

Flüchtige Mode, ewige Schönheit: Moderne als Offenbarung der Katastrophe

Vinken, Barbara

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Vinken, B. (2021). Flüchtige Mode, ewige Schönheit: Moderne als Offenbarung der Katastrophe. *Soziopolis: Gesellschaft beobachten*. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-80912-0>

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>

Barbara Vinken | Essay | 12.04.2021

Flüchtige Mode, ewige Schönheit

Moderne als Offenbarung der Katastrophe

*Le beau est fait d'un élément éternel, invariable (...)
et d'un élément relatif, circonstanciel qui sera, si l'on veut, (...)
l'époque, la mode, la morale, la passion.*

*Das Schöne besteht aus einem ewigen, unveränderlichen Element (...)
und einem relativen, einem, von den Umständen abhängigen Element, das (...)
die Epoche, die Mode, die Moral, die Leidenschaft sein wird.¹*

Baudelaires Neufassung der *Querelle des Anciens et des Modernes*

Baudelaire bindet das Spannungsverhältnis von *Anciens et Modernes*, das die französischen Poetiken bis heute bestimmt,² explizit an die Mode als Element des Flüchtigen, immer Veränderungen Unterworfenen. Als Dichter der Großstadt, der die Mode einbezieht, scheint Baudelaire ein Moderner und antimodern zugleich. Dem modernen Dogma der tabula rasa hängt er nicht an. Modern im landläufigen Sinne sind weder die vielen lateinischen Titel der *Fleurs du mal – semper eadem, sed non satiata, de profundis clamavi* –, die wie das *De profundis* liturgische Motive aufgreifen, noch die barocke *Vanitas*, die den Zyklus durchzieht und auf Vormodernes verweist wie das *Ex voto* im spanischen Stil (*goût espagnol*), das einer Madonna gewidmet ist. Formal modern ist weder die vorherrschende Form des Sonetts noch der Alexandriner.

Vor allen Dingen strafen Baudelaires Gedichte das Versprechen der Moderne Lüge, nach der es keine Tragödie, keine untröstliche Unerlöstheit mehr geben kann. Dantes *Divina Commedia* illustriert dieses Versprechen der Moderne, das Tragische zu überwinden, vielleicht am Drastischsten: Noch die Höllenstrafen machten sein Werk nicht zur Tragödie, sondern zu einer göttlichen Komödie. Baudelaire zeigt wie Flaubert, dass die Erfahrung der modernen Großstadt der antiken Tragödie, ihrer schwindelerregenden Fallhöhe, in der Profanierung ihre volle Wucht zurückgibt.

*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.
[...]*

*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.
[...]³*

Baudelaires Ode an eine Vorübergehende inszeniert die Poetik einer Moderne, die gegen den Strich modernen Fortschritts zu lesen ist, an der Großstadt-Gestalt einer Witwe.⁴ Der von einer üppig geschmückten Hand geschwenkte Rüschemantel der Passantin legt das Bein einer Statue frei. Mode – „soulevant, balançant le feston et l'ourlet“ – und Antike – „la jambe d'une statue“ – treffen, getrennt und verbunden durch ein **enjambement**, einen Strophensprung, aufeinander. Die Menge der Großstadt spült die Passantin auf der tosenden Straße vorbei an dem, der vielleicht, extravagant verkrampft, auf einer Café-Terrasse sitzt.⁵ Verloren ist die edle Einfalt, stille Größe des Winckelmannschen Klassizismus. Die heitere Ruhe eines endlos blauen Himmels, vor dem gebadet in weißes Licht die Statue erscheint, ist bei Baudelaire mit einer betäubend brüllenden Straße vertauscht, in der die Passantin von der Masse vorangetragen wird. Liebe und Tod, Trauer und Erotik, Antike und Moderne, Ewigkeit und der flüchtige Augenblick erscheinen in gegenseitiger Beleuchtung in einem Licht, das ganz entschieden nicht mehr das der Idealität ist.

Eher der „Rüsche am Kleid“, dem Emblem der frivolen Flüchtigkeit schlechthin, als der Idee hat Walter Benjamin in Anspielung auf dieses Sonett Ewigkeit attestiert.⁶ Seine

Formulierung verkehrt im Paradox von Ewigkeit der Rüsche versus Vergänglichkeit der Idee das platonische Register; bereits der Titel des Zyklus' *Blumen des Bösen* ist von dieser Verkehrung des platonischen Gemeinplatzes bestimmt. Die Dichtung bezieht ihre Schönheit nicht aus dem Guten, Wahren, sondern aus dem Hypokriten, Bösen. Ewigkeit – darin bleibt Baudelaire bei allem antiplatonischen Affekt platonisch – soll diese Schönheit in beiden Fällen haben. Auch das Benjaminsche Paradox attestiert der Rüsche, Inbegriff des Flatterhaft-Flüchtigen, die Ewigkeit, die bei Platon einzig der Idee zukommt.

Wehmut, dein Name ist braungestreifter Kattun!

Bereits Heinrich Heine hatte seine Version der *Querelle* zwischen Alten und Modernen am Paradigma von Mode und Statue artikuliert. Die Moderne lässt bei Heine die Antike nicht in unnahbarer Distanz, noch belebt sie sie in neuen akademischen Klassizismen. Sie zieht sie vielmehr verzerrend in Mitleidenschaft. Die romantische Beziehung von Antike und Moderne stellt sich als Brechung, als Entstellung der ewigen, idealen Schönheit der Statue durch die Mode des Moments dar. Im Aufeinanderprallen von *high* und *low* travestiert die Mode die klassische, edle und hohe Schönheit. Heine wünscht den armen Stadtmädchen Trients Samt und Seide Salomons zur angemessenen Unterstreichung ihrer antiken Schönheit. Es ist der Kontrast zwischen dem ewigen Ideal der antiken Statuen, das Heine in den Trienterinnen verkörpert sieht, und der Vergänglichkeit, zwischen der klassisch vollkommenen Norm der Körper und dem billig Modischen, auf groteske Weise Partikulären, der klassischen Hoheit und Schönheit so absurd Unangemessenen, der Heine wehmütig macht:

„Da giebt es nun gar rührende Contraste zwischen Leib und Kleid; der feingeschnittene Mund scheint fürstlich gebieten zu dürfen, und wird höhnisch überschattet von einem armseligen Basthut mit zerknitterten Papierblumen, der stolzeste Busen wogt in einer Krause von plump falschen Garnspitzen, und die geistreichsten Hüften umschließt der dümmste Kattun. Wehmut, dein Name ist Kattun, und zwar braungestreifter Kattun! Denn ach! nie hat mich etwas wehmütiger gestimmt, als der Anblick einer Trienterinn, die an Gestalt und Gesichtsfarbe einer marmornen Göttin glich, und auf diesem antik edlen Leib ein Kleid von braungestreiftem Kattun trug, so daß es aussah, als sei die steinerne Niobe plötzlich lustig geworden, und habe sich maskiert in unsere moderne Kleintracht, und schreite bettelstolz und grandios unbeholfen durch die Straßen Trients.“⁷

Bei Baudelaire geht eine Witwe in tiefer einsamer Trauer vorüber; bei Heine wird Niobe, eine in Schmerz ob des Verlusts ihrer Kinder versteinerte Mutter, durch die absurd

hässliche, schäbig billige Mode unheimlich und grotesk wiederbelebt. Ihrem Schmerz, ihrer Schönheit, ihrer klassischen Idealität spottet diese Mode. Bei Heine ist Mode Travestie; sie zieht ehemals Hohes herunter. Sie macht die tiefste Trauer des Untröstlichen lächerlich lustig. Sie entstellt die edle, hohe Antike, die sich noch in den geistreichen Körpern der Frauen von Trient verkörpert.

Moderne und Antike als doppelte Katastrophe

Während das napoleonische Paris in Victor Hugos *A l'Arc de Triomphe* das antike Rom erfüllt und überbietet, offenbart die moderne Großstadt Baudelaires die trostlose Wahrheit der Antike. In dieser trostlosen Moderne wird die Antike erst ganz lesbar. Blitzartig zeigt sich in Paris, der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, was bereits die antike Dichtung heimgesucht hatte: den Ruin jeder Hoffnung auf Erfüllung. Erst die Moderne und genauer die Mode der Moderne macht es möglich, die Katastrophe der Antike in ihrem vollen Ausmaß zu erkennen. In Baudelaires Paris, dem Vorübergang der Witwe, blitzt die Antike in der Moderne auf – und ruiniert sowohl die Idealität der Antike, die ihr den Anspruch auf Ewigkeit sicherte und in den Statuen aufscheint, als auch die Moderne als Erfüllung und Überbietung, Heilung und Rettung der Antike im vollen Jetzt.

Erst die Erfahrung der modernen Großstadt macht die Antike in plötzlicher Erleuchtung lesbar: als andauernde Katastrophe. Die wiederkehrende Antike höhlt das Jetzt der Moderne aus, bewohnt sie auf eine unheimliche Weise, reißt sie in die Leere des Nichts, in den Ruin. Benjamin hat diese Spannung als ‚dialektisches Bild‘ gefasst. Die Beziehung von Antike und Moderne ist also wesentlich komplexer, dialektischer, als Baudelaire in seiner Poetik formuliert hat: „Das Schöne besteht aus einem ewigen, unveränderbaren Anteil [...] und aus einem relativen, von den Umständen abhängigen Anteil, welcher, wenn man will, abwechselnd oder alles zusammen, die Epoche, die Mode, die Moral, die Leidenschaft sein kann.“⁸ An dieser Stelle wirkt das Verhältnis von Antike und Moderne noch additiv, das eine muss zum anderen kommen.⁹ Die Dialektik verwirklicht nicht Baudelaires Theorie, sondern sein Gedicht.

Die Dialektik bewegt das ganze Gedicht. Hochgewachsen und schlank sticht die Passantin aus der Menge heraus. Trauer tragend, hebt sie sich in tiefstem Schwarz vor dem Hintergrund der Passanten ab. „Grand deuil“ ist *terminus technicus* eines wohldefinierten Rituals, das Baudelaire frisch vor Augen stand.¹⁰ Ein Jahr lang trägt die Witwe der Konvention nach große Trauer, ein weiteres Jahr ist sie in „demi deuil“. Alle Kleider des „grand deuil“ bestehen aus schwarzen, matten Stoffen, keiner glänzenden Seide, sondern

meistens Wollstoffen; der klassische Trauerstoff ist der stumpfe *crêpe*. Als Trauerschmuck trägt man geschwärztes Holz oder Jette, geschliffene Lava. In den ersten sechs Monaten wird das Gesicht von einem schwarzen Schleier bedeckt.

Verwitwet und verwüstet

Die in tiefer Trauer vorübergehende Witwe ist mehr als eine zeitgenössische Erscheinung der Großstadt; sie ist eine Figur mit Vergangenheit. Dem Topos zufolge ist die Witwe Allegorie der leeren, verlassenen Stadt. Sie steht im Gegensatz zur Stadt als Braut, die reich geschmückt – „von zwölf Perlen sind die Tore“ – freudig ihrem Bräutigam entgegensieht: „Tochter Zion, freue Dich, sieh er kommt, Dein Friedensfürst“. Die alttestamentarischen Lamentationen des Jeremias feiern Jerusalem nicht als erwartungsvolle Braut, sondern beklagen es als verlassene, verwitwete Stadt: „Quasi vidua domina gentium“, wie eine Witwe ist sie die Herrin der Völker. Die Witwe – *quasi vidua* – nennt zugleich, im selben Wort, pun-artig, die Leere der Verlassenheit.¹¹

Ein Prototyp der besiegten, verwüstet verlassenen Stadt ist Troja; dessen Sinnbild ist die Witwe Andromache. Petrarca spricht von Rom, dem neuen Troja, als einer alten Frau, die um ihren Gatten, den Papst, der Rom für Avignon verlassen hat, trauert. Bei Lucan erscheint Roma als trauernde, die grauen Haare raufende Frau, die Caesar vor dem Schritt über den Rubikon zu bewahren sucht. Mit ihrer Trauer beschwört sie ihn vergeblich, die Stadt nicht in einen Bürgerkrieg zu stürzen, in dem Männer und Söhne sich gegenseitig abschlachten und die Stadt als ein von Brombeergestrüpp überwachsenes, verwüstetes Ruinenfeld zurückbleiben wird.¹²

Baudelaire erinnert sich an diese trostloseste aller Witwen auf seinem Gang durch das Paris im beschleunigten Wandel der Zeiten: „Andromaque, je pense à vous“. Durch ein Paris, das Napoléon III. wieder einmal zu einem wahreren, besseren Rom machen will: Auf dem *Nouveau Carroussel* lässt er den kleinen Triumphbogen errichten, der den Triumphbogen des Septimius Severus zitiert. Eben dort, in diesem angeblich neuen, besseren, endlich erfüllten Rom erscheint Andromache vor dem geistigen Auge des Dichters. Sie entspringt wie Racines *Andromache* dem antiken Text, der immer als Bibel des Imperiums gelesen worden ist: Vergils *Aeneis*. Darin fungiert Andromache als Inbegriff des Scheiterns der Neugründung Trojas. Aus den Armen des gefallenen Helden Hektor zur Bettklavin von Sklaven gemacht, hat Andromache bei Vergil ein komplettes Trojanisches Fake samt falschem Simois als Geisterstadt erbauen lassen. Gebeugt ist sie – als Kriegsbeute wie ein Stück Vieh von Bett zu Bett gereicht, jetzt die Gattin des Helenus –, in den

Trauerritten über dem leeren Grab Hektors verloren. Diese trostlose, sexuell gedemütigte, erniedrigte Witwe wird bei Baudelaire zur Allegorie des zeitgenössischen Paris.¹³ Sie entspricht auf diese Weise der impliziten Prophezeiung der Klage des Jeremias. Über den spektakulären Umweg eines trojanischen Simulakrums wird das neue Rom-Paris zur Post-Figuration des zerstörten Jerusalem. In dessen Ruinen spielt stumm das ewig antike Trauerspiel, zu dessen ‚dialektischem Bild‘ es in Benjamins vernichtender Moderne geworden ist.

Baudelaire schreibt dem Text Vergils wieder ein, was Racine in seiner Tragödie *Andromaque* im Bezug auf dieselbe Vergil-Stelle sorgfältig getilgt hatte. Racines *Andromaque* bleibt als unberührte Witwe Hektor treu; sie kennt nur ein Ehebett und hat nur einen Sohn aus diesem Bett. Diesen letzten Königsspross aus dem Hause Troja lässt Racine in Nachfolge Ronsards die Ermordung durch die griechischen Eroberer entgehen; Ronsard macht Astyanax sogar zum Stammvater der Valois-Dynastie und Paris damit zum wahren neuen Troja.¹⁴ Racine heilt Andromaches Schicksal; bei Baudelaire wird die Wunde wieder aufgerissen. Die unerträgliche Schmach dieses Schicksals leuchtet in seinem Gedicht blitzartig auf im Angesicht der modernen Großstadt, die sich wieder einmal als Erfüllung und Überbietung des alten Roms geriert: „*Andromaque, je pense à vous.*“

Nicht Aeneas, der erfolgreiche Begründer des neuen Trojas Rom, sondern Andromache, die trostlos gescheiterte Gründerin, so wird dem Dichter blitzartig bewusst, ist die Verkörperung seiner Stadt unter der Regentschaft des neuen Napoleon. Dieses moderne Paris offenbart, dass den ständigen Neugründungen, die sich in diesem Moment wieder triumphal aufgipfeln sollen, nichts als der uneinholbare Verlust eingeschrieben ist und bleibt. Sichtbar wird dieser abgründige Verlust erst in dem ‚Jetzt der Erkennbarkeit‘ Benjamins, das endgültig die leere Vergeblichkeit der Hoffnung auf erfüllte Wiederholbarkeit als Fatum der grandiosen Selbstverkenning der Moderne enthüllt.

Gegen Hugo wie auch gegen Napoleon III. behauptet Baudelaire Paris nicht als die Erfüllung, Überbietung Roms. Vielmehr offenbart umgekehrt erst die moderne Großstadt das Ausmaß der Katastrophe der Antike: die Witwe, die über dem leeren Grab weint und vergeblich versucht, das Untergegangene wiederzuholen, das von alters her, in antiker Überbietung des Alten Testaments tragisch bestärkte Verwitwet-Sein der Stadt selbst. Modern ist die Offenbarung der verlorenen Hoffnung, kurz die absolute, durch keine Neugründung und kein Neues Testament zu überwindende Hoffnungslosigkeit.

Trauer tragend, dem Tod entgegen

Der erotische Aufforderungscharakter der Vorübergehenden – das Schwenken des Rocks entblößt fast wie bei einer Varieté-Tänzerin ihr Bein – steht in krassem Gegensatz zu dem angemessenen Trauerhabitus der in sich gekehrten, vor der Welt und ihren Verlockungen verschlossenen Witwe. Viele Interpreten haben deshalb auf die Passantin den Schatten der Prostituierten fallen lassen: Die Vorübergehende biete sich feil. Die erotische Nervosität des Saum- und Rüsche-Schwenkens steht in scharfem Kontrast nicht nur zur Trauer der Witwe, sondern mehr noch zu der in sich ruhenden Vollkommenheit, die nicht zum wenigsten die Schönheit der klassischen Statue ausmacht. Statt der selbstvergessenen, meta[ph]ysischen Bewunderung von Seiten des Betrachters kommt es zu einer eigenartigen Liebesszene à *l'antique* mit verkehrten Rollen: Der Blitz, das Emblem der männlichen Kraft des Jupiter-Gottes, zuckt verzehrend im gewittrigen, fahlen Auge der Frau: „Un éclair, puis nuit“. Ein faszinierender Liebes-Augenblick, der orgiastisch zu dem kleinen Tod des extravaganten Betrachters führt und zu einer Renaissance, zur plötzlichen Wiedergeburt des lyrischen Ichs der Sonette Petrarcas. Wie der Blitz, der die antike Semele tödlich verbrannte, als Zeus in seiner wahren Gestalt auf sie niederfuhr.¹⁵ Aber was durchfährt den Dichter hier blitzartig?

[...]

*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 !*

[...]

*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 hätt ich geliebt – o dich, die es erkannt!*

Unübersehbar tauchen in den Terzetten dieses Sonetts die poetologischen Schlüsselwörter der *Querelle des anciens et des modernes* auf: Flüchtigkeit, Ewigkeit, Renaissance.

Gegenstand dieser Terzette ist der blitzartige, tötende und belebende Liebes-Augenblick. Durch die Augen ergießt sich nach klassischer Auffassung die Liebe in die Seele. Gewechselt wird mit dem odischen Anruf in das höchste, das sublime Genre der Klassik. Der vielleicht erotischste Augenblick der gesamten europäischen Liebesdichtung ist, wieder platonisch, im Sinne der dialektischen Engführung von Anagnórisis und Hamartie ein Moment der blitzartigen Ver- und Erkenntnis: Dich, die ich geliebt hätte, Du, die Du es wusstest.

Die Profanierung durch die anzügliche Geste wird sublimiert. Die Anrede, Du, schon an eine abwesende, als abgeschlossene, nie Wirklichkeit gewordene und nie Wirklichkeit werdende Möglichkeit in der Vergangenheit gerichtet, schließt die Erkenntnis der Unmöglichkeit der Liebe ein. Im Vergehen der Zeit, in der Abfolge von Flüchtigkeiten, eilt alles, Trauer tragend, dem Tod entgegen. Immer schon ist die Erfüllbarkeit verloren. Nicht, weil sie eine Liebe verloren hat, trägt die Witwe in der Stadt der Moderne Trauer, sondern Trauer trägt sie in unvordenklich antiker Majestät um die grundsätzliche Unerfüllbarkeit der Liebe. Im Lichte der modernen Großstadt erreicht die antike Tragödie ihre untröstliche Geltung. Ihr Sinnbild ist die Trauer tragende Passantin.

Endnoten

1. Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (1863), in: ders., *Œuvres complètes II*, hrsg. und komm. von Claude Pichois, Paris 1976, S. 683–724, hier: S. 684; ders., *Der Maler des modernen Lebens*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 5: Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857–1860, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, München/Wien 1989, S. 213–258, hier S. 213.
2. Etwa Roland Barthes, *Le match Chanel – Courrèges*, in: Roland Barthes, *Oeuvres complètes II*, 1966–1973, hrsg. und komm. von Éric Marty, Paris 1994, S. 1245–1249; dt. Übersetzung in: Barbara Vinken, *Die Blumen der Mode. Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode*, Stuttgart 2016, S. 291–297.
3. Charles Baudelaires *À une Passante* (1855) ist ein Gedicht aus den *Tableaux parisiens* (Nr. XCIII) in der zweiten Ausgabe der *Fleurs du Mal* von 1861, in: *Œuvres complètes I*, Paris 1975, S. 92 f. Die deutsche Übersetzung ist zitiert nach: ders., *Les Fleurs du Mal, Die Blumen des Bösen*, Zweisprachige Ausgabe, übers. von Simon Werle, Hamburg 2017, S. 266 f.
4. Die Witwe, die majestätisch groß, edel, von überragender Tugend, aus der Menge heraussticht und sich von der Menge all der anderen Witwen abhebt, findet sich auch in den *Petits poèmes en prose*, „Les veuves“ (Nr. XIII). In den *Fleurs du Mal* sind die armen, gebeugten Witwen und die eine, sie überragende Witwe auf zwei Gedichte verteilt: *A une Passante* und *Les Veuves*.
5. Zum Motiv siehe Cornelia Wild, *Passantinnen. Theorie des Vorübergehens von Dante bis Joyce*, Zürich 2018.
6. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1982, Konvolut N 3.2.
7. Heinrich Heine, *Die Reise nach Genua* (1830), in: ders., *Sämtliche Schriften III, Reisebilder*, hrsg. von Wolfgang Preisendanz, München 1969, S. 349.
8. Meine Übersetzung.
9. Siehe dazu Raphaël Belaïche, *Baudelaire, le grand crevard. Histoire poétique d'un fêlé*,

Paris 2018.

10. Siehe Giovanni Macchia, *Paris en Ruines*, Paris 1985: Baudelaires Mutter hatte die Trauer nicht eingehalten; abermals schwanger, hat sie bereits ein Jahr nach dem Tod ihres ersten Mannes wieder geheiratet.
11. Anselm Haverkamp, *Diesseits der Oder*. Frankfurter Vorlesungen, Berlin 2007, S. 218 ff.; ders., *Figura cryptica*. Theorie der literarischen Latenz, Frankfurt am Main 2002, S. 55 ff. Dort im Bezug auf Dante als Vorläufer Baudelaires vertieft, den ich hier überspringe.
12. Petrarca, *Rime* 53, *Ad Clementum sextum romanum pontificem*. Lucan, *De bellum civile* I, S. 24–29 und I, S. 185–190.
13. Barbara Vinken, *Zeichenspur, Wortlaut: Paris als Gedächtnisraum*. Hugos *A l'Arc de Triomphe*, Baudelaires *Le Cygne*, in: Anselm Haverkamp / Renate Lachmann (Hg.), *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift*. Studien zur Mnemotechnik, Frankfurt am Main 1991, S. 231–262.
14. Racine weist in seinem Vorwort zur *Andromaque* darauf hin, dass schon Ronsard in seiner *Franciade* sich die Freiheit nahm, Astyanax entgegen der antiken Überlieferung überleben zu lassen.
15. Ovid, *Metamorphosen* III, S. 253–315.

Barbara Vinken

Barbara Vinken, Dr. phil. habil. (Konstanz/Jena), Ph. D. (Yale), ist seit 2004 Professorin für Allgemeine Literaturwissenschaft und Romanische Philologie an der Ludwig-Maximilians-Universität in München. Sie war u.a. Gastprofessorin an HU und FU Berlin, der EHESS in Paris, der New York University und der Johns Hopkins University. Verdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland und Verdienstorden Pro meritis scientiae et litterarum des Landes Bayern. Zahlreiche Publikationen zum Verhältnis Mode, Ästhetik und Literatur. Im Merve Verlag erschien 2020 "Bel Ami. In diesem Babylon leben wir noch immer". (Foto: Diane von Schoen)

Dieser Beitrag wurde redaktionell betreut von Samir Sellami.

Artikel auf soziopolis.de:

<https://www.sozopolis.de/fluechtige-mode-ewige-schoenheit.html>