

Sonderdruck aus

DIE FRANZÖSISCHE
LYRIK

AUGUST BAGEL VERLAG DÜSSELDORF

1975

WINFRIED WEHLE

CHARLES BAUDELAIRE

Parfum exotique

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone;

Une île paresseuse où la nature donne
Des arbres singuliers et des fruits savoureux;
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,
Et des femmes dont l'œil par sa franchise étonne.

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine,

Pendant que le parfum des verts tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.

Exotischer Duft

Wenn ich an einem warmen Herbstabend mit geschlossenen Augen / den
Duft und die Wärme deines Busens einatme, / sehe ich glückliche Gestade sich
entfalten, / über denen das Licht einer unablässig gleißenden Sonne ausge-
gossen ist

und eine gelassen ruhende Insel, wo die Natur / eigenartige Bäume und
köstliche Früchte hervorbringt, / Männer, deren Körper schlank und kräftig
ist, / und Frauen, deren unverhohlener Blick erstaunt.

Von deinem Duft in berückende Breiten geleitet, / erblicke ich einen Hafen
voll Segel und Masten, / die noch ganz ermüdet sind von den Wogen des
Meeres,

während der Geruch der grünen Tamarindenbäume, / der die Luft durch-
zieht und mir die Nase bläht, / sich in meiner Seele mit dem Gesang der
Schiffer vermischt.

Le devoir et la tâche d'un écrivain
sont ceux d'un traducteur.
Proust, Le Temps retrouvé

»L'imagination«, betont Baudelaire als einer der großen Wegbereiter der Imaginationstheorie, »... a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et di[s]posés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau«¹. Was hier theoretisch erörtert wird, ist in »Parfum exotique« lyrisch umgesetzt. Die »ästhetische Differenz« von Dichtung und Wirklichkeit ereignet sich als ein Ablösungsprozeß mit deutlich unterschiedenen Stufen.

Die beiden ersten und der letzte Vers erstellen eine Art epischen Rahmen, in dem eine exotisch-bizarre Landschaft evoziert wird (3–14). »Les deux yeux fermés« (1) bildet die Schwelle zu dieser Welt, zugleich die Grenze nach außen zur empirischen Wirklichkeit. Das lyrische Ich, das mit den »geschlossenen Augen« die Ausblendung einer realen Welt andeutet, leitet dabei zugleich den Eintritt in einen »monde nouveau« (vgl. Zitat oben) ein, dessen neuen Horizont der letzte Vers ausspricht: »dans mon âme (14), die Welt der Imagination. So verstanden umfassen die ersten und der letzte Vers das Gedicht wie Ausgangspunkt und Ziel, wie konkrete Gegenwart und imaginierte Erwartung.

Das Ausblenden der »realen« Welt bedeutet jedoch noch nicht unmittelbar Zugang zum Bereich dieses jenseits von ihr gesuchten »Weltinnenraumes«. Dazu bedarf es – und wie man weiß, ist das für die Lyrik Baudelaires symptomatisch – besonderer »erregender Momente«. Sie werden in Vers 2 knapp ins Bild gesetzt: »Je respire l'odeur de ton sein chaleureux«. Diese Reise nach innen nimmt ihren Anfang in einer »erotischen Kommunikation« (»sein chaleureux«)²; die geliebte Frau ist, wie in einem beträchtlichen Teil der »Fleurs du Mal«, das Medium des Aufbruchs. Ihre Liebe (woanders ist es der Wein, Haschisch, die »künstlichen Paradiese«, der Tod) erhebt das lyrische Ich in jenen erregten Seelenzustand, wo es vom Duft (»odeur«), dem eigentlichen Vermittler, über die irdische Befangenheit hinaus und in das gesuchte Land hinübergetragen wird. Erst der im Medium der Liebe und des Geruchsinnes erweckten Imagination gelingt in diesem Gedicht der Verwandlungsprozeß, der die natürliche Gegenwart von Welt³ zu einem »*incitamentum*«, einem Stimulans zu steigern vermag. Jetzt, mit geschlossenen Augen – zurückgelassen sind die Zwänge der beengenden Erfahrungswelt –, hat sich der Blick des Ich befreit, und es beginnt zu schauen (»je vois«, 3). In der Folge dieser Ablösung kann die »neue«

Sichtweise des Ich ihre Herrschaft entfalten. Sie zeugt von nichts Geringerem als von einer radikalen Substitution des physiologischen durch ein inneres, ein imaginatives Wahrnehmungsorgan.

Dieser Ablösungsprozeß in drei Phasen – Ausblenden einer »realen« Wirklichkeit, Erregung eines Übergangsmediums und neue Wahrnehmungsweise – stellt jedoch keinen Einzelfall nur dieses Gedichtes dar. Vor allem die Geruchsempfindung, aber ebenso auch Klang- und Farbeindrücke, drei der maßgeblichen sensorischen Wahrnehmungsweisen also, bilden einen zentralen Bestandteil in Baudelaires »Bilderregungskunst«, die er nicht nur theoretisch wie im Zitat oben, sondern auch in poetischer Form, exemplarisch im Sonett »Correspondances«, immer wieder zu verdeutlichen versucht. Der Begriff der »correspondance«, mit dem er Aufhebung und Verwandlung der Materialität faßt, nähert diesen Vorgang in letzter Konsequenz an die Tradition gnostischer und mystizistischer Weltauslegung an, die durch die vordergründige disparate Realität hindurch eine verborgene und harmonische Einheit der Dinge, eine »forêt de symboles« (»Correspondances«, 3) zu schauen vermag⁴.

Auch in der Formwahl dieses Gedichtes, dem Sonett, verbirgt sich, allerdings in überindividuell-allgemeiner Weise, ein schwaches Abbild dieses Dualismus. Es füllt seine Form in seltener perspektivischer Reinheit mit durchgängiger konkreter Gegenständlichkeit; außer »âme« (14) kann man alle in den Substantiven eingeholte Wirklichkeit als sinnlich wahrnehmbare Dinge auffassen, als Bestandteile einer »realen« Welt. Zugleich sollte ihre Anordnung in der Form des Sonetts, vor allem gegenüber den sozialen und kulturellen Umbrüchen des 19. Jahrhunderts, durchaus auch im Sinne Baudelaires⁵ als ein höchst unzeitgemäßer und ahistorischer Akt der Künstlichkeit verstanden werden. Die Wahl der Form erweist sich dadurch nicht nur entscheidend beteiligt an der ästhetischen Differenzierung von Dichtung und Wirklichkeit, sondern kann darüber hinaus, gewissermaßen ex negativo, zum Ausdruck einer Opposition werden, die die dichtende Subjektivität gegen die Kollektivität der aufkommenden Massengesellschaft richtet. »Sein Abstand vom bloßen Dasein wird zum Maß von dessen Falschem und Schlechtem. Im Protest dagegen spricht das Gedicht den Traum einer Welt aus, in der es anders wäre.«⁶ Diese Flucht in die geläuterte Form, Teil einer breiten Strömung des »L'Art pour l'art« und der »poésie pure« im 19. Jahrhundert in Frankreich, gibt damit einen Hinweis auch auf die historische und soziologische Komponente bei der Entstehung dieser Literatur.

Die Welt der Imagination, die das lyrische Ich in die Materialien der

›realen‹ Welt hineinzuschauen vermag, würde jedoch allein nicht ausreichen, um den ›monde nouveau‹ der Dichtung zu erschaffen. Er wird, wie Baudelaire immer wieder betont, entscheidend gestaltet ›suivant des règles‹, aufgrund ästhetischer Gesetzmäßigkeiten. Ein Teil davon wird bereits in der Wahl der Darbietungsform, dem Sonett und seiner Zweiteiligkeit wirksam, wo die beiden Quatrains eine Einheit gegen die Tercets bilden. ›Parfum exotique‹, eines der klassischen Beispiele in den ›Fleurs du Mal‹, unterwirft sich vorbehaltlos dieser Formalität. Das Gedicht besteht aus nur zwei Satzperioden (1–8 und 9–14). Dabei deckt sich der erste Satz mit der Abmessung der beiden Quatrains, der zweite mit den beiden Tercets. Diese Verteilung zeigt einen genauen syntaktischen Nachvollzug der klassischen Zweiteiligkeit. Außerdem, um eine weitere formale Auffälligkeit zu nennen, konstruieren sich beide Satzperioden um identische Prädikate (›je vois‹, 3 und 10), deren Position im Satz sich weitgehend entspricht; beide stehen überdies am Versbeginn. Jeder der beiden Teile dieses Gedichtes lenkt für sich die Aufmerksamkeit auf das Verb ›voir‹ und hebt mit dieser formalen Maßnahme auf seine Weise die Bedeutsamkeit dieses Schauens als der Elementarerfahrung dieser imaginativen, einer schöneren Welt heraus.

Nicht nur ›voir‹, auch der ›Duft‹, das erregende Moment, wird formal gesperrt gesetzt. Beide wiederholen sich in gleicher Reihenfolge und in derselben Verteilung in den beiden Hälften des Gedichtes, ›odeur‹ Vers 2 und Vers 9, ›voir‹ Vers 3 und Vers 10, und inszenieren damit die Entfaltung des inneren Schauens für jeden Teil neu. Dadurch wird die Zweiteiligkeit der Sonettform hier als Parallelführung der Quartette und der Terzette interpretiert, die im Gegensatz steht zur häufigeren antagonistischen Auffassung (vgl. ›Le mauvais Moine‹ u. a.). Der Aufschwung der Imagination hebt also in zwei Anläufen an, um das Ziel zu erreichen. Dieses wiederum erhält auf einer anderen Ebene der strukturellen Anlage, der Verteilung der Sinneswahrnehmungen über das Gedicht, eine erste aber grundlegende Kontur. In den Quartetten wird die imaginativ erschlossene Welt nur in *einer* sinnlichen Dimension, der visuellen, wahrgenommen; sie ruht allein auf ›je vois‹ (3). Doch im zweiten Teil, zugleich dem zweiten Anlauf und wieder von ›odeur‹ (9) und ›je vois‹ (10) ausgehend, gerät das Schauen in jenen ekstatischen Aufschwung, wo schließlich, getragen von einem visuellen Panorama (›un port‹; ›voiles et mâts‹, 10), auch der Duft (›le parfum des verts tamariniers m'enfle la narine‹, 12) und der Klang (›chant des mariners‹, 14) synästhetisch korrespondieren (›se mêle‹, 14) und jene totale Wahrnehmung hervorrufen, in der die ver-

schiedenen Sinneseindrücke zu *einem* harmonischen Akkord, gewissermaßen zu einer ›unio mystica‹ der Sinne zusammenstimmen, die als akustisches Abbild in den unerhört dichten und melodischen Klängen der Verse nachhallt⁷.

Selbst bis in diese Lautstruktur hinein läßt sich die Zweiteiligkeit der Sonettform nachverfolgen. Nach der klassisch-puristischen Verslehre könnte die bereits genannte wörtliche Wiederholung von ›odeur‹ (2 und 9) Anstoß erregen. Dieser Verstoß ist jedoch kaum Zufall, sondern lenkt das Interesse auf einen der Schlüsselbegriffe dieses Gedichtes, wie auch auf eines seiner Klangzentren. Wenn man /o/ und /ɔ/ bzw. /œ/ und /ø/ als Varianten eines Phonems auffaßt⁸, entsteht der Eindruck, als ob sich ›odeur‹ in seine beiden Vokalphoneme /ɔ/ und /œ/ aufgespalten hätte und die beiden Quartette förmlich überstrahlte, um dabei eine ›unité musicale secrète‹⁹ zu beschwören, die so geheimnisvoll nicht ist. Denn schon die klangbestimmenden Reimwörter bauen ausschließlich auf diesen beiden Vokalen und ihren Varianten auf: ›automne‹ (1), ›monotone‹ (4); ›donne‹ (5) und ›étonne‹ (8); dazu die umrahmten Reime mit ›chaleureux‹ (2) und ›heureux‹ (3) sowie ›savoureux‹ (6) und ›vigoureux‹ (7). Darüberhinaus klingen sie verstreut an in ›deux yeux‹ (1), ›feux‹ (4), ›paresseuse‹ (5) oder aber in ›chaud‹ (1), ›soleil‹ (4), ›hommes‹ und ›corps‹ (7).

Es fällt auf, daß im zweiten Teil, den Terzetten, die Vokale von ›odeur‹ nur noch in ›ton odeur‹ (9) selbst, ›port‹ (10) und ›encor‹ (11) anklingen. Hier, wo es der Imagination schließlich gelingt, sich von den Einzelwahrnehmungen synästhetisch abzuheben, wird in harmonischer Abstimmung dazu das musikalische Motiv für die Ausgangssituation (›odeur‹, ›deux yeux‹, ›sein chaleureux‹) abgelöst von den neuen Klangsequenzen der Terzette, in denen i- und insbesondere a-Laute einen neuen Grundakkord mit teilweise fast identischen Reimen (bes. ›marine‹, 11 – ›narine‹, 13 gegenüber ›tamariniers‹, 12 und ›mariniers‹, 14) bilden. Allerdings lassen sie sich hier noch nicht so eindeutig auf ein Klang- und dieses auf ein Bedeutungszentrum zurückverfolgen wie bei ›odeur‹. Immerhin könnten aber die a-Laute diskret mit ›âme‹ (14) korrespondieren. Wenn man so will, hatte das Gedicht bereits vom ersten Vers an begonnen, in den Gesang der Seeleute, das Bild für das harmonische Tönen der ›Seele‹, einzustimmen. – Schließlich sei in diesem Zusammenhang noch eine sublimen rhythmische Tendenz dieses Gedichtes erwähnt, die sich ungefähr mit den beiden dominierenden Klangkörpern deckt. Es läßt sich zeigen¹⁰, wie in der ersten Hälfte, dem ersten Aufschwung der Imagination, das Schauen noch stärker unter dem Eindruck seines Stimulans, der Liebe, steht und sich diese

Unruhe des Aufbruchs vorwiegend in Anapästern niederschlägt, während in dem Maße, wie sich in den Terzetten die Welt der Imagination zur höchsten Harmonie entfaltet, dies in der Getragenheit des zunehmenden jambischen Rhythmus ihren Ausdruck findet.

Zuletzt noch eine ergänzende Beobachtung zur lexikalischen Struktur, die in ihrer Weise ebenfalls auf die Parallelführung der beiden Gedichtteile abgestimmt zu sein scheint. Es läßt sich eine Liste darüber aufstellen, daß sich mit wenigen Ausnahmen (bes. 7 und 8) ein Substantiv stets mit einem Adjektiv nach dem Prinzip Konkretum (Subst.) plus Abstraktum (Adj.) verbindet¹¹. In allen diesen Fällen dient ein sinnlich wahrgenommenes Element (Subst.) als Träger einer geistig-abstrakten Eigenschaft (Adj.) und verweist damit auf die Anteilnahme und persönliche Wertung des lyrischen Ich. Die Substantiv-Adjektiv-Paare deuten dabei nicht nur an, daß das sinnlich erfaßte Material zum metaphorischen Substrat umgeschaffen wird, um die geschaute Innenwelt abzubilden, sondern sie stehen insgesamt im Dienste jenes imaginativen Verwandlungsprozesses der Wirklichkeit, der sich unter diesem Blickwinkel als deutliche Tendenz der Spiritualisierung zu erkennen gibt.

Die genannten Strukturierungen des Gedichtes realisieren einen Teil der »Regeln«, von denen in der Reflexion Baudelaires die Rede war und die einen erheblichen Anteil an der Erschaffung des »ordre poétique«¹² besitzen. Indem das lyrische Ich die Welt der Erscheinungen lediglich als Materialvorrat (vgl. »matériaux amassés«) ansieht, aus dem es seine poetischen Bauelemente gewinnt¹³, bringt es nachhaltig den Transpositionsprozeß zum Bewußtsein, der mit Hilfe der »poetischen Phantasie« aus der erfahrungsbedingten Weltvorstellung die »neue Welt« des Kunstwerks hervortreibt. Baudelaire faßte ihren Wirklichkeitscharakter in diesem Sinne folgerichtig als »surnaturalisme« auf.

Mit bedeutenden anderen Gedichten der »Fleurs du Mal« hat dieses den Aufschwung ins Bild einer Schiffsreise übertragen. erinnert man sich in diesem Zusammenhang daran, daß im Werk Baudelaires Segel und Meerfahrt der Schiffe als Bild für den Flug der Gedanken verstanden werden kann¹⁴, dann entspricht dem zweifachen inneren Aufschwung eine zweifache allmähliche Bewußtwerdung des Zieles, der exotischen Landschaft: von »île paresseuse« (5) verengt sich der Blick bis zum Auge der Frau (»l'œil des femmes«, 8); in den Terzetten von den »charmants climats« (9) bis in Hörweite der singenden Seeleute (14). Es bleibt jedoch bemerkenswert, daß weder das schauende Ich noch das Schiff eine erkennbare Bewegung der Annäherung beschrei-

ben; das Ich weilt sozusagen bereits vor dem Ziel, ohne jedoch auch angekommen zu sein (vgl. S. 17).

Der Ausdruck dieser Landschaft nun läßt offenkundiger werden, welche Verheißungen sie vertreten soll. Das lyrische Ich bildet sie in doppelter Weise ab; zum einen, an hervorgehobener Position, unübersehbar jeweils schon unmittelbar in der Eröffnung des inneren Panoramas: in »rivages heureux« (3) und entsprechend in »charmants climats« (9). Wie um jeden Zweifel auszuräumen, kommentiert der Schauende die Gestimmtheit dieser Bildwelt selbst: sie wird eingefasst von einem allesüberwölbenden Horizont des Glücksgefühls (»heureux«, »charmant«), kostbar-seltene Momente in den »Fleurs du Mal«, wo es dem lyrischen Ich gelingt, diese Hochgestimmtheit ungebrochen in metaphorische Anschaulichkeit zu übertragen.

Zugleich bildet sich dieser Glückszustand auch dem Charakter dieser Landschaft als dem »Schauplatz der Seele« ein. Dies gilt insbesondere für das zweite Quartett (5–8). Die nacheinander aufgeblendeten Wahrnehmungen fügen sich zu einem zwar unbestimmten, dafür aber um so geschlosseneren Bild einer exotischen Natur. Ihre Eigenartigkeit wird nicht nur hervorgehoben durch die ungewöhnliche Vegetation (»arbres singuliers«, 6 oder »tamariniers«, 12), die unendlich gleißende Sonne (4), die gelassen ruhende Insel (5), sondern auch durch den schlanken, kraftvollen und unverbildeten Menschentyp (7 u. 8). Diese ungewohnt anmutende Exotik ist zu einem Teil sicherlich Ausprägung der Baudelaireschen Auffassung vom Schönen, von dem er fordert, es müsse »bizarre« sein und eine »sensation du neuf« vermitteln¹⁵. Doch das erklärt nur zum Teil, warum sich das schauende Ich nicht mehr in die Natur Lamartines, sondern an exotische Gestade versetzt.

Die ruhige Gelassenheit und Gemächlichkeit dieser Landschaft (»île paresseuse«, 5), die Kraft des Mannes und die (erotische) Ungezwungenheit der Frau entwerfen einen idealisierten Naturzustand der Welt, wo Mensch und umgebende Natur in ungebrochenem, harmonischem Einklang stehen, der ihnen jene »native grandeur« verleiht, von der das Gedicht »J'aime le souvenir de ces époques nues« spricht¹⁶. Durch diese archaischen Bilder hindurch erneuert das Ich selbst den Wunsch und sein Bedürfnis nach dieser Ureinheit von Ich und Welt. Die »Reise« ins exotische Land ist mithin Nachvollzug eines alten Menschheitstraumes, ist eine gewissermaßen archetypische Erinnerung ans verlorene Paradies. Diese Erinnerung steht dabei höchstens vordergründig, als dichterischer Vorwand, mit erlebten Erinnerungsbildern Baudelaires in Verbindung, wie etwa daß die dunkelhäutige Geliebte Jeanne Duval, zu deren Zyklus »Parfum exotique« gerechnet wird, aus tro-

pischen Breiten stammt, die Baudelaire während seiner im übrigen keineswegs ›glücklichen‹ Jugendreise dorthin selbst erlebt hatte. Diese aus erinnelter Anschauung geschöpften Bilder stellen lediglich das poetische Material (vgl. »matériaux amassés«) zur Verfügung, in deren Gestalt sich die Imagination in eine schönere Landschaft der ›Seele‹ fortträumt.

Diese Poesie der ›Erinnerung‹¹⁷ steht in ihrer exotischen Gegenwartsferne jedoch unausgesprochen in Kontrast zur historischen Wirklichkeit im Paris der fünfziger und sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Nicht nur die Sonettform (vgl. S. 11), die Evasionsbewegung dieses Gedichtes insgesamt entwirft eine Welt, ›in der es anders wäre. Die Gelassenheit und Muße (5), ihre Ruhe (vgl. »monotone«, 4)¹⁸ bilden das Gegenstück zu einer aufkommenden Industriegesellschaft mit ihrem hektischen Gewinn- und Erwerbsstreben und der Abhängigkeit vom Leistungszwang, dessen antiindividualistische Auswirkungen Baudelaire fürchten mußte¹⁹; und der kraftvoll-schlanke Menschentyp steht im Gegensatz zum denaturierten Großstadtmassenmenschen. Diese ›Reise‹ ins exotische Land ist eine Evasion in eine Vorstellungswelt ›frei vom herrschenden Zwang der Praxis«, der es selbst nur mehr in ›künstlichen Paradiesen‹ oder in der oppositionellen Künstlichkeit eines ›Dandy‹ gelingt, eine flüchtige Ahnung davon zu konkretisieren.

Jedoch, so sehr sich in diesem geschauten Land der Verheißung der Einklang der Sinne und die harmonische Identität des Ich mit den Dingen auch von der historischen Wirklichkeit abzuheben vermag, das Gedicht konnte ihre krude Materialität nicht restlos läutern. Wie eine verhaltene Erinnerung daran hebt sich gegen diesen paradiesischen Bildgrund das »encor tout fatigués« (11) der Segel und Schiffe als dissonantisches Element ab. Schiffe und Segel, sind sie von der stürmischen Seereise (»la vague marine«, 11) gezeichnet, deuten die Anstrengung an, die der imaginative Aufschwung dem lyrischen Ich abverlangt hatte. »Tout fatigués« ragt deshalb wie ein Stück unaufgelöste Stofflichkeit in die Welt der Imagination hinein, es ist ein Rest an Wirklichkeit, der der poetischen Einverwandlung in den »ordre poétique« widerstand und dabei auf seine Art an die Augenblickshaftigkeit, aber auch Brüchigkeit dieser mystizistischen Entrückung gemahnt. Selbst in dieser ekstatischen Vision also wird das Ich von der Wirklichkeit eingeholt.

Diese Beobachtung nun kann in Verbindung gebracht werden mit der Klangstruktur der zweiten Gedichthälfte, in der i- und a-Laute dominieren. Beide sind in »fatigués« enthalten, dem Wort, das nicht nur, wie anders »odeur«, auf seine Weise dissonantisch Aufmerksam-

keit erregt, sondern auch das einzige mit i- und a-Lauten ist, in dem das lyrische Ich eine subjektive Wertung zum Ausdruck bringt. So könnte das akustische Relief der Terzette das Bedeutungszentrum »fatigués« auch, neben »âme« (14), zu einem Klangzentrum der zweiten Gedichthälfte erheben.

Die Frage nach Gründen für diesen von Vorbehalten nicht freien Aufschwung führt, bildlich gesprochen, zurück auf die erschöpfende ›Reise‹, d. h. auf die erregenden Momente, die Liebessituation, in deren Medium erst das Ich zu seiner Evasion aufzubrechen in die Lage versetzt wurde. Die Andeutung von Begrenztheit der Erhebung, die in »tout fatigués« mitschwingt, steigert sich in Verbindung mit anderen Äußerungen Baudelaires zur Gewißheit, daß die (erotische) Liebe der Frau, so sehr sie eine der fundamentalen Weisen der spirituellen Ekstase in den »Fleurs du Mal« eröffnet²⁰, letztlich doch keine völlige Lösung von der irdischen, materialen Bedingtheit gestattet. In Momenten schroffer Ernüchterung und Desillusionierung darüber läßt sich Baudelaire deshalb zu radikaler Kritik und Verwerfung des Mediums hinreißen, wo er den Liebesakt mit ›chirurgischer Operation‹, ›Zersetzung‹, ja mit »une espèce de mort«²¹ gleichsetzt. Selbst in der Hochgestimmtheit wie in »Parfum exotique« vermag, wenn auch nur andeutungsweise, der Dämon der Unvollkommenheit der Welt und seine monströse Macht, der »Ennui«, seine Gegenwart zu behaupten. In diesem Zurückgeworfenwerden auf die Ausgangssituation, hier die Liebe, liegt das Bewußtsein von der Endlichkeit, Bedingtheit begründet, die diesem Gedicht trotz seiner glücklichen und harmonischen Gestimmtheit einen Akzent von Gedämpftheit und Melancholie verleiht²².

Er scheint sich darüberhinaus noch auf andere Art der Gestaltung mitgeteilt zu haben. Wie an der Perspektivenbewegung (vgl. S. 15) zu beobachten, führen die beiden Aufschwünge das schauende Ich seinem Ziel sehr nahe (vgl. »l'œil«, 8 bzw. »chant des mariniers«, 14). Dennoch bleibt es ihm, um das Bild weiterzuführen, versagt, dieses Paradies auch zu betreten, endgültig anzukommen, selbst ganz Teil dieser Welt zu werden. Die geschaute Ureinheit wird zwar greifbare Nähe, bleibt aber unerreichte Illusion, Traum. Um wieviel mehr muß das jedoch für andere Gedichte der ›Reise‹ gelten, wo diese ekstatische Entrückung kaum oder gar, wie in den überwiegenden Gedichten der »Fleurs du Mal«, überhaupt nicht gelingt. Denn im Grunde kann man auch sie insgesamt als beharrlich wiederholten, wenngleich häufig verfehlten Aufbruch zur ›Reise‹ verstehen, der unter verschiedenen Medien: Wein, Laster, Revolte, Haschisch, den Tod selbst nicht ausgenom-

men, zu einer Evasion aus der Verstrickung des »Ennui« ansetzt. Was zurückbleibt, nachdem jedes Mittel versucht wurde, ist das unerreichte Ziel, »un Infini que j'aime et n'ai jamais connu«²³ und der Zwang, stets erneut aufbrechen zu müssen. So prägt sich diesem Werk als Summe seiner Erfahrungen schließlich das Paradoxon von der mißlingenden Ankunft und dem perpetuierten Aufbruch ein.

Das lyrische Ich befände sich in einer Sisyphussituation, wenn über die Aussichtslosigkeit der Evasion hinaus nicht ein letztes Prinzip bestünde, das die mißlingende Ankunft dennoch sinnvoll werden ließe. Als einzig authentischer Aufbruch hat am Ende Bestand, was in »Le mauvais Moine« oder »Hymne à la beauté« oder anderswo exemplarisch beschworen wird und wovon »Parfum exotique« ein überzeugendes Beispiel gibt: das Ideal des ästhetisch Schönen. Dieses Gedicht gehört zu den wenigen in »Spleen et idéal«, die von einem geglückten Ausbruch aus der Sphäre des »Ennui« künden können. Nicht zufällig gehört es noch zur Eröffnungsphase der »Fleurs du Mal«, die bei der Gestaltung des »Idéal« anheben und stufenweise hinabsteigen zu den Bildern des »Spleen«²⁴. Mit fallender Linie wird die paradoxe Situation, von der die Rede war, zwingender und macht die Aufgabe des lyrischen Ich desto unausweichlicher, den poetischen Funken aus der Ästhetisierung des Mißlingens zu schlagen.

Doch das bezeichnet noch nicht den ganzen Umfang der einschneidenden Wende, die diese Lyrik einleitete. Von Beginn der »Fleurs du Mal« an wird ein zweites Element, das neue dichterische Material, unmißverständlich exponiert: die Darstellung des »Ennui«. Er bildet das große thematische Substrat dieser Dichtung, und »Parfum exotique« ist in dieser Hinsicht untypisch, eine der Ausnahmen, wo in der Liebe eine Verwandlung der Gegenwart, und d. h. des »Ennui«, gelingt. In den weit überwiegenden Fällen jedoch bleibt das Ich seiner Gegenwart verfallen und muß gerade in den Materialien, die als Gegensatz des Erhabenen gelten, seine poetische Welt entfalten. Diese Aufgabe wurde in »Le mauvais Moine« geradezu als Programm formuliert: »O moine fainéant! quand saurai-je donc faire / Du spectacle vivant de ma triste misère / Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux?« Das »traurige Elend«, zuvor dem Grab (9) verglichen, steht für eine als bedrückend erfahrene Wirklichkeit. Da eine Evasion sie nur selten zu distanzieren vermag, bleibt der letzten, der ästhetischen, fast ausschließlich die Zuflucht in diese Niedrigkeit der Existenz. Der künstlerische Akt sieht sich der Forderung gegenüber (»le travail de mes mains«), die Melancholie des Elends in poetische Schönheit (»l'amour

de mes yeux«) umzuschaffen. Die Poetisierung des traditionell Niedrigen steht deshalb im Rang einer großen dichterischen Formel dieses Gedichtzyklus, wie im übrigen schon der Titel des Werkes, »Die Blumen des Bösen«, ankündigt, wo das Bild der Schönheit mit dem Inbegriff des Niedrigen eine programmatische Verbindung eingeht. Sie stellt auf thematischer Ebene einen mindestens ebenso epochenbildenden Einschnitt in der Geschichte der Lyrik dar, wie er sich in vergleichbarer Form bei der romantischen Umwertung der Nacht, etwa in Novalis' »Hymnen an die Nacht« in der Nachfolge Youngs ereignet hatte.

Durch die Poetisierung des Niedrigen kann sich all das Zugang zur lyrischen Aussage verschaffen, was lange Zeit als unangemessen galt und sich dabei den traditionellen poetischen Normen entziehen, die allein die Verbindung von Schön und Gut sanktioniert hatten. Hier wird der Versuch unternommen, gerade das Grausame, Gewalttätige, die Saat des Bösen ästhetisch zu fassen²⁵. Das bricht mit der herkömmlichen Poetik, indem nun Gut *und* Böse, mit einem Übergewicht des Bösen, im Prinzip gleichwertig der dichterischen Gestaltung für würdig befunden werden. Zugleich trifft dies auch entscheidend eine moralisch-christliche Fundierung der Dichtkunst, die, obwohl längst säkularisiert, noch immer den überkommenen Wertverteilungsplan aufrechterhielt, wo Vorstellungen wie oben, Himmel, hell, Gott etc. als Repräsentanten des moralisch Guten; unten, Finsternis, Hölle, Satan etc. als Bezeichnungen des sündhaften Gegenbildes verstanden werden. Zwar haben die »Fleurs du Mal« diese dualistischen Vorstellungsstrukturen nicht beseitigt, aber von ihrer ursprünglich christlichen Motivation soweit abgesehen²⁶, daß dieses Werk auf poetologischem Gebiet dokumentiert, was vergleichsweise Renans »La Vie de Jésus« auf geistesgeschichtlichem. Nachdem sich nun unterschiedslos alle Bereiche des Lebens als gleichwertige Wege des dichterischen Ausdrucks anboten, war dem lyrischen Ich jede metaphysische Vergewisserung abgeschnitten. Angesichts dieser »leeren Idealität« bleibt ihm, da es ganz auf sich verwiesen ist, allein der Kult des Leidens (vgl. »Bénédiction«, Str. 15 u. 17) und die Würde der Verzweiflung. Indem die lyrische Gestaltung dieser Art jedoch über traditionelle poetische Erwartungen hinausgeht, wird sie frei zu jenem »culte des images«, mit dem Baudelaire wohl am nachdrücklichsten die moderne Lyrik beeinflusst hat.

T: »Parfum exotique« nach: Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. établie et annotée par Y. G. Le Dantec, révisée, compl. et présentée par Cl. Pichois, Paris 1961 (Bibl. de la Pléiade). Billige franz. Ausg.: *Les Fleurs du Mal*, Paris 1964 (Garnier-Flammarion 7). – Dt. Übers.: *Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen*, übers. von F. Kemp, Nachw. von K. Maurer, Frankfurt/M. 1962; hieran orientiert sich die vorl. Übers.

L: J. CRÉPET/G. BLIN (Hrsg.), Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris 1942; R.-B. CHÉRIX, *Commentaire des »Fleurs du Mal«*, Genève 1949; E. AUERBACH, *Baudelaires »Fleurs du Mal« und das Erhabene*, in: *Vier Untersuchungen zur Geschichte der franz. Bildung*, Bern 1951, S. 107–127; G. HESS, *Die Landschaft in Baudelaires »Fleurs du Mal«*, Heidelberg 1953; J. D. HUBERT, *L'Esthétique des Fleurs du Mal*, Genève 1953; J. PRÉVOST, *Baudelaire, Essai sur l'inspiration et la création poétique*, Paris 1953; M. RUFF, *L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*, Paris 1955; H. FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Reinbek 1956, 4. Aufl. 1971; A. ADAM (Hrsg.), Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris 1959; A. NOYER-WEIDNER, *Aspekte der Gedichtstruktur in den »Fleurs du Mal«*, in: *RF 71/1959*, S. 334–382; H. R. JAUSS, *Zur Frage der Struktureinheit älterer und moderner Lyrik*, in: *Germ.-Rom. Mon-schr.* 10, 1960, S. 231–266; F. NIES, *Poesie in prosaischer Welt. Untersuchung z. Prosagedicht bei A. Bertrand und Ch. Baudelaire*, Heidelberg 1964; M. MILNER, *Baudelaire, enfer ou ciel, qu'importe!*, Paris 1967; H. WEINRICH, *Baudelaire-Lektüre*, in: *ders., Literatur für Leser*, Stuttgart 1971; M. RUFF (Hrsg.), *Baudelaire. Œuvres complètes*, Paris 1968; M. DÉGUY, *L'Esthétique de Baudelaire*, in: *Critique*, août / sept. 1967; S. 695–717; R. GALAND, *Baudelaire-Poétique et Poésie*, Paris 1969.

| Seite | Seite |
|---|--|
| N: 10, 1 Livre de Poche 2128, S. 250 | 15, 16 Heß, s. L., S. 59 |
| 10, 10 Nach Th. W. Adorno, <i>Erpreßte Versöhnung</i> , in: <i>Noten zur Literatur II</i> , Frankfurt/M. 1961, S. 164 | 16, 18 Adorno, <i>Anm. 6</i> , S. 78 |
| 10, 3 v. u. <i>Œuvres</i> , S. 1124 | 16, 20 H. Hinterhäuser, <i>Der Dandy in der europ. Literatur des 19. Jahrh.</i> , in: <i>Weltliteratur und Volksliteratur</i> , München 1972, S. 168–193 |
| 14, 13 v. u. G. W. F. Hegel, <i>Ästhetik</i> , Bd. II, Hrsg. Bassenge, Frankfurt/M. o. J., S. 332 | 19, 6 v. u. Friedrich, s. L., S. 47 |
| 14, 11 v. u. <i>Œuvres</i> , S. 890, 1256, 1257 u. ö. | 19, 2 v. u. <i>Œuvres</i> , S. 1295 |

A: ¹ Baudelaire im »Salon de 1859«, *Œuvres*, S. 1037 f. Vgl. den Kommentar von Friedrich, s. L., S. 41.

- ² So Heß, s. L., S. 107. Dieses Buch ist noch immer eine der besten Studien über dieses Werk Baudelaire's.
- ³ Baudelaire selbst war sich des transponierenden Effektes dieses Mediums wohl bewußt, vgl. »La Chevelure«, V. 7–8: »Les mien (i. e. mon esprit) nage sur ton parfum«; oder in »Sur mes contemporains«, Œuvres, S. 796.
- ⁴ Vgl. den Kommentar von Crépet/Blin, s. L., S. 295 f. – Zum Problem der »correspondance« vgl. L. SCHRADER, Sinne und Sinnesverknüpfungen, Heidelberg 1969, und auch Heß, s. L., S. 97 f.
- ⁵ Baudelaire war sich dieser Diskrepanz bewußt; nicht zuletzt sie ließ die »Petits Poèmes en Prose« entstehen. Vgl. den Widmungsbrief an A. Houssaye, Œuvres, S. 229 f.
- ⁶ Th. W. ADORNO, Rede über Lyrik und Gesellschaft, in: Noten zur Literatur I, Frankfurt/M. 1958, S. 78. Baudelaire weist selbst darauf hin; vgl. Œuvres, S. 686 und S. 739. Jauß formuliert an »Le Cygne« seinerseits diesen Zusammenhang, s. L., S. 264.
- ⁷ Baudelaire steht damit in der Tradition des alten Ontologie- und Erkenntnisproblems, das sich bei ihm zu »säkularisierter Mystik« wandelt (vgl. Weinrich, s. L., S. 88).
- ⁸ Daß es in diesem Fall möglich ist, hat W. ROTHE, Phonologie des Französischen, Berlin 1972, S. 52 f. und S. 55 nachgewiesen.
- ⁹ Chérix weist darauf hin und urteilt über dieses Gedicht: »Sa perfection tient du prodige« (s. L., S. 114).
- ¹⁰ Vgl. die detaillierte metrische Analyse dazu bei H. VERDERBER, Der Rhythmus des Alexandriner in den »Fleurs du Mal«, Diss. Bonn 1972, S. 130 u. 183.
- ¹¹ »rivages-heureux; soleil-monotone; île-paresseuse; arbres-singuliers; fruits savoureux; corps-mince und vigoureux (bedingt); dazu l'œil-franchise; climat-charmant; voiles, mâts-fatigués«; das ist kaum Zufall; vgl. in »Fusées«: »Epithète d'un ordre abstrait appliqué à un être matériel« (Œuvres, S. 1251).
- ¹² Baudelaire selbst, Œuvres, S. 959. – Hubert achtet im Kap. »L'ordre poétique« auf diesen Aspekt, s. L., S. 264 ff. – Jauß ebenfalls, s. L., S. 259.
- ¹³ Baudelaire: »Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative« (Œuvres, S. 1044).
- ¹⁴ Vgl. »Le Voyage«, III, 2 oder auch S. 1261.
- ¹⁵ Vgl. »Le Voyage«, Œuvres, S. 127, letzter Vers oder S. 1254.
- ¹⁶ Œuvres, S. 11 f., V. 16. – Vgl. auch »La Vie Antérieure«, »Élévation« und »A une Dame Créole«, Œuvres, S. 60, V. 3 oder aber S. 1099.
- ¹⁷ Hubert dazu: »le parfum selon son habitude, symbolise les souvenirs« (s. L., S. 173). Ähnlich wie hier in »Le Parfum«: »Ainsi l'amant sur un corps adoré. / Du souvenir cueille la fleur exquise« (Œuvres, S. 37, V. 7 f.), oder reflektierend S. 1159. Vgl. Prévost, s. L., S. 223, in allgemeiner Weise Heß, s. L., S. 104 u. ö.

- ¹⁸ Baudelaire löst das Bild des Sommers selbst mit »amour du repos« und »sentiment du bonheur« auf (Œuvres, S. 1067).
- ¹⁹ Vgl. Œuvres, S. 1253, 1278 u. ö., zur Leistung vgl. S. 1264 u. a.
- ²⁰ Milner anregende Studie faßt »Spleen et Idéal« mehr als Situationsbeschreibung auf, s. L., S. 112.
- ²¹ Œuvres, S. 1272 und S. 1249. – Auf die Doppelrolle der Liebe und der Frau macht Ruff 1968 aufmerksam, s. L., S. 14 f. Andere Gedichte sprechen es mit Klarheit aus: »Sonnet d'automne« (Œuvres, S. 62, V. 9–12) oder »Hymne à la Beauté« (Œuvres, S. 23, V. 19 f.).
- ²² Sie nährt sich nach Heß »von der Erinnerung an das unvollkommene Glück und an die zerbrechliche Harmonie mit den Dingen« (s. L., S. 113).
- ²³ So verkündet bereits in »Hymne à la Beauté« (Œuvres, S. 23 f., V. 24), das »Parfum exotique« unmittelbar vorangeht. Auerbach nennt dieses unbestimmte Ziel das »absolute Anderswo« (s. L., S. 121).
- ²⁴ Milner, s. L., S. 113, sieht die gesamten »Fleurs du Mal« nach dieser fallenden Linie angeordnet. Vgl. dazu ähnliche Bemerkungen bei Friedrich, s. L., S. 39, und Noyer-Weidner, s. L., der anhand von »Chant d'automne« zu verwandten Aufbaustrukturen des Werkes findet.
- ²⁵ Vgl. Baudelaire's Äußerungen selbst: »... je ne conçois guère... un type de Beauté où il n'y ait du Malheur« (Œuvres, S. 1255); ebenso in »L'Idéal«, Œuvres, S. 21, V. 10 f.; Milner, s. L., S. 145; Galand, s. L.; Hubert, s. L., S. 273 u. 274, haben sich mit dieser einschneidenden Wende der Ästhetik auseinandergesetzt.
- ²⁶ Milner, s. L., S. 153, Friedrich, s. L., S. 47 und bes. Déguay, s. L., versuchen den Nachweis zu führen. Schon Auerbach hatte den Ausdruck der Verzweiflung darauf zurückgeführt, s. L., S. 121 und S. 125.

W. W.