

Walter Benjamin Gesammelte Schriften

I · I

Herausgegeben von
Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser

Die Editionsarbeiten wurden durch
die Stiftung Volkswagenwerk, die Fritz Thyssen Stiftung
und die Hamburger Stiftung zur Förderung
von Wissenschaft und Kultur ermöglicht.

Die vorliegende Ausgabe ist text- und seitenidentisch
mit Band I der gebundenen Ausgabe
der *Gesammelten Schriften* Walter Benjamins.

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Benjamin, Walter:

Gesammelte Schriften / Walter Benjamin.
Unter Mitw. von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem
hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. –
[Ausg. in Schriftenreihe „Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft“]. –

Frankfurt am Main : Suhrkamp.

ISBN 3-518-09832-2

NE: Tiedemann, Rolf [Hrsg.]; Benjamin, Walter: [Sammlung]

[Aug. in Schriftenreihe „Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft“]

1. [Abhandlungen] /
hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser.

1. – (1991)

(Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 931)

ISBN 3-518-28531-9

NE: GT

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 931

Erste Auflage 1991

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1974
Suhrkamp Taschenbuch Verlag
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das
des öffentlichen Vortrages, der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen
sowie der Übersetzung, auch einzelner Teile.
Druck: Wagner GmbH, Nördlingen

Printed in Germany
Umschlag nach Entwürfen von
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Suhrkamp

1 2 3 4 5 6 – 96 95 94 93 92 91

Inhaltsübersicht

(2)

Über einige Motive bei Baudelaire

ERSTER BAND. Erster Teil

Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik ...	7
<i>Inhalt</i> , 9	
Goethes Wahlverwandtschaften	123
Ursprung des deutschen Trauerspiels	203
<i>Inhalt</i> , 205	

ERSTER BAND. Zweiter Teil

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reprodu-	
zierbarkeit	

<i>Erste Fassung</i>	431
<i>Dritte Fassung</i>	471
Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hoch-	
kapitalismus	509
Das Paris des Second Empire bei Baudelaire	511
Über einige Motive bei Baudelaire	605
Zentralpark	655
Über den Begriff der Geschichte	691

Anhang

Selbstanzeige der Dissertation	707
L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée	709
Notes sur les Tableaux parisiens de Baudelaire	740
Editorischer Bericht	749

ERSTER BAND. Dritter Teil

<i>Anmerkungen der Herausgeber</i>	797
<i>Inhaltsverzeichnis</i>	1273

Baudelaire hat mit Lesern gerechnet, die die Lektüre von Lyrik vor Schwierigkeiten stellt. An diese Leser wendet sich das einleitende Gedicht der »Fleurs du mal«. Mit ihrer Willenskraft und also auch wohl ihrem Konzentrationsvermögen ist es nicht weit her; sinnliche Genüsse werden von ihnen bevorzugt; sie sind mit dem spleen vertraut, der dem Interesse und der Aufnahmefähigkeit den Garaus macht. Es ist befremdend, einen Lyriker anzutreffen, der sich an dieses Publikum hält, das un dankbarste. Gewiß liegt eine Erklärung bei der Hand. Baudelaire wollte verstanden werden: er widmet sein Buch denen, die ihm ähnlich sind. Das Gedicht an den Leser schließt mit der Apostrophe:

Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!¹

Der Tatbestand erweist sich ergiebiger, wenn man ihn umformuliert und sagt: Baudelaire hat ein Buch geschrieben, das von vornherein wenig Aussicht auf einen unmittelbaren Publikums erfolg gehabt hat. Er rechnete mit einem Lesertyp, wie ihn das einleitende Gedicht beschreibt. Und es hat sich ergeben, daß das eine weitblickende Berechnung gewesen ist. Der Leser, auf den er eingerichtet war, wurde ihm von der Folgezeit beige stellt. Daß dem so ist, daß, mit andern Worten, die Bedingungen für die Aufnahme lyrischer Dichtungen ungünstiger geworden sind, dafür spricht, unter anderm, dreierlei. Erstens hat der Lyriker aufgehört, für den Poeten an sich zu gelten. Er ist nicht mehr »der Sänger«, wie noch Lamartine es war; er ist in ein Genre eingetreten. (Verlaine macht diese Spezialisierung handgreiflich; Rimbaud war schon Esoteriker, der das Publikum ex officio von seinem Werke fernhält.) Ein zweites Faktum: ein Massenerfolg lyrischer Poesie ist nach Baudelaire nicht mehr vorgekommen. (Noch Hugo's Lyrik fand beim Erscheinen eine mächtige Resonanz. In Deutschland stellt das »Buch der Lieder« die Schwelle dar.) Ein dritter Umstand ist derart mitgegeben: das Publikum wurde später auch gegen lyrische Poesie, die ihm von früher

¹ Charles Baudelaire: *Œuvres. Texte établis et annotés par Yves-Gérard Le Dantec.*
² Bde., Paris 1931/1932. (Bibliothèque de la Pléiade. 1. u. 7.) I, S. 18. (Im folgenden nur noch nach Band und Seitenzahl zitiert.)

her überkommen war. Die Spanne Zeit, von der hier die Rede ist, darf man ungefähr von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an datieren. In der gleichen Epoche hat sich der Ruhm der »Fleurs du mal« ohne Unterlaß ausgebreitet. Das Buch, das mit den ungeneigtesten Lesern geziählt und anfangs nicht viele ge neigte gefunden hatte, wurde im Laufe der Jahrzehnte zu einem klassischen; es wurde auch zu einem der meistgedruckten.

Wenn die Bedingungen für die Aufnahme lyrischer Dichtungen ungünstiger geworden sind, so liegt es nahe, sich vorzustellen, daß die lyrische Poesie nur noch ausnahmsweise den Kontakt mit der Erfahrung der Leser wahrt. Das könnte sein, weil sich deren Erfahrung in ihrer Struktur verändert hat. Man wird diesen Ansatz vielleicht gutheissen, aber nur desto verlegener um eine Kennzeichnung dessen sein, was sich in ihr könnte gewandelt haben. In dieser Lage wird man bei der Philosophie nachfragen. Dabei stößt man auf einen eigentümlichen Sachverhalt. Seit dem Ausgang des vorigen Jahrhunderts stelltte sie eine Reihe von Versuchen an, der »wahren« Erfahrung im Gegensatz zu einer Erfahrung sich zu bemächtigen, welche sich im genormten, denaturierten Dasein der zivilisierten Massen niederschlägt. Man pflegt diese Vorstöße unter dem Begriff der Lebensphilosophie zu rubrizieren. Sie gingen begreiflicherweise nicht vom Dasein des Menschen in der Gesellschaft aus. Sie beriefen sich auf die Dichtung, lieber auf die Natur und zuletzt vorzugsweise auf das mythische Zeitalter. Diltheys Werk »Das Erlebnis und die Dichtung« ist eines der frühesten in der Reihe; sie endet mit Klages und mit Jung, der sich dem Faschismus verschrieben hat. Als weithin ragendes Monument erhebt sich Bergsons Frühwerk »Matière et mémoire« über diese Literatur. Mehr als die andern wahrt es Zusammenhänge mit der exakten Forschung. Es ist an der Biologie ausgerichtet. Sein Titel zeigt an, daß es die Struktur des Gedächtnisses als entscheidend für die philosophische der Erfahrung ansieht. In der Tat ist die Erfahrung eine Sache der Tradition, im kollektiven wie im privaten Leben. Sie bildet sich weniger aus einzelnen in der Erinnerung streng fixierten Gebenheiten denn aus gehäuften, oft nicht bewußten Daten, die im Gedächtnis zusammenfließen. Das Gedächtnis geschichtlich zu spezifizieren, ist freilich Bergsons Absicht in keiner Weise. Jedwede geschichtliche Determinierung der Erfahrung weist er

vielmehr zurück. Er meidet damit vor allem und wesentlich, derjenigen Erfahrung näherzutreten, aus der seine eigene Philosophie entstanden ist oder vielmehr gegen die sie entboten wurde. Es ist die unwirtliche, blendende der Epoche der großen Industrie. Dem Auge, das sich vor dieser Erfahrung schließt, stellt sich eine Erfahrung komplementärer Art als deren gleichsam spontanes Nachbild ein. Bergsons Philosophie ist ein Versuch, dieses Nachbild zu detailieren und festzuhalten. Sie gibt derart unmittelbar einen Hinweis auf die Erfahrung, die Baudelaire unverstellt, in der Gestalt seines Lesers, vor Augen tritt.

II

»*Matière et mémoire*« bestimmt das Wesen der Erfahrung in der „durée“ derart, daß der Leser sich sagen muß: einzig der Dichter wird das adäquate Subjekt einer solchen Erfahrung sein. Ein Dichter ist es denn auch gewesen, der auf Bergsons Theorie der Erfahrung die Probe machte. Man kann Prousts Werk »*A la recherche du temps perdu*« als den Versuch ansehen, die Erfahrung wie Bergson sie sich denkt, unter den heutigen gesellschaftlichen Bedingungen auf synthetischem Wege herzustellen. Denn mit ihrem Zustandekommen auf natürlichem Wege wird man weniger und weniger rednen können. Proust entzieht sich übrigens der Debatte dieser Frage in seinem Werke nicht. Er bringt sogar ein neues Moment ins Spiel, das eine immanente Kritik an Bergson in sich schließt. Dieser versäumt nicht, den Antagonismus zu unterstreichen, der zwischen der *vita activa* und der besonderen *vita contemplativa* obwalter, die sich aus dem Gedächtnis heraus erschließt. Es läßt sich aber bei Bergson so an, als ob die Hinwendung auf die schauende Vergegenwärtigung des Lebensstromes eine Sache der freien Entschließung sei. Proust meldet seine abweichende Überzeugung von vorneherein terminologisch an. Das reine Gedächtnis – die *mémoire pure* – der Bergsonschen Theorie wird bei ihm zur *mémoire involontaire* – einem Gedächtnis, das unwillkürliche Gedächtnis mit dem willkürlichen, das sich in der Botmäßigkeit der Intelligenz befindet. Den ersten Seiten des großen Werks obliegt es, dieses Verhältnis ins Licht zu stel-

len. In der Betrachtung, die den Terminus einführt, spricht Proust davon, wie ärmlich sich seiner Erinnerung durch viele Jahre die Stadt Combray dargeboten habe, in der ihm doch ein Teil der Kindheit dahingegangen sei. Proust sei, ehe der Geschmack der madeleine (eines Gebäcks), auf den er dann oft zurückkommt, ihn eines Nachmittags in die alten Zeiten zurückgefördert habe, auf das beschränkt gewesen, was ein Gedächtnis ihm in Bereitschaft gehalten habe, das dem Appell der Aufmerksamkeit gefügig sei. Das sei die *mémoire volontaire*, die willkürliche Erinnerung, und von ihr gilt, daß die Informationen, welche sie über das Verflossene erteilt, nichts von ihm aufbehalten. »So steht es mit unserer Vergangenheit. Umsonst, daß wir sie willentlich zu beschwören suchen; alle Bemühungen unserer Intelligenz sind dazu nichts nutze.«² Darum steht Proust nicht außerhalb des Bereichs der Intelligenz und ihres Wirkungsfeldes in irgendeinem realen Gegenstand ... In welchem wissen wir übrigens nicht. Und es ist eine Sache des Zufalls, ob wir auf ihn stoßen, ehe wir sterben, oder ob wir ihm nie begegnen.³ Es ist nach Proust dem Zufall anheimgegeben, ob der einzelne von sich selbst ein Bild bekommt, ob er sich seiner Erfahrung bemächtigen kann. In dieser Sache vom Zufall abzuhängen, hat keineswegs etwas Selbstverständliches. Diesen ausweglos privaten Charakter haben die inneren Anliegen des Menschen nicht von Natur. Sie erhalten ihn erst, nachdem sich für die äußeren die Chance vermindert hat, seiner Erfahrung assimiliert zu werden. Die Zeitung stellt eines von vielen Indizien einer solchen Verminderung dar. Hätte die Presse es darauf abgesehen, daß der Leser sich ihre Informationen als einen Teil seiner Erfahrung zu eigen mache, so würde sie ihren Zweck nicht erreichen. Aber ihre Absicht ist die umgekehrte und wird erreicht. Sie besteht darin, die Ereignisse gegen den Bereich abzudichten, indem sie die Erfahrung des Lesers betreffen könnten. Die Grundsätze journalistischer Information (Neugierigkeit, Kürze, Verständlichkeit und vor allem Zusammenhanglosigkeit der einzelnen Nachrichten untereinander) tragen zu diesem Erfolge genauso

² Marcel Proust: *A la recherche du temps perdu*. Bd. 1: *Du côté de chez Swann*. Paris, I, S. 69.

³ Proust, I. c., S. 69.

bei wie der Umbruch und wie die Sprachgebärung. (Karl Kraus wurde nicht müde nachzuweisen, wie sehr der sprachliche Habitus der Journale die Vorstellungskraft ihrer Leser lähmte.) Die Abdichtung der Information gegen die Erfahrung hängt weiter daran, daß die *erstere* nicht in die „Tradition“ eingeht. Die Zeiträume erscheinen in großen Auflagen. Kein Leser verfügt so leicht über etwas, was sich der andere „von ihm erzählen“ ließe.

— Historisch besteht eine Konkurrenz zwischen den verschiedenen Formen der Mitteilung. In der Ablösung der älteren Relation durch die Information, der Information durch die Sensation spiegelt sich die zunehmende Verkümmерung der Erfahrung wider. Alle diese Formen heben sich ihrerseits von der Erzählung ab; sie ist eine der ältesten Formen der Mitteilung. Sie legt es nicht darauf an, das pure Ansich des Geschehenen zu übermitteln (wie die Information das tut); sie senkt es dem Leben des Berichtenden ein, um es als Erfahrung den Hörern mitzugeben. So haftet an ihr die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpfert hand an der Tonschale.

Prousts adtbändiges Werk gibt einen Begriff davon, welcher Anstalten es bedurfte, um der Gegenwart die Figur des Erzählers zu restaurieren. Proust unternahm das mit großartiger Konsequenz. Er geriet dabei von Anfang an an eine elementare Aufgabe: von der eigenen Kindheit Bericht zu geben. Er ermaß ihre ganze Schwierigkeit, indem er es als Sache des Zufalls darstellt, ob sie überhaupt lösbar sei. Im Zusammenhang dieser Betrachtungen prägt er den Begriff der *mémoire involontaire*. Dieser trägt die Spuren der Situation, aus der heraus er gebildet wurde.

Er gehört zum Inventar der vielfältig isolierten Privatperson. Wo Erfahrung im strikten Sinn obwaltet, treten im Gedächtnis gewisse Inhalte der individuellen Vergangenheit mit solchen der Kollektiven in Konjunktion. Die Kulte mit ihrem Zeremonial, ihren Festen, deren bei Proust wohl nirgends gedacht sein dürfte, führten die Verschmelzung zwischen diesen beiden Materialien des Gedächtnisses immer von neuem durch. Sie provozieren das Eingednenken zu bestimmten Zeiten und blieben Handhaben des selben auf Lebenszeit. Willkürliche und unwillkürliche Erinnerungen verlieren so ihre gegenseitige Ausschließlichkeit.

III

Auf der Suche nach einer gehaltvolleren Bestimmung dessen, was als Abfallprodukt der Bergsonischen Theorie in Prousts *mémoire de l'intelligence* erscheint, ist es geraten, auf Freud zurückzugehen. Im Jahre 1921 erschien der *Essai »Jenseits des Lustprinzips«*, der eine Korrelation zwischen dem Gedächtnis (im Sinne der *mémoire involontaire*) und dem Bewußtsein aufstellt. Sie hat die Gestalt einer Hypothese. Die Überlegungen, die sich im folgenden an sie anschließen, werden nicht die Aufgabe haben, sie zu beweisen. Sie werden sich begnügen müssen, die Fruchtbarkeit derselben für Sachverhalte zu überprüfen, die weit von denen abliegen, die Freud bei seiner Konzeption gegenwärt gewesen sind. Schüler von Freud dürfen vielleicht eher auf solche Sachverhalte gestoßen sein. Die Ausführungen, in denen Reik seine Theorie des Gedächtnisses entwirkt, bewegen sich zum Teil ganz auf der Linie von Prousts Unterscheidung zwischen dem unwillkürlichen und dem willkürlichen Erinnern. »Die Funktion des Gedächtnisses«, heißt es bei Reik, »ist der Schutz der Eindrücke; die Erinnerung zielt auf ihre Zersetzung. Das Gedächtnis ist im Wesentlichen konservativ, die Erinnerung ist destruktiv.⁴ Den fundamentalen Satz von Freud, welcher diesen Ausführungen zugrunde liegt, formuliert die Annahme, »daß Bewußtsein entstehe an der Stelle der Erinnerungsspur«⁵. Es »wäre also durch die Besonderheit ausgezeichnet, daß der Erregungsvorgang in ihm nicht wie in allen anderen psychischen Systemen eine dauernde Veränderung seiner Elemente hinterläßt, sondern gleichsam im Phänomen des Bewußtwerdens verpufft«⁶. Die Grundformel dieser Hypothese ist, »daß Bewußtwerden und Hinterlassung einer Gedächtnisspur für dasselbe System miteinander unverträglich sind«⁷.

* Die Begriffe Erinnerung und Gedächtnis weisen im Freudschen Essai keinen für den vorliegenden Zusammenhang wesentlichen Bedeutungsunterschied auf.

⁴ Theodor Reik: *Der überraschte Psychologe. Über Erraten und Verstehen unbewußter Vorgänge*. Leiden 1913, S. 132.

⁵ Sig[mund] Freud: *Jenseits des Lustprinzips*. 3. Aufl., Wien 1913, S. 31.

⁶ Freud, I. c., S. 31/32.

⁷ Freud, I. c., S. 31.

sten, wenn der sie zurücklassende Vorgang niemals zum Bewußtsein gekommen ist⁸. Übertragen in Prousts Redeweise: Bestandteil der *mémoire involontaire* kann nur werden, was nicht ausdrücklich und mit Bewußtsein ist »erlebt« worden, was dem Subjekt nicht als »Erlebnis« widerfahren ist. »Dauerspuren als Grundlage des Gedächtnisses« an Erregungsvorgänge zu thesaurieren, ist nach Freud »andern Systemen« vorbehalten, die vom Bewußtsein verschieden zu denken sind⁹. Nach Freud nähme das Bewußtsein als solches überhaupt keine Gedächtnisspuren auf. Dagegen hätte es eine andere Funktion, die von Bedeutung ist. Es hätte als Reizschutz aufzutreten. »Für den lebenden Organismus ist der Reizschutz eine beinahe wichtigere Aufgabe als die Reizaufnahme; er ist mit einem eigenen Energievorrat ausgestattet und muß vor allem bestrebt sein, die besonderen Formen der Energieumsetzung, die in ihm spielen, vor dem gleichmachenden, also zerstörenden Einfluß der übergrößen, draußen arbeitenden Energien zu bewahren.«¹⁰ Die Bedrohung durch diese Energien ist die durch Chocks. Je geläufiger ihre Registrierung dem Bewußtsein wird, desto weniger muß mit einer traumatischen Wirkung dieser Chocks gerechnet werden. Die psychoanalytische Theorie sucht, das Wesen des traumatischen Chocks »aus der Durchbrechung des Reizschutzes ... zu verstehen«. Nach ihr hat der Schreck »seine Bedeutung« im »Fehlen der Angstbereitschaft«.¹¹

Die Untersuchung von Freud hatte ihren Anlaß in einem bei Unfallneurotikern typischen Traum. Er reproduziert die Katastrope, von der sie betroffen wurden. Träume von solcher Art »suchten« nach Freud »die Reizbewältigung unter Angsentwicklung nachzuholen, deren Unterlassung die Ursache der traumatischen Angst ist«.¹²

* Von diesen »andern Systemen« handelt Proust manngfach. Am liebsten repräsentiert er sie durch die Gliedmaßen, und dabei wird er nicht müde, von den in ihnen deponierten Gedächtnisblättern zu sprechen, wie sie, keinem Wink des Bewußtseins hörig, unvermittelt in dieses einbrechen, wenn ein Schenkel, ein Arm oder ein Schulterblatt im Bett unwillkürlich in eine Lage kommen, wie sie vor Zeiten einmal eingenommen haben. Die *mémoire involontaire* des members ist einer der von Proust bevorzugten Gegenstände. (Cf. Proust: *A la recherche du temps perdu*. Bd. I: *Du côté de chez Swann*, I. c. (S. 610), I. S. 15.)

⁸ Freud, I. c. (S. 612), S. 42.

⁹ Freud, I. c., S. 34/35.

¹⁰ Freud, I. c., S. 41.

tischen Neurose geworden ist¹¹. Etwas Ähnliches scheint Valéry im Sinn zu haben. Und die Koinzidenz lohnt vermerkt zu werden, weil Valéry zu denen gehört, die sich für die besondere Funktionsweise der psychischen Mechanismen unter den heutigen Existenzbedingungen interessiert haben. (Dieses Interesse vermochte er überdies mit seiner poetischen Produktion, die eine rein lyrische geblieben ist, zu vereinbaren. Er stellt sich damit als der einzige Autor dar, der unmittelbar auf Baudelaire zurückführt.) »Die Eindrücke und Sinneswahrnehmungen des Menschen«, heißt es bei Valéry, »gehören, an und für sich betrachtet, ... der Gattung der Überraschungen an; sie zeugen von einer Insuffizienz des Menschen... Die Erinnerung ist ... eine Elementarscheinung und will darauf hinaus, uns die Zeit zur Organisierung« der Reizaufnahme »zu gönnen, die uns zuerst gefehlt hat.«¹² Die Chockrezeption wird durch ein Training in der Reizbewältigung erleichtert, zu der im Notfall sowohl der Traum wie die Erinnerung herangezogen werden können. Im Regelfall liegt dieses Training aber, wie Freud annimmt, dem wachen Bewußtsein ob, das seinen Sitz in einer Rindenschicht des Gehirns habe, »die ... durch die Reizwirkung so durchgebrannt« sei, »daß sie der Reizaufnahme die günstigsten Verhältnisse¹³ entgegenbringe. Daß der Chock derart abgesangen, derart vom Bewußtsein pariert werde, gäbe dem Vorfall, der ihn auslöst, den Charakter des Erlebnisses im prägnanten Sinn. Es würde diesen Vorfall (unmittelbar der Registratur der bewußten Erinnerung) einverleibend) für die dichterische Erfahrung sterilisieren.

Die Frage meldet sich an, wie lyrische Dichtung in einer Erfahrung fundiert sein könnte, der das Chockerlebnis zur Norm geworden ist. Eine solche Dichtung müßte ein hohes Maß von Bewußtheit erwarten lassen; sie würde die Vorstellung eines Plans wadriften, der bei ihrer Ausarbeitung im Werke war. Das trifft auf die Dichtung von Baudelaire durchaus zu. Es verbindet ihn, unter seinen Vorgängern, mit Poe; unter seinen Nachfolgern wieder mit Valéry. Die Betrachtungen, die von Proust und von Valéry über Baudelaire angestellt worden sind, ergän-

¹¹ Freud, I. c. (S. 612), S. 42.

¹² Paul Valéry: *Analecta*; Paris 1935. S. 264/265.

¹³ Freud, I. c., S. 32.

zen einander in providentieller Weise. Proust hat einen Essai über Baudelaire geschrieben, der in seiner Tragweite durch gewisse Reflexionen seines Romanwerks noch übertroffen wird. Valéry gab in der »Situation de Baudelaire« die klassische Einleitung zu den »Fleurs du mal«. Er sagt dort: »Das Problem mußte sich für Baudelaire folgendermaßen stellen – ein großer Dichter, doch weder Lamartine, noch Hugo, noch Musset zu werden. Ich sage nicht, daß dieser Vorsatz bei Baudelaire bewußt gewesen wäre; aber er mußte sich zwangsläufig in Baudelaire vorfinden – ja dieser Vorsatz war eigentlich Baudelaire. Er war seine Staatsraison.«¹⁴ Es hat etwas Befremdliches, beim Dichter von einer Staatsraison zu reden. Es beinhaltet etwas Bemerkenswertes: die Emanzipation von Erlebnissen. Baudelaires poetische Produktion ist einer Aufgabe zugeordnet. Es haben ihm Leerstellen vorgeschwobt, in die er seine Gedichte eingesetzt hat. Sein Werk läßt sich nicht nur als ein geschichtliches bestimmen, wie jedes andere, sondern es wollte und es verstand sich so.

IV

Je größer der Anteil des Chockmoments an den einzelnen Eindrücken ist, je unablässiger das Bewußtsein im Interesse des Reizschutzes auf dem Plan sein muß, je größer der Erfolg ist, mit dem es operiert, desto weniger gehen sie in die Erfahrung ein; desto eher erfüllen sie den Begriff des Erlebnisses. Vielleicht kann man die eigentümliche Leistung der Chockabwehr zuletzt darin sehen: dem Vorfall auf Kosten der Integrität seines Inhalts eine exakte Zeitstelle im Bewußtsein anzeweisen. Das wäre eine Spitzenleistung der Reflexion. Sie würde den Vorfall zu einem Erlebnis machen. Fällt sie aus, so würde sich grundsätzlich der freudige oder (meist) unlustbetonte Schreck einstellen, der nach Freud den Ausfall der Chockabwehr sanktioniert. Diesen Befund hat Baudelaire in einem grellen Bild festgehalten. Er spricht von einem Duell, in dem der Künstler, ehe er

besiegt wird, vor Schrecken aufschreit¹⁵. Dieses Duell ist der Vorgang des Schaffens selbst. Baudelaire hat also die Chockeraffnung ins Herz seiner artistischen Arbeit hineingestellt. Diesem Selbstzeugnis kommt große Bedeutung zu. Äußerungen mehrerer Zeitgenossen stützen es. Dem Schrecken preisgegeben, ist es Baudelaire nicht fremd, selber Schrecken hervorzurufen. Vallès überliefert sein exzentrisches Mienspiel¹⁶; Pontmartin stellt nach einem Porträt von Nageot Baudelaires konfisierte Visage fest; Cladel verweilt bei dem schneidenden Tonfall, der ihm im Gespräch zur Verfügung stand; Gautier spricht von den »Sperrungen«, wie Baudelaire sie beim Deklamieren liebte¹⁷; Nadar beschreibt seinen abrupten Schritt¹⁸.

Die Psychiatrie kennt traumatische Typen. Baudelaire hat es zu seiner Sache gemacht, die Chocks mit seiner geistigen und physischen Person zu parieren, woher sie kommen mochten. Das Gefecht stellt das Bild dieser Chockabwehr. Wenn er seinen Freund Constantin Guys beschreibt, so sucht er ihn um die Zeit, da Paris im Schlaf liegt, auf, »wie er dasteht, über den Tisch gebeugt, mit der gleichen Schärfe das Blatt visierend wie am Tag die Dinge um ihn herum; wie er mit seinem Stift, seiner Feder, dem Pinsel *ficht*; Wasser aus seinem Glas zur Decke spritzen und die Feder an seinem Hemd sich versuchen läßt; wie er geschwind und heftig hinter der Arbeit her ist, als fürchte er, die Bilder entwischen ihm; so ist er streitbar, wenn auch allein, und pariert seine eigenen Stoße¹⁹. In solch phantastischem Gefecht begriffen, hat Baudelaire sich selbst in der Anfangsstrophe des Gedichts »Le soleil« porträtiert; und das ist wohl die einzige Stelle der »Fleurs du mal«, die ihn bei der poetischen Arbeit zeigt.

Le long du vieux faubourg, où pendent aux masure
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés

¹⁵ Cit. Ernest Raynaud: Charles Baudelaire. Paris 1922. S. 318.

¹⁶ Cf. Jules Vallès: Charles Baudelaire, in: André Billy: Les écrivains de combat. (Le XIX^e siècle.) Paris 1931. S. 192.

¹⁷ Cf. Eugène Marsan: Les cannes de M. Paul Bourget et le bon choir de Philinte. Petit manuel de l'homme élégant. Paris 1923. S. 239.

¹⁸ Cf. Firmin Maillard: La cité des intellectuels. Paris 1925. S. 362.
¹⁹ II, S. 334.

Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.²⁰

Die Erfahrung des Chocks gehört zu denen, die für Baudelaires Faktur bestimmend geworden sind. Gide handelt von den Intervallen zwischen Bild und Idee, Wort und Sache, in denen die poetische Erregung bei Baudelaire ihren eigentlichen Sitz vorfinde²¹. Rivière hat auf die unterirdischen Stöße hingewiesen, von denen der Baudelairese Vers erschüttert wird. Es ist dann, als stürze ein Wort in sich zusammen. Rivière hat solche hinfälligen Worte aufgezeigt²²:

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur?²³

Oder auch

Cybèle, qui les aime, angemeie ses verdures.²⁴

Hierher gehört weiter der berühmte Gedichtanfang

La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse.²⁵

Diesen verborgenen Gesetzmäßigkeiten auch außerhalb des Verses ihr Recht werden zu lassen, war die Absicht, der Baudelaire im »Spleen de Paris« – seinen Gedichten in Prosa – nachgegangen ist. In seiner Widmung der Sammlung an den Chefredakteur der »Presse«, Arsène Houssaye, heißt es: »Wer unter uns hätte nicht schon in den Tagen des Ehrgeizes das Wunderwerk einer poetischen Prosa erträumt? sie müßte geschniedig und spröde genug sein, um sich den lyrischen Regungen der Seele, den Wellenbe-

²⁰ I, S. 96.

²¹ Cf. André Gide: Baudelaire et M. Faguet, in: *Morceaux choisis*, Paris 1921, S. 128.

²² Cf. Jacques Rivière: *Etudes*, (18^e éd., Paris 1948, S. 14.)

²³ I, S. 29.

²⁴ I, S. 31.

²⁵ I, S. 113.

wegungen der Träumerie, den Chocks des Bewußtseins anzupassen. Dieses Ideal, das zur fixen Idee werden kann, wird vor allem von dem Besitz ergreifen, der in den Riesensäden mit dem Geflecht ihrer zahllosen einander durchkreuzenden Beziehungen zu Hause ist.«²⁶

Die Stelle legt eine doppelte Konstaterung nahe. Sie unterrichtet einmal über den innigen Zusammenhang, der bei Baudelaire zwischen der Figur des Chocks und der Berührung mit den großstädtischen Massen besteht. Sie unterrichtet weiter darüber, was unter diesen Massen eigentlich zu denken ist. Von keiner Klasse, von keinem irgendwie strukturierten Kollektivum kann die Rede sein. Es handelt sich um nichts anderes als um die amorphe Menge der Passanten, um Straßennpublikum*. Diese Menge, deren Dasein Baudelaire nie vergißt, hat ihm zu keinem seiner Werke Modell gestanden. Sie ist aber seinem Schaffen als verborgene Figur eingepreßt, wie sie auch die verborgene Figur des oben zitierten Fragments darstellt. Das Bild des Fedters läßt sich aus ihr entziffern; die Stöße, welche er austreilt, sind bestimmt, ihm durch die Menge den Weg zu bahnen. Freilich sind die faubourgs, durch die der Dichter des »Soleil« sich hindurchschlägt, menschenleer. Aber die geheime Konstellation (in ihr wird die Schönheit der Strophe bis auf den Grund durchsichtig) ist wohl so zu fassen: es ist die Geistermenge der Worte, der Fragmente, der Versanfänge, mit denen der Dichter in den verlassenen Straßenzügen den Kampf um die poetische Beute ausübt.

V

Die Menge – kein Gegenstand ist befugter an die Literaten des neunzehnten Jahrhunderts herangetreten. Sie traf Anstalten, sich in breiten Schichten, denen Lesen geläufig geworden war,

* Dieser Menge eine Seele zu leihen, ist das eigentliche Anliegen des Flaneurs. Die Begegnungen mit ihr sind ihm das Erlebnis, das er unermüdlich zum Besten gibt. Aus Baudelaires Werk sind gewisse Reflexe dieser Illusion nicht hinwegzudenken. Sie hat übrigens ihre Rolle nicht ausgespielt. Der unanimismus von Jules Romains ist einer ihrer bewundernden Spätlinge.

²⁶ I, S. 495/496.

als ein Publikum zu formieren. Sie wurde Auftraggeber; sie wollte sich, wie die Stifter auf den Bildern des Mittelalters, im zeitgenössischen Roman wiederfinden. Der erfolgreichste Autor des Jahrhunderts ist diesem Verlangen aus innerer Nötigung nachgekommen. Menge hieß ihm, fast im antiken Sinn, die Menge der Klienten, des Publikums. Hugo spricht als erster die Menge in Titeln an: »Les misérables«, »Les travailleurs de la mer«. Hugo war in Frankreich der einzige, der mit dem Feuilletonroman konkurriren konnte. Der Meister der Gattung, die für die kleinen Leute Quelle einer Offenbarung zu werden anfing, ist, wie bekannt, Eugène Sue gewesen. Er wurde 1850 mit großer Stimmenmehrheit als Vertreter der Stadt Paris in das Parlament gewählt. Kein Zufall, daß der junge Marx Anlaß fand, mit den »Mystères de Paris« ins Gericht zu gehen. Aus der amorphen Masse, der damals ein schöngestigter Sozialismus zu schmeidelein suchte, die eherne des Proletariats herauszuschlagen, stand ihm als Aufgabe früh vor Augen. Darum präaudiert die Beschreibung, die Engels dieser Masse in seinem Jugendwerk abgewinnt, wie schütern immer, einem der Marxschen Themen. In der »Lage der arbeitenden Klasse in England« heißt es: »So eine Stadt wie London, wo man stundenlang wandern kann, ohne auch nur an den Anfang des Endes zu kommen, ohne dem geringsten Zeichen zu begegnen, das auf die Nähe des platten Landes schließen ließe, ist doch ein eigen Ding. Diese kolossale Centralisation, diese Anhäufung von dritthalb Millionen Menschen auf Einem Punkt hat die Kraft dieser dreihalf Millionen verhundertfacht . . . Aber die Opfer, die . . . das gekostet hat, entdeckt man erst später. Wenn man sich ein paar Tage lang auf dem Pflaster der Hauptstraßen herumgetrieben hat, dann merkt man erst, daß diese Londoner das beste Theil ihrer Menschheit aufopfern mußten, um alle die Wunder der Civilisation zu vollbringen, von denen ihre Stadt wimmelt, daß hundert Kräfte, die in ihnen schlummerten, unfräsig blieben und unterdrückt wurden . . . Schon das Straßengewühl hat etwas Widerliches, etwas, wogegen sich die menschliche Natur empört.

Diese Hunderttausende von allen Klassen und aus allen Ständen, die sich da an einander vorbeidrängen, sind sie nicht Alle Menschen, mit denselben Eigenschaften und Fähigkeiten, und mit demselben Interesse, glücklich zu werden? . . . Und doch

rennen sie an einander vorüber, als ob sie gar Nichts gemein, gar Nichts mit einander zu thun hätten, und doch ist die einzige Übereinkunft zwischen ihnen die stillschweigende, daß Jeder sich auf der Seite des Trottoirs hält, die ihm rechts liegt, damit die beiden an einander vorbeischließenden Strömungen des Gedränges sich nicht gegenseitig aufzuhalten; und doch fällt es keinem ein, die Andern auch nur eines Blickes zu würdigen. Die brurale Gleichgültigkeit, die gefühllose Isolierung jedes Einzelnen auf seine Privatinteressen tritt um so widerwärtiger und verzerrender hervor, je mehr dieser Einzelnen auf den kleinen Raum zusammengedrägt sind.²⁷

Diese Beschreibung ist merklich von denen verschieden, die man bei den französischen Kleinmeistern finden kann, einem Gozlan, Delvau oder Lurine. Es fehlt ihr die Gewandtheit und Nonchalance, mit der der Flaneur sich durch die Menge bewegt und die der Feuilletonist ihm beflissen ableert. Für Engels hat die Menge etwas Bestürzendes. Sie löst eine moralische Reaktion bei ihm aus. Eine ästhetische spielt daneben mit; ihn berührt das Tempo, in dem die Passanten aneinander vorüberschießen, nicht angenehm. Es macht den Reiz seiner Schilderung aus, wie sich der unbestechliche kritische Habitus mit dem altväterischen Tenor in ihr verschränkt. Der Verfasser kommt aus einem noch provinziellen Deutschland; vielleicht ist die Versuchung, in einem Menschenstrom sich zu verlieren, an ihn nie herangetreten. Als Hegel nicht lange vor seinem Tod zum ersten Mal nach Paris kam, schrieb er an seine Frau: »Gehe ich durch die Straßen, sehen die Menschen grade aus wie in Berlin, – alles ebenso gekleidet, ungefähr solche Gesichter, – derselbe Anblick, aber in einer volkseidigen Masse.²⁸ In dieser Masse sich zu bewegen, war dem Pariser etwas Natürliches. Wie groß auch immer der Abstand sein möchte, den er für seinen Teil von ihr zu nehmen beansprucht, er blieb von ihr tingiert, er konnte sie nicht wie ein Engels von außen ansehen. Was Baudelaire angeht, so ist die Masse so wenig etwas ihm Äußerliches, daß sich in seinem

27 Friedrich Engels: Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach eigener Abschauung und authentischen Quellen. 2. Ausg., Leipzig 1848. S. 16/17.

28 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. Vollständige Ausg. durch einen Verein von Freunden des Verewigten. Bd. 19: Briefe von und an Karl Hegel. Leipzig 1887. 2. Theil, S. 257.

Werk verfolgen läßt, wie er, von ihr bestrikt und von ihr angezogen, sich ihrer wehrt.

Die Masse ist Baudelaire derart innerlich, daß man ihre Schildderung bei ihm vergebens sucht. So trifft man seine wichtigsten Gegenstände kaum jemals in der Gestalt von Beschreibungen. Es ist ihm, wie Desjardins sinreich sagt, »mehr darum zu tun, das Bild dem Gedächtnis einzusenden als es zu schmücken und auszumalen«²⁹. Man wird sich sowohl in den »Fleurs du mal« wie im »Spleen de Paris« umsonst nach einem Gegenstück zu den Gemälden der Stadt umsehen, in denen Victor Hugo Meister war. Baudelaire schildert weder die Einwohnerschaft noch die Stadt. Dieser Verzicht hat ihn in den Stand gesetzt, die eine in der Gestalt der anderen heraufzurufen. Seine Menge ist immer die der Großstadt; sein Paris immer ein übervölkertes. Das ist es, was ihn Barbier sehr überlegen macht, denn, weil sein Verfahren die Schilderung ist, die Massen und die Stadt auseinanderfallen*. In den »Tableaux parisiens« ist fast überall die schließen:

* Bezeichnend für Barbiers Verfahren ist sein Gedicht »Londres«, das in vierundzwanzig Zeilen die Stadt schildert, um unbeholfen mit den folgenden Versen abzuschließen:

Enfin, dans un amas de choses, sombre, immense,
Un peuple noir, vivant et mourant en silence.

Des êtres par millions, suivant l'instinct fatal,
Et courant après l'or par le bien et le mal.

(Auguste Barbier: *Jambes et poèmes*. Paris 1841. S. 191/194.) – Baudelaire ist von Barbiers Tendenzgedichten, zumal dem Londoner Zyklus »Lazare«, tiefer beeinflußt worden, als man es hat wahhaben wollen. Der Schluß des Baudelaireschen »Crépuscule du soir« lautet:

... ils finissent
Leur destinée et vont vers le gouffre commun;
L'hôpital se remplit de leurs soupirs. – Plus d'un

Ne viendra plus chercher la soupe parfumée,
Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée. (I, S. 109.)

Man vergleiche dies mit dem Schluß der achten Strophe von Barbiers »Mineurs de Newcastle«:

Et plus d'un qui rêvait dans le fond de son âme
Aux douceurs du logis, à l'œil bleu de sa femme,
Trouve au ventre du gouffre un éternel tonneau.

(Barbier, I. c., S. 240/241.) – Mit wenigen meisterlichen Reuschen macht Baudelaire aus dem »Bergmannslos« das banale Ende des Großstadtmenschens.

29 Paul Desjardin: Poètes contemporains. Charles Baudelaire, in: *Revue bleue*. Revue politique et littéraire (Paris), 3^e série, tome 14, 24^{me} année, 2^e série, No. 1, 2 juillet 1887. S. 23.

heimliche Gegenwart einer Masse nachweisbar. Wenn Baudelaire die Morgendämmerung zum Thema macht, so ist in den menschenleeren Straßen etwas von dem »Schweigen eines Gewimmelss«, das Hugo aus dem nächtlichen Paris herausspürt.

Nicht so bald läßt Baudelaire den Blick auf den Tafeln der Anatomieatlanten verweilen, die auf den staubigen Seinequais zum Verkauf ausliegen, so hat auf diesen Blättern die Masse der Abgeschiedenen unvermerkt die Stelle eingenommen, an der vereinzelte Gerippe zu sehen waren. Eine kompakte Masse bewegt sich in den Figuren der »Danse macabre« vorwärts. Mit dem Schritt, der das Tempo nicht halten kann, mit Gedanken, die von der Gegenwart nichts mehr wissen, aus der großen Masse herauszufallen, macht das Heldenatum der verhutzten Frauen aus, denen der Zyklus »Les petites vieilles« auf ihren Wegen folgt. Die Masse war der bewegte Schleier; durch ihn hindurch sah Baudelaire Paris³⁰. Ihre Gegenwart bestimmt eines der berühmtesten Stücke der »Fleurs du mal«.

Keine Wendung, kein Wort macht in dem Sonett »A une passante« die Menge namhaft. Und doch beruht der Vorgang allein auf ihr, wie die Fahrt des Segelschiffs auf dem Wind beruht.

La rue assourdisante autour de moi hurlait.

Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soullevant, 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 renâtre,
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,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!³⁰

* Die Phantasmagorie, in der der Wartende seine Zeit zubringt, das aus Passagen 30 I, S. 106.

Im Witwenschleier, schleierhaft durch ihr stummes Dahingetragen im Gewühl, kreuzt eine Unbekannte den Blick des Dichters. Was das Sonett zu verstehen gibt, ist, in einem Satz festgehalten: die Erscheinung, die den Großstädter fasziniert – weit entfernt, an der Menge nur ihren Widerpart, nur ein ihr feindliches Element zu haben –, wird ihm durch die Menge erst zugetragen. Die Entzückung des Großstädters ist eine Liebe nicht sowohl auf den ersten als auf den letzten Blick. Es ist ein Abschied für ewig, der im Gedicht mit dem Augenblick der Berückung zusammenfällt. So stellt das Sonett die Figur des Chocks, ja die Figur einer Katastrophe. Sie hat aber mit dem so Ergriffenen das Wesen seines Gefühls mißtrogen. Was den Körper im Krampf zusammenzieht – crispé comme un vagrant, heißt es – das ist nicht die Besiegung dessen, von dem der Eros in allen Kammern seines Wesens Besitz ergeift; es hat mehr von der sexuellen Betroffenheit, wie sie einen Vereinsamtten überkommen kann. Daß diese Verse »nur in einer Großstadt entstehen konnten«³¹, wie Thibaudet gemeint hat, will nicht viel sagen. Sie lassen die Stigmata zum Vorschein kommen, die das Dasein in einer Großstadt der Liebe beibringt. Nicht anders hat Proust das Sonett gelesen und darum das späte Nachbild der Frau in Trauer, das ihm eines Tages in Albertine erschien ist, mit der beziehungsvollen Beschriftung la Parisienne versiehen. »Als Albertine wieder in mein Zimmer trat, hatte sie ein schwarzes Satinkleid an. Es machte sie blaß, und sie ähnelte so dem Typ der feurigen und doch bleidnen Pariserin, der Frau, die, frischer Luft entwöhnt, durch ihre Lebenseweise inmitten von Massen und vielleicht auch durch den Einfluß des Lasters angegriffen, an einem bestimmten Blick zu erkennen ist, welcher bei Wangen, denen kein Rot aufgelegt wurde, unster wirkt.«³² So blickt, noch bei Proust, der Gegenstand einer Liebe, wie nur der Großstädter sie erfährt, wie sie von Baudelaire dem Gedicht erobert wurde und von der man

nicht selten wird sagen dürfen, die Erfüllung sei ihr milder ver sagt als erspart geblieben*.

VI

Unter den älteren Fassungen des Motivs der Menge darf eine von Baudelaire übertragene Erzählung Poés als die klassische angesehen werden. Sie weist einige Merkwürdigkeiten auf, und man hat ihnen nur zu folgen, um auf gesellschaftliche Instanzen zu stoßen, die so mächtig und so verborgen sind, daß sie zu denken dürfen gerechnet werden, von denen die vielfach vermittelte, sowohl tiefgreifende wie subtile Wirkung auf die künstlerische Produktion allein ausgehen kann. Das Stück ist betitelt »Der Mann der Menge«. London ist sein Schauplatz; und zum Erzähler macht es einen Mann, der nach langer Krankheit sich erstmals ins Getriebe der Stadt hinausbegibt. In den späten Nachmittagsstunden eines Herbsttages hat er sich hinter dem Fenster eines großen Lokals in London installiert. Er mußt die Gäste um sich herum, auch die Inserrate in einer Zeitung; vor allem aber geht sein Blick über die Menge hin, die sich an seinem Fenster vorüberschiebt. »Die Straße war eine der belebtesten in der Stadt; den ganzen Tag war sie von Menschen gefüllt gewesen. Nun aber, bei Einbruch der Dunkelheit, wuchs die Menge mit jeder Minute an; und als die Gasflammen entzündet waren, drängten zwei dicke, massive Ströme von Passanten an dem Café vorbei. Ich hatte mich noch nie in gleicher Verfassung gefühlt wie in dieser Abendstunde; und ich kostete die neue Erregung aus, die beim Anblick des Ozeans wogender Köpfe mich überkommen hatte. Allmählich ließ ich aus dem Auge, was in dem Raum, in dem ich mich befand, vor sich ging. Ich verlor mich an die Betrachtung der Straßenszene.«³³ Die

* Das Motiv der Liebe zu der Passantin wird von einem Gedicht des frühen George aufgenommen. Das Entscheidende ist ihm entgangen – die Strömung, in der die Frau, von der Menge getragen, vorübertriebt. So kommt es zu einer befangenen Elegie. Die Blicke des Dichters sind, wie er seiner Dame gestehen muß, feucht vor sehnen fortgezogen – eh sie in deine sich zu tauchen trauten» (Stefan George: Hymnen Pilger-

³¹ Edgar Poe: Nouvelles histoires extraordinaires. Traduction de Charles Baudelaire. (Charles Baudelaire: Œuvres complètes. Bd. 6: Traductions II.) Ed. Calmann Lévy. Paris 1887. S. 88.
³² Proust: A la recherche du temps perdu. Bd. 6: La prisonnière. Paris 1923. I., S. 138.

Fabel, zu der dieses Vorspiel gehört, muß, so bedeutsam sie ist, auf sich beruhen; der Rahmen, in dem sie spielt, will betrachtet sein.

Düster und zerfahren wie das Gaslicht, in dem sie sich bewegt, erscheint bei Poe die londoner Menge selbst. Das gilt nicht nur von dem Gesindel, das mit der Nacht »aus den Höhlen«³⁴ kriecht. Die Klasse der höheren Angestellten wird von Poe folgendermaßen beschrieben: »Ihr Haar war zumeist bereits ziemlich gelichtet, ihr rechtes Ohr stand infolge seiner Verwendung als Träger des Federhalters gewöhnlich etwas vom Kopfe ab. Alle rückten gewohnheitsmäßig an ihren Hüften, und alle trugen kurze goldene Uhrketten von altnodischer Form.«³⁵ Noch erstaunlicher ist die Beschreibung der Menge nach der Art, wie sie sich bewegt. »Die meisten, die vorbeikamen, sahen aus wie Leute, die mit sich zufrieden sind und mit beiden Füßen im Leben stehen. Sie schienen nur daran zu denken, sich durch die Menge den Weg zu bahnen. Sie runzelten die Brauen und warfen Blicke nach allen Seiten. Wenn sie von benachbarten Passanten einen Stoß bekamen, zeigten sie sich nicht weiter ungehäthaben; sie brachten ihre Kleider wieder in Ordnung und hasteten weiter. Andere, und auch diese Gruppe war groß, hatten ungeordnete Bewegungen, ein rot angelaufenes Gesicht, redeten mit sich selbst und gestikulierten, so als ob sie sich gerade in der unzähligen Menge, von der sie umgeben waren, allein vorgekommen wären. Wenn sie unterwegs innehalten mußten, dann hörten diese Leute plötzlich zu murmeln auf; aber ihre Gestikulation wurde heftiger, und sie warteten mit abwesendem, forciertem Lächeln, bis die Leute, die ihnen im Wege standen, vorbeizwirren. Wenn man sie anstieß, so grüßten sie diejenigen tief, von denen sie ihren Stoß bekommen hatten, und sie schienen dann höchst befangen.«³⁶ Man sollte denken, die fahren Algarbal. 7. Aufl., Berlin 1922, S. 21). Baudelaire läßt darüber keinen Zweifel, daß er der Passantin tief in die Augen gesehen hat.

* Zu dieser Stelle findet sich eine Parallelie in »Un jour de pluie«. Das Gedicht ist, wenn auch von anderer Hand signiert, Baudelaire zugeschrieben (cf. Charles Baudelaire: Vers retrouvé. Ed. Jules Mouquet. Paris 1939). Der letzte Vers, der dem Gedicht das ungemein Düstere gibt, hat seine genaue Entsprechung im »Mann der Straß wie ein Kaufmannspack die schädlichen Dämonen in der Luft erwaden (I, S. 108). Vielleicht ist diese Stelle im »Crépuscule du soir« eine Reminiszenz an den Poeschen Text.

³⁵ Poe, I. c. (S. 624), S. 94.

³⁶ Poe, I. c. S. 89.

Rede sei von halb trunkenen, vereidendeten Individuen. In Wahrheit handelt es sich um »Leute von gutem Stande, Kaufleute, Advokaten und Börsenspekulantenten«³⁷.

Man wird das Bild, das Poe entworfen hat, nicht als realistisch bezeichnen können. Es zeigt eine planvoll entstellende Phantasie am Werk, die den Text weit von denen abrückt, die man als Muster eines sozialistischen Realismus zu empfehlen pflegt. Barbier zum Beispiel, der einer der besten ist, auf die sich ein solcher Realismus vielleicht berufen könnte, schildert die Dinge weniger betremlich ab. Auch wählt er einen transparenteren Gegenstand; es ist die Masse der Unterdrückten. Von ihr kann bei Poe nicht die Rede sein; er hat es mit den Leuten schlechtweg zu tun. In dem Schauspiel, das sie ihm darboten, spürte er, wie Engels, etwas Bedrohliches. Es ist eben dies Bild der Großstadtmenge, das für Baudelaire bestimmt geworden ist. Wenn er der Gewalt erlag, mit der sie ihn an sich zog und als Flaneur zu einem der ihren machte, so hat ihn doch das Gefühl von ihrer unmenschlichen Beschaffenheit dabei nicht verlassen. Er macht sich zu ihrem Komplizen und sondert sich fast im gleichen Augenblick von ihr ab. Er läßt sich weitläufig mit ihr ein, um sie unversehens mit *einem* Blick der Verachtung ins Nichts Mengen*. »Die Strahlen der Gastaternen«, heißt es bei Poe, »waren zuerst, als sie noch mit der Abenddämmerung in Streit gerieten, schwach gewesen; nun hatten sie gesiegt und warfen ein bläckendes und grelles Licht rings umher. Alles sah schwarz aus, funkelte aber wie das Ebenholz, mit dem man den Stil Tertullians verglichen hat.« (Poe, I. c. (S. 624), S. 94.) Baudelaires Begegnung mit Poe ist hier um so erstaunlicher als die folgenden Verse spätestens 1843 geschrieben worden sind – also zu einer Zeit, da er von Poe nicht wußte.

Chacun, nous coudoyant sur le trottoir élégiant,
Egoïste et brutal, passe et nous éclabousser,
Ou, pour courir plus vite, en s'éloignant nous pousse.
Partout fâche, délugé, obscurité du ciel:
Noir tableau qu'élit révé le noir Ezéchiel! (I, S. 211)

* Die Geschäftslute haben bei Poe etwas Dämonisches. Man mag an Marx denken, der die »feierhaft jugendliche Bewegung der materiellen Produktion« in den Staaten dafür haftbar macht, daß »weder Zeit noch Gelegenheit« war, »die alte Geisterwelt abzuschaffen.« (Karl Marx: Der admazne Brumaire des Louis Bonaparte. Ed. Riazanov. Wien, Berlin 1927. S. 30). Baudelaire läßt bei Einbruch der Dunkelheit »träg wie ein Kaufmannspack die schädlichen Dämonen in der Luft erwaden (I, S. 108). Vielleicht ist diese Stelle im »Crépuscule du soir« eine Reminiszenz an den Poeschen Text.

³⁷ Poe, I. c. (S. 624), S. 90.

zu schleudern. Diese Ambivalenz hat etwas Bezwingerdes, wo er sie zurückhaltend einbekent. Mit ihr mag der schwer ergründliche Charme seines »Crépuscule du soir« zusammenhängen.

VII

Baudelaire hat es gefallen, den Mann der Menge, auf dessen Spur der Poesche Berichterstatter das nächtliche London die Kreuz und die Quer durchstreift, mit dem Typus des Flaneurs gleichzusetzen³⁸. Man wird ihm darin nicht folgen können. Der Mann der Menge ist kein Flaneur. In ihm hat der gelassene Habitus einem manischen Platz gemacht. Darum ist eher an ihm abzunehmen, was aus dem Flaneur werden mußte, wenn ihm die Umwelt, in die er gehört, genommen ward. Wurde sie ihm von London je gestellt, so gewiß nicht von dem, das bei Poe beschrieben ist. An ihm gemessen, währt Baudelaires Paris einige Züge aus guter alter Zeit. Noch gab es Fähren, die dort, wo später Brücken sich wölbten sollten, die Seine querten. Noch konnte, in Baudelaires Todesjahr, ein Unternehmer auf den Gedanken kommen, zur Bequemlichkeit bemittelter Einwohner fünfhundert Säntften zirkulieren zu lassen. Noch waren die Passagen beliebt, in denen der Flaneur dem Anblick des Fuhrwerks enthoben war, das den Fußgänger als Konkurrenten nicht gelassen läßt³⁹. Es gab den Passanten, welcher sich in die Menge einkeilt, doch gab es auch noch den Flaneur, der Spielraum braucht und sein Privatisieren nicht missen will. Die Vielen sollen ihren Geschäften nachgehen: flanieren kann der Privatmann im Grunde nur, wenn er als solcher schon aus dem Rahmen fällt. Wo das Privatisieren den Ton angibt, ist für den Flaneur ebensoviel Platz wie im fieberhaften Verkehr der City. London hat seinem Mann der Menge. Der Eckensteher Nante, der in Berlin eine

* Der Fußgänger verstand, seine Nonchalance unter Umständen provokatorisch zur Schau zu tragen. Um 1840 gehörte es vorübergehend zum guten Ton, Schildkröten in den Passagen spazieren zu führen. Der Flaneur ließ sich gern sein Tempo von ihnen vorschreiben. Wäre es nach ihm gegangen, so hätte der Fortschritt dieses pas lernen müssen. Aber nicht er behielt das letzte Wort, sondern Taylor, der das ‚Nieder mit der Flanerie‘ zur Parole mache.

³⁸ Cf. II, S. 328-335.

volkstümliche Figur des Vormärz war, steht gewissermaßen Pendant zu ihm; der pariser Flaneur wäre das Mittelstück^{*}. Wie der Privatier auf die Menge sieht, darüber erteilt eine kleine Prosa Aufschluß – die letzte, die E. T. A. Hoffmann geschrieben hat. Das Stück heißt »Des Vettters Eckfenster«. Es ist fünfzehn Jahre älter als Poes Erzählung und stellt wohl einen der frühesten Versuche dar, das Straßensbild einer größeren Stadt aufzufassen. Die Unterschiede zwischen den beiden Texten lohnen vermerkt zu werden. Poes Beobachter blickt durch das Fenster eines öffentlichen Lokals; der Vetter dagegen ist in seinem Hauswesen installiert. Poes Beobachter unterliegt einer Attraktion, die ihn schließlich in den Strudel der Menge zieht. Hoffmanns Vetter in seinem Eckfenster ist gefährt; er könnte der Strömung selbst dann nicht folgen, wenn er sie an der eigenen Person verspüren würde. Er ist aber über diese Menge vielmehr erhaben, wie es sein Posten in einer Etagenwohnung ihm nahelegt. Von dort durchmustert er die Menge; es ist Wochenmarkt, und sie fühlt sich in ihrem Element. Sein Opernglas hebt ihm Gesetzeszenen aus ihr heraus. Dem Gebrauch dieses Instruments ist die innere Haltung des Benutzers durchaus entsprechend. Er will seinen Besucher, wie er gesteht, in die »Primitiven der Kunst zu schauen³⁹ einweihen^{**}. Diese besteht in der

* In Glassbenners Typus zeigt sich der Privatier als kümmerlicher Sprößling des citoyen. Nante hat keinen Anlaß, sich umzutun. Er richtet sich auf der Straße, von der sich von selbst versteht, daß sie ihn zu nichts führt, ebenso häuslich wie der Spielsünder in seinen vier Wänden ein.

** Bemerkenswert ist, wie es zu diesem Geständnis kommt. Der Vetter schaue, meint sein Besucher, auf das Treiben da unten nur, weil er seine Lust am wechselseitigen Spiel der Farben habe. Auf die Dauer müsse das doch wohl ermüdend sein. Ahnlidt und wohl nicht sehr viel später, schreibt Gogol anlässlich eines Jahrmärkts in der Ukraine: »So viele Leute waren dorthin unterwegs, daß es einem vor den Augen flimmerte.« Vielleicht hat der tägliche Anblick einer bewegten Menge einmal ein Schauspiel dargestellt, dem sich das Auge erst adaptieren mußte. Wollte man das als Mutmaßung gelten lassen, so ist die Annahme nicht unmaglich, es seien ihm nach Bewältigung dieser Aufgabe Gelegenheiten nicht unwillkommen gewesen, sich im Besitz seiner neuen Errungenchaft zu bestätigen. Das Verfahren der impressionistischen Malerei, das Bild im Tumult der Farbflecken einzuhümsen, wäre dann ein Reflex von Erfahrungen, die dem Auge eines Großstadters geläufig geworden sind. Ein Bild wie Monets Kathedrale von Chartres, die gleichsam ein Amiesenhafen aus Steinen ist, würde diese Annahme illustrieren können.

³⁹ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: Ausgewählte Schriften. Bd. 2. 3. Aufl., Stuttgart 1839. S. 205. Nachäß. Von Julius Eduard Hirzig. Bd. 2. 3. Aufl., Stuttgart 1839. S. 205.

Fähigkeit, sich an lebenden Bildern zu erfreuen, wie ihnen das Biedermeier auch sonst nachgeht. Erbauliche Sprüche stellen die Auslegung⁴⁰. Man kann den Text als einen Versuch ansehen, dessen Veranstaaltung fällig zu werden begann. Es ist aber klar, daß er in Berlin unter Bedingungen unternommen wurde, die sein volles Gelingen vereitelten. Hätte Hoffmann Paris oder London je betreten, wäre er auf die Darstellung einer Masse als solcher aus gewesen, so hätte er sich nicht an einen Markt gehalten; er hätte nicht die Frauen beherrschend ins Bild gestellt; er hätte vielleicht die Motive aufgegriffen, die Poe der im Gaslicht bewegten Menge abgewinnt. Übrigens hätte es derer nicht bedurft, um das Unheimliche herauszustellen, das andere Phyxionomen der großen Stadt gespürt haben. Ein nachdenkliches Wort von Heine gehört hierher. »Er litt«, so berichtet ein Korrespondent 1838 an Varnhagen, »im Frühling sehr an den Auengen. Das letztemal ging ich ein Stück von den Boulevards mit ihm. Der Glanz, das Leben dieser in ihrer Art einzigen Straße regte mich zu unermüdlicher Bewunderung auf, welschem gegenüber dieses Mal Heine das Grauenvolle, das diesem Weltmittelpunkte beigebracht sei, bedeutend hervorhob.⁴¹

VIII

Angst, Widerwillen und Grauen weckte die Großstadtmenge in denen, die sie als die ersten ins Auge faßten. Bei Poe hat sie etwas Barbarisches. Disziplin bändigt sie nur mit genauer Not. Später ist James Ensor nicht müde geworden, Disziplin und Wildheit in ihr zu konfrontieren. Er baut mit Vorliebe Militärverbände in seine karnevalesken Banden ein. Beide vertragen sich miteinander vorbildlich. Nämlich als Vorbild der totalitären Staaten, in denen die Polizei mit den Plünderern geht. Valéry,

* Erbauliche Erwägungen widmet Hoffmann in diesem Text unter anderem dem Blinden, der sein Haupt gen Himmel gerichtet hält. Baudelaire, der diese Erzählung kannte, gewinnt in der Schlusszeile der »Aveugles« der Betrachtung Hoffmanns eine Variante ab, welche ihre Erbaulichkeit ligieren straft: »Que cherdient-ils au Ciel, tous ces aveugles?« (I, S. 106.)

⁴⁰ Heinrich Heine: Gespräche, Briefe, Tagebücher, Berichte seiner Zeitgenossen. Ge-

sammelt und hrsg. von Hugo Bieber. Berlin 1926. S. 163.

der für den Symptomkomplex »Zivilisation« einen scharfen Blick hat, kennzeichnet einen der einschlägigen Tatbestände. »Der Bewohner der großen städtischen Zentren«, schreibt er, »verfällt wieder in den Zustand der Wildheit, will sagen der Ver-einzelung. Das Gefühl, auf die anderen angewiesen zu sein, vor dem ständig durch das Bedürfnis wachgehalten, stumpft sich im reibungslosen Ablauf des sozialen Mechanismus allmählich ab. Jede Vervollkommenung dieses Mechanismus setzt gewisse Verhaltungsweisen, gewisse Gefühlsregungen ... außer Kraft.⁴¹ Der Komfort isoliert. Er rückt, auf der anderen Seite, seine Nutznießer dem Mechanismus näher. Mit der Erfindung des Streichholzes um die Jahrhundertmitte tritt eine Reihe von Neuerungen auf den Plan, die das eine gemeinsam haben, eine vielgliedrige Ablaufreihe mit einem abrupten Handgriff auszulösen. Die Entwicklung geht in vielen Bereichen vor sich; sie wird unter anderem am Telefon anschaulich, bei dem an die Stelle der steigen Bewegung, mit der die Kurbel der älteren Apparate bedient sein wollte, das Abheben eines Hörers getreten ist. Unter den unzähligen Gebärden des Schaltens, Einwurfens, Abdrückens usf. wurde das »Knipsen« des Photographen besonders folgenreich. Ein Fingerdruck genügte, um ein Ereignis für eine unbegrenzte Zeit festzuhalten. Der Apparat erteilte dem Augenblick sozusagen einen posthumen Chock. Haptischen Erfahrungen dieser Art traten optische an die Seite, wie der Inseratenteil einer Zeitung sie mit sich bringt, aber auch der Verkehr in der großen Stadt. Durch ihn sich zu bewegen, bedingt für den einzelnen eine Folge von Chocks und von Kollisionen. An den gefährlichen Kreuzungspunkten durchzucken ihn, gleich Stoßen einer Batterie, Innervationen in rascher Folge. Baudelaire spricht von dem Mann, der in die Menge eintrudelt wie in ein Reservoir elektrischer Energie. Er nennt ihn bald darauf, die Erfahrung des Chocks umschreibend, »ein Kaleidoskop«, das mit Bewußtsein versehen ist.⁴² Wenn Poés Passanten noch scheinbar grundlos Blicke nach allen Seiten werfen, so müssen die heutigen das tun, um sich über die Verkehrssignale zu orientieren. So unterwarf die Technik das menschliche Sensorium einem Training komplexer Art. Es kam der Tag, da einem

⁴¹ Valéry: Cahier B 1910. Paris, S. 88/89.

⁴² II, S. 333.

neuen und dringlichen Reizbedürfnis der Film entsprach. Im Film kommt die dackelförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung. Was am Fließband den Rhythmus der Produktion bestimmt, liegt beim Film dem der Rezeption zugrunde.

Nicht umsonst betont Marx, wie sehr beim Handwerk der Zusammenhang der Arbeitsmomente ein flüssiger ist. Dieser Zusammenhang tritt am Fließband dem Fabrikarbeiter verselbstständigt als ein dinglicher gegenüber. Unabhängig vom Willen des Arbeiters gelangt das Werkstück in dessen Aktionsradius. Und es entzieht sich ihm ebenso eigenwillig. »Aller kapitalistischen Produktion . . .«, schreibt Marx, »ist es gemeinsam, daß nicht der Arbeiter die Arbeitsbedingung, sondern umgekehrt die Arbeitsbedingung den Arbeiter anwendet, aber erst mit der Maschinerie erhält diese Verkehrung technisch handgreifliche Wirklichkeit.«⁴³ Im Umgang mit der Maschine lernen die Arbeiter, ihre »eigene Bewegung der gleichförmig steigenden Bewegung eines Automaten«⁴⁴ zu koordinieren. Mit diesen Worten fällt ein eigenes Licht auf die Gleichförmigkeiten absurdster Art, mit denen Poe die Menge behaftet will. Gleichförmigkeiten der Kleidung und des Benehmens, nicht zuletzt Gleichförmigkeiten des Miennenspiels. Das Lächeln gibt zu denken. Es ist vermutlich das heute im *keep smiling* geläufige und figuriert dort als mimischer Stoßkämpfer. – »Alle Arbeit an der Maschine erfordert, heißt es im oben berührten Zusammenhang, »frühzeitige Dressur des Arbeiters.«⁴⁵ Von Übung muß diese Dressur unterschieden werden. Übung, im Handwerk allein bestimmend, hatte in der Manufaktur noch Raum. Auf deren Grundlage »findet jeder besondere Produktionsweig in der Erfahrung die ihm entsprechende technische Gestalt; er vervollkomnet sie langsam.« Er kristallisiert sie freilich rasch, »sobald ein gewisser Reifegrad erreicht ist«⁴⁶. Aber dieselbe Manufaktur erzeugt anderseits in jedem Handwerk, das sie ergreift, eine Klasse sogenannter ungelehrter Arbeiter, die der Handwerksbetrieb streng ausschloß. Wenn sie die durchaus verein-

setzige Spezialität auf Kosten des ganzen Arbeitsvermögens zur Virtuosität entwickelt, beginnt sie auch schon den Mangel aller Entwicklung zu einer Spezialität zu machen. Neben die Rangordnung tritt die einfache Scheidung der Arbeiter in gelernte und ungelehrte.⁴⁷ Der ungelernte Arbeiter ist der durch die Dressur der Maschine am tiefsten Entwürdigte. Seine Arbeit ist gegen Erfahrung abgedichtet. An ihr hat die Übung ihr Recht verloren*. Was der Lunapark in seinen Wackeltöpfen und verwandten Amusements Zustände bringt, ist nichts als eine Kostprobe der Dressur, der der ungelehrte Arbeiter in der Fabrik unterworfen wird (eine Kostprobe, die ihm zwarweise für das gesamte Programm zu stehen hatte; denn die Kunst des Exzentrums, in der sich der kleine Mann in den Lunaparks konnte schlafen lassen, stand zugleich mit der Arbeitslosigkeit hoch im Flor). Poes Text macht den wahren Zusammenhang zwischen Wildheit und Disziplin einsichtig. Seine Passanten benehmen sich so, als wenn sie, angepaßt an die Automaten, nur noch automatisch sich äußern könnten. Ihr Verhalten ist eine Reaktion auf Chodk. »Wenn man sie anstieß, so grüßten sie diejenigen tief, von denen sie ihren Stoß bekommen hatten.«

IX

Dem Chodkerlebnis, das der Passant in der Menge hat, entspricht das »Erlebnis« des Arbeiters an der Maschinerie. Das erlaubt noch nicht anzunehmen, daß Poe von dem industriellen Arbeitsvorgang einen Begriff besessen hat. Auf alle Fälle ist Baudelaire von einem solchen Begriff weit entfernt gewesen. Er ist aber von einem Vorgang gefesselt worden, in dem der reaktorische Mechanismus, den die Maschine am Arbeiter in Bewegung setzt, am Müßiggänger wie in einem Spiegel sich näher studieren läßt. Diesen Vorgang stellt das Haarspiel dar. Die Behauptung muß paradox erscheinen. Wo wäre ein Gegensatz

⁴³ Karl Marx: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Umgürzte Ausgabe* nach der 2. Aufl. von 1872. [Ed. Karl Korsch.] Bd. 1. Berlin 1932. S. 404.

⁴⁴ Marx, I. c., S. 402.

⁴⁵ Marx, I. c., S. 402.

⁴⁶ Marx, I. c., S. 323.

* Je kürzer die Ausbildungszeit des Industriearbeiters, desto länger wird die des Militärs. Es gehört vielleicht mit zur Vorbereitung der Gesellschaft auf den totalen Krieg, daß die Übung aus der Praxis der Produktion in die Praxis der Destruktion abwandert.

⁴⁷ Marx, I. c. (S. 631), S. 336.

glaubhafter etabliert als der zwischen der Arbeit und dem Hasard? Alain schreibt einleuchtend: »Der Begriff ... des Spiels ... beinhaltet ... daß keine Partie von der vorhergehenden abhängt ... Das Spiel will von keiner gesicherten Position wissen ... Verdienste, die vorher erworben sind, stellt es nicht in Rechnung, und darin unterscheidet es sich von der Arbeit. Das Spiel macht ... mit der gewichtigen Vergangenheit, auf die sich die Arbeit stützt, kurzen Prozeß.⁴⁸ Die Arbeit, die Alain bei diesen Worten im Sinne hat, ist die hochdifferenzierte (die, wie die geistige, gewisse Züge vom Handwerk bewahren dürfte); es ist nicht die der meisten Fabrikarbeiter, am wenigsten die der ungelerneten. Zwar fehlt der letzteren der Einschlag des Abenteuers, die Fata Morgana, welche den Spieler lockt. Aber was ihr durchaus nicht abgeht, das ist die Vergleichlichkeit, die Leere, das Nicht-vollenden-dürfen, welches vielmehr der Tätigkeit des Lohnarbeiters in der Fabrik innewohnt. Auch dessen vom automatischen Arbeitsgang ausgelöste Gebärde erscheint im Spiel, das nicht ohne den geschwinden Handgriff zustande kommt, welcher den Einsatz macht oder die Karte aufnimmt. Was der Ruck in der Bewegung der Maschinerie, ist im Hasardspiel der sogenannte coup. Der Handgriff des Arbeiters an der Maschine ist gerade dadurch mit dem vorhergehenden ohne Zusammenhang, daß er dessen strikte Wiederholung darstellt. Indem jeder Handgriff an der Maschine gegen den ihm voraufgegangenen ebenso abgedichtet ist, wie ein coup der Hasardpartie gegen den jeweils letzten, stellt die Fron des Lohnarbeiters auf ihre Weise ein Pendant zu der Fron des Spielers. Beider Arbeit ist von Inhalt gleich sehr befreit.

Es gibt eine Lithographie von Senefelder, die einen Spielklub darstellt. Nicht einer der auf ihr Abgebildeten geht in der üblichen Weise dem Spiel nach. Jeder ist von seinem Affekt besessen; einer von augelassener Freude, ein anderer von Mißtrauen gegen den Partner, ein dritter von dumpfer Verzweiflung, ein vierter von Streitsucht; einer macht Anstalten, um aus der Welt zu gehen. In den manigfachen Gebärungen ist etwas verborgen Gemeinsames; die aufgeborenen Figuren zeigen, wie der Mechanismus, dem die Spieler im Hasardspiel sich anver-⁴⁸

trauen, an Leib und Seele von ihnen Besitz ergreift, so daß sie auch in ihrer privaten Sphäre, wie leidenschaftlich sie immer bewegt sein mögen, nicht mehr anders als reflektorisch fungieren können. Sie benehmen sich wie die Passanten im Poeschen Text. Sie leben ihr Dasein als Automaten und ähneln den fiktiven Figuren Bergsons, die ihr Gedächtnis vollkommen liquidiert haben.

Es scheint nicht, daß Baudelaire dem Spiel ergeben gewesen ist, wiewohl er für die, die ihm verfallen sind, Worte der Sympathie, ja der Huldigung gefunden hat⁴⁹. Das Motiv, das er in dem Nachstück »Le jeu« behandelt hat, war in seiner Ansicht von der Moderne vorgeschen. Es zu schreiben, bildete einen Teil seiner Aufgabe. Das Bild des Spielers wurde bei Baudelaire das eigentlich moderne Komplement zum archaischen Bild des Fechters. Der eine ist ihm eine heroische Figur wie der andere. Mit Baudelaires Augen hat Börne gesehen, als er geschrieben hat: »Wenn man alle die Kraft und Leidenschaft ...«, die jährlich in Europa an Spieltischen vergeudet werden ... zusammenhängende - würde es ausreichen, ein römisches Volk und eine römische Geschichte daraus zu bilden? Aber das ist es eben! Weil jeder Mensch als Römer geboren wird, sucht ihn die bürgerliche Gesellschaft zu entkräften, und darum sind Hasard- und Gesellschaftsspiele, Romane, italienische Opern und elegante Zeitungen ... eingegeführt.⁵⁰ Im Bürgerum ist das Hasardspiel erst mit dem neunzehnten Jahrhundert heimisch geworden; im achtzehnten spielte nur der Adel. Es war durch die napoleonischen Heere verbreitet worden und gehörte nun »zum Schauspiel des mondänen Lebens und der Tausende ungeregelter Existzenzen, die in den Souterrains einer großen Stadt zuhause sind« – dem Schauspiel, in dem Baudelaire das Heroische sehen wollte, »wie es unsere Epoche zu eignen hat⁵¹.

Will man den Hasard nicht sowohl in technischer als in psychologischer Hinsicht ins Auge fassen, so erscheint Baudelaires Konzeption noch bedeutungsvoller. Der Spieler geht auf Gewinn aus, das ist einsichtig. Doch wird man sein Bestreben, zu

⁴⁹ Cf. I, S. 456, auch II, S. 630.

⁵⁰ Ludwig Börne: Gesammelte Schriften. Neue vollständige Ausg. Bd. 3. Hamburg, Frankfurt a. M. 1862. S. 38/39.
⁵¹ II, S. 135.

gewinnen und Geld zu machen, nicht einen Wunsch im eigentlichen Sinne des Wortes nennen wollen. Vielleicht erfüllt ihn im Inneren Gier, vielleicht eine finstere Entschlossenheit. Jedenfalls ist er in einer Verfassung, in der er nicht viel Aufhebens von der Erfahrung machen kann*. Der Wunsch seinerseits gehört dagegen den Ordnungen der Erfahrung an. »Was man sich in der Jugend wünscht, hat man im Alter in Fülle«, heißt es bei Goethe. Je früher im Leben man einen Wunsch tut, desto größere Aussicht hat er, erfüllt zu werden. Je weiter ein Wunsch in die Ferne der Zeit ausgreift, desto mehr läßt sich für seine Erfüllung hoffen. Was aber in die Ferne der Zeit zurückgeleitet, ist die Erfahrung, die sie erfüllt und gliedert. Darum ist der erfüllte Wunsch die Krone, welche der Erfahrung beschieden ist. In der Symbolik der Völker kann die Ferne des Raumes für die Ferne der Zeiten eintreten; daher die Sternschnuppe, welche in die unendliche Ferne des Raumes stürzt, zum Symbol des erfüllten Wunsches geworden ist. Die Elfenbeinkugel, die da ins nächste Fach rollt, die nächste Karte, die da zuoberst liegt, sind der wahre Gegensatz zu der Sternschnuppe. Die Zeit, die in dem Augenblick enthalten ist, da das Licht der Sternschnuppe für einen Menschen aufblitzt, ist vom Stoffe derer, die von Joubert mit der ihm eigenen Sicherheit umrisSEN worden ist. »Zeit«, sagt er, »wird auch in der Ewigkeit vorgefundEN; aber es ist nicht vollendet nur.«⁵² Sie ist das Gegenstück zu der höllischen, in der sich die Existenz derer abspielt, die nichts, was sie in Angriff genommen haben, vollenden dürfen. Die Verrufenheit des Hassardspiels hängt in der Tat daran, daß der Spieler selbst Hand ans Werk legt. (Ein unverbesserlicher Klient der Lotterie wird

* Das Spiel setzt die Ordnungen der Erfahrung außer Kraft. Es ist vielleicht ein dunkles Gefühl davon, was gerade unter Spielern die späthafte Berufung auf Erfahrung* geflüglicht macht. Der Spieler sagt meine Nummer, wie der Lebemann sagt mein Typ. Gegen Ende des zweiten Kaiserreichs war ihre Verfassung tonangebend. Auf dem Boulevard war es gang und gäbe, alles auf die Chance zurückzuführen. (Gustave Ragon: Qu'est-ce qu'un événement? in: Le temps, 16. April 1939.) Dieser Denkungsart leistet die Wette Vorschub. Sie ist ein Mittel, den Ereignissen Chockcharakter zu geben, sie aus Erfahrungszusammenhängen herauszulösen. Für die Bourgeoisie nahmen auch die politischen Ereignisse leicht die Form von Vorgängen am Spieltisch an.

⁵² Joseph Joubert: Pensées. 8. éd., II, Paris 1883, S. 162.

nicht derselben Achtung verfallen wie der Hasardspieler in einem engeren Sinn.) Das Immer-wieder-von-vorn-anfangen ist die regulative Idee des Spiels (wie der Lohnarbeit). Es hat daher seinen genauen Sinn, wenn bei Baudelaire der Sekundenzeiger – la Seconde – als Partner des Spielers auftritt.

*Souviens-toi que le Temps est un joueur avide
Qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi.⁵³*

In einem andern Text vertritt die Stelle der hier gedachten Sekunde der Satan selbst⁵⁴. Seinem Revier gehört ohne Zweifel auch die schweigame Höhle an, in welche das Gedicht »Le jeu« die verweist, die dem Hasardspiel verfallen sind.

*Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne
Je vis se dérouler sous mon œil clairvoyant.
Moi-même, dans un coin de l'autre taciturne,
Je me vis accoudé, froid, muet, enviant,
Enviant de ces gens la passion tenace.⁵⁵*

Der Dichter nimmt nicht am Spiele teil. Er steht in seiner Ecke; nicht glücklicher als sie, die Spielanden. Er ist auch ein um seine Erfahrung betrogener Mann, ein Moderner. Nur schlägt er das Rauschgift aus, mit dem die Spielanden das Bewußtsein zu überträuben suchen, das sie dem Gang des Sekundenzeigers ausgeliefert hat*.

* Die Rauschwirkung, um die es sich dabei handelt, ist zeitlich spezifiziert wie das Leiden, das sie erleidtern soll. Die Zeit ist der Stoff, in den die Phantasien des Spiels gewoben sind. Gourdon schreibt in seinen »Faucheurs de nuit«: »Ich behaupte, daß die Passion zu spielen die edelste aller Passionen ist, denn sie schließt sämtliche andern ein. Eine Folge glücklicher coups gibt mir mehr Genuss, als ein Mann, der nicht spielt, in Jahren haben kann ... Ihr glaubt, ich sehe in dem Gold, das mir zufällt, nur den Gewinn? Ihr irrt euch. Ich sehe darin die Genüsse, die es verschafft, und ich koste sie aus. Sie kommen mir zu geschwind, als daß sie mir Überdruß, zu mannigfach, als daß sie mir Langeweile machen könnten. Ich lebe hundert Leben in einem einzigen. Wenn ich reise, so ist es auf die Art, wie der elektrische Funke reist ... Wenn ich geizig bin und meine Banknoten zum Spielen »behalte, so geschieht es, weil ich den Wert der Zeit zu gut kenne, um sie anzulegen wie andere 53 I, S. 94.
54 Cf. I, S. 455–459.
55 I, S. 110.

Et mon cœur s'effraya d'envier maint pauvre homme
Courant avec ferveur à l'abîme bâtant,
Et qui, soul de son sang, préférerait en somme
La douleur à la mort et l'enfer au néant!⁵⁶

Baudelaire macht in diesen letzten Versen die Ungeduld zum Substrat der Spielwut. Er hat es in reinster Beschaffenheit in sich vorgefunden. Sein Jähzorn besaß die Ausdruckskraft der Iracundia des Giotto in Padua.

X

Es ist, wenn man Bergson glauben will, die Vergegenwärtigung der *durée*, die dem Menschen die Obsession der Zeit von der Seele nimmt. Proust hält es mit diesem Glauben und hat aus ihm die Exerzitien hervorgebildet, in denen er lebenslang darauf ausgewesen ist, Verflossenes, gesägtigt mit allen Reminiszenzen, die während seines Verweilens im Unbewußten in seine Poren gedrungen waren, ans Licht zu heben. Er war ein unvergleichlicher Leser der »Fleurs du mal«; denn er hat Verwandtes in ihnen am Werk gespürt. Es gibt keine Vertrautheit mit Baudelaire, die Prousts Erfahrung an ihm nicht mit umfaßt. »Die Zeit«, sagt Proust, »ist bei Baudelaire auf eine befremdende Art zerfallt; nur wenige seltene Tage tun sich auf; es sind bedeutende. So versteht man, warum Wendungen wie ‚wenn eines Abends‘ und ähnliche bei ihm häufig sind.«⁵⁷ Diese bedeutenden Tage sind Tage der vollendenden Zeit, mit Joubert zu sprechen. Es sind Tage des Eingedenkens. Sie sind von keinem Erlebnis gezeichnet. Sie stehen nicht im Verbande der übrigen, haben sich vielmehr aus der Zeit heraus. Was ihren Inhalt ausmacht, hat Baudelaire im Begriff der correspondances festgelegt. Ein bestimmter Genuß, den ich mir gönne, würde mich tausend andere Genüsse kosten ... Ich habe die Genüsse im Geist und will keine andern.« (Edouard Gourdon: *Les fauteurs de nuit. Joueurs et Joueuses*. Paris 1860. S. 14/15.) Ähnlich stellt Anatole France in den schönen Aufzeichnungen über das Spiel aus dem »Jardin d'Epicure« die Dinge hin.

Leute. Ein bestimmter Genuß, den ich mir gönne, würde mich tausend andere Genüsse kosten ... Ich habe die Genüsse im Geist und will keine andern.« (Edouard Gourdon: *Les fauteurs de nuit. Joueurs et Joueuses*. Paris 1860. S. 14/15.) Ähnlich stellt Anatole France in den schönen Aufzeichnungen über das Spiel aus dem »Jardin d'Epicure« die Dinge hin.

56 I, S. 110.
57 Proust: *A propos de Baudelaire*, in: *Nouvelle revue française*, tome 16, 1er juin 1921. S. 612.

Courant avec ferveur à l'abîme bâtant,
Et qui, soul de son sang, préférerait en somme
La douleur à la mort et l'enfer au néant!⁵⁶

gehalten. Er steht unvermittelt neben dem der »modernen Schönheit«.

Das gelehrté Schriftum über die correspondances (sie sind Gemeingut der Mystiker; Baudelaire ist bei Fourier auf sie gestoßen) beiseiteschiebend, macht Proust darum nicht mehr Aufhebens von den artistischen Variationen über den Tatbestand, die von den Synästhesien besritten werden. Wesentlich ist, daß die correspondances einen Begriff der Erfahrung festhalten, der kultische Elemente in sich schließt. Nur indem er sich diese Elemente zu eigen mache, konnte Baudelaire voll ermessen, was der Zusammenbruch eigentlich bedeutete, dessen er, als ein Morder, Zeuge war. Nur so konnte er ihn als die ihm allein zu gedachte Herausforderung erkennen, die er in den »Fleurs du mal« aufgenommen hat. Wenn es eine geheime Architektur dieses Buches, der viele Spekulationen gewidmet worden sind, wirklich gibt, so dürfte der Gedichtkreis, der den Band eröffnet, einem unwiederbringlich Verlorenen gewidmet sein. In diesem Kreis fallen zwei Sonnette, die in ihren Motiven identisch sind. Das erste, überschrieben »Correspondances«, beginnt:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.
Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténèbreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.⁵⁸

Was Baudelaire mit den correspondances im Sinn hatte, kann als eine Erfahrung bezeichnet werden, die sich krisenischer zu etablieren sucht. Möglich ist sie nur im Bereich des Kultischen. Dringt sie über diesen Bereich hinaus, so stellt sie sich als »das Schöne« dar. Im Schönen erscheint der Kultwert als Wert der Kunst*.

* Das Schöne ist zwiefältig definierbar in seinem Verhältnis zur Geschichte wie zur Natur. In beiden Beziehungen wird der Schein, das Aporetische im Schönen, zur Gelung kommen. (Die erstere sei nur eben angedeutet. Das Schöne ist seinem 58 I, S. 23.

Die correspondances sind die Data des Eingedenkens. Sie sind keine historischen, sondern Data der Vorgeschichte. Was die festlichen Tage groß und bedeutsam macht, ist die Begegnung mit einem früheren Leben. Das legte Baudelaire in dem Sonett nieder, das »La vie antérieure« überschrieben ist. Die Bilder der Grotten und der Gewäschse, der Wolken und der Wogen bewundert haben. Das Eigriffenwerden vom Schönen ist ein ad plures ire, wie die Römer das Sterben nannten. Der Schein im Schönen besteht für diese Bestimmung darin, daß der identische Gegenstand, um den die Bewunderung wirbt, in dem Werke nicht zu finden ist. Sie erntet ein, was frühere Geschlechter in ihm bewundert haben. Es ist ein Goethewort, das hier der Weisheit letzten Schluss lautbar macht: »Alles, was eine große Wirkung getan hat, kann eigentlich gar nicht mehr beurteilt werden.«) Das Schöne in seinem Verhältnis zur Natur kann als das bestimmt werden, was »wesentlich sich selbst gleich nur unter der Verhüllung bleibt« (cf. Neue deutsche Beiträge, hrsg. v. Hugo von Hofmannsthal. München 1925. II, 2, S. 161 <i. e. Benjamin, Goethes Wahlverwandtschaften). Die correspondances geben Auskunft darüber, was unter solcher Verhüllung zu denken sei. Man darf diese letztere, mit einer freilich gewagten Abbrevatur, als das »Abbildende« am Kunstwerk ansprechen. Die correspondances stellen die Instanz dar, vor der der Gegenstand der Kunst als ein treulich abzubildender, dadurch allerdings durch und durch aporetischer, vorgefundene wird. Wollte man ver suchen, im Material der Sprache selbst diese Aporie aufzuhilden, so käme man dahin, das Schöne zu bestimmen als den Gegenstand der Erfahrung im Stande des Ähnlichseins. Diese Bestimmung würde sich wohl mit Valérys Formulierung decken: »Das Schöne fordert vielleicht die servile Nachahmung dessen, was in den Dingen undefinierbar ist.« (Valéry: Aures Rhums. Paris 1934. S. 167.) Wenn Proust so bereitwillig auf diesen Gegenstand zurückkommt (der bei ihm als die wiederfundene Zeit erscheint), so kann man nicht sagen, daß er aus der Schule plauderte. Es gehört vielmehr zu den dekonzentrierenden Seiten seines Verfahrens, daß es der Begriff eines Kunsterwerks als eines Abbildes, der Begriff des Schönen, kurz der schlechthin hermetische Aspekt der Kunst ist, den er rediglich immer wieder in die Mitte seiner Betrachtung rückt. Er handelt von der Entstehung und den Absichten seines Werks mit der Geläufigkeit und der Urbanität, die einem vornehmen Amateur anstünde. Das findet freilich bei Bergson sein Gegenstück. Die folgenden Worte, in denen der Philosoph andeutet, was sich von einer schauenden Vergangenwärtigung des ungebundenen Werdestroms nicht alles erwarten lasse, haben einen Akzent, der an Proust erinnert. »Wir können unser Dasein Tag für Tag von solcher Schau durchdringen lassen und derart dank der Philosophie eine ähnliche Befriedigung genießen, wie dank der Kunst; nur finde sie sich häufiger ein, sie wäre stetiger und dem gewöhnlichen Sterblichen leichter zugänglich.« (Henri Bergson: La pensée et le mouvant. Essais et conférences. Paris 1934. S. 198.) Bergson sieht das in Reichweite, was der besseren Goetheschen Einsicht von Valéry als das »hier, in dem das Unzulängliche Ereignis wird, vor Augen steht.

gen, die der Beginn dieses zweiten Sonetts heraufruft, heben sich aus dem warmen Dunst der Tränen, welche Tränen des Heimwehs sind. »Der Wanderer blickt in diese von Trauer umflorien Weiten, und in seine Augen steigen Tränen der Hysterie, hysterical tears⁵⁹, schreibt Baudelaire in seiner Anzeige der Gedichte von Marceline Desbordes-Valmore. Simultane Korrespondenzen, wie sie später von den Symbolisten kultiviert wurden, gibt es nicht. Vergangenes murmelt in den Entsprechungen mit; und die kanonische Erfahrung von ihnen hat selber ihre Stelle in einem früheren Leben:

Les houles, en roulant les images des cieux,
Mâlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.
C'est là que j'ai vécu.⁶⁰

Daß der restaurative Wille Prousts in den Schranken der indischen Existenz befangen bleibt, Baudelaires über sie hinauschießt, kann als symptomatisch dafür begriffen werden, wieviel ursprünglicher und machtvoller die Gegenkräfte sich Baudelaire angekündigt haben. Und ihm glückte schwerlich Vollkommenes als wo er, von ihnen überwältigt, zu resignieren scheint. Das »Recueillement« zeichnet gegen den tiefen Himmel die Alleen der alten Jahre ab,

... vois se pendre les défuntes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées⁶¹.

In diesen Versen beschiedet sich Baudelaire, dem Unvordenlichen, das sich ihm entzog, in der Gestalt des Altmodischen zu huldigen. Den Jahren, welche auf dem Altan erscheinen, denkt Proust die von Combray schwesterlich zugesetzten, wenn er im letzten Band seines Werkes auf die Erfahrung zurückkommt, von der er beim Gedimack einer madeleine durchdrungen wurde. »Bei Baudelaire ... sind diese Reminiszenzen noch zahlreicher; man sieht auch: was sie bei ihm heraußführt, ist nicht

⁵⁹ II, S. 536.

⁶⁰ I, S. 30.

⁶¹ I, S. 192.

der Zufall, und dadurch sind sie meines Erachtens entscheidend. Es gibt keinen wie ihn, der von langer Hand, wälderisch und doch lässig, im Geruch einer Frau zum Beispiel, im Duft ihres Haares und ihrer Brüste, den beziehungsvollen Korrespondenzen nachginge, die ihm dann ‚den Azur des ungeheuren, gewölbten Himmels‘ oder ‚einen Hafen, der voller Flammen und Masten steht‘ eintragen.⁶² Die Worte sind ein eingerüstliches Motto zum Werk von Proust. Es hat eine Verwandtschaft mit Baudelaires, das die Tage des Eingedenkens zu einem geistlichen Jahr versammelt hat.

Aber die »Fleurs du mal« wären nicht, was sie sind, waltete in ihnen nur dies Gelingen. Unverwechselbar sind sie vielmehr darin, daß sie der Unwirksamkeit des gleichen Trostes, daß sie dem Versagen der gleichen Inbrunst, daß sie dem Mißlingen des gleichen Werks Gedichte abgewonnen haben, die hinter denen in nichts zurückstehen, in denen die correspondances ihre Feste feiern. Das Buch »Spleen et idéal« ist unter den Zyklen der »Fleurs du mal« das erste. Das idéal spendet die Kraft des Eingedenkens; der spleen bietet den Schwarm der Sekunden dagegen auf. Er ist ihr Gebieter wie der Teufel der Gebieter des Ungeziefers. In der Reihe der »Spleen«-Gedichte steht »Le goût du néant«, wo es heißt:

Le Printemps adorable a perdu son odeur!⁶³

In dieser Zeile sagt Baudelaire ein Äußerstes mit der äußersten Diskretion; das macht sie unverwechselbar zu der seinigen. Das Insidizusammengesunkensein der Erfahrung, an der er früher einmal teilgehabt hat, ist in dem Worte *perdu* einbekannt. Der Geruch ist das unzugängliche Refugium der mémoire involontaire. Schwerlich assoziiert er sich einer Gesichtsvorstellung; unter den Sinnesindrücken wird er sich nur dem gleichen Geruch gesellen. Wenn dem Wiedererkennen eines Dufts vor jeder anderer Erinnerung das Vorrecht zu trösten eignet, so ist es vielleicht, weil diese das Bewußtsein des Zeitverlaufs tief betäubt. Ein Duft läßt Jahre in dem Duft, den er erinnert, untergehen. Das macht diesen Vers von Baudelaire zu einem unergründ-

lich trostlosen. Für den, der keine Erfahrung mehr machen kann, gibt es keinen Trost. Es ist aber nichts anderes als dieses Unvermögen, was das eigentliche Wesen des Zornes ausmacht. Der Zornige will nichts hören; sein Urbild Timon wütet gegen die Menschen ohne Unterschied; er ist nicht mehr im Stande, den erprobten Freund von dem Todfeind zu unterscheiden. D'Aurevilly hat mit tiefem Blick diese Verfassung in Baudelaire erkannt; »einen Timon mit dem Genie des Archilochus«⁶⁴ nennt er ihn. Der Zorn muß mit seinen Ausbrüchen den Sekundentakt, dem der Schwermütige verfallen ist.

Et le Temps m'engloutit minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur.⁶⁵

Diese Verse schließen unmittelbar an die oben zitierten an. Im spleen ist die Zeit verdänglicht; die Minuten decken den Menschen wie Flocken zu. Diese Zeit ist geschichtlos, wie die der mémoire involontaire. Aber im spleen ist die Zeirwahrnehmung übernatürlich geschärft; jede Sekunde findet das Bewußtsein auf dem Plan, um ihren Chock abzufangen^{*}.

Die Zeitrednung, die ihr Gleichmaß der Dauer überordnet, kann doch nicht darauf verzichten, ungleichartige, ausgezeichnete Fragmente in ihr bestehen zu lassen. Die Anerkennung

* In dem mystischen »Dialog zwischen Monos und Una« hat Poe den leeren Zeitverlauf, dem das Subjekt im spleen ausgeliefert ist, gleichsam in die dürre hineinkopiert, und er scheint es als Sehigkeit zu erfahren, daß dessen Schrecken ihm nun genommen sind. Es ist ein ‚sechster Sinn‘, der dem Abgeschiedenen in der Gestalt der Gabe zufällt, noch dem leeren Zeitverlauf eine Harmonie abzugewinnen. Sie wird freilich vom Takt des Sekundenzuges sehr leicht gestört. »Ich hatte den Eindruck, als sei in meinem Kopf etwas eingetreten, woron ich einer menschlichen Intelligenz auf keine Weise einen sei es auch nur unklaren Begriff geben kann. Ich möchte am liebsten von einer Vibration des mentalen Regulators sprechen. Es handelt sich um das spirituelle Äquivalent der abstrakten menschlichen Zeitvorstellung. Der Gestirnlauf ist in absolutem Einklang mit dieser Bewegung – oder mit einer entsprechenden – geregelt worden. Derart muß ich die Unregelmäßigkeiten der Standuhr auf dem Kamin und der Taschenuhren der Anwesenden. Ihr Ticktack lag mir in den Ohren. Die geringsten Abweichungen vom richtigen Takt ... nahmen mich genauso mit, wie mich unter den Menschen die Verlezung der abstrakten Wahrheit beleidigte.« (Poe, I. c. (S. 614). S. 336/337.)

⁶² Jules-Antoine] Barbey d'Aurevilly: *Les œuvres et les hommes*. (XIXe siècle)

⁶³ partie: Les poètes. Paris 1862. S. 381.

⁶⁴ I. S. 89.

⁶⁵ II, S. 82/83.

⁶⁶ I. S. 89.

einer Qualität mit der Messung der Quantität vereint zu haben,
war das Werk der Kalender, die mit den Feiertagen die Stellen
des Eingedenkens gleichsam aussparen. Der Mann, dem die
Erfahrung abhanden kommt, fühlt sich aus dem Kalender her-
ausgesetzt. Der Großstädter macht am Sonntag mit diesem Ge-
fühl Bekanntschaft, Baudelaire hat es avant la lettre in einem
der »Spleen«-Gedichte.

Des cloches tout à coup sautent avec furie

Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,

Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement.⁶⁶

Die Glocken, die den Feiertagen einst zugehörten, sind wie die Menschen aus dem Kalender herausgesetzt. Sie gleichen den armen Seelen, die sich viel umtun, aber keine Geschichte haben. Wenn Baudelaire im spleen und in der vie antérieure die auseinander gesprengten Bestandstücke echter historischer Erfahrung in Händen hält, so hat sich Bergson in seiner Vorstellung der duree der Geschichte weit mehr entfremdet. »Der Metaphysiker Bergson unterschlägt den Tod.«⁶⁷ Daß in Bergsons duree der Tod auffällt, dichtet sie gegen die geschichtliche (wie auch gegen eine vorgeschiedliche) Ordnung ab. Bergsons Begriff der action fällt entsprechend aus. Der gesunde Menschenverstand, durch welchen der praktische Mann sich hervortut, hat Pate bei ihm gestanden.⁶⁸ Die duree, aus der der Tod getilgt ist, hat die schlechte Unendlichkeit eines Ornamentes. Sie schließt es aus, die Tradition in sie einzubringen*. Sie ist der Inbegriff eines Erlebnisses, das im erbogenen Kleide der Erfahrung einherstolziert. Der spleen dagegen stellt das Erlebnis in seiner Blöße aus. Mit Schrecken sieht der Schwermütige die Erde in einen bloßen Naturstand zurückgefallen. Kein Hauch von Vorgeschichte um-

* Die Verkennung der Erfahrung bekundet sich bei Proust im brüchlosen Gelingen der Endabsicht. Nichts kunstreicher als wie er beiläufig, nichts loyaler als wie er ständig dem Leser gegenwärtig zu halten sucht: die Erlösung ist meine private Veranstaltung.

⁶⁶ I, S. 88.⁶⁷ Max Horkheimer: Zu Bergsons Metaphysik der Zeit, in: Zeitschrift für Sozial-

forschung 3 (1934), S. 332.

⁶⁸ Cf. Henri Bergson: Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à

l'esprit. Paris 1931. S. 166/167.

wirtet sie. Keine Aura. So taucht sie in den Versen des »Gout du néant« auf, die sich den vorgenannten anschließen:

Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur,
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute.⁶⁹

XI

Wenn man die Vorstellungen, die, in der mémoire involontaire beheimatet, sich um einen Gegenstand der Anschauung zu gruppieren streben, dessen Aura nennt, so entspricht die Aura am Gegenstand einer Anschauung eben der Erfahrung, die sich an einem Gegenstand des Gebrauchs als Übung absetzt. Die auf der Kamera und den späteren entsprechenden Apparaturen aufgebauten Verfahren erweitern den Umfang der mémoire volontaire; sie machen es möglich, ein Geschehen nach Bild und Laut jederzeit durch die Apparatur festzuhalten. Sie werden damit zu wesentlichen Errungenschaften einer Gesellschaft, in der die Übung schrumpft. – Die Daguerreotypie hatte für Baudelaire etwas Aufwühlendes und Erschreckendes; »überraschend und grausam«⁷⁰ nennt er ihren Reiz. Er hat demnach den erwähnten Zusammenhang wenn auch gewiß nicht durchschaute so doch empfunden. Wie es stets sein Bestreben war, dem Modernen seine Stelle zu reservieren und, zumal in der Kunst, sie ihm anzeweisen, hat er es auch mit der Photographie gehalten. So oft er sie als bedrohlich empfand, sucht er, ihre »schlecht verstandenen Fortschritte«⁷¹ dafür haftbar zu machen. Dabei gestand er sich allerdings, daß sie von »der Dummheit der großen Masse« gefördert würden. »Diese Masse verlangte nach einem Ideal, das ihrer würdig wäre und ihrer Natur entsprach ... Ihre Gebete hat ein rärender Gott erhört, und Dagueire wurde sein Prophet.«⁷² Unbeschadet dessen bemüht sich Baudelaire um eine konziliantere Betrachtungsweise. Die Photographie mag sich unbefangen die vergänglichen Dinge zu eignen machen, die ein

⁶⁹ I, S. 89.⁷⁰ II, S. 197.⁷¹ II, S. 224.⁷² II, S. 222/223.

Anrecht »auf einen Platz in den Archiven unseres Gedächtnisses« haben, wenn sie dabei nur halmacht vor dem »Bezirk des Un- greifbaren, Imaginativen«: vor dem der Kunst, in dem nur das eine Stätte hat, »dem der Mensch seine Seele mitgibt«⁷³. Der Schiedsspruch ist schweißlich ein salomonischer. Die ständige Be-reitschaft der willentlichen, diskursiven Erinnerung, die von der Reproduktionstechnik begünstigt wird, beschneidet den Spielraum der Phantasie. Diese läßt sich vielleicht als ein Vermögen fassen, Wünsche einer besonderen Art zu tun; solche, denen als Erfüllung »etwas Schönes« zugesiedacht werden kann. Woran diese Erfüllung gebunden wäre, hat wiederum Valéry näher bestimmt: »Wir erkennen das Kunstwerk daran, daß keine Idee, die es uns erweckt, keine Verhaltungsweise, die es uns nahelegt, es ausschöpfen oder erledigen könnte. Man mag an einer Blume, die dem Geruch zusagt, riechen, solange man will; man kann diesen Geruch, der in uns die Begierde wachruft, nicht abtun, und keine Erinnerung, kein Gedanke und keine Verhaltungsweise löst seine Wirkung aus oder spricht uns von dem Vermögen los, das er über uns hat. Dasselbe verfolgt, wer sich vorsetzt, ein Kunstwerk zu machen.«⁷⁴ Ein Gemälde würde, dieser Betrachtungsweise nach, an einem Anblick dasjenige wiedergeben, woran sich das Auge nicht sattsehen kann. Womit es den Wunsch erfüllt, der sich in seinem Ursprung projizieren läßt, wäre etwas, was diesen Wunsch unablässig nährt. Was die Photographie vom Gemälde trennt und warum es auch nicht ein einziges übergreifendes Prinzip der ‚Gestaltung‘ für beide geben kann, ist also klar: dem Blick, der sich an einem Gemälde nicht satzsehen kann, bedeutet eine Photographie viel mehr das, was die Speise dem Hunger ist oder der Trank dem Durst.

Die Krisis der künstlerischen Wiedergabe, die sich so abzeichnet, läßt sich als integrierender Teil einer Krise in der Wahrnehmung selbst darstellen. – Was die Lust am Schönen unstillbar macht, ist das Bild der Vorwelt, die Baudelaire durch die Tränen des Heimwehs verschleiert nennt. »Ach, du warst in abgelebten Zeiten! Meine Schwester oder meine Frau« – dies Geständnis ist der Tribut, den das Schöne als solches fordern

kann. Soweit die Kunst auf das Schöne ausgeht und es, wenn auch noch so schlicht, ‚wiedergibt‘, holt sie es (wie Faust die Helena) aus der Tiefe der Zeit heraus⁷⁵. Das findet in der technischen Reproduktion nicht mehr statt. (In ihr hat das Schöne keine Stelle.) In dem Zusammenhange, da Proust die Dürftigkeit und den Mangel an Tiefe in den Bildern beanstandet, die ihm die *mémoire volontaire* von Venedig vorlegt, schreibt er, beim bloßen Wort ‚Venedig‘ sei ihm dieser Bilderschatz ebenso abgeschmackt wie eine Ausstellung von Photographien vorgekommen⁷⁶. Wenn man das Unterscheidende an den Bildern, die aus der *mémoire involontaire* auftauchen, darin sieht, daß sie eine Aura haben, so hat die Photographie an dem Phänomen eines ‚Verfalls der Aura‘ entscheidend teil. Was an der Daguerreotypie als das Ummenschliche, man könnte sagen Tödliche mußte empfunden werden, war das (übrigens anhaltende) Her-einblicken in den Apparat, da doch der Apparat das Bild des Menschen aufnimmt, ohne ihm dessen Blick zurückzugeben. Dem Blick wohnt aber die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt. Wo diese Erwartung erwidert wird (die ebensowohl, im Denken, an einen intentionalen Blick der Aufmerksamkeit sich heften kann wie an einen Blick im schlichten Wortsinn), da fällt ihm die Erfahrung der Aura in ihrer Fülle zu. »Die Wahrnehmbarkheit«, so urteilt Novalis, ist »eine Aufmerksamkeit.«⁷⁷ Die Wahrnehmbarkheit, von welcher er dergestalt spricht, ist keine andere als die der Aura. Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angezeihen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen be-gehoben.

* Der Augenblick eines solchen Gelingens ist selbst wiederum als ein einmaliger ausgezeichnet. Darauf beruht der konstruktive Aufuß des Werks von Proust: jede der Situationen, in denen der Chronist vom Atem der verlorenen Zeit angewehlt wird, wird dadurch zu einer unvergleichlichen und aus der Folge der Tage herausgehoben.

⁷⁵ Cf. Proust: *A la recherche du temps perdu*. Bd. 8: *Le temps retrouvé*, I. c.
⁷⁶ 641. I, S. 336.

⁷⁶ Novalis [Friedrich von Hardenberg]: *Schriften. Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses von Ernst Heilborn*. Berlin 1901. 2. Theil, 1. Hälfte. S. 293.

⁷³ II, S. 224.
⁷⁴ Valéry: *Avant-propos. Encyclopédie française*. Bd. 16: *Arts et littératures* dans la société contemporaine I. Paris 1935. Fasc. 16.04-516.

lehnen, den Blick aufzuschlagen*. Die Funde der mémoire involaire entsprechen dem. (Sie sind übrigens einmalig: der Erinnerung, die sie sich einzuvorleben sucht, entfallen sie. Damit stützen sie einen Begriff der Aura, der die »eimale Errscheinung einer Ferne⁷⁷ in ihr begreift. Diese Bestimmung hat für sich, den kultischen Charakter des Phänomens transparent zu machen. Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare: in der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes.) Wie sehr Prout im Problem der Aura bewandert war, bedarf nicht der Unterstreichung. Immerhin ist es bemerkenswert, daß er es bei Gelegenheit in Begriffen streift, die deren Theorie in sich schließen: »Einige, die Geheimnisse lieben, schmeicheln sich, daß den Dingen etwas von den Blicken bleibe, welche jemals auf Ihnen ruhten.« (Doch wohl das Vermögen, sie zu erwidern.) »Sie sind der Meinung, daß Monumente und Bilder nur unter dem zarten Schleier sich darstellen, den Liebe und Andacht so vieler Bewunderer im Laufe der Jahrhunderte um sie gewoben haben. Diese Chimäre«, so schließt Prout ausweichend, »würde Wahrheit werden, wenn sie sie auf die einzige Realität beziehen würden, welche für das Individuum vorhanden ist, nämlich auf dessen eigene Gefühlswelt.⁷⁸ Verwandt, aber weiterführend, weil objektiv ausgerichtet ist Valérys Bestimmung der Wahrnehmung im Traume als einer auratischen. »Wenn ich sage: ich sehe das da, so ist damit nicht eine Gleichung zwischen mir und der Sache niedergelegt ... Im Traume dagegen liegt eine Gleichung vor. Die Dinge, die ich sehe, sehen mich ebensowohl wie ich sie sehe.⁷⁹ Eben der Traumwahrnehmung ist die Natur der Tempel, von dem es heißt

* Diese Belehrung ist ein Quellpunkt der Poesie. Wo der Mensch, das Tier oder ein Unbesiebtes, vom Dichter so belebt, seinen Blick aufschlägt, zieht es diesen in die Ferne; der Blick der dargestalt erwecken Natur träumt und zieht den Dichtenden seinem Traume nach. Worte können auch ihre Aura haben. Karl Kraus hat sie so beschrieben: »Je nähert man ein Wort ansicht, desto fernir sieht es zurück.« (Karl Kraus: *Pro domo et mundo*. München 1912. [Ausgewählte Schriften. 4.] S. 164.)

77 Cf. Walter Benjamin: *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. In: Zeitschrift für Sozialforschung 5 (1936), S. 43.

78 Proust: *A la recherche du temps perdu*. Bd. 8: *Le temps retrouvé*, I. c. (S. 641). II. S. 33.

79 Valéry: *Analecta*, I. c. (S. 614), S. 193/194.

*L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

Je besser Baudelaire darum gewußt hat, desto unträglicher hat der Verfall der Aura seinem lyrischen Werk sich einbeschrieben. Das geschah in der Gestalt einer Chiffre; sie findet sich an fast allen Stellen der »Fleurs du mal«, wo der Blick aus dem menschlichen Auge auftaucht. (Däß Baudelaire sie nicht planmäßig eingesetzt hat, ist selbstverständlich.) Es handelt sich darum, daß die Erwartung, die dem Blick des Menschen entgegen drängt, leer ausgeht. Baudelaire beschreibt Augen, von denen man sagen möchte, daß ihnen das Vermögen zu blicken verloren gegangen ist. In dieser Eigenschaft aber sind sie mit einem Reiz begabt, aus dem der Haushalt seiner Trieben zu einem großen, vielleicht überwiegenden Teile bestritten wird. Im Banne dieser Augen hat sich der Sexus in Baudelaire vom Eros losgesagt. Wenn die Verse der »Seligen Sehnsucht«

Keine Ferne macht dich schwierig,
Kommst geflogen und gebannt

für die klassische Beschreibung *der* Liebe zu gelten haben, die mit der Erfahrung der Aura gesättigt ist, dann gibt es in der lyrischen Poesie schwierlich Verse, die ihnen entschiedener die Stirne bieten als Baudelaires

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
O vase de tristesse, ô grande taciture,
Er t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me paraîs, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues.⁸⁰

Blicke dürfen um so bezaubernd wirken, je tiefer die Abwesenheit des Schauenden, die in ihnen bewältigt wurde. In spiegelnden Augen bleibt sie unvermindert. Eben darum wissen diese Augen von Ferne nichts. Ihre Glätte hat Baudelaire einem verschlagenen Reim einverlebt:

80 I, S. 40.

Plonge tes yeux dans les yeux fixes
Des Satyresses ou des Nixes.⁸¹

Satyfrauen und Nixen gehören der Familie menschlicher Wesen nicht mehr an. Sie sind abgesondert. Denkwürdigerweise hat Baudelaire den von Ferne beschworenen Blick als regard familier ins Gedicht eingebracht⁸². Er, der keine Familie gegründet hat, hat dem Wort familier eine von Verheißung und von Verzicht gesättigte „Textur mitgegeben. Er ist blicklosen Augen verfallen und begibt sich ohne Illusionen in ihren Machtbereich.

Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques
Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques,
Usent insolennement d'un pouvoir emprunté.⁸³

»Der Stumpfsinn«, schreibt Baudelaire in einer seiner ersten Veröffentlichungen, »ist oft eine Zier der Schönheit. Ihm hat man es zu verdanken, wenn die Augen trist und durchsichtig wie die schwärzlichen Sumpfe sind oder aber die ölige Ruhe der tropischen Meere haben.«⁸⁴ Kommt Leben in solche Augen, so ist es das des Raubtiers, das nach Beute Ausschau haltend zugeleich sichichert. (So ist die Hure, auf die Passanten achttend, zugleich auf der Hut vor den Polizeibeamten. Den physiognomischen Typus, den diese Lebensweise erzeugt, fand Baudelaire auf den zahlreichen Bätttern wieder, die Guys der Prostituierten gewidmet hat. »Sie lässt ihren Blick wie das Raubtier am Horizont verweilen; er hat das Unstete des Raubtiers ...«) Doch manchmal auch dessen jähes gespanntes Aufmerken.«⁸⁵) Daß das Auge des Großstadtmenschen mit Sicherungsfunktionen überlastet ist, leuchtet ein. Auf eine minder zu Tage liegende Beanspruchung desselben weist Simmel hin. »Wer sieht, ohne zu hören, ist viel ... beunruhigter als wer hört, ohne zu sehen. Hier liegt etwas für die ... Großstadt Charakteristisches. Die wiederseligen Beziehungen der Menschen in den Großstädten ... zeichnen sich durch ein merkliches Übergewicht der Aktivität des

Auges über die des Gehörs aus. Die Hauptursache davon sind die öffentlichen Verkehrsmittel. Vor der Entwicklung der Omnibusse, der Eisenbahnen, der Tramways im neunzehnten Jahrhundert waren die Leute nicht in die Lage gekommen, lange Minuten oder gar Stunden sich gegenseitig ansehen zu müssen,⁸⁶ ohne aneinander das Wort zu richten.«⁸⁶

Der sichernde Blick enträt der träumerischen Verlorenheit an die Ferne. Er kann dahin kommen, etwas wie Lust an ihrer Entwürdigung zu empfinden. In diesem Sinne dürften die folgenden merkwürdigen Sätze zu lesen sein. Im »Salon von 1859« läßt Baudelaire die Landschaftsbilder Revue passieren, um mit dem Eingeständnis zu schließen: »Ich wünsche mir die Dioramen zurück, deren ungeheure und grobschlächtige Magie mir eine nützliche Illusion aufzwingt. Ich sehe mir lieber ein paar Theatrerhintergründe an, auf denen ich künstlerig, in tragischer Konzession, meine liebsten Träume behandle finde. Diese Dinge, die so ganz falsch sind, sind eben darum der Wahrheit unendlich viel näher; dagegen sind unsere meisten Landschafter Lügner, gerade weil sie zu lägen verabüumen.«⁸⁷ Man möchte auf die »nützliche Illusion« weniger Wert legen als auf die »tragische Konzession«. Baudelaire dringt auf den Zauber der Ferne; er mißt das Landschaftsbild geradezu am Maßstab von Malereien in Jahrmarktsbildern. Will er den Zauber der Ferne durchstoßen wissen, wie sich das für den Beschauer ereignen muß, der zu nahe an einen Prospekt herantritt? Das Motiv ist in einem der großen Versen der »Fleurs du mal« eingegangen:

Le Plaisir vaporeux fuira vers l'horizon
Ainsi qu'une syphide au fond de la coulisse.⁸⁸

XII

Die »Fleurs du mal« sind das letzte lyrische Werk gewesen, das eine europäische Wirkung getan hat; kein späteres ist über einen

⁸¹ I, S. 190.

⁸² Cf. I, S. 23.

⁸³ I, S. 40.

⁸⁴ II, S. 622.

⁸⁵ II, S. 319.

⁸⁶ Georg Simmel: *Mélanges de philosophie relativiste. Contribution à la culture philosophique*. Traduit par A. Guillaum. Paris 1912. S. 26/27.

⁸⁷ II, S. 273.

⁸⁸ I, S. 94.

mehr oder weniger beschränkten Sprachkreis hinausgedrungenen.
Dem ist zur Seite zu stellen, daß Baudelaire sein produktives Vermögen fast ausschließlich diesem einen Buch zugewandt hat. Und endlich ist nicht von der Hand zu weisen, daß unter seinen Motiven einige, von denen die vorliegende Untersuchung geht, die Möglichkeit lyrischer Poësie problematisch handelt, die die dreifache Tatbestand determiniert Baudelaire machen. Dieser dreifache Tatbestand geschildert. Er zeigt, daß er unheimbar zu seiner Sache stand. Unheimbar war Baudelaire im Bewußtsein seiner Aufgabe. Das geht so weit, daß er es als sein Ziel »eine Schablone zu kreieren«³⁹ bezeichnet hat. Er sah darin die Kondition eines jeden künftigen Lyrikers. Von denen, die sich ihr nicht gewachsen zeigen, hielt er wenig. »Trinkt Ihr Kraftbühen aus Ambrosia? Esst Ihr Kotellets von Paros? Wieviel gibt man im Leihhaus auf eine Lyra?«⁴⁰ Der Lyriker mit der Aureole ist für Baudelaire antiquiert. Er hat ihm seine Stelle als Figurant in einem Prosastück angewiesen, das »Verlust einer Aureole« betitelt ist. Der Text ist erst spät ans Licht gekommen. Bei der ersten Sichtung des Nachlasses wurde er als »zur Publikation nicht geeignet« ausgeschieden. Bis heute blieb er in der Literatur über Baudelaire unbeachtet.

»Was sehe ich, mein Lieber! Sie! hier! In einem schlecht beleumundeten Lokal finde ich Sie – den Mann, der Essenzen schlürft, den Mann, der Ambrosia zu sich nimmt! Wirklich! für mich zum Verwundern! – »Sie wissen, mein Lieber, von der Angst, die mir Pferde und Wagen machen. Eben überquerte ich eilig den Boulevard, und wie ich in diesem bewegten Chaos, wo der Tod von allen Seiten auf einmal im Galopp auf uns zusäumt, eine verkehrte Bewegung madte, löst sich die Aureole von meinem Haupt und fällt in den Schlamm des Asphalt. Ich hatte den Mut nicht, sie aufzuheben. Ich habe mir gesagt, daß es minder empfindlich ist, seine Insignien zu verlieren als sich die Knochen brechen zu lassen. Und schließlich, habe ich mir gesagt, zu irgend etwas ist Unglück immer gut. Ich kann mich jetzt inkognito bewegen, schlechte Handlungen begleiten und mich mein machen wie ein gewöhnlicher Sterblicher. So bin ich, wie

Sie sehen, hier, ganz wie Sie!« – »Sie sollten doch den Verlust der Aureole bekanntgeben oder auf dem Fundbüro danach fragen lassen.« – »Ich denke nicht daran! mir ist wohl hier! Nur Sie haben mich erkannt. Außerdem ist Würde mir langweilig. Und dann habe ich Freude an dem Gedanken, daß irgendein schlechter Dichter sie aufheben und keinen Anstand nehmen wird, sich mit ihr herauszuputzen. Einen Glücklichen machen! darüber geht mir nichts! Und vor allem einen Glücklichen, über den ich lache! Stellen Sie sich X. vor oder auch Z. Nein, wird das komisch sein?«²¹ – Das gleiche Motiv steht in den Tagebüchern; der Schluß weicht ab. Der Dichter hebt die Aureole schnell wieder auf. Nun beunruhigt ihn aber das Gefühl, der Zwischenfall sei von böser Vorbedeutung^{22*}.

Der Verfasser dieser Niederschriften ist kein Flaneur. Sie legen ironisch die gleiche Erfahrung nieder, die Baudelaire ohne jede Ausstaffierung, im Vorbeigehen dem Satze anvertraut: »Perdu dans ce vilain monde, *coudroyé par les foules*, je suis comme un homme lassé dont l'œil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amerume, et, devant lui, qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur.«²³ Von der Menge mit Stoßen bedacht worden zu sein, hebt Baudelaire unter allen Erfahrungen, die sein Leben zu dem gemacht haben, was es geworden ist, als die maßgebende heraus, als die unverwechselbare. Ihm ist der Schein einer in sich bewegten, in sich beseelten Menge, in den der Flaneur vergafft war, ausgegangen. Um sich ihre Niedertracht einzuschärfen, faßt er den Tag ins Auge, an dem sogar die verlorenen Frauen, die Ausgestoßenen, so weit sein werden, einer geordneten Leibensweise das Wort zu reden, über die Libertinage den Stab zu brechen und nichts mehr außer dem Gelde bestehen zu lassen. Verraten von diesen seinen letzten Verbündeten, geht Baudelaire gegen die Menge an; er tut es mit dem ohnmächtigen Zorn dessen, der gegen den Regen oder den Wind angeht. So ist das

* Es ist nicht unmöglich, daß der Anlaß dieser Aufzeichnung ein pathogener Choc gewesen ist. Dero aufschlußreicher die Gestaltung, die ihn dem Baudelaire'schen Werk anverwandelt.

91 I, S. 483/484.

92 Cf. II, S. 634.

93 II, S. 641.

89 Cf. Jules Lematre: *Les contemporains. Etudes et portraits littéraires.*
4^e série. (14^e éd., Paris 1897.) S. 31/32.

90 II, S. 422.

Erlebnis beschaffen, dem Baudelaire das Gewicht einer Erfahrung gegeben hat. Er hat den Preis bezeichnet, um welchen die Sensation der Moderne zu haben ist: die Zertrümmerung der Aura im Chockerklebnis. Das Einverständnis mit dieser Zertrümmerung ist ihn teuer zu stehen gekommen. Es ist aber das Gesetz seiner Poesie. Sie steht am Himmel des zweiten Kaiserreiches als »ein Gestirn ohne Atmosphäre«⁹⁴.

⁹⁴ Friedrich Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. 2. Aufl., Leipzig 1893.
Bd. I, S. 164.