alle Materialien, die das Gedächtnis gespeichert hatte, ordnen sich, fügen sich, klingen zusammen und gewinnen jene schwer errungene Idealisierung [...].“ SW 5, S. 224 f. / „Maintenant, à l'heure où les autres dorment, celui-ci est penché sur sa table, dardant sur une feuille de papier le même regard qu'il attachait tout à l'heure sur les choses, s'escrimant avec son crayon, sa plume, son pinceau [...]. Et les choses renaissent sur le papier, naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur. La fantasmagorie a été extraite de la nature. Tous les matériaux dont la mémoire s'est encombrée se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée [...].“ OC II, S. 693.
31. Charles Baudelaire, Exposition Universelle ¹⁸⁵⁵, in: OC II, S. 575–597.
32. OC II, S. 592.
33. OC II, S. 594.
34. Charles Baudelaire, Der Salon 1846 / Salon de 1846, in: SW 1, S. 201. Original in: OC II, S. 415–496, hier S. 422: „De la couleur. Supposons un bel espace de nature où tout verdoie, rougeoie, poudroie et chatoie en pleine liberté, où toutes choses, diversement colorées

sivant leur constitution moléculaire, changées de seconde en seconde par le déplacement de l'ombre et de la lumière, et agitées par le travail intérieur du calorique, se trouvent en perpétuelle vibration, laquelle fait trembler les lignes et complète la loi du mouvement éternel et universel.“

35. Charles Baudelaire, Richard Wagner et Tannhäuser à Paris ¹⁸⁶¹, in: OC II, S. 779–815, hier S. 800 f.
36. OC II, S. 786.
37. Ich werde mich auf wenige Aspekte dieses Gedichts, das eine Vielzahl an herausragenden Interpretationen erfahren hat, beschränken müssen. Neben Walter Benjamin, Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus (1937–39), Frankfurt am Main 1990, seien genannt: Elissa Marder, Flat Death. Snapshots of History, in: dies., Dead Time. Temporal Disorders in the Wake of Modernity, Baudelaire and Flaubert, Redwood 2002, S. 68–87; Karin Westerwelle, Baudelaire und Paris. Flüchtige Gegenwart und Phantasmagorie, Paderborn 2020, S. 506–519; Cornelia Wild, Passantinnen. Theorie des Vorübergehens von Dante bis Joyce, Zürich 2018, S. 49–75. Siehe auch die Beiträge von [Barbara Vinken](#) und [Lothar Müller](#) in diesem Dossier.
38. OC I, S. 92 f. Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen, übers. von Simon Werle, Reinbek 2017, S. 266–267.
39. Eine bedeutende Rolle kommt diesem auch in „Perte d'auréole“ (OC I, S. 352) zu.
40. Michel Serres, Genèse, Paris 1982, S. 112. Zur Erläuterung: ‚rumeur‘ = ‚Gerücht‘, ‚Geräusch‘ (vor allem das diffuse Geräusch der Stadt); ‚foule‘ leitet sich her von ‚fouler‘ = ‚walken‘; ‚se ruer‘ = ‚hinausstürzen‘, ‚sich stürzen auf‘. Serres geht es also um das vielschichtige Überwältigungspotenzial der großstädtischen Turbulenzen.
41. Benjamin, Charles Baudelaire, S. 114.
42. So Tardes prägnante Formel, die Stäheli als eine Grundfigur von dessen innovativem Diskurs über die Genese des Sozialen begreift. Stäheli, Aufstand der Populationen, S. 61.
43. Martin von Koppenfels, Baudelaires Batterien. Das elektrisch Erhabene der *Fleurs du Mal*, in: Ilka Mülder-Bach / Gerhard Neumann (Hg.), Räume der Romantik, Würzburg

2007, S. 307–320, hier S. 308. Allerdings vernachlässigt von Koppenfels den modernen Kontext Baudelaires zugunsten romantischer Filiationen.

44. Ebd.

45. Vgl. die an Benjamins Massenmedientheorie geschulte Analyse von *À une passante* durch Samuel Weber, *Mass Mediauras, or: Art, Aura and Media in the Work of Walter Benjamin*, in: ders., *Mass Mediauras. Form, Technics, Media*, hrsg. von Alan Cholodenko, Sydney 1996, S. 76–107, hier S. 94 f.

46. Peter Sloterdijk, *Die Verachtung der Massen. Versuch über Kulturkämpfe in der modernen Gesellschaft*, Frankfurt am Main 2000, S. 9–29; sowie Elias Canetti, *Masse und Macht* ¹⁹⁶⁰, Frankfurt am Main 1992.

47. „Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, // Ô toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais!“

Hermann Doetsch

Dr. Hermann Doetsch, unterrichtet französische, spanische und hispanoamerikanische Literatur- und Filmwissenschaften an der Ludwig-Maximilians-Universität in München. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen die französische Literatur der Moderne, die spanische Literatur des Siglo de Oro, der französische und hispanoamerikanische Film, Ästhetik und Medientheorie. 2019 erschien der zusammen mit Cornelia Wild beim Verlag Wilhelm Fink herausgegebene Sammelband: "Im Gedränge: Figuren der Menge".

Dieser Beitrag wurde redaktionell betreut von Samir Sellami.

Artikel auf soziopolis.de:

<https://www.sozopolis.de/turbulenz-und-intensitaet.html>