

# Topografien des Bewusstseins

Großstadt Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination  
in der französischen Literatur seit Baudelaire

Inaugural-Dissertation  
zur  
Erlangung der Doktorwürde  
der Philologischen Fakultät  
der Albert-Ludwigs-Universität  
Freiburg i. Br.

vorgelegt von  
Florian Alexander Henke  
aus Mainz

Sommersemester 2005

Erstgutachter: Prof. Dr. Frank-Rutger Hausmann

Zweitgutachter: Prof. Dr. Wolfgang Raible

Drittgutachter: Prof. Dr. Achim Aurnhammer

Vorsitzender des Promotionsausschusses  
der Gemeinsamen Kommission der Philologischen,  
Philosophischen, Wirtschafts- und Verhaltens  
wissenschaftlichen Fakultät: Prof. Dr. Hermann Schwengel

Datum der Disputation: 7. Dezember 2005

## Inhalt

1. Großstadt Wahrnehmung und Ästhetik der Moderne .....	5
1.1 Ein Paradoxon: Stadtlyrik ohne Darstellung der Stadt? .....	10
1.2 Forschungsbericht .....	15
1.3 Ziele .....	22
2. Methodenreflexion .....	25
2.1 Konstellationsforschung und Literaturwissenschaft.....	25
2.2 Korpusfragen I: Begriffsgeschichte in der Literaturwissenschaft? .....	28
2.3 Korpusfragen II: Begriffs- und Diskursgeschichte .....	31
2.4 Diskursgeschichte und Intertextualität.....	34
2.5 Formen des Text-Text-Bezuges in der Intertextualitätskette .....	38
3. Konstellationen .....	40
3.1 Theorien der Einbildungskraft in der deutschen Frühromantik.....	40
3.2 Rezeption der Imaginationstheorie in Frankreich.....	50
3.3 Diskursive Intermedialität: Fotografie und Literatur um 1850 .....	65
3.4 Topografie und Bewusstsein: Literarische Vorbilder.....	84
3.4.1 Petrarca's Mont Ventoux-Epistel.....	85
3.4.2 Gehen und Träumen: Rousseaus <i>Réveries du promeneur solitaire</i> .....	91
3.4.3 <i>Loci et imagines</i> : Mnemotechnisches Schreiben .....	96
4. Baudelaire: Die Großstadt des melancholischen Flaneurs.....	99
4.1 Vom <i>promeneur solitaire</i> zum Flaneur.....	99
4.2 Ein Schwellentext: „Paysage“ .....	104
4.3 Kunst als Erinnerung und Imagination .....	113
4.4 Melancholie und Allegorie: „Le cygne“ .....	117
4.4.1 Der Text als Palimpsest.....	117
4.4.2 Melancholisches Leiden in der Großstadt der Moderne.....	125
4.4.3 Melancholie und Allegorie .....	128
4.5 Flüchtige Begegnungen.....	133
4.5.1 Totentanz auf den Straßen von Paris: „Les sept vieillards“ .....	134
4.5.2 Momentaufnahme und Überformung: „À une passante“ .....	146
4.6 Zusammenfassung: Texte aus dem Erfahrungsraum Großstadt .....	156
4.7 Exkurs: Das Imaginäre des „Rêve parisien“ .....	162

5. Apollinaire: Großstadt und Ästhetik der Avantgarde.....	171
5.1 Avantgarde-Malerei und Literarästhetik der Moderne .....	172
5.2 Bildnerische Experimente: Boccioni und Delaunay .....	182
5.3 <i>Le Flâneur des deux rives</i> : Urbane Topografie und Traum .....	193
5.4 <i>Alcools</i> : Fragmente aus dem Geist der Großstadt.....	201
6. Breton: Die Großstadt als Ort der <i>surréalité</i> .....	216
6.1 Inszenierter Traditionsbruch und stilles Überleben eines Diskursmusters.....	217
6.2 Flanerie und Praxis der <i>écriture automatique</i> .....	223
6.3 Sehen und Träumen.....	228
6.4 Place Dauphine: Von der Rückkehr der Triebkugel.....	232
6.5 Großstadtswahrnehmung und Lektüererinnerung .....	237
7. Gracq: Lesen und Schreiben in der Großstadt .....	244
7.1 <i>En lisant – en écrivant</i> : Zur Literarästhetik Julien Gracqs .....	245
7.2 Text-Welt-Bezug: Der Außenraum als <i>incitamentum</i> .....	250
7.3 <i>La forme d'une ville</i> : Partizipation und Transformation.....	252
7.3.1 Programmatische Distanznahme zum Prätext: Der Prolog .....	253
7.3.2 Heterotopie, eingeschränkte Stadtswahrnehmung, Imagination.....	259
7.3.3 Topografien des Bewusstseins: Kompassstrich und Spinnennetz..	265
7.3.4 <i>La forme d'une ville</i> – Ein Bildungsroman?.....	268
7.3.5 Gides <i>Nourritures terrestres</i> als Intertext.....	271
8. Roubaud: Mnemotechnisches Schreiben .....	278
8.1 Mnemotechnisches Schreiben und Intertextualität.....	279
8.2 Ein Mosaik aus Intertexten .....	285
8.3 Queneaus Stadtlyrik als Prätext .....	287
8.4 Ein Palimpsest: Roubauds Monostichion „Ce jour-là“ .....	294
8.5 Stadtswahrnehmung und Lektüererinnerung: Zum „Sonnet III“ .....	297
Zusammenfassung: Die formale Bedeutung des Motivs Großstadt.....	302
Bibliografie .....	307
Danksagung.....	329

## 1. Großstadt Wahrnehmung und Ästhetik der Moderne

Mit Baudelaires *Tableaux parisiens* entsteht in Frankreich Mitte des 19. Jahrhunderts eine neuartige, dezidiert durch die Erfahrung der Großstadt geprägte Lyrik. In polemischer Abgrenzung von literarischen Programmen der Romantik, in deren Rahmen dem Naturschönen eine herausragende Rolle als Garant für den Sinnzusammenhang der Dinge zugewiesen wird, entwickelt Baudelaire eine Ästhetik, die den „légumes sanctifiés“<sup>1</sup> jegliche poetische Dignität abspricht und stattdessen den Erfahrungsraum der Großstadt als Grundlage der modernen Kunst propagiert. Dabei werden spezifisch urbane Konstituenten der Wahrnehmung wie Bewegung, Flüchtigkeit, Geschwindigkeit und Masse bedeutsam: Sie ersetzen die kontemplativen, panoramatischen Beschreibungsformen, mit denen noch die romantische Naturlyrik operierte und die es dem Subjekt ermöglichten, äußere Eindrücke in innere Erfahrungen zu konvertieren. Die neuartigen Formen der Wahrnehmung im urbanen Raum lassen die semantische Fixierung der komplexen Realsituation prekär werden und tragen wesentlich zur Entwicklung ästhetischer Darstellungsweisen von ungeheurer Modernität bei: Kontextsimultaneität, Polyperspektivität und Fragment prägen die Formensprache in Literatur und Kunst und sind eng mit dem dynamisierten Sehen in der Großstadt verbunden.<sup>2</sup>

Somit unterscheidet sich das Motiv der Großstadt von anderen Motiven der Landschaftspoetik durch seinen formalen Charakter, durch seine grundsätzliche Bedeutung für eine Geschichte der Bild- und Literaturästhetik des 19. und 20. Jahrhunderts. Während Naturräume und landschaftlich-visuelle Phänomene als Übertragungen gelten können und im Rahmen traditioneller motivgeschichtlicher Studien auf ihren Symbolwert untersucht werden, ist die Großstadt nicht nur symbolischer Schauplatz, sondern vielmehr seit Baudelaire auch und vor allem paradigmatische Kulisse für den Entwurf einer Ästhetik der Moderne sowie der Erprobung daraus abgeleiteter experimenteller Darstellungsverfahren in literarischen Texten. Die Großstadt ist inkommensurabel und verweigert sich weitgehend einem beschreibenden Zugriff, so dass sich bei Baudelaire für das schreibende Ich nur diskontinuierliche Wahrnehmungsfragmente ergeben, die es sodann mit Erinnerungem und Imaginärem verbindet. Das urbane Su-

<sup>1</sup> Ch. Baudelaire, *Correspondance*, hg. von C. Pichois und J. Ziegler, Paris 1973 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. I, S. 248.

<sup>2</sup> H. Brüggemann, „Diskurs des Urbanismus und literarische Figuration der Sinne in der Moderne“, in: *Der Sinn der Sinne*, hg. von U. Brandes, Göttingen 1998 (Schriftenreihe Forum, 8), S. 362-400.

jet „erzwingt literarästhetische Erneuerung von Seiten der Autoren“<sup>3</sup> und führt insbesondere zu Schreibweisen, die dadurch, dass sie die urbane Topografie mit subjektiven Bewusstseinsinhalten überformen, weit über eine realistische Darstellung hinausgehen.

Der erste, der diese Tatsache in aller Konsequenz erfasst hat, war Walter Benjamin: „Man wird sich 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.“<sup>4</sup> In seinen Ausführungen zu den *Tableaux parisiens* spricht Benjamin noch pointierter von einem paradox anmutenden „effacement de la ville dans la poésie urbaine de Baudelaire.“<sup>5</sup> Die *Tableaux parisiens* referieren nicht primär auf die urbane Wirklichkeit. Wichtig ist die von der urbanen Realsituation stimulierte kreative Potenz des Künstlers, der das Mimesis-Prinzip zugunsten einer Ästhetik der Erinnerung und der produktiven Einbildungskraft aufgibt.<sup>6</sup>

Texte, in denen die semantische Fixierung eines Außenraumes mit Erinnerungen und Imaginationen des schreibenden Ichs kontaminiert wird, gibt es freilich nicht erst seit Baudelaire. Petrarcas berühmter Mont Ventoux-Brief und Rousseaus *Rêveries du promeneur solitaire* sind nur die prominentesten Beispiele einer literarischen Tradition, in der die Raumwahrnehmung dem schreibenden Ich ermöglicht, auf Erinnerungen und Imaginäres zuzugreifen. Die Praxis des wandelnden Philosophierens der Peripatetiker sowie die Mnemotechnik stellen operationalisierte und kanonisierte Formen des Zusammenhangs von Raumwahrnehmung, Erin-

<sup>3</sup> A. Wischmann, *Verdichtete Stadtwahrnehmung. Untersuchungen zum literarischen und urbanistischen Diskurs in Skandinavien 1955-1995*, Berlin 2003, S. 14.

<sup>4</sup> W. Benjamin, „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1974, Bd. I,2, S. 509-796, hier S. 621. Vgl. weiterhin Benjamins diesbezügliche Äußerungen in den *Zentralpark*-Fragmenten: „In den *Fleurs du mal* gibt es nicht die leisesten Ansätze zu einer Schilderung von Paris“ (S. 675). Ein derartiger Befund steht auch im Mittelpunkt der Ausführungen zu den *Tableaux parisiens*: „En effet, Baudelaire, dont l'œuvre est si profondément imprégnée de la grande ville, ne la peint guère“ (S. 741).

<sup>5</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, S. 742. Vor Benjamin konnte bereits Gustave Kahn auf diese Tatsache hinweisen: „Mais encore étaient-ils [Baudelaire et Guys, FHJ] plus absorbés par les vivants qui passent que par les architectures [...]. Pourtant si l'on peut regretter que le contact d'un dessinateur aigu comme Guys et d'un poète pénétrant comme Baudelaire, ne nous ait valu une pénétrante étude sur la Rue, faut-il plus encore s'étonner que l'auteur du *Domaine d'Arnheim* [...] ne nous ait à sa guise figuré un futur Broadway. L'explication de cette lacune dans les œuvres de Poe et de Baudelaire?“ (G. Kahn, *L'esthétique de la rue*, Paris 1901, S. 199-200.)

<sup>6</sup> Diese „Irrealisierung“ lebensweltlicher Realität im Akt des Fingierens hat Wolfgang Iser als Voraussetzung für die Konkretisierung des Imaginären beschrieben, vgl. W. Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 22-23.

nerung und Imagination dar.<sup>7</sup> Baudelaires Ingeniosität besteht nun darin, den in der literarischen Tradition sowie in pragmatischen Kontexten etablierten Zusammenhang von Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination auf die Großstadt übertragen zu haben. Dadurch erhält dieser Zusammenhang eine unerhörte Brisanz für eine Ästhetik der Moderne: Mit den *Tableaux parisiens* entsteht das Paradigma einer die reine Referentialität transzendierenden Textualität, die nicht mehr von einer *a priori* gegebenen Wirklichkeit ausgeht. Die Nachahmung in der Kunst, die bislang zur Repräsentation ewiger Ideen führen sollte, wird verworfen. Die veränderten Wahrnehmungsbedingungen in der Großstadt, insbesondere die nachhaltige Aufwertung des Flüchtigen und Kontingenten bewirken, dass Wirklichkeit nur noch in den Brechungen subjektiver Bewusstseinsinhalte der Erinnerung und Imagination evoziert wird und in einer Performanz der *écriture* zu ästhetischer Konkretion gelangt.

Ausgangspunkt der vorliegenden Studie sind Baudelaires *Tableaux parisiens* im Kontext der poetologischen Debatten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Analyse theoretischer Texte von der deutschen Frühromantik bis zu Baudelaires kunstkritischen Schriften soll dazu dienen, zunächst das ästhetische Kraftfeld abzustecken, in dem Texte entstehen konnten, die das Motiv der Großstadt nicht in erster Linie als Symbol, sondern als ästhetisches Experimentierfeld verstehen, dabei das Flüchtige und Kontingente der großstädtischen Wahrnehmung aufwerten und somit paradigmatisch eine Absage an die Nachahmungsästhetik formulieren.<sup>8</sup> Anschließend soll der Spielraum literarischer Möglichkeiten untersucht werden, der sich durch Baudelaires Großstadttexte aufgetan hat. Es kann dabei nicht darum gehen, die gesamte „produktive Rezeption“<sup>9</sup> dieses Diskurses nachzuzeichnen oder zu versuchen, auch nur annähernd alle intertextuellen Bezugnahmen auf Baudelaires Großstadtlyrik in Texten des

<sup>7</sup> Vgl. zur Mnemotechnik A. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999 (Beck Kulturwissenschaft), S. 27-29 sowie R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a.M. 1990.

<sup>8</sup> E. Timms, „Unreal city – theme and variations“, in: *Unreal city. Urban experience in modern European literature and art*, hg. von E. Timms und D. Kelley, Manchester 1985, S. 1-12, hier S. 3.

<sup>9</sup> Mit dem Terminus „produktive Rezeption“ bezeichnet Hannelore Link prägnant die „reproduzierende Rezeption“, d.h. die auch in anderen Intertextualitätsmodellen grundlegende enge Verbindung von *écriture* und *lecture*: Der Autor als Leser, der in seinem Schreiben von seinen Leseerfahrungen geprägt ist. Vgl. H. Link, *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart/Berlin/Köln 1980, S. 85-112. Vgl. weiterhin G. Grimm, *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie*, München, 1977 (UTB, 691).

20. Jahrhunderts aufzuzeigen.<sup>10</sup> Wohl aber soll anhand ausgewählter Beispiele eine möglichst repräsentative Darstellung entstehen, aus der Konstanten und Wandlungen des von Baudelaire inaugurierten Diskursmusters hervorgehen. Den Kern des Textkorpus bilden dabei Texte, die explizit auf das zentrale Hemistichion „La forme d’une ville“ aus Baudelaire’s berühmtem Gedicht „Le cygne“ Bezug nehmen: Es handelt sich dabei um André Bretons *Nadja* (1928), Julien Gracqs autobiografisch geprägte Erzählung *La forme d’une ville* (1985) sowie um die 1999 veröffentlichte Gedichtsammlung *La forme d’une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains* von Jacques Roubaud.<sup>11</sup> Darüber hinaus sollen Texte untersucht werden, die zwar nicht die sprachliche Spur „La forme d’une ville“ aufweisen, also aus dem Raster einer „Begriffsgeschichte der Literatur“ herausfallen, jedoch implizit durch ihre strukturelle Anlage auf das Großstadtwahrnehmung, Erinnerung und Imagination verbindende Diskursmuster von Baudelaire referieren und somit ebenfalls das Motiv der Großstadt als Laboratorium für die Erarbeitung einer Ästhetik der Moderne wählen.<sup>12</sup> So sollen zusätzlich Texte von Guillaume Apollinaire, Louis Aragon und Raymond Queneau in den diachronischen Teil der Untersuchung einbezogen werden. Auf diese Weise entsteht eine offene Intertextualitätskette, durch die ein Ausschnitt der Diskursevolution in der Nachfolge Baudelaire’s aufgezeigt werden kann.

Die Tatsache, dass es sich dabei nicht nur um lyrische Texte handelt, mag zunächst verwundern. Sie beweist jedoch, dass der amimetische Impuls, der die sinnliche Wahrnehmung nur als *incitamentum* für eine Bewegung der Erinnerung und der Imagination ansieht, zwar Affinitäten zu Konzeptionen des Lyrischen aufweist, aber keinesfalls an die Gattung

<sup>10</sup> In der diachronischen Perspektive des zweiten Teils der Untersuchung muss der Rahmen einer Rezeptionsgeschichte überschritten werden, geht es doch weniger um konkrete Beeinflussungen, als vielmehr um die Präsenz des von Baudelaire nachhaltig geprägten Diskursmusters in Stadttexen des 20. Jahrhunderts. Damit bewegt sich die Studie auf dem methodischen Terrain der Intertextualitätsforschung.

<sup>11</sup> Die Übernahme der Lexemeinheit und ihre Positionierung als Titel mag als besonders prägnante intertextuelle Bezugnahme gelten, vgl. zur „title-quotation“ insbesondere H.F. Plett, „Intertextualities“, in: *Intertextuality*, hg. von H.F. Plett, Berlin/New York 1991 (Research in Text Theory/Untersuchungen zur Texttheorie), S. 3-29, hier S. 9.

<sup>12</sup> Eine derartige, auf semantische und epistemische Beziehungen von Texten ausgerichtete, die Lexemeinheit mithin transzendierende Demarche skizzieren Dietrich Busse und Wolfgang Teubert in ihrer Konzeption einer Diskursgeschichte, vgl. D. Busse/W. Teubert, „Ist Diskurs ein sprachwissenschaftliches Objekt? Zur Methodenfrage der historischen Semantik“, in: *Begriffsgeschichte und Diskursgeschichte. Methodenfragen und Forschungsergebnisse der historischen Semantik*, hg. von D. Busse, F. Hermanns und W. Teubert, Opladen 1994, S. 10-28.

Lyrik gebunden ist.<sup>13</sup> Auch in narrativen Texten kann die zumeist dominant visuell wahrgenommene Großstadt bisweilen nicht linear zur Darstellung gebracht werden. Vielmehr kann die Vielzahl sinnlicher Reize wie in der Lyrik zum *incitamentum* werden und bei dem schreibenden Ich Erinnerungen und Trauminhalte freisetzen, so dass im Text eine Simultaneität von Kontexten entsteht, die die Ebenen der *histoire* und des *discours* voneinander abhebt. Die Referenz Großstadt ist zwar Auslöser, wird sodann jedoch blockiert, wodurch sie nur noch in den Brechungen einer subjektiven Instanz aufscheint.<sup>14</sup> Das bereits von Hugo Friedrich in Bezug auf die moderne Lyrik konstatierte Auseinanderbrechen der Realität „unter dem Machtanspruch eines Subjekts, das seine Inhalte nicht empfangen, sondern erzeugen will“<sup>15</sup>, ist prinzipiell auch in narrativen Texten möglich. Die narrativen Diskursschemata werden dabei gesprengt, so dass sich eine Überlagerung von Fragmenten der Großstadtswahrnehmung, Erinnerung und Imagination ergibt, die den Referenzanspruch des Erzähltextes reduziert und somit zu der Hybridform einer lyrischen Stadtprosa führt, die in die vorliegende Untersuchung einbezogen werden soll. Eine zusammenhängende Untersuchung dieser Texte drängt sich umso mehr auf, da in Volker Klotz' beeindruckender Studie stets die Affinität der Großstadt zur narrativen Großform Roman betont wird.<sup>16</sup> Dabei geraten Stadttexte, die die Stadtwahrnehmung des Subjekts gerade nicht zur breiten Darstellung der urbanen Wirklichkeit nutzen wollen, sondern sie als Grundlage für eine revolutionäre Ästhetik jenseits des Romans und jenseits der romantischen Lyrik begreifen, ungebührlich in den Hintergrund.

<sup>13</sup> Die extremen Positionen Emil Staigers und Käte Hamburgers, die mit der „subjektiven Aussprache“ das Lyrische schlechthin bestimmen wollten, wurden inzwischen unter Hinweis auf *genres objectifs* wie politische Lyrik und Dinglyrik relativiert. Karlheinz Stierle hält jedoch an der Kategorie der Subjektivität fest und sieht in ihr einen wesentlichen Gegensatz zu „mimetischen fiktionalen Gattungen“ („Die Identität des Gedichts – Hölderlin als Paradigma“, in: *Identität*, hg. von O. Marquard und K. Stierle, München 1979 (Poetik und Hermeneutik, 8), S. 505-552).

<sup>14</sup> Zu den Affinitäten zwischen Lyrik und moderner Prosa vgl. K. Stierle, „'Histoire' und 'Discours' in Claude Simons Roman ‚Les corps conducteurs‘“, in: *Nouveau Roman*, hg. von W. Wehle, Darmstadt 1980 (Wege der Forschung, 497), S. 168-199, insbesondere S. 193-194 sowie ders., „Wege aus dem nouveau roman“, in: *Projekte des Romans nach der Moderne*, hg. von U. Schulz-Buschhaus und K. Stierle, München 1997 (Romanistisches Kolloquium, 8), S. 311-329, hier S. 312-313.

<sup>15</sup> H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Reinbek bei Hamburg, 221996 (re, 420), S. 81.

<sup>16</sup> V. Klotz, *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, München 1969.

### 1.1 Ein Paradoxon: Stadtlyrik ohne Darstellung der Stadt?

Mit der Feststellung, dass Baudelaire in seinen *Tableaux parisiens* „weder die Einwohnerschaft noch die Stadt“<sup>17</sup> darstelle, hat Walter Benjamin erstmals das Paradoxon benannt, das Baudelaires Stadttex te von den realistischen oder naturalistischen Stadtbeschreibungen abhebt. Auf der Referenzebene ist die Stadt bei Baudelaire anders als in den Sittengemälden Merciers und den in deren Nachfolge entstehenden feuilletonistischen Physiognomien des Großstadtlebens kaum greifbar. Sie fungiert jedoch als *incitamentum* einer Bewegung der Erinnerung und Imagination.<sup>18</sup> Eine derartige literarische Codierung des Zusammenhangs von Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination ließe sich mit Roman Jakobson als Zurücktreten der referentiellen hinter die emotive und autoreferentielle Sprachfunktion beschreiben, womit in seiner Theorie ein wesentliches Merkmal lyrischen Sprechens benannt wäre.<sup>19</sup> Da die Stadtreferenz jedoch niemals völlig ausgeblendet wird, entsteht eine diesem Diskurs eigentümliche Überlagerung von Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination, die zu einer Transgression linearer Diskursschemata führt und von Karlheinz Stierle als „Anti-Diskurs“<sup>20</sup> im Sinne von Boileaus Kategorie des „beau désordre“ beschrieben wird.

Mit der Dominanz der zur Darstellung gebrachten Erinnerungen und Imaginationen des Flaneurs überschreiten Baudelaires *Tableaux parisiens* in erster Linie das Diskursschema des Tableau, eines Genres, das gerade jene subjektiven Bewusstseinsinhalte ausklammert und stattdessen auf systematische Wissenskomprimierung und objektive Darstellung ausgerichtet ist. In ihrer Studie zur Geschichte des literarischen Tableau beschreibt Annette Graczyk nicht nur die literarisierten Formen des Tableau bei Diderot,

<sup>17</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, S. 621.

<sup>18</sup> Vgl. auch R. Chambers, „Are Baudelaire’s ‚Tableaux Parisiens‘ about Paris?“, in: *On Referring in Literature*, hg. von A. Whiteside, Bloomington 1987, S. 95-110 sowie K. Stierle, „Baudelaires ‚Tableaux parisiens‘ und die ‚Tradition des ‚tableau de Paris‘“, in: *Poetica* 6 (1974), S. 285-322, hier S. 298 sowie ders., *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München <sup>2</sup>1998, S. 747.

<sup>19</sup> R. Jakobson, „Linguistics and poetics“, in: *Style in language*, hg. von Th.A. Sebeok, Cambridge/Mass. <sup>2</sup>1964, S. 350-377, hier S. 357.

<sup>20</sup> K. Stierle, *Die Identität des Gedichts*, S. 514. Achim Aurnhammer kann überzeugend darlegen, dass Stierles Transgressionstheorie sich keineswegs ausschließlich auf bestimmte Gattungen oder literarhistorische Epochen bezieht, sondern vielmehr allgemein als Prozess erscheint, der es dem dichterischen Subjekt ermöglicht, „im Widerspruch zwischen Diskursnorm und künstlerischer Autonomie“ zu eigenen Ausdrucksmöglichkeiten zu finden, vgl. A. Aurnhammer, „Tristia ex Transilvia. Martin Opitz’ Ovid-Imitation und poetische Selbstfindung in Siebenbürgen (1622/23)“, in: *Deutschland und Ungarn in ihren Bildungs- und Wissenschaftsbeziehungen während der Renaissance*, hg. von W. Kühlmann und A. Schindling, Stuttgart 2004 (Contubernium, 62), S. 253-273, hier S. 260.

Mercier, Goethe und Alexander von Humboldt, sondern stellt auch deren Genese aus der Form des Tableau als wissenschaftlich genutztes Medium zur Präsentation der Dinge dar.<sup>21</sup> Als Paradigma dieser ursprünglichen Form gilt die *Encyclopédie* der französischen Aufklärer mit ihren verschiedenen Text- und Abbildungsstrategien, die allesamt auf eine objektive Darstellung der Empirie zielen. Graczyk konstatiert ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Zusammenführung von Kunst und Wissenschaft, in deren Rahmen es insbesondere bei Goethe und Alexander von Humboldt zu einer Synthese aus Naturgeschichte und Kulturgeschichte komme.<sup>22</sup> Auch Louis-Sébastien Merciers *Tableaux de Paris* sind hybride Texte im Übergangsfeld von Naturgeschichte, Kulturgeschichte und literarischer Prosa. Ihr Ziel ist es, die Großstadt in ihrer Totalität zu erfassen. Da jedoch die Erfassung in einer Draufsicht oder einem Diagramm an der Komplexität der modernen Großstadt scheitern muss, entsteht sie in Form serieller Texte. Damit ist der Anspruch verbunden, durch mehrere Momentaufnahmen, so genannte Physiognomien, zu einer systematischen und enzyklopädischen Darstellung, zu einem Sittengemälde zu gelangen. Als Prototyp dieser an Mercier und der Tableau-Tradition orientierten Texte kann Victor Fournels populäre Sammlung *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* aus dem Jahre 1858 gelten.<sup>23</sup> Nach einem einleitenden, den „artistes nomades“ gewidmeten Kapitel wird die Kunst des Flanierens detailliert als bürgerliche Praxis beschrieben, wobei verschiedene Berufsgruppen, Typen und Stadtviertel in kurzen Portraits vorgestellt werden. So gibt es Kapitel zu den „orateurs et poètes des rues“, zu den „marchands d'habits“, ebenso zu „le gamin de Paris“ und den „marchands de vins“. Ungefähr zur Zeit der ersten Auflagen der *Fleurs du Mal* ist die populär-bürgerliche, von Mercier ausgehende Textsorte des *Tableau de Paris* mit ihrem inventarisierenden Gestus noch äußerst produktiv. Sie markiert, rezeptionsästhetisch gesprochen, den Erwartungshorizont, den Baudelaire mit seinen Texten zwar aufrufen, sodann jedoch radikal durchbrechen wird: Statt an einer synthetischen Darstellung zu arbeiten, wird er die „beunruhigenden und bedrohlichen Seiten des städtischen Lebens“<sup>24</sup> betonen, mithin jene Bereiche, die sich einem ordnenden und inventarisierenden Zugriff verweigern. Lange vor Walter Benjamin konnte Théophile Gautier auf diesen Aspekt hinweisen, der im literarhistorischen Kontext der Jahrhundertmitte die ästhetische Distanz der *Tableaux parisiens* begründet. So schreibt er in dem

<sup>21</sup> A. Graczyk, *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*, München 2004.

<sup>22</sup> Ebd., S. 18-21 und S. 210-224.

<sup>23</sup> V. Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris 1858 sowie die mit 165 Gravuren illustrierte Sammlung *Les rues du Vieux Paris. Galerie populaire et pittoresque*, Paris 1879.

<sup>24</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, S. 542.

am 9. September 1867 in der Zeitschrift *Le Moniteur* veröffentlichten Nekrolog:

Il [Baudelaire, FH] aime à suivre l'homme pâle, crispé, tordu, convulsé par les passions factices et le réel ennui moderne à travers cet immense madrépore de Paris, à le surprendre dans ses malaises, ses angoisses, ses misères, ses prostrations et ses excitations, ses névroses et ses désespoirs. Comme des nœuds de vipère sous un fumier qu'on soulève, il regarde grouiller les mauvais instincts naissants, les ignobles habitudes paresseusement accroupies dans leur fange; et, à ce spectacle qui l'attire et le repousse, il gagne une incurable mélancolie, car il ne se juge pas meilleur que les autres, et il souffre de voir la pure voûte des cieux et les chastes étoiles voilées par d'immondes vapeurs.<sup>25</sup>

Im Gegensatz zu dieser neuartigen, aus dem Erfahrungsraum der Großstadt erwachsenden Dichtung Baudelaires beschreibt Benjamin die schon etablierte Gattung des *Tableau de Paris*, die bereits vor der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Blüte erlebte, als „hohe Schule des Feuilletons“.<sup>26</sup> Dabei markiert er deutlich die Grenze zu dem, was er als urbane Literatur der Moderne anerkennt und bei Baudelaire paradigmatisch verwirklicht sieht. Der flanierende Feuilletonist wird von ihm als ein „mit ungewöhnlicher Fähigkeit zur Selbstbeobachtung ausgestatteter Spießer“<sup>27</sup> beschrieben. Die Schilderungen des städtischen Lebens, wie sie in den Feuilletons und *Tableaux de Paris* erscheinen, zeichnen sich noch durch einen dezidierten Willen zur Systematik aus, durch eine heitere Gelassenheit, die etwa bei Fournel zu Tage tritt, wenn dieser die Flanerie als „bonne et douce chose“<sup>28</sup>, als „métier [...] plein de charmes et de séductions“<sup>29</sup> bezeichnet. Der Kontingenz und Flüchtigkeit der Großstadt wird das Simulakrum einer Ordnungsmatrix gegenübergestellt, die als „beruhigende[s] Mittelchen“<sup>30</sup> die Unfassbarkeit der Großstadt camouflieren soll. Somit stehen die feuilletonistischen *Tableaux* einerseits in der von den Enzyklopädisten geprägten Wissenschaftstradition. Sie streben die Erforschung der Großstadt Paris mit den in der Naturkunde etablierten Methoden an und erscheinen dadurch als Teil der neuen, von Michel Foucault beschriebenen *sciences humaines*. Klassifizieren und Systematisieren sind Operationen, die dazu dienen, das Wilde und Anarchische der Großstadt durch Reduktion auf Typisches zu zähmen. Andererseits jedoch entfernen sich die feuilletonistischen *Tableaux* aber merklich vom Systematischen, von der reinen

<sup>25</sup> Th. Gautier, *Charles Baudelaire*, préface de M. Parfenov, Paris 2001, S. 33.

<sup>26</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, S. 537.

<sup>27</sup> Ebd.

<sup>28</sup> V. Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, S. 261.

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, S. 542.

Bestandsaufnahme der Dingwelt und gewinnen gerade aus dem Scheitern fester Ordnungsschemata ästhetische Qualitäten. Der hybride, zwischen Wissenschaft und Kunst vermittelnde Gestus von Merciers *Tableaux de Paris* und von den in deren Nachfolge entstehenden feuilletonistischen Paris-Texten bietet sodann Anknüpfungspunkte für die Stadtdarstellungen der Realisten und Naturalisten, die von dem typisierenden und klassifizierenden Gestus dieser Textsorte angezogen sind, da er ihren eigenen szientistischen Ambitionen entgegenkommt.<sup>31</sup> Insbesondere in den großen Romanprojekten Balzacs und Zolas kommt der inventarisierende und klassifizierende Impetus des Genres zum Tragen. So wird der Schriftsteller bei Balzac zum „historien des mœurs“ ernannt. Er soll die Beobachtungstechniken des Zoologen übernehmen, um die Stadt als Habitat zu erfassen. Die *Comédie humaine* erscheint somit als augmentierte Form eines tableauartigen Ordnungsschemas aus der *Encyclopédie*. Noch expliziter tritt der szientistische Anspruch bei Zola zutage, der etwa in *Le ventre de Paris* eine Ästhetik des Visuellen entwickelt, in der der Beobachter sich ganz zurücknimmt, um die angestrebte Objektivität der Darstellung nicht zu gefährden. Die wissenschaftliche Grundierung der *Tableau*-Tradition steht im Zentrum der naturalistischen Erfassung der Großstadt. Sigrid Weigel analysiert in diesem Zusammenhang die Aufschreibesysteme, die sich durch diesen Anspruch herausgebildet haben und die auch auf neue Medien zurückgreifen konnten: So werden zur Erfassung der Großstadt Texte entwickelt, die sich an fotografischen Strategien orientieren und aus der Sukzession einzelner Bilder eine Systematik etablieren wollen.<sup>32</sup>

Stellen Merciers *Tableaux de Paris* also einerseits Vorbilder für eine realistisch-naturalistische Fixierung der urbanen Wirklichkeit im Medium des Romans dar, so sind sie andererseits für Baudelaire ein Modell, von dem er sich nachhaltig distanziert. Karlheinz Stierle beschreibt in einem frühen Aufsatz den Bruch zwischen der Hybridform der *Tableaux de Paris* von Mercier und Baudelaires *Tableaux parisiens*.<sup>33</sup> Die bei Baudelaire im Titel seiner Gedichtsammlung geleistete semantische Anknüpfung an die Gattungstradition suggeriert zwar eine Kontinuität, die es jedoch weder in in-

<sup>31</sup> A. Graczyk, *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*, S. 432 sowie, in Bezug auf Balzac, auch W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, S. 541: „Sie [die Tableaux, FH] versicherten, jedermann sei, von Sachkenntnis ungetrückt, imstande, Beruf, Charakter, Herkunft und Lebensweise der Passanten abzulesen. [...] Mit solchen Gewißheiten war vor allen anderen Balzac in seinem Element. Seine Vorliebe für uneingeschränkte Aussagen fuhr gut mit ihnen.“

<sup>32</sup> S. Weigel, „Text und Topographie der Stadt. Symbole, religiöse Rituale und Kulturtechniken in der europäischen Stadtgeschichte“, in: dies., *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München 2004, S. 249-284, insbesondere S. 280-281 (erstmalig in: *Reden über die Stadt*, hg. von L. Bauer und G. Sievernich, Berlin 2002 (Schriftenreihe des Forum Guardini, 10), S. 3-26.)

<sup>33</sup> K. Stierle, *Baudelaires ‚Tableaux parisiens‘ und die Tradition des ‚tableau de Paris‘*, S. 285-322.

haltlicher noch in sprachlicher Hinsicht gibt. Baudelaire bricht vielmehr nachhaltig mit dem wissenschaftlichen Impetus der Tableau-Tradition: Die Darstellung der sozialen Empirie der Stadt, wie sie etwa Balzac und Zola aus der Tradition des enzyklopädischen Tableau übernehmen, läuft den ästhetischen Positionen Baudelaires fundamental zuwider. Mit der literarischen Codierung des Zusammenhangs von Großstadtswahrnehmung, Erinnerung und Imagination sprengt Baudelaire die von Mercier zur Meisterschaft gebrachten Gattungskonventionen des Tableau und eröffnet der Stadtliteratur gleichzeitig völlig neue Perspektiven. Die Kontextsimultaneität von Wahrgenommenem, Erinnerungtem und Imaginärem führt zu einer Konzentration auf den zum lyrischen Subjekt gewordenen Flaneur und dessen *écriture*. Damit geht eine Absage an sämtliche Objektivitätspostulate der alten Tableau-Tradition einher, die sich insbesondere dadurch äußert, dass die referentielle hinter die emotive Sprachfunktion zurücktritt. Mit Baudelaire entstehen Stadttex-te, in denen die Stadt nicht dargestellt wird, sondern in denen vielmehr das Flüchtige und Kontingente der Großstadt als *incitamentum* für eine poetische Bewegung der Erinnerung und Imagination genutzt wird.

Das von Benjamin prägnant formulierte Paradoxon eines „effacement de la ville dans la poésie urbaine de Baudelaire“<sup>34</sup> ist nur vor dem Hintergrund der poetologischen Debatten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der dabei sich herausbildenden amimetischen Kunstdefinition verständlich. Diese ist ihrerseits auch als Reaktion auf die Entwicklung des Wahrnehmungsmediums Fotografie und der an ihr orientierten realistisch-naturalistischen Schreibweise zu werten. Im Mittelpunkt dieser amimetischen Ästhetik steht nicht mehr die Großstadt als Objekt der Wahrnehmung, sondern vielmehr die Stadt als Ort des „Chocks“, der bei dem die Stadt durchstreifenden Flaneur Erinnerungs- und Imaginationsequenzen freisetzt. Auf diese Weise überlagern sich im Text Wahrnehmungsfragmente, Erinnerungen und Gehalte des Imaginären, und es entsteht ein „Anti-Diskurs“ zu Merciers *Tableaux de Paris* und der Tradition einer sammelnd-klassifizierenden Darstellung der Stadt, der ausgehend von der urbanen Topografie eine Topografie des Bewusstseins entwirft. Dieser „Anti-Diskurs“, der bei Baudelaire erstmals zu poetischer Prägnanz gelangt, wird jedoch seinerseits Matrix für eine Reihe lyrischer oder lyrisch geprägter Texte des 20. Jahrhunderts, die weiterhin „Anti-Diskurs“ zu Formen der linear-objektiven Stadtbeschreibung in realistisch-naturalistischer Manier bleiben und bis in die Postmoderne hinein das traditionsbildende Potential der amimetischen Großstadtlyrik Baudelaires belegen.

---

<sup>34</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, S. 675.

## 1.2 Forschungsbericht

Basis der vorliegenden Studie zur Entstehung einer Ästhetik der Moderne über die literarische Codierung des Zusammenhangs von Großstadt- und Stadtwahrnehmung, Erinnerung und Imagination sind französische Texte des 19. und 20. Jahrhunderts, wodurch sich zunächst eine durchaus literarhistorische Ausrichtung ergibt. Es ist jedoch unabdingbar, jene literarhistorische Perspektive mit den theoretischen Ansätzen zur Untersuchung der Stadtwahrnehmung zu verbinden, die sich seit den Pionierarbeiten von Georg Simmel in der Soziologie entwickelt haben und die heute im Rahmen eines kulturwissenschaftlichen Forschungsparadigmas eine ausgesprochene Konjunktur erleben.<sup>35</sup> Die vom Gegenstand verlangte Zusammenführung von im engeren Sinne literarhistorischen Aspekten und allgemein-theoretischen Ansätzen zur Modellierung der Wahrnehmung im urbanen Raum bestimmt daher auch die Struktur des vorliegenden Forschungsberichts: Zunächst sollen wichtige Vorarbeiten im Bereich der Literaturgeschichte referiert werden, um anschließend auf wesentliche theoretische Ansätze zur Untersuchung der Großstadt- und Stadtwahrnehmung und deren imaginativer Bearbeitung in Literatur und Kunst einzugehen. Abschließend werden Arbeiten vorgestellt, die bereits literaturwissenschaftliche und soziologisch-anthropologische Fragestellungen zusammenführen und an die die vorliegende Arbeit anknüpfen kann.

Die Modernität Baudelaires, die produktive Energien freisetzende Faszination seines Œuvres und das Weiterleben seiner literarästhetischen Positionen in Texten des 20. Jahrhunderts werden in nahezu allen Darstellungen und Handbüchern mit bisweilen gebetsmühlenhafter Penetranz betont. Wenn dieses Deutungsmuster heute nachgerade zu einem literaturwissenschaftlichen Topos geworden ist, dann sicher auch deshalb, weil es schon früh, 1940 mit Marcel Raymonds *De Baudelaire au Surréalisme*<sup>36</sup> und 1956 mit Hugo Friedrichs *Die Struktur der modernen Lyrik*<sup>37</sup>, zwei zwar sehr unterschiedliche, jedoch zweifellos gleichermaßen überzeugende, ja durchaus elegante Darstellungen erfahren hat. Marcel Raymond sieht in Baudelaires Lyrik den gemeinsamen Ursprung zweier literarischer Traditionen: Er spricht von Stéphane Mallarmé und Paul Valéry als den „artistes“ und stellt ihnen mit Arthur Rimbaud und den Surrealisten die

<sup>35</sup> Vgl. G. Simmel, „Die Großstadt und das Geistesleben“ [1903], in: ders., *Gesamtausgabe*, hg. von R. Kramme, A. Rammstedt, O. Rammstedt, Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Frankfurt 1995, S. 116-131. Vgl. in Bezug auf ein kulturwissenschaftliches Forschungsparadigma die Arbeiten von Sigrid Weigel.

<sup>36</sup> Vgl. M. Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris 1940.

<sup>37</sup> Vgl. H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Reinbek bei Hamburg 221996 (re, 420).

Dichter gegenüber, die er als „voyants“ bezeichnet.<sup>38</sup> Auch wenn die schematisch anmutende, auf die traditionelle poetologische Gegenüberstellung von *poeta doctus* und *poeta vates* rekurrierende antagonistische Positionierung der zwei Traditionslinien überraschen mag, so liegt wohl gerade in der etwas reduktionistischen Argumentation und im Betonen der Schlüsselrolle Baudelaires jener Grad an Suggestivität, der der Darstellung den geschilderten Erfolg beschert hat. Hugo Friedrichs Argumentationsduktus unterscheidet sich zwar, vermutlich auch bedingt durch eine andere Wissenschaftstradition, von derjenigen des Begründers der Genfer Schule. Grundsätzlich gelangt er jedoch in der *Struktur der modernen Lyrik* zu ähnlichen Ergebnissen: Dunkelheit, Inkohärenz und Dissonanz sind für ihn wichtige Charakteristika modernen lyrischen Sprechens.<sup>39</sup> Deren Wurzeln finde man zwar in theoretischer Form schon im 18. Jahrhundert, namentlich bei Diderot und Rousseau,<sup>40</sup> jedoch sei recht eigentlich erst Baudelaire der Dichter der Modernität, dessen Schaffen sodann impulsgebend für die kommenden Generationen gewirkt habe.<sup>41</sup>

Es mag vor diesem Hintergrund erstaunen, dass Baudelaires *Tableaux parisiens* und die Prosagedichtsammlung des *Spleen de Paris*, jene *textes fondateurs* der modernen Lyrik, in den einschlägigen Studien zur literarischen Stadtdarstellung bislang jeweils den Endpunkt einer Entwicklung markieren und der Stadtdiskurs in der Nachfolge Baudelaires, der bis in die jüngste Gegenwart zu verfolgen ist, somit nicht erfasst wird. Gewinnt man bei der Lektüre der erwähnten, primär gattungsgeschichtlich ausgerichteten Darstellungen von Raymond und Friedrich den Eindruck, Baudelaire stehe am Beginn nahezu jeder literarischen Artikulation der Moderne, so erscheint der Dichter der *Fleurs du Mal* in den motiv- und diskursgeschichtlich akzentuierten Beiträgen zur Stadtdarstellung als bisweilen mythisch überhöhter Endpunkt, von dem aus keine produktive Weiterführung möglich zu sein scheint. Dies betrifft auch die beiden gegenwärtig vorliegenden großen Untersuchungen zur Stadt in der französischen Literatur. Sowohl Pierre Citrons *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire* als auch Karlheinz Stierles *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt* enden jeweils mit den Paristexten Baudelaires.<sup>42</sup> Deren Modernität wird freilich erkannt, und insbesondere Stierle versteht

<sup>38</sup> M. Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, S. 11.

<sup>39</sup> Vgl. H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, S. 15ff.

<sup>40</sup> Ebd., S. 23-27.

<sup>41</sup> Ebd., S. 35.

<sup>42</sup> Vgl. P. Citron, *La poésie de Paris de Rousseau à Baudelaire*, Paris 1961, 2 Bde. und K. Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München 1998. Elisabeth Giesenhausen untersucht ausschließlich Erzähltexte des 20. Jahrhunderts und knüpft somit eher an die Tradition der Stadtbeschreibung im Roman (etwa Zola) an, vgl. *Stadtvisionen in der französischen Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 2002 (Trierer Studien zur Literatur, 36).

es, diese Neuartigkeit der Stadtdarstellung deutlich zu kennzeichnen, und zwar einerseits auf der Folie einer Ablösung vom feuilletonistischen Genre des *Tableau de Paris*, andererseits in intermedialer Perspektive als Transposition von Techniken zeitgenössischer Paris-Karikaturen.<sup>43</sup> Stierle betont in Anlehnung an Benjamin zudem einen Aspekt, der nachgerade die Grundlage der vorliegenden Studie bilden soll, nämlich dass bei Baudelaire die „konkrete Erscheinung der Stadt dennoch lange im Hintergrund“<sup>44</sup> bleibe. Er spricht jedoch im Rahmen seiner Darstellung von Baudelaire als „Höhepunkt und Endpunkt“<sup>45</sup> und deutet nur beiläufig an, inwiefern jene Stadtttexte gerade nicht nur einen Endpunkt markieren, sondern gleichzeitig „einen Spielraum neuer literarischer Möglichkeiten eröffne[n]“<sup>46</sup>. Einen „Spielraum“ deutet Stierle bereits in einer Fußnote seines frühen Aufsatzes zu den *Tableaux parisiens* an. Dort unterstreicht er, dass Baudelaires Stadtttexte „in Lyrik und Prosa des 20. Jahrhunderts ein reiches Nachleben gefunden [haben, FH]“.<sup>47</sup> Eine Untersuchung zu diesem Nachleben steht jedoch noch aus, weshalb im Rahmen der vorliegenden Studie der von Stierle angesprochene „Spielraum neuer literarischer Möglichkeiten“ ausgelotet werden soll. Das innovative Potential, das Marcel Raymond und Hugo Friedrich der Lyrik Baudelaires zuschreiben, lässt sich auch und besonders in Bezug auf den Stadtdiskurs aufzeigen, wobei es dafür unabdingbar ist, die literaturgeschichtliche Perspektive mit theoretischen Ansätzen der kulturalanthropologischen Stadtforschung sowie mit verschiedenen Raumkonzepten zu verbinden.

Seit den frühen soziologischen Arbeiten von Georg Simmel gilt die Stadt als ein soziales Gebilde von ungeheurer Modernität, in dem traditionelle Sozialstrukturen aufgelöst werden und das als Zentrum des technischen und gesellschaftlichen Fortschritts angesehen werden muss. Für das Individuum bedeutet das Leben in der Stadt unweigerlich einen Verlust an lebensweltlicher Geborgenheit, der jedoch der Preis für die Emanzipation aus überkommenen Sozial- und Handlungsstrukturen ist. Besondere Beachtung erfahren seit diesen Studien die Wahrnehmungsstrukturen in der Großstadt: Die Komplexität und die Geschwindigkeit des metropolitenen

<sup>43</sup> Vgl. K. Stierle, *Der Mythos von Paris*, S. 699ff. Dazu ferner V. Gille, „Paris, territoire du rêve“, in: *Trajectoires du rêve. Du romantisme au surréalisme*, hg. von V. Gille, Paris 2003, S. 141-166.

<sup>44</sup> K. Stierle, *Der Mythos von Paris*, S. 747. Vgl. diesbezüglich schon Walter Benjamin (s.o.) sowie R. Chambers, *Are Baudelaire's 'Tableaux Parisiens' about Paris?*

<sup>45</sup> K. Stierle, *Der Mythos von Paris*, S. 852.

<sup>46</sup> Ebd., S. 768.

<sup>47</sup> K. Stierle, *Baudelaires 'Tableaux parisiens' und die Tradition des 'tableau de Paris'*, S. 298. Auch Silvio Vietta verweist auf die Bedeutung von Baudelaires Großstadtlyrik für die literarische Moderne, ohne jedoch diese Thematik zu vertiefen: „Mit ihm [= Baudelaire, FH] beginnt die große moderne Großstadtliteratur. Baudelaire hat neue Normen gesetzt für die literarische Moderne in Deutschland“, vgl. S. Vietta, *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Bernhard*, Stuttgart 1992, hier S. 287.

Lebens führen zu Phänomenen der Reizüberflutung. Simmel spricht von der „Steigerung des Nervenlebens“<sup>48</sup>, und Walter Benjamin erarbeitet das Konzept des „Chocks“, das er im urbanen Raum verankert.<sup>49</sup> Auf diese Weise wird das Individuum zu komplexen Anpassungsleistungen genötigt. So wird es gezwungen, durch Reizselektion die Vielzahl der Sinnesreize auf ein verarbeitbares Maß zu reduzieren.

Bezieht man sich auf die Arbeiten Simmels und Benjamins, so muss man freilich berücksichtigen, dass es sich bei diesen Analysen der urbanen Wahrnehmungsformen um einen Diskurs handelt, der kulturpessimistischen Prämissen gehorcht. Die „Steigerung des Nervenlebens“<sup>50</sup> in der Großstadt wird als Degenerationsphänomen gedeutet, da der Sinnesreiz nicht mehr verinnerlicht werden kann. Erst durch die Reduktion der Sinnesdaten gelingt es überhaupt, die urbane Umwelt zu strukturieren. Kevin Lynch hat gezeigt, wie die Stadt dadurch „lesbar“ wird.<sup>51</sup> Roger M. Downs und David Stea sprechen dabei vom Prinzip des „cognitive mapping“.<sup>52</sup>

In diesem Zusammenhang stehen auch die jüngeren Studien zur Wahrnehmung im 19. Jahrhundert. Jonathan Crary untersucht die radikale Veränderung, die die Auffassung vom Sehen in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts nicht nur durch die veränderten Wahrnehmungsbedingungen in der Großstadt, sondern vor allem durch die Erfindung optischer Medien erfährt.<sup>53</sup> Seit der Renaissance habe die *camera obscura* als Paradigma der menschlichen Wahrnehmung fungiert. Dieses Modell einer „geometrical optics“<sup>54</sup> sei nach der Erfindung der Stereoskopie durch die Vorstellung einer „physiological optics“<sup>55</sup> ersetzt worden, die auf der Vorstellung von der Körperlichkeit des Sehens und der Subjektivität des Betrachters basiere. Sehen sei nun nicht mehr in Analogie zum Modell der *camera obscura* als Wiedergabe der Außenwelt in der Innenwelt des menschlichen Verstandes konzipiert worden, sondern vielmehr auch als produktive Tätigkeit, die an die Subjektivität des Betrachters gebunden ist. Ein derartig tiefgreifender Wandel in der konzeptionellen Fassung des Sehens musste nach Martin Jay langfristig zu einer nachhaltigen Kritik des Sehens

<sup>48</sup> G. Simmel, *Die Großstadt und das Geistesleben*, S. 116.

<sup>49</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire*.

<sup>50</sup> G. Simmel, *Die Großstadt und das Geistesleben*, S. 116.

<sup>51</sup> K. Lynch, *The Image of the City*, Cambridge/Mass. 1962 (Publ. of the Joint Center for Urban Studies).

<sup>52</sup> R.M. Downs/D. Stea, *Maps in Minds: reflections on cognitive mapping*, New York 1977 (Harper and Row series in geography). Thomas Kleinspehn konzentriert sich dabei auf das Sehen, vgl. *Der flüchtige Blick: Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*, Reinbek bei Hamburg 1989 (Rowohlts Enzyklopädie, 485).

<sup>53</sup> J. Crary, *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge/Mass. 1990, S. 16 und S. 27.

<sup>54</sup> Ebd., S. 16.

<sup>55</sup> Ebd.

und des „ocularcentrism“ führen. Der Beginn jener die sinnliche und insbesondere die optische Wahrnehmung diskreditierenden Bewegung zeige sich dabei paradoxerweise bereits lange vor der Jahrhundertwende, also noch während der nachhaltig von positivistischen Axiomen geprägten Phase um 1850.<sup>56</sup> Der Ort, an dem die Kontroverse zwischen registrierendem Sehen und produktiv-transformierendem Sehen besonders virulent wird, ist die Großstadt. Während in der Literatur einerseits mit Balzac und Zola Modelle einer realistisch-naturalistischen, sammelnd-klassifizierenden Präsentation der Stadt und des städtischen Lebens entstehen, steht Baudelaire hingegen am Beginn der von Jay untersuchten Tradition eines „antioocularcentric discourse“<sup>57</sup>, der das gesamte 20. Jahrhundert durchzieht. Im Bereich der Ästhetik ist der gegen das registrierende Sehen gerichtete Diskurs mit der Forderung verbunden, das Sehen mit Erinnerung und Imagination zu verbinden. In Baudelaire's *Tableaux parisiens* gelangt dies erstmals zu poetischer Prägnanz.

Parallel dazu liegen mit den Arbeiten von Michel Foucault und Michel de Certeau Raumkonzepte vor, die sich auch für die Analyse literarischer Texte als bedeutsam erweisen können.<sup>58</sup> So lässt sich beispielsweise die Textualität der Imagination in Gracq's *La forme d'une ville* unter Rückgriff auf Foucaults Begriff der Heterotopie verstehen. De Certeaus Unterscheidung zwischen „espace“ und „lieu“ ist hingegen dazu geeignet, als heuristisches Instrumentarium für die Analyse des Zusammenhangs von *écriture automatique* und *errance dans la ville* zu fungieren, wie er von den Surrealisten programmatisch formuliert wird. Auch für eine Untersuchung zur Literarästhetik Jacques Roubauds ließen sich Anregungen von de Certeaus Konzepten gewinnen: Bei Roubaud soll die Stadt nicht als „lieu“ in ihrer räumlichen Ordnung erfasst werden, sondern als „espace“, d.h. im Rahmen einer praktischen Aneignung des Raums.<sup>59</sup> In einem Parcours durch den Gedächtnisraum Stadt erhält das schreibende Ich Textfragmente der literarischen Tradition, auf deren Grundlage es seine eigene poetische Aktivität entwickeln kann. Praktische Raumaneignung und poetische Sprachverwendung sind in einer Weise miteinander verbunden, die sich mit de Certeaus Konzept der „énonciation piétonnière“<sup>60</sup> beschreiben ließe.

<sup>56</sup> M. Jay, *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*, Berkeley 1993, S. 146-147.

<sup>57</sup> Ebd., S. 590.

<sup>58</sup> M. Foucault, „Des espaces autres“, in: ders., *Dits et écrits 1954-1988*, Bd. IV : 1980-1988, hg. von D. Defert und F. Ewald, Paris 1994, S. 752-762. M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris 1990 (folio essais), v.a. Bd. I, S. 139-191. Weiterhin M. Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992.

<sup>59</sup> J. Roubaud, *Poésie : récit*, Paris 2000, S. 17.

<sup>60</sup> M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, Bd. I, S. 18.

Eine Berücksichtigung dieser soziologischen, anthropologischen und philosophischen Konzepte der Wahrnehmung des urbanen Raums für die literaturwissenschaftliche Analyse wurde bereits vor einigen Jahren als Desiderat der Forschung formuliert und führte in der Zwischenzeit zu mehreren Arbeiten, die sich dieser theoretischen Kategorien für systematische oder historische Fragestellungen bei der Analyse literarischer Texte bedienen.<sup>61</sup> Grundlegende Erkenntnisse zur Großstadt als Paradigma für die ästhetische Modellierung dynamischer Wahrnehmungsformen liefert neben der inzwischen klassischen, auf die deutsche Literatur der Jahrhundertwende und der Weimarer Republik bezogenen Untersuchung von Sabina Becker vor allem die bislang noch nicht veröffentlichte Studie von Sabine Friedrich, die sich in ihren Analysekapiteln jedoch auf die spanische Lyrik (Unamuno, Guillermo de Torres, García Lorca, Guillén) konzentriert und nur am Rande auf französische Texte eingeht.<sup>62</sup> Sigrid Weigel spricht aufgrund derartiger Arbeiten, die auch und vor allem außerhalb der Romanistik entstanden sind, von einem „topographical turn“<sup>63</sup> in der Literaturwissenschaft. Die Topografie literarischer Texte wird zum Paradebeispiel dafür, wie Räume wahrgenommen und mit Bedeutung versehen werden.<sup>64</sup> Dieter Ingenschay betont jedoch die methodischen Probleme, die dann entstehen, wenn literaturwissenschaftliche Arbeiten die kulturwissenschaftlichen Prämissen der *urban studies* unbesehen adaptieren: Es besteht dadurch die Gefahr, dass die Differenz zwischen Lebenswelt und Kunstwerk kollabiert, die literarischen Texte mithin nur als Erfahrungsberichte gelesen werden.<sup>65</sup> Andreas Mahler weist daher zurecht auf den

<sup>61</sup> Repräsentativ für die gegenwärtige Konjunktur des Topografischen ist etwa der von Vittoria Borsò und Reinhold Görling herausgegebene Band *Kulturelle Topographien*. Insbesondere der einleitende Artikel Borsòs hat programmatischen Charakter, vgl. V. Borsò, „Grenzen, Schwellen und andere Orte: ‚La géographie doit bien être au cœur de ce dont je m’occupe‘“, in: *Kulturelle Topographien*, hg. von V. Borsò und R. Görling, Stuttgart/Weimar 2004, S. 13-41. Einen Forschungsüberblick bietet auch J. Dünne, „Vorwort“, in: *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*, hg. von J. Dünne, H. Doetsch und R. Lüdeke, Würzburg 2004, S. 9-20.

<sup>62</sup> S. Becker, *Urbanität und Moderne: Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930*, St. Ingbert 1993 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, 39) und S. Friedrich, *Transformationen der Sinne. Formen dynamischer Wahrnehmung in der modernen spanischen Großstadtlyrik*, Habilitationsschrift Bonn 2002 (erscheint Ende 2005 bei Fink, München).

<sup>63</sup> S. Weigel, „Zum ‚topographical turn‘. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften“, in: *KulturPoetik* 2,2 (2002), S. 151-165, insb. S. 153.

<sup>64</sup> Vgl. dazu auch die skandinavistische Studie von A. Wischmann, *Verdichtete Stadtwahrnehmung. Untersuchungen zum literarischen und urbanistischen Diskurs in Skandinavien 1955-1995*, Berlin 2003, insbesondere die methodischen Ansätze S. 131-160.

<sup>65</sup> D. Ingenschay, „Großstadtaneignung in der Perspektive des ‚peripheren Blicks‘“, in: *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*, hg. von A. Buschmann und D. Ingenschay, Würzburg 2000, S. 7-19, hier S. 7-8.

„Konstruktcharakter“ der literarischen Stadttex-te hin: Selbst wenn in den Stadttex-ten – etwa im Rahmen einer realistischen oder naturalistischen Ästhetik – „Städte des Realen“ erzeugt werden sollen, handelt es sich noch um eine literarische Codierung.<sup>66</sup> Dies gilt *a fortiori* für Baudelaire und die sich in seiner Nachfolge entwickelnden Texte, die die schockartige Stadtwahrnehmung nur als Ausgangspunkt für eine Bewegung der Erinnerung und Imagination verstehen. Die Arbeiten von Hans Robert Jauß,<sup>67</sup> Rainer Warning,<sup>68</sup> Winfried Wehle<sup>69</sup> und Karlheinz Stierle<sup>70</sup> tragen dieser Tatsache Rechnung und untersuchen daher konsequent die Auswirkungen der Stadtwahrnehmung auf die sprachliche Codierung der Texte, wobei auch ästhetische Entwicklungen wie die zunehmende Dereferentialisierung in den Blick geraten. Die genannten Arbeiten wollen jedoch genauso wenig wie die vor allem an systematischen Fragestellungen orientierte Untersuchung von Horst Weich<sup>71</sup> die „produktive Rezeption“ der Stadtlyrik Baudelaires im 20. Jahrhundert erfassen. Ein weiteres Problem der genannten Arbeiten stellt die immanente, d.h. lediglich auf ästhetische Debatten im engeren Sinne ausgerichtete Fragestellung dar. Sie müssen durch medienhistorische Untersuchungen ergänzt werden, wobei die Entwicklung der Fotografie von entscheidender Bedeutung ist.<sup>72</sup>

<sup>66</sup> A. Mahler, „Stadttex-te – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution“, in: *Stadt-Bilder. Allegorie – Mimesis – Imagination*, hg. von A. Mahler, Heidelberg 1999 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 170), S. 11-36, hier S. 25.

<sup>67</sup> H.R. Jauß, „Die Epochenschwelle von 1912: Guillaume Apollinaires ‚Zone‘ und ‚Lundi rue Christine““, in: ders., *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt a.M. 21990 (stw, 864), S. 216-256.

<sup>68</sup> R. Warning, „Surrealistische Totalität und die Partialität der Moderne. Zur Lyrik Paul Éluards“, in: *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, hg. von R. Warning und W. Wehle, München 1982, S. 481-519. Unter Einbeziehung theoretischer Raumkonzepte beschäftigt sich Warning mit dem Paris der sog. Realisten, vgl. „Der Chronotopos Paris bei den ‚Realisten““, in: ders., *Die Phantasie der Realisten*, München 1999, S. 269-312.

<sup>69</sup> W. Wehle, „Orpheus‘ zerbrochene Leier. Zur ‚Poetik des Machens‘ in avantgardistischer Lyrik (Apollinaire)“, in: *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, hg. von R. Warning und W. Wehle, München 1982 (UTB, 1191), S. 381-420.

<sup>70</sup> K. Stierle, *Der Mythos von Paris*.

<sup>71</sup> H. Weich, *Paris en vers. Aspekte der Beschreibung und semantischen Fixierung von Paris in der französischen Lyrik der Moderne*, Stuttgart 1998 (Text und Kontext, 11), insbesondere S. 18.

<sup>72</sup> Die Arbeiten von Philippe Ortel und Bernd Stiegler nehmen auf die referierten Kernthesen Crarys Bezug und legen somit wichtige Grundlagen für eine Verbindung von literarhistorischen und kulturwissenschaftlichen Fragestellungen, vgl. Ph. Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes 2002; B. Stiegler, *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München 2001.

### 1.3 Ziele

Die vorliegende Studie verfolgt ein dominant historisches Erkenntnisinteresse. Dies betrifft zwei Aspekte: Zunächst soll der Frage nachgegangen werden, wie Mitte des 19. Jahrhunderts mit Baudelaire's *Tableaux parisiens* ein modernes lyrisches Sprechen entsteht, das die Stadtwahrnehmung programmatisch mit Erinnerung und Imagination verbindet und auf diese Weise der Nachahmungsästhetik eine Ästhetik der Memoria und der produktiven Einbildungskraft gegenüberstellt, die anstelle der Darstellung der visuell wahrgenommenen urbanen Realität die Evokation von Wirklichkeit in den Brechungen subjektiver Erinnerung und Imagination setzt. Sodann soll untersucht werden, inwiefern man von einer „produktiven Rezeption“ dieses Diskurses in literarischen Texten des 20. Jahrhunderts, insbesondere bei Apollinaire, Breton, Gracq und Roubaud, sprechen kann.

Zum ersten Aspekt: Die Entstehung des amimetischen Stadtdiskurses bei Baudelaire kann nur verstanden werden, wenn sie einerseits in ihren geistesgeschichtlichen Kontext eingeordnet und andererseits in ihren medialen Voraussetzungen erörtert wird. Im Anschluss an die von Dieter Henrich in der Philosophiegeschichte etablierte Konstellationsforschung<sup>73</sup> soll daher zunächst auf der Grundlage poetologischer Texte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der „Denkraum“ rekonstruiert werden, in dem eine amimetische Ästhetik entstehen konnte. Dies betrifft insbesondere die poetologischen Debatten der deutschen Frühromantiker (Novalis, F. Schlegel), die die produktive Einbildungskraft als Grundlage jedweder poetischen Aktivität propagieren. Jegliche „äußere Realität“ wird in diesen Konzeptionen zum Material für die Einbildungskraft des Subjekts.<sup>74</sup> In den ikonoklastischen poetologischen Entwürfen der Frühromantiker deutet sich bereits das Ende einer Nachahmungsästhetik an. Die Studien von Roderich Billermann<sup>75</sup> und Hermann Doetsch<sup>76</sup> konnten eindrucksvoll darlegen, wie sehr die literarische Moderne von diesen Positionen geprägt ist. Bei Baudelaire wird diese theoretische Position mit der Erfahrung der großstädtischen Wahrnehmung verbunden und gelangt in

<sup>73</sup> D. Henrich, *Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789-1795)*, Stuttgart 1991, hier S. 12-20 und S. 219-220.

<sup>74</sup> Baudelaire spricht in seiner berühmten Abhandlung zur Imagination im *Salon de 1859* von der Realität als einem „magasin d'images“, das von der Imagination bearbeitet werden müsse, vgl. Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, hg. von C. Pichois, Paris 1975 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 2, S. 627 (künftig als B zitiert, gefolgt von Bandangabe und Seitenzahl).

<sup>75</sup> R. Billermann, *Die ‚métaphore‘ bei Marcel Proust. Ihre Wurzeln bei Novalis, Heine und Baudelaire, ihre Theorie und Praxis*, München 2000 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 101).

<sup>76</sup> H. Doetsch, *Flüchtigkeit. Archäologie einer modernen Ästhetik bei Baudelaire und Proust*, Tübingen 2004 (Romanica Monacensia, 70).

den *Tableaux parisiens* erstmals zu poetischer Prägnanz.<sup>77</sup> Die Emphase, mit der Baudelaire Kunst als Erinnerung und Imagination kennzeichnet, ist jedoch nur verständlich, wenn man neben dem skizzierten, von ästhetischen Positionen der Frühromantik geprägten „Denkraum“ die medialen Umbrüche berücksichtigt, die sich mit der Erfindung der Fotografie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ereignet haben. Die These, die dabei in dieser Arbeit vertreten wird, ist folgende: Die Entwicklung der Fotografie hat mit dazu beigetragen, dass mit Baudelaire eine amimetische Ästhetik entstehen konnte, die nicht mit dem Wahrnehmungsmedium konkurrieren wollte, sondern vielmehr unter Rückgriff auf Positionen der Frühromantiker die realitätstransformierenden Kräfte der Memoria und der Imagination beschwört und in ihnen ein distinktives Merkmal wahrer Kunst sieht. Schon mit dem Aufkommen der Fotografie zeichnen sich somit die Konsequenzen ab, die Friedrich A. Kittler für das Aufschreibesystem um 1900 konstatiert: Die Literatur muss bestimmte Felder räumen, da andere Medien in diesen leistungstärker sind. Das betrifft im Falle der Fotografie die Darstellungsfunktion. Wie der Film „entwertet [die Fotografie, FH] die Wörter, indem [sie, FH] ihre Referenten [...] einfach vor Augen stellt.“<sup>78</sup>

Zum zweiten Aspekt: In einem diachronisch angelegten Teil der Arbeit soll der „produktive[n] Rezeption“ dieser Stadttex-te im 20. Jahrhundert nachgegangen werden. Anders als Walter Benjamin, der in dem amimetischen Impuls der *Tableaux parisiens* ein Merkmal sieht, das diese von der späteren Großstadtlyrik fundamental unterscheidet,<sup>79</sup> geht die geplante Studie von einer „produktiven Rezeption“ des von Baudelaire codierten Zusammenhangs von Stadtwahrnehmung, Erinnerung und Imagination in Texten des 20. Jahrhunderts aus. In der vorliegenden Arbeit soll gezeigt werden, dass das Motiv der Großstadt auch nach Baudelaire seine grundsätzliche Bedeutung für die Entwicklung ästhetischer Programme der Moderne behält und sogar als paradigmatische Kulisse für ein Schreiben fungiert, das Wirklichkeit nur in den Brechungen einer subjektiven Re-komposition präsentieren möchte. Die Funktion der Stadtwahrnehmung als *incitamentum* für eine Bewegung der Erinnerung und Imagination soll in Texten von Apollinaire, Breton, Aragon, Gracq, Queneau und Roubaud untersucht werden. Die Großstadt ist dort mit unterschiedlichen Akzentuierungen das von Baudelaire beschworene „magasin d’images“<sup>80</sup>, wobei bei Gracq und Roubaud die sich dem Flaneur anbietenden *loci* der Stadt

<sup>77</sup> Baudelaire kann dabei, wie bereits erwähnt, auf literarische (Petrarca, Rousseau) und pragmatische (Mnemotechnik) Codierungen des Zusammenhangs von Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination zurückgreifen.

<sup>78</sup> F.A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800 – 1900*, München <sup>3</sup>1995, S. 310.

<sup>79</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, S. 675.

<sup>80</sup> B II, 627.

auf *images* der Memoria verweisen, so dass es zu einer Überlagerung von Wahrnehmungsfragmenten und Erinnerung kommt. Auf diese Weise wird die Stadt zu einem mnemotechnischen Raum. Bei Roubaud sind die *images* ihrerseits *images-langue*, also Textfragmente der literarischen Tradition. Der die Stadt durchstreifende Dichter nimmt die *loci* nur wahr, da sich ihm dadurch Lektürefragmente erschließen. Die Bewegung im Gedächtnisraum der Stadt (*cheminement*) und die meditative Auseinandersetzung mit der durch die *loci* erschlossenen literarischen Tradition (*rumination*) fallen dabei in dem von Roubaud geschaffenen *mot-valise* „ruminement“ zusammen, womit das Kernstück seiner urbanen Poetik benannt wäre.<sup>81</sup> So wird die von Baudelaire inaugurierte amimetische Poesie der Großstadt in der Postmoderne durch die zunehmende Texthaltigkeit zu einer Poesie der Poesie, zu einem Gedächtnis der Literatur.

---

<sup>81</sup> J. Roubaud, *Poésie : récit*, Paris 2000, S. 17.

## 2. Methodenreflexion

Wenn der Studie an dieser Stelle einige methodische Überlegungen vorangestellt werden, so geschieht dies nicht als Selbstzweck. Es geht vielmehr darum, für das Erreichen der formulierten Erkenntnisziele adäquate Analysewege zu finden. Dies betrifft zunächst Erörterungen zu einer Adaptation der von Dieter Henrich in der Philosophiegeschichte etablierten Konstellationsforschung. Dieser Ansatz könnte dazu beitragen, den poetologischen Denkraum zu rekonstruieren, in dem Baudelaire die Grundlagen für eine dezidiert amimetische Ästhetik formulieren konnte. Da in der vorliegenden Arbeit jedoch nicht nur die Entstehung des Stadtwahrnehmung, Erinnerung und Imagination verknüpfenden Diskursmusters bei Baudelaire, sondern vielmehr auch dessen Weiterentwicklung in Texten des 20. Jahrhunderts untersucht werden soll, erscheint es sinnvoll, anschließend das methodische Terrain der Intertextualitätsforschung zu sondieren und dabei auch auf Fragen der Korpuskonstitution einzugehen.

### 2.1 Konstellationsforschung und Literaturwissenschaft

Der Philosoph Dieter Henrich entwickelte im Zuge seiner Forschungen zum Ursprung der idealistischen Philosophie ein intertextuelles Lektürevorgehen, das heute unter dem Namen „Konstellationsforschung“ als etabliert gelten muss. Es handelt sich dabei um eine Form der Philosophiegeschichtsschreibung, die die Leistungen einzelner Philosophen aus dem „Denkraum“ einer Epoche verstehen möchte und folglich dem isolierten Studium einzelner Autoren eine Absage erteilt.<sup>1</sup> Die Leistungen einzelner Denker werden in diesem Ansatz keineswegs geleugnet. Allerdings betont Henrich die grundsätzliche Abhängigkeit jeder intellektuellen Leistung von dem jeweiligen Denkraum, in dem sie hervorgebracht worden ist. Die historische Würdigung philosophischer Erkenntnis sei daher „nur in Beziehung auf das gegenüber den Konzeptionen vorgängige Kraftfeld“<sup>2</sup> möglich, und eine angemessene Textinterpretation setze immer ein „klares Bewußtsein von den Vorgaben des Denkraumes“<sup>3</sup> voraus, in dem der jeweilige Text entstanden ist. Auf diese Weise könne die Philo-

---

<sup>1</sup> D. Henrich, *Konstellationen*, S. 12-20 und S. 219-220. Vgl. auch M.R. Stamm, „Konstellationsforschung – Ein Methodenprofil: Motive und Perspektiven“, in: *Konstellationsforschung*, hg. von M. Mulsow und M. Stamm, Frankfurt a.M. 2005 (stw, 1736), S. 31-73.

<sup>2</sup> D. Henrich, *Konstellationen*, S. 12.

<sup>3</sup> Ebd., S. 18.

sophiegeschichte eine einseitige Orientierung an den Höhenkammgestalten des Geistes überwinden und der Tatsache Rechnung tragen, dass Konzeptionen immer im Rahmen komplexer Denkräume entstehen, auch wenn sie bisweilen erst von einzelnen Denkern zu systematischen Entwürfen ausgearbeitet werden.

Henrich überführt mit dem Modell eines „Lesens in der intellektuellen Konstellation“ eine produktionsästhetische Erfahrung in ein Grundaxiom der Interpretation. Die produktionsästhetische Erfahrung, im Denken und Schreiben nur „Zwerg auf den Schultern von Riesen“ zu sein, ist bereits im Mittelalter ein Gemeinplatz in Philosophie und Literatur.<sup>4</sup> Bei Richard Burton und La Bruyère ist das Gefühl der Epigonalität wesentlicher Bestandteil einer der schreibenden Zunft eigenen Disposition zur Melancholie. Die Erkenntnis, dass gedankliche Leistungen stets einem intellektuellen Kraftfeld entspringen, hat in der Folge produktionsästhetisch unterschiedliche Strategien hervorgebracht. Das Kultivieren der Epigonalität bleibt jedoch genauso wie der auf der genialischen Inspiration beruhende Traditionsbruch letztlich an den vorgängigen Denkraum gebunden. Das Verhältnis des Epigonen zur Tradition kann man in Anlehnung an die Terminologie, die Hans-Martin Gauger im Rahmen der Stilanalyse entwickelte, als „Einfügung“, die des ikonoklastischen Genies als „Ausfügung“ beschreiben.<sup>5</sup> Ein Traditionsbruch ist in diesem Modell letztlich nur eine unter vielen Formen der Auseinandersetzung mit den Vorgaben der gedanklichen Konstellation. In keinem Fall vermag der Bruch, den vorgängigen Denkraum zu vernichten. Vielmehr bleibt die Tradition auch im Falle des Traditionsbruches und trotz der damit einhergehenden bildstürmerischen Rhetorik *ex negativo* stets präsent. Einfügung und Ausfügung sind demnach nur unterschiedliche Ausprägungen der unauflösbaren Bindung an die vorgängige intellektuelle Konstellation. Sie sind unhintergebar und zählen zu den Grundmustern der Geistesgeschichte. Liest man philosophische Texte im Sinne der Konstellationsforschung, so berücksichtigt man bei der Interpretation die produktionsästhetische Tatsache, dass es kein Schreiben im intellektuellen Vakuum gibt.

Kann der von Dieter Henrich für die Philosophiegeschichtsschreibung entwickelte Imperativ des „Lesens in der intellektuellen Konstellation“ aber ohne weiteres auf die Literaturgeschichtsschreibung übertragen werden? Sind literarische Texte als Kunstwerke in Bezug auf die vorgängige Konstellation nicht ungleich freier als philosophische Texte, die in einer engeren konzeptuellen und argumentativen Bindung zu den Texten der Tradition stehen? Derartige Einwände entspringen einem in der Geniezeit

<sup>4</sup> T. Leuker, „Zwerg auf den Schultern von Riesen“ – Zur Entstehung des berühmten Vergleichs“, in: *Mittelalterliches Jahrbuch* 32 (1997), S. 71-76.

<sup>5</sup> Vgl. H.-M. Gauger, *Über Sprache und Stil*, München 1995 (Beck'sche Reihe, 1107), S. 194ff.

und in der Romantik geprägten Deutungsmuster, das für literarische Texte einen Sonderstatus reklamiert und nach dem das wahre Kunstwerk im Gegensatz etwa zu einem wissenschaftlichen Opus als Emanation eines absolut schöpferischen, d.h. aus allen Vorgaben der Tradition befreiten Künstlers gilt. Historisch betrachtet handelt es sich dabei um ein im Zuge der *Querelle des Anciens et des Modernes* entstandenes poetologisches Programm, das sich wesentlich gegen die Beschränkungen der traditionellen Regelpoetik richtet und im Rahmen emanzipatorischer Bestrebungen des 18. Jahrhunderts eine Konjunktur erlebte, die schließlich das gesamteuropäische Phänomen der Romantik ermöglichte. Sieht man die emphatische Proklamation der künstlerischen Individualität in diesem historischen Kontext, so erscheint die Genieästhetik als ideologische Konstruktion, die – zumal sie nicht einmal den Anspruch auf eine objektive Beschreibung produktionsästhetischer Prozesse erhebt – als Einwand gegen eine literaturwissenschaftliche Analyseform kaum taugt. Die in der Geniebewegung entstandene und bisweilen von der Literaturwissenschaft unbesehen adaptierte Auffassung einer *creatio ex nihilo* des unabhängig von der künstlerischen Tradition dichtenden Poeten verkennt die Tatsache, dass der Künstler auch dann *ex negativo* an die Tradition gebunden bleibt, wenn er diese verwirft. Die Vorstellung eines absolut schöpferischen Genies missachtet zudem die fundamentale Verknüpfung von ästhetischer Reflexion und künstlerischer Praxis. Selbst wenn man nämlich den Anteil genialischer Inspiration im Vollzug des künstlerischen Schaffensprozess hoch ansetzt, so bleibt die häufig parallel dazu verlaufende ästhetische Reflexion als Genre einer Philosophie der Künste stets an den vorgängigen Denkraum rückgebunden. Dies betrifft insbesondere das *Œuvre* Baudelaires, in dem die ästhetische Reflexion und die poetische Praxis eng aufeinander bezogen sind. Es wird Aufgabe dieser Studie sein, die komplexen Verbindungen zwischen poetologischer Konstellation der Romantik, Baudelaires kunstkritischen Schriften und der poetischen Praxis einer amimetischen Stadtlyrik darzustellen.

Eine Adaptation der Konstellationsforschung im Bereich der Literaturgeschichte soll zwar keineswegs die künstlerische Freiheit des schöpferischen Subjekts in Frage stellen, sie kann jedoch aufzeigen, wie nachhaltig jede noch so geniale poetische Praxis über das Relais der poetologischen Reflexion auf die vorgängige poetologische Konstellation bezogen ist. In Abwandlung eines Diktums von Erich Köhler, der in seinen literatursoziologischen Studien vom schöpferischen Individuum als der „Summe der Möglichkeiten seiner Zeit“<sup>6</sup> ausgeht und somit eine flexible Korrelation

---

<sup>6</sup> E. Köhler, „Einige Thesen zur Literatursoziologie“, in: ders., *Vermittlungen. Romanistische Beiträge zu einer historisch-soziologischen Literaturwissenschaft*, München 1976, S. 8-15, hier S. 14.

zwischen ökonomischer Basis und künstlerischem Überbau begründet, könnte man in der hier vorgeschlagenen literaturwissenschaftlichen Konstellationsforschung vom künstlerischen Subjekt als der „Summe der durch das poetologische Kraftfeld eröffneten Möglichkeiten“ sprechen. Die Realisierung der jeweiligen Möglichkeiten liegt zwar beim künstlerischen Subjekt, die Möglichkeiten an sich können jedoch durch das Studium vorgängiger poetologischer Texte als Konstellation beschrieben werden.

Es kann an dieser Stelle nur angedeutet werden, wie nachhaltig gerade im 19. Jahrhundert die Entwicklung neuer medialer Ausdrucksformen die Gestaltung poetologischer Kraftfelder beeinflusst hat. Eine sinnvolle Rekonstruktion poetologischer Konstellationen kann daher niemals auf die Analyse der medialen Voraussetzungen verzichten. Eine Einsicht in die Bedeutung der nicht nur, aber auch von der Entwicklung der Medien geprägten poetologischen Konstellation wäre dazu geeignet, literarhistorische Erkenntnis zu befördern, die einerseits deterministische Kausalverknüpfungen zwischen vorgängiger ästhetischer Reflexion und poetischer Praxis vermeidet, andererseits jedoch die dem Geniegedanken entspringende Vorstellung eines von der ästhetischen Tradition losgelösten schöpferischen Subjekts relativiert. Zwischen diesen Extremen könnte die Vorstellung eines „Schreibens in einer poetologischen (und damit immer auch medialen) Konstellation“ dazu führen, literarhistorische Phänomene wie die Emergenz einer amimetischen, am Motiv der Großstadt zu Prägnanz gelangenden Lyrik besser zu verstehen.

Für die Analyse ergeben sich daher v.a. folgende Fragen: Inwiefern entspricht der amimetische Impuls von Baudelaires *Tableaux parisiens* den ästhetischen Prämissen der kunstkritischen Schriften? Wie sind diese programmatischen Reflexionen wiederum auf poetologische Positionen der Romantiker bezogen? Wo ergeben sich Konflikte zu den poetologischen Konzepten der sog. Realisten? Und schließlich: In welchem Maße sind poetologische Konstellationen des 19. Jahrhunderts durch die Entwicklung neuer medialer Techniken, insbesondere durch die Fotografie, bestimmt?

## 2.2 Korpusfragen I: Begriffsgeschichte in der Literaturwissenschaft?

Die aufgeworfenen Fragen beziehen sich allesamt auf die Entstehung eines Diskursmusters, das wesentlich dadurch charakterisiert ist, dass die Referenz Stadt nur Ausgangspunkt für eine poetische Bewegung der Erinnerung und der Imagination ist. Der in der philosophischen Konstellati-

onsforschung entwickelte Imperativ eines Lesens im intellektuellen Kontext soll dabei auf die poetologische und mediale Konstellation des 19. Jahrhunderts übertragen werden, um das erstmals in Baudelaires *Tableaux parisiens* zu poetischer Prägnanz gelangende Diskursmuster in seinen literarhistorischen Entstehungsbedingungen darzustellen. Da sich die vorliegende Arbeit jedoch gleichermaßen auf das Fortleben dieses Diskursmusters in Texten des 20. Jahrhunderts bezieht, sollen nach textnahen Analysen ausgewählter Gedichte aus den *Tableaux parisiens* anschließend Texte in den Mittelpunkt rücken, in denen die Stadt ebenfalls nur Katalysator für Erinnerung und Imagination eines schreibenden Ichs ist. Die Interpretation derartiger Texte soll insbesondere klären, wie diese auf die *Tableaux parisiens* Bezug nehmen und inwiefern es berechtigt ist, von einer einheitlichen produktiven Rezeption dieses Diskursmusters in der Literatur des 20. Jahrhunderts zu sprechen. Im Rahmen dieser Methodenreflexion soll die theoretische Basis einer solchen intertextuellen Analyse geklärt werden, wobei auch Fragen der Korpuskonstitution berührt werden müssen.

Was die produktive Rezeption dieses Diskurses im 20. Jahrhundert betrifft, so geht die vorliegende Studie von Texten aus, die – bisweilen sogar im Titel<sup>7</sup> – explizit auf das zentrale Hemistichion „La forme d’une ville“ aus Baudelaires Gedicht „Le cygne“ Bezug nehmen. Dies sind André Bretons *Nadja*, Julien Gracqs autobiografisch geprägte Erzählung *La forme d’une ville* und die Gedichtsammlung *La forme d’une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains* von Jacques Roubaud. Für die Korpuskonstitution soll demnach zunächst auf ein semasiologisches Kriterium zurückgegriffen werden: Am Anfang der intertextuell ausgerichteten Untersuchung steht durch die Orientierung an der sprachlichen Spur „La forme d’une ville“ also ein gleichsam begriffsgeschichtliches Interesse. So wie die Begriffsgeschichte ein wichtiger Baustein im Rahmen der Sozialgeschichte werden konnte, so kann sie auch im Bereich der Literaturgeschichte ein beachtliches heuristisches Potential entfalten. Erste Impulse für begriffsgeschichtliche Studien gingen bekanntlich von der *Annales*-Schule aus.<sup>8</sup> Diese wurden später von der deutschen Sozialgeschichtsschreibung aufgegriffen,

<sup>7</sup> H.F. Plett, *Intertextualities*, S. 9. Genette zählt den Titel zu den Paratexten und beschreibt dessen Funktionen in *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, S. 10 sowie ausführlicher in ders., *Senils*, Paris 1987, S. 54-97. Zum zeichentheoretischen Status des Titels vgl. A. Rothe, *Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte*, Frankfurt a.M. 1986 (Das Abendland, NF 16), S. 29 und Y. Sánchez, „Titel als Mittel. Poetologie eines Paratexts“, in: *Arcadia* 34 (1999), S. 244-261, hier S. 256.

<sup>8</sup> Vgl. *à titre d'exemple* L. Girard, „Histoire et lexicographie“, in: *Annales* 18 (1963), S. 1128-1132.

vertieft und in beeindruckenden Projekten konkretisiert.<sup>9</sup> Grundlage jeder begriffsgeschichtlichen Untersuchung ist die Einsicht, dass ein Wandel der Begriffsverwendung auf einen Wandel der historischen Situation und des Sprecherbewusstseins verweist. Eine derartige Orientierung an Begriffen hat sich nach der Historiographie auch die Philosophiegeschichtsschreibung zunutze gemacht. Die methodische Adaptation im Rahmen der Philosophie besteht freilich darin, dass über die Begriffe nun nicht historisch-soziale Wirklichkeit, sondern philosophische Positionen und Polaritäten erschlossen werden sollen.<sup>10</sup> Da der literarische Diskurs in noch viel stärkerem Maße als sprachlich organisiertes und sprachlich vermitteltes Bewusstsein gelten darf, die Sprache mithin gar einen Eigenwert erhält, erscheint ein Einbezug begriffsgeschichtlicher Methoden zur Korpuskonstitution durchaus gerechtfertigt.

Über die Lexemeinheit „La forme d’une ville“ soll daher der Kernbestand des Korpus definiert werden, wobei sich dadurch eine literarische Reihe, eine Intertextualitätskette ergibt, die Ausgangspunkt und strukturbildende Matrix der vorliegenden Studie bilden soll. Was bedeutet „La forme d’une ville“ bei Baudelaire? Zu welchen Bedeutungsverschiebungen kommt es bei der Verwendung der Lexemeinheit bei Breton, Gracq und Roubaud? Wird mit der Übernahme des Begriffs auch das diskursive Konzept einer von der Großstadt ausgelösten Erinnerungs- und Imaginationsbewegung des schreibenden Subjekts übernommen? Oder soll die Übernahme des Begriffs an einem so prominenten Ort wie dem Titel nur eine falsche Fährte legen, der Text mithin den Titel und den von ihm aufgerufenen Erwartungshorizont nicht einlösen? – All dies sind Aspekte, die sich noch aus der begriffsgeschichtlichen Orientierung der Korpuskonstitution ergeben und die semiotisch betrachtet danach fragen, ob die in allen Texten invariante sprachliche Spur „La forme d’une ville“ eine Konstanz auf der Ebene des Inhalts in allen Hypertexten anzeigt. Diese Ebene kann jedoch nur den Ausgangspunkt darstellen und muss im Sinne einer weiter gefassten Konzeption von Intertextualität überschritten werden, damit der hier betrachtete Stadtdiskurs in der Nachfolge Baudelaires sinnvoll beschrieben werden kann. Es erscheint daher notwendig, zunächst in einer knappen Methodenreflexion den Schritt von der „literarischen Begriffsgeschichte“ zur weiter gefassten Diskursgeschichte und damit zu intertex-

<sup>9</sup> Theoretisch nach wie vor grundlegend: R. Koselleck, „Begriffsgeschichte und Sozialgeschichte“, in: ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 31995 (stw, 757), S. 107-129. Vgl. weiterhin ders., „Richtlinien für das Lexikon politisch-sozialer Begriffe der Neuzeit“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 11 (1967), S. 81-99 und ders., „Einleitung“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hg. von O. Brunner, W. Conze und R. Koselleck, Stuttgart 1972, Bd. 1, S. XII-XXVII.

<sup>10</sup> J. Ritter, „Leitgedanken und Grundsätze des Historischen Wörterbuchs der Philosophie“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 11 (1967), S. 75-80.

tuellen Lektüerverfahren zu erläutern und die ihm zugrundeliegenden theoretischen Konzepte zu benennen.

### 2.3 Korpusfragen II: Begriffs- und Diskursgeschichte

Da es in der vorliegenden Arbeit um die amimetische Ästhetik geht, die sich bei Baudelaire und in den nachfolgenden Texten am Motiv der Großstadt herausbildet, muss der zur Korpuserstellung genutzte Rahmen einer literarischen Begriffsgeschichte in Richtung einer Diskursgeschichte überschritten werden. Es ist nämlich davon auszugehen, dass auch Texte, die nicht explizit die Lexemkette „La forme d’une ville“ aufnehmen und darüber semasiologisch identifizierbar werden, zur produktiven Rezeption gezählt werden müssen. Eine derartige, auf semantische und epistemische Beziehungen von Texten ausgerichtete, die Lexemeinheit mithin transzendierende Demarche skizzieren Dietrich Busse und Wolfgang Teubert in ihrer Konzeption einer Diskursgeschichte.<sup>11</sup> Sie gehen dabei von Korpora aus, die anders als im Rahmen der Begriffsgeschichte nicht mehr über sprachliche Spuren, sondern über „im weitesten Sinne inhaltliche (bzw. semantische) Kriterien“<sup>12</sup> bestimmt werden. Ist in der Begriffsgeschichte die Korpuskonstitution über die sprachliche Spur unabhängig von Setzungen durch den Untersuchenden möglich und *a priori* objektivierbar, so umfasst eine auf inhaltlichen Kriterien beruhende Diskursgeschichte immer subjektive Vorentscheidungen bezüglich der Korpuskonstitution, die bis zu einem gewissen Grad schon die Ergebnisse der Analyse beeinflussen. In jedem Fall kann sich die Plausibilität der Korpuskonstitution erst durch die Ergebnisse der Analyse zeigen:

Die Diskursanalyse muß daher die Rechtfertigung für die getroffene Wahl des Gegenstandes (den konstituierten Diskurs, d.h. sowohl das konstituierte Textkorpus als auch die den Grund seiner Zusammenstellung abgebenden Hypothesen über intertextuelle Beziehungen innerhalb des Korpus) erst durch die Ergebnisse der Analyse erbringen. [...] Diskursanalyse bedarf daher immer eines Kredits auf noch zu Leistendes.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> D. Busse/W. Teubert, „Ist Diskurs ein sprachwissenschaftliches Objekt? Zur Methodenfrage der historischen Semantik“, in: *Begriffsgeschichte und Diskursgeschichte. Methodenfragen und Forschungsergebnisse der historischen Semantik*, hg. von D. Busse, F. Hermanns und W. Teubert, Opladen 1994, S. 10-28.

<sup>12</sup> Ebd., S. 14.

<sup>13</sup> Ebd., S. 17.

Um einzelne Texte aus der Menge aller je möglichen Texte überhaupt dem untersuchten Diskurs zuordnen zu können, bedarf es stets eines Vorverständnisses davon, was der Diskurs eigentlich sei.

Im Rahmen der vorliegenden Studie soll ein Verfahren vorgeschlagen werden, das Begriffs- und Diskursgeschichte verbindet und auf diese Weise einerseits die erörterten Vorteile einer semasiologischen Orientierung für die Konstitution eines Kernkorpus nutzt, andererseits jedoch die Gefahren, die sich aus der Konzentration auf die Lexemkette „La forme d’une ville“ ergeben, durch eine Erweiterung der Textbasis wenn nicht überwinden, so doch minimieren kann. Das Stadtwahrnehmung, Erinnerung und Imagination verknüpfende Diskursmuster Baudelaires ist zwar in Texten, die die Lexemkette „La forme d’une ville“ aufweisen (Breton, Gracq, Roubaud), mit besonderer Prägnanz vertreten – weshalb diese auch den Kernbestand des Korpus bilden sollen. Es ist jedoch auch in Texten auszumachen, die nicht explizit über die sprachliche Spur „La forme d’une ville“ auf Baudelaire Bezug nehmen und die somit aus dem engen Rahmen einer literarischen Begriffsgeschichte herausfallen würden, da sie semasiologisch nicht identifiziert werden können. Diese Texte etwa von Guillaume Apollinaire, Louis Aragon und Raymond Queneau sollen im Rahmen einer Erweiterung des begriffsgeschichtlichen Ansatzes in das Korpus integriert werden. Sie sollen einbezogen werden, wohl wissend, dass die „Existenz des fraglichen Diskurses als sinnvolles Untersuchungsobjekt“<sup>14</sup> ohne die Objektivierung durch die sprachliche Spur zunächst eine Hypothese ist, die erst durch die Analyseergebnisse gerechtfertigt werden kann.

Das beschriebene Verfahren einer Korpuskonstitution, das begriffs- und diskursgeschichtliche Prämissen verbindet, kann gerade für die Literaturgeschichte heuristisch wertvoll sein. Im Bereich der Literaturgeschichte muss – anders als etwa im Bereich der politischen Theorien – von subtileren, nicht zwangsläufig an bestimmte Lexeme gebundenen Formen der Tradierung ausgegangen werden. Eine Erweiterung des semasiologisch konstituierten Korpus durch Texte, die zwar nicht die sprachliche Spur „La forme d’une ville“, wohl aber strukturelle und inhaltliche Ähnlichkeiten zu Baudelaires Stadtlyrik aufweisen, trägt dieser Tatsache Rechnung.

Sie ließe sich auch unter Rückgriff auf neuere kognitionswissenschaftliche Ansätze vertreten, die nach Prinzipien von Kategorisierungsprozessen fragen und die bereits im Rahmen linguistischer Theoriebildung insbesondere in der Semantik rezipiert wurden.<sup>15</sup> Während sich die Linguistik ausgehend von Jost Triers Wortfeldtheorie mit semantischen Kategorisierung

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> E. Rosch, „Principles of categorization“, in: *Cognition and categorization*, hg. von E. Rosch und B.B. Lloyd, Hillsdale 1978, S. 27-48.

gen jenseits der strukturalistisch geprägten Merkmalssemantik beschäftigt hat, soll hier die Korpuskonstitution als klassischer Fall eines Kategorisierungsprozesses näher betrachtet werden. Bei der Erstellung eines Textkorpus geht es darum, Kriterien für die Aufnahme bzw. Zurückweisung einzelner Texte transparent zu machen, mithin die den Kategorisierungsprozess leitenden Prinzipien offenzulegen. Die Kategorisierung vollzieht sich im Falle des begriffsgeschichtlichen Ansatzes auf der Grundlage notwendiger und hinreichender Bedingungen. Die Lexemkette „La forme d'une ville“ wäre in diesem Rahmen eine notwendige und hinreichende Bedingung für die Integration eines Textes *x* in das Korpus der Texte, durch deren Analyse man sich Einsichten in die produktive Rezeption des Stadtwahrnehmung, Erinnerung und Imagination verbindenden Musters erhofft. Erfüllt ein Text die notwendige und hinreichende Bedingung, so wird er aufgenommen. Fehlt das Merkmal der sprachlichen Spur, so kann er nicht in das Korpus integriert werden. Der subjektiven Lektüreerfahrung, nach der auch Texte, die nicht die notwendige und hinreichende Bedingung erfüllen, durchaus zur produktiven Rezeption des untersuchten Diskursmusters zu rechnen sind, könnte man in einem diskursanalytisch orientierten Ansatz dadurch begegnen, dass man die Lexemkette „La forme d'une ville“ nicht mehr als notwendige und hinreichende Bedingung für die Zugehörigkeit zum Korpus definiert, sondern in ihr nurmehr ein besonders typisches (aber eben nicht notwendiges) Merkmal sieht. Dabei handelt es sich um einen Default-Schluss.<sup>16</sup> In der lexikalischen Semantik haben insbesondere Georges Kleiber und Christoph Schwarze das Default-Schließen in Richtung einer Konzeption der Prototypikalität weitergedacht.<sup>17</sup> Danach wird Kategorisierung nicht mehr mit Hilfe der rigiden notwendigen und hinreichenden Definitionsmerkmale betrieben, sondern durch Ähnlichkeitsbeziehungen zu einem Prototyp.

Prototypisch sind Elemente einer Kategorie dann, wenn sie zusätzlich zu anderen Merkmalen die Default-Merkmale aufweisen. Für das Korpus der Stadttex-te in der Nachfolge Baudelaires wären somit die Texte, die das Default-Merkmal der sprachlichen Spur aufweisen, Prototypen. Die Texte Bretons, Gracqs und Roubauds nehmen in prototypischer Weise auf Baudelaires literarische Codierung des Zusammenhangs von Stadtwahrnehmung, Erinnerung und Imagination Bezug. Neben diesen „besten Exemplaren“ gibt es in dieser Kategorie jedoch noch zahlreiche Texte, die aufgrund anderer Merkmale (Sprechsituation, Verknüpfung von visuellen

<sup>16</sup> Grundlegend für die Default-Logik sind die Arbeiten Raymond Reiters gewesen, vgl. etwa „A Logic of default Reasoning“, in: *Artificial Intelligence* 13 (1980), S. 81-131.

<sup>17</sup> Zur Verbindung von Default-Logik und Prototypentheorie im Kontext der lexikalischen Semantik vgl. Ch. Schwarze, *Introduction à la sémantique lexicale*, Tübingen 2001 (Narr Studienbücher), S. 28-35.

Eindrücken mit Erinnerungsfragmenten usw.) den prototypischen Texten ähnlich sind, auch wenn sie das typische Merkmal der Lexemkette nicht teilen. Diese Texte könnten im Rahmen eines begriffsgeschichtlichen Ansatzes nicht berücksichtigt werden, da gerade das typische Merkmal der Lexemkette das Kriterium für die Aufnahme in das Korpus darstellt. Eine diskursgeschichtliche Erweiterung jedoch ermöglicht, Texte auch dann in das Korpus zu integrieren, wenn sie nicht die sprachliche Spur und somit das typische Merkmal enthalten.

Diese Kombination begriffsgeschichtlicher und diskursgeschichtlicher Kriterien führt zwar einerseits zu einer partiellen Auflösung der rigiden, nach notwendigen und hinreichenden Bedingungen operierenden Kategorisierung. Die über die semasiologisch identifizierbaren Werke hinaus aufgenommenen Texte sind den Prototypen, die die Lexemkette „La forme d’une ville“ aufweisen, in ganz unterschiedlichem Maße ähnlich und führen zu einer gewissen Heterogenität des Korpus. Andererseits jedoch erlauben sie, verbindlichere Aussagen über den untersuchten Diskurs zu formulieren. Diskursanalytische Verfahren haben stets mit der Tatsache zu kämpfen, dass sie in Darstellungsformen ausweichen müssen, die Einzelfälle als Paradigmen eines darstellerisch uneinholbaren Gesamtdiskurses präsentieren müssen. Je größer jedoch die Zahl der untersuchten Einzelfälle ist, desto aussagekräftiger ist die Analyse in Bezug auf den Gesamtdiskurs. Insofern scheint die Erweiterung des begriffsgeschichtlichen durch einen diskursgeschichtlichen Ansatz gerechtfertigt.

## 2.4 Diskursgeschichte und Intertextualität

Mit diesem Ansatz, der begriffs- und diskursgeschichtliche Prämissen verbindet, ergibt sich ein Korpus, das einerseits Prototypen des Stadtdiskurses in der Nachfolge Baudelaires enthält. Diese weisen die sprachliche Spur „La forme d’une ville“ auf und sind somit *a priori* objektivierbar. Andererseits werden jedoch auch Texte in das Korpus aufgenommen, denen dieses Default-Merkmal fehlt. Unabhängig jedoch davon, ob die Aufnahme in das Korpus über das objektivierbare Kriterium der sprachlichen Spur wie bei Breton, Gracq und Roubaud oder über inhaltliche Kriterien wie bei Apollinaire, Aragon und Queneau erfolgt, konzentriert sich die Analyse des Korpus auf Text-Text-Beziehungen. Dies betrifft drei Aspekte: Erstens die Formen der Bezugnahme auf Baudelaires *Tableaux parisiens*, also die Form der *réécriture* und damit des Kommentierens, zweitens die Beziehungen der im Korpus versammelten Texte untereinander und drittens die Beziehung eines in das Korpus aufgenommenen Stadttexts zu gleichzeitig entstandenen Stadttexten, die jedoch nicht zu dem in der

Nachfolge Baudelaires entstandenen Stadtdiskurs zu rechnen sind. In allen drei Fällen befindet man sich auf dem methodischen Terrain der Intertextualität.<sup>18</sup>

Seit der Einführung des Begriffs durch Julia Kristeva, die mit ihrer Vorstellung eines „espace intertextuel“<sup>19</sup> den Bachtinschen Begriff der Dialogizität radikalisierte, ist die Diskussion darüber, wie man sich einen Text-Text-Kontakt vorzustellen habe und wie diese Dimension der Texte in eine fruchtbare Analysekategorie überführt werden könne, von einem grundsätzlichen Schisma geprägt. Dabei steht ein auf Kristeva und die *Tel-Quel*-Gruppe zurückgehendes weitgefasstes, kultursemiotisches und text-entgrenzendes Konzept einem die Instanz des Werks betonenden, an konkreten Einflüssen und Quellen orientierten Modell gegenüber, dem mitunter vorgeworfen wird, unter dem modischen Label der Intertextualität nichts anderes als traditionelle Quellenforschung zu betreiben.<sup>20</sup> Renate Lachmann ist sicher zuzustimmen, wenn sie der *Tel-Quel*-Tradition, in der die Intertextualität als generelle Dimension von Texten erscheint, ein höheres kulturkritisches Potential sowie eine gesichrtere theoretische Grundlage bescheinigt, jedoch im Hinblick auf Deskription und Analyse die spezifischen Vorteile eines enger gefassten Intertextualitätsbegriffs unterstreicht.<sup>21</sup> Inzwischen liegen zahlreiche Versuche vor, eine Synthese aus

<sup>18</sup> Der schillernde Begriff der Intertextualität erfährt bei Wolfgang Raible dadurch eine Systematisierung, dass er im Kontext verschiedener Arten des Kommentierens betrachtet wird. Auf diese Weise ergibt sich zunächst ein Tableau der Gattungen, die in besonderer Weise kommentierend auf einen Prätext bezogen sind, wobei dieser Kommentar als Amplifikation, Reduktion, Kompilation oder Parodie (im Sinne eines Paralleltextes) des Prätextes spezifiziert werden kann. Neben dieser Systematisierung der generischen Intertextualität erlaubt die Einbettung des Begriffs Intertextualität in den Kontext des Kommentierens jedoch darüberhinaus auch, dessen anthropologische Relevanz zu unterstreichen, vgl. W. Raible, „Arten des Kommentierens – Arten der Sinnbildung – Arten des Verstehens. Spielarten der generischen Intertextualität“, in: *Text und Kommentar*, hg. von J. Assmann und B. Gladigow, München 1995 (Archäologie der literarischen Kommunikation, 4), S. 51-73.

<sup>19</sup> J. Kristeva, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969 (Tel Quel), S. 255. Kristeva greift in ihren Ausführungen die Integrität traditioneller Instanzen wie Werk und Autor an: „Le signifié poétique renvoie à des signifiés discursifs autres, de sorte que dans l'énoncé poétique plusieurs autres discours sont lisibles. Il se crée, ainsi, autour du signifié poétique, un espace textuel multiple dont les éléments sont susceptibles d'être appliqués dans le texte poétique concret. Nous appellerons cet espace intertextuel.“

<sup>20</sup> Vgl. *à titre d'exemple* M. Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. von U. Broich und M. Pfister, Tübingen 1985 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 35), S. 1-30, hier S. 19.

<sup>21</sup> Vgl. R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a.M. 1990, S. 57. Ähnlich auch M. Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, S. 11-24. Eine ausgezeichnete, auf intermediale Bezüge ausgreifende Synthese der Debatte findet man nun in I.O. Rajewski, *Intermedialität*, Tübingen/Basel 2002 (UTB, 2261), S. 59-77. Dort auch eine hervorragende Bibliografie, die den zwar verdienstvollen, mittlerweile aber in die Jahre gekommenen Forschungsbericht von Ottmar Ette ablösen kann (O. Ette, „Intertextualität.

den beiden skizzierten Positionen zu erarbeiten. Es geht dabei meist um Skalierungsverfahren der Intertextualität oder um die Erarbeitung eines Begriffsinstrumentariums für die Textanalyse.<sup>22</sup>

In Bezug auf die für die vorliegende Studie formulierten Erkenntnisziele kann es sich jedoch als fruchtbar erweisen, das schon angedeutete Konzept einer Intertextualitätskette aufzugreifen. Es ist ideologisch unbelastet, findet sich in verschiedenen theoretischen Kontexten und ist weder so eng wie die *sources-and-analogues*-Konzeption mit ihrem Beharren auf spezifischen Einflussrelationen, noch so ausgreifend und kultursemiotisch befrachtet wie Kristevas Vorstellung eines subjektlosen universalen Inter-textes. Das Modell einer Intertextualitätskette kann als Synthese produktions- und rezeptionsästhetischer Konzepte verstanden werden und beruht auf dem engen Zusammenhang von Lesen und Schreiben.<sup>23</sup> Dabei sind „écriture“ und „lecture“ komplementäre Aspekte einer signifikanten Praxis.<sup>24</sup> Da kein Text am Punkt Null ansetzt, erfahren Schreibprozesse zwangsläufig ihre bewusste oder unbewusste Fundierung in Lektüreeferfahrungen der schreibenden Subjekte. Im Schreiben tragen die Autoren Lektüreeferfahrungen nach außen, und jeder Text ist somit das, was Jean Starobinski als „produit productif“<sup>25</sup> bezeichnet. Der Text ist einerseits ein Produkt, in dem verschiedene Lektüren aufeinandertreffen, andererseits wird er aber auch zum potentiellen Prätext folgender Glieder: „Tout texte englobe, et est englobé.“<sup>26</sup>

Indem die Rolle des schreibenden Subjekts, des Autors, betont und in die Interpretationen miteinbezogen wird, soll die Distanz zu Kristevas Modell markiert werden, das zwar auch auf dem Begriff der „productivité“ basiert, diese jedoch im Rahmen der Subjektivität einer sich selbst ausspielenden textuellen Differenz verortet.<sup>27</sup> Wenn bei Kristeva jeder Text nurmehr als Permutation anderer Texte gesehen wird, als Raum, in dem andere Sprachäußerungen aufeinandertreffen und sich neutralisieren,

---

Ein Forschungsbericht mit literatursoziologischen Anmerkungen“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 9 (1985), S. 497-522).

<sup>22</sup> Vgl. M. Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, S. 25-30 und G. Genette, *Palimpsestes*, S. 7-15.

<sup>23</sup> Vgl. H.R. Jauf, „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“, in: *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, hg. von R. Warning, München 1993 (UTB, 303), S. 126-162, hier S. 130.

<sup>24</sup> P.V. Zima, „Rezeption“ und „Produktion“ als ideologische Begriffe“, in: ders., *Kritik der Literatursoziologie*, Frankfurt a.M. 1978 (es, 857), S. 72-112, hier S. 79. Vgl. ebenso O. Ette, „Rezeption, Intertextualität, Diskurs. Ein Diskussionsbeitrag zur wissenschaftsgeschichtlichen Erforschung der ‚Idéologues““, in: *Europäische Sprachwissenschaft um 1800*, hg. von B. Schlieben-Lange, Münster 1992, Bd. 3, S. 15-27, hier S. 16.

<sup>25</sup> J. Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris 1971, S. 153.

<sup>26</sup> Ebd., S. 153. Vgl. dazu auch W. Raible, *Arten des Kommentierens – Arten der Sinnbildung – Arten des Verstehens*, S. 56-57.

<sup>27</sup> Vgl. J. Kristeva, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, S. 113.

dann wird damit die bildende Kraft des Schreibenden ausgeblendet. Lektüererinnerungen gehen jedoch nicht „ungefiltert“ in den neuen Text ein: Sie erscheinen als durch komplexe, teils bewusste, teils unbewusste Aneignungs- und Verstehensprozesse veränderte und mit eigener Phantasie beladene Elemente im neuen Text. Zwischen Rezeption und Produktion liegt das Bewusstsein des schreibenden Subjekts als vermittelnde Instanz.

Jene schreibende Instanz ist es auch, die die von Gerda Haßler in textlinguistischer Perspektive näher betrachteten „Signale“<sup>28</sup> setzt, durch die der Text seine Zugehörigkeit zu einer Intertextualitätskette markiert. Die versammelten Texte weisen also einen Grundbestand an ähnlichen strukturellen Merkmalen oder Signalen auf. Dennoch setzt jeder Text in Bezug auf den Vorgänger auch neue Akzente. Das Neue ist ja stets relativ zu sehen, als neu erscheint es nur bezogen auf ein präexistentes Modell. Innerhalb der Intertextualitätskette ist nun das Neue durch seine Bezogenheit auf das vorangehende Glied gleichsam im Relief sichtbar. In diesem Zusammenhang wird deutlich, weshalb die russischen Formalisten, allen voran Jurij Tynjanov, in der Vorstellung einer „Reihe“ die Möglichkeit sehen konnten, den komplexen Gang der „literarischen Evolution“ nachzuzeichnen.<sup>29</sup> Das Erkenntnisziel dieser Arbeit ist daran gemessen deutlich weniger ambitiös. Dennoch kann eine Intertextualitätskette auch im Bereich der hier untersuchten Mikro-Evolution, nämlich in Bezug auf den hier betrachteten Diskurszusammenhang von Stadtwahrnehmung, Erinnerung, Lektüre und Imagination, ein heuristisches Potential entfalten.

Die Intertextualitätskette ist prinzipiell unabgeschlossen. Sie soll zwar die Struktur dieser Arbeit bestimmen, kann jedoch die Komplexität der intertextuellen Relationen nur ansatzweise andeuten. Frank-Rutger Hausmann sieht zurecht im Begriff „Text“ Residuen des Etymons „textus“: Der Text ist „ein Gewebeknoten an der Kreuzung oder Verflechtung eines horizontal-synchronischen mit einem vertikal-diachronischen Faden“.<sup>30</sup> Mit dem Begriff der Kette wird einerseits die auch in Hausmanns Bild des Fadens ausgedrückte Vorstellung eines Kontinuums der Texte übernommen, andererseits aber die Bedeutung der einzelnen Texte als jeweils zusammenhängende, werkhafte Glieder betont. Da jedoch das vorliegende Korpus nur eine Kette umfasst, kann nur ein Ausschnitt der Dis-

<sup>28</sup> Vgl. G. Haßler, *Texte im Texte: Überlegungen zu einem textlinguistischen Problem*, S. 21.

<sup>29</sup> J. Tynjanov, „Über die literarische Evolution (1927)“, in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hg. von J. Striedter, München 1988 (UTB, 40), S. 433-461.

<sup>30</sup> F.-R. Hausmann, „Francesco Petrarca's Sonett ‚Solo e pensoso i più deserti campi‘ – Versuch eines Lektüremodells“, in: *Poetologische Umbrüche. Romanistische Studien zu Ehren von Ulrich Schulz-Buschhaus*, hg. von W. Helmich, H. Meter und A. Poier-Bernhard, München 2002, S. 19-28, hier S. 28.

kursevolution in der Nachfolge Baudelaires erfasst werden, nämlich die literarische Codierung des Zusammenhangs von Stadtwahrnehmung, Erinnerung und Imagination und deren formale Bedeutung für die Entwicklung einer progressiven Ästhetik. Es soll daher immer wieder auch auf andere Texte verwiesen werden, die in Texten der hier untersuchten Kette gleichsam am Horizont aufscheinen und die für das Verständnis des Stadtdiskurses von Bedeutung sind. Dadurch soll auch deutlich werden, dass die Vorstellung eines universalen Intertextes im Sinne Kristevas oder des Textes als eines Knotens, der verschiedene Traditionsstränge vereint, durchaus theoretisch wertvoll ist. Die Strukturierung der vorliegenden Arbeit durch die Kette „La forme d’une ville“ als Teilmenge des „La forme d’une ville“-Diskurses erfolgt primär aus analysepraktischen Erwägungen, sie fungiert als Gerüst. Einzelne „Fensterblicke“ auf andere Texte sollen diese enge, vermutlich aber für die praktische Analyse unabdingbare Perspektive transzendieren.<sup>31</sup>

## 2.5 Formen des Text-Text-Bezuges in der Intertextualitätskette

Die bloße Markierung einer intertextuellen Beziehung, die im übrigen im vorliegenden Fall bisweilen bereits durch den Dialog der Titel gegeben ist, sagt weder etwas über deren ästhetische Wirkung, noch über die Art und Weise der Aneignung des Prätextes aus. Für ein eingehenderes Verständnis von Konstanten und Wandlungen des bei Baudelaire erstmals artikulierten Stadtdiskurses müssen intertextuelle Relationen nicht nur benannt, sondern hinsichtlich ihrer Funktion genauer beschrieben werden. Es muss daher darum gehen zu klären, *wie* dieser Bezug aussieht und wie dadurch der aufgegriffene Stadtdiskurs affirmiert oder negiert wird.

In diesem Zusammenhang könnte man auf das bereits erwähnte begriffliche Instrumentarium der Stilanalyse zurückgreifen: Hans-Martin Gauger unterscheidet zwischen „Einfügung“ und „Ausfügung“<sup>32</sup> als zwei grundsätzlichen Möglichkeiten eines Bezugs zwischen Einzeltext und Stiltradition. Diese beiden Pole markieren auch Möglichkeiten des Text-Text-Bezuges oder des Text-Kette-Bezuges. Bei Baudelaire handelt es sich je-

<sup>31</sup> Wolfgang Preisendanz hat ähnliche Vorbehalte gegenüber einem gedehnten Intertextualitätsbegriff. Er stellt dessen theoretische Validität nicht in Frage, sieht jedoch im „Feld literaturwissenschaftlicher Analyse“ (S. 28) Probleme der Anwendung und sieht die Notwendigkeit, in der konkreten Analyse von einzelnen Texten auszugehen, um „die ganze geschichtliche Erscheinungsfülle angewandter Dialogizität, praktizierter Intertextualität“ (ebd.) erfassen zu können. Vgl. W. Preisendanz, „Zum Beitrag von Renate Lachmann ‚Dialogizität und poetische Sprache‘“, in: *Dialogizität*, hg. von R. Lachmann, München 1982 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Reihe A, 1), S. 25-28.

<sup>32</sup> Vgl. H.-M. Gauger, *Über Sprache und Stil*, S. 194ff.

doch nicht um ein einzelnes stilistisches Merkmal. Im Mittelpunkt steht vielmehr ein Diskurs, eine sprachliche Verknüpfung von Konzepten. Daher bietet sich eher das von Renate Lachmann vorgeschlagene Begriffsinstrumentarium an. Sie sieht in Partizipation (Weiter- und Wiederschreiben, also *grosso modo* Gaugers „Einfügung“), Tropik (Widerschreiben) und Transformation (Umschreiben) drei Modelle der Intertextualität, die das Verhältnis des Textes zum Prätext bzw. des Textes zur Intertextualitätskette charakterisieren.<sup>33</sup> In der Praxis, so wird sich zeigen, liegt nie ein Modell in Reinform vor. Vielmehr ist jeder Text der Intertextualitätskette zwangsläufig in Bezug auf das vorangehende Glied zunächst ein partielles Weiter- oder Wiederschreiben. Wandlungen des Diskurses zeigen sich hingegen v.a. dann, wenn ausgehend von dieser Basisrelation Texte die Prätexte „wegwenden“. Im Sinne von Lachmanns Begriff der Tropik handelt es sich dabei um „einen verzweifelten Kampf gegen die sich in den eigenen Text notwendig einschreibenden fremden Texte“.<sup>34</sup> In Zusammenhang des untersuchten Stadtdiskurses wird auch jene Kategorie von Bedeutung sein, die Lachmann Transformation (Umschreiben) nennt. Darin sieht sie eine „über Distanz, Souveränität und zugleich usurpierende Gesten sich vollziehende Aneignung des fremden Textes.“<sup>35</sup> Im Spannungsfeld jener drei Möglichkeiten des kommentierenden Umgangs mit Prätexten – Partizipation, Tropik, Transformation – entsteht der neue Text als Text eines lesenden Schreibers im Zuge produktiver Rezeptionsprozesse.

---

<sup>33</sup> R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, S. 38.

<sup>34</sup> Ebd., S. 39. Harold Bloom sieht in Texten seit der Romantik vermehrt das Bestreben, Modelle zu verleugnen, wobei er in seinem Buch sechs Formen der „discontinuity with the precursor“ benennt. Vgl. H. Bloom, *The Anxiety of Influence. A theory of poetry*, New York 1973, S. 14-15.

<sup>35</sup> R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, S. 39.

### 3. Konstellationen

#### 3.1 Theorien der Einbildungskraft in der deutschen Frühromantik

Die Entstehung einer amimetischen Ästhetik bei Baudelaire und die damit einhergehende polemische Abgrenzung von Konzepten des Realismus ist nur aus dem Denkraum der deutschen Frühromantik zu verstehen. In diesem Kontext findet bereits zu Beginn des Jahrhunderts eine nachdrückliche Aufwertung der Einbildungskraft statt. Hugo Friedrich war der erste, der in den poetologischen Reflexionen der Frühromantiker „Symptome modernen Dichtens“<sup>1</sup> erkannte und insbesondere auf die herausragende Bedeutung Hardenbergs hinwies.<sup>2</sup> Silvio Vietta und Roderich Billermann ist das Verdienst zuzuschreiben, die zahlreichen Traditionslinien zwischen deutscher Frühromantik und Baudelaire mit unterschiedlichen thematischen Akzentuierungen näher untersucht zu haben.<sup>3</sup> Nachfolgend soll zunächst die Bedeutung der Einbildungskraft in den ästhetischen Konzepten der deutschen Frühromantik, insbesondere bei Friederich von Hardenberg, herausgestellt werden, um sodann den Kulturtransfer nachzuzeichnen, in dessen Rahmen die frühromantischen Konzepte nach Frankreich gelangten und dort nachhaltig den Denkraum Baudelaires beeinflussen konnten.

Die verstreuten Äußerungen Hardenbergs ergeben keine kohärente Doktrin: Der fragmentarische, sich letzten Sinnzuweisungen verweigernde Duktus der bisweilen hermetischen Notizen zu einer Theorie der Künste ist jedoch bereits Programm. Das Fragment erscheint dabei als adäquate Form für ein Denken, das abschließende Synthesen und apodiktische Setzungen vermeidet, sich durch prinzipielle Anschlussfähigkeit an andere

<sup>1</sup> H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, S. 27.

<sup>2</sup> Die Affinitäten zwischen dem ästhetischen Denken der Frühromantiker und der französischen Lyrik der zweiten Jahrhunderthälfte wurden bereits vor der epochemachenden Studie Friedrichs schlaglichtartig von Robert Vivier betrachtet. Allerdings geht dieser meist nicht über das Aufzählen einzelner motivischer Parallelen hinaus und bleibt einer positivistisch gefärbten Quellenforschung verpflichtet. Interessant ist jedoch, dass bereits Vivier die von projektiven Überformungen gekennzeichnete Stadtdarstellung Baudelaires heraushebt und darüber eine Verbindung zwischen einer Stadtschilderung aus dem *Heinrich von Ofterdingen* und dem Baudelaire-Gedicht „Rêve parisien“ konstruiert: „L’analogie de ces deux visions de paysage architectural, figé, ordonné, fait de métal et de minéral, est trop frappante pour que nous la rejetions comme une simple coïncidence.“ (R. Vivier, *L’Originalité de Baudelaire*, Bruxelles 1952, S. 157-158).

<sup>3</sup> R. Billermann, *Die ‚métaphore‘ bei Marcel Proust*, S. 31-92 sowie S. Vietta, *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*, München 2001.

Theorien auszeichnet und ein klares Bewusstsein der eigenen Unzulänglichkeit und des potentiellen Scheiterns aufweist.<sup>4</sup> Die Form des Fragments unterstreicht den Anspruch, ästhetische Reflexion und poetische Praxis als Experiment zu verstehen.<sup>5</sup> Der naturwissenschaftliche Experiment-Begriff wird dabei zunächst im Bereich der Philosophie adaptiert, um schließlich über dieses Relais in der ästhetischen Theorie tiefgreifende Veränderungen hervorzurufen.<sup>6</sup> Aus dem experimentellen Charakter der Hardenbergschen Ästhetik erklärt sich die Forderung nach einer Ergebnisoffenheit des Denkens. Überkommene Fächergrenzen und Grundaxiome der ästhetischen Theorie sollen überschritten werden, um einen experimentell-tentativen Denkprozess in Gang zu setzen. Dieser muss nicht zwangsläufig auf systematisierbare Ergebnisse hinauslaufen, sondern beinhaltet wie jedes Experiment auch die Möglichkeit des Scheiterns. „Freunde, der Boden ist arm. Wir müßen reichlichen Samen Ausstreun, daß uns doch nur mäßige Erndten gedeihn“ (N II, 413).<sup>7</sup> Dieses Motto der unter dem Titel *Blüthenstaub* 1789 in der neuen Zeitschrift *Athenaeum* veröffentlichten Aphorismen führt die Metaphorik des Säens und Erntens ein, die die gesamte Sammlung durchzieht und durch die die Möglichkeit des Scheiterns, der Missernte, explizit hervorgehoben wird: „Fragmente dieser Art sind litterarische Sämereyen. Es mag freylich manches taube Körnchen darunter seyn: indessen, wenn nur einiges aufgeht!“ (N II, 463). Wenn also nur einige der ästhetischen Aphorismen in der poetischen Praxis Anwendung finden können, so wäre damit bereits das Projekt als Ganzes gerechtfertigt.

Zu den Fragmenten, denen eine solche Nachwirkung im Bereich der ästhetischen Theorie und der poetischen Praxis vergönnt war, zählen all jene, die explizit das darstellende Ich und dessen ästhetisches Transforma-

<sup>4</sup> Zum Zusammenhang von frühromantischer Aphoristik und der Philosophie Fichtes vgl. O. Wilhelm, „Denkfiguren in Novalis' Fragmenten ‚Vermischte Bemerkungen‘ (Urfassung von ‚Blüthenstaub‘) und ihr Zusammenhang mit Fichtes ‚Wissenschaftslehre‘. Überlegungen zur frühromantischen Aphoristik“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 72 (1998), S. 227-242.

<sup>5</sup> Zur Adaptation und Transformation des naturwissenschaftlichen Experiment-Begriffs in der Frühromantik vgl. J. Daiber, *Experimentalphysik des Geistes. Novalis und das romantische Experiment*, Göttingen 2001 sowie ders., *Experimentalphysik des Geistes: Novalis als Experimentator an Außen- und Innenwelt*, Stuttgart 2000 (Colloquia academica der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz).

<sup>6</sup> Silvio Vietta untersucht naturwissenschaftliche Revolutionen seit Kopernikus und die von ihnen über das Relais der Philosophie geleisteten Reperkussionen im Bereich der ästhetischen Theorie, vgl. S. Vietta, *Ästhetik der Moderne*, S. 55-67. Zur Kritik an dieser zwangsläufig vergrößernden Darstellung vgl. die Rezension des Bandes durch V. von Rosen in *Romanistisches Jahrbuch* 54 (2003), S. 299-301.

<sup>7</sup> Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. von P. Kluckhohn und R. Samuel, 5 Bde., Stuttgart 1966. Nachfolgend als „N“ zitiert, wobei die römische Ziffer den Band und die arabische Ziffer die Seite bezeichnet.

tionspotential als Grundlage jeder künstlerischen Tätigkeit bezeichnen und die dabei dem rein rezeptiv gefassten Begriff der Wahrnehmung ein Konzept gegenüberstellen, das Wahrnehmung bereits als produktive Tätigkeit eines Ichs fasst.<sup>8</sup>

Die romantische Revolution führte zu einer völlig neuen Konzeption des literarischen Werkes. Dieses wurde nicht mehr in Bezug auf eine vorgegebene Wirklichkeit verstanden, sondern als eine Gegebenheit gesehen, die in einem schöpferischen Prinzip des menschlichen Geistes ihren Ursprung hat, der Einbildungskraft, der Kraft des Genies, die eigene Werke hervorzubringen vermag.<sup>9</sup>

Dieses Konzept einer amimetischen Ästhetik prägt den Denkraum Baudelaire's und verdient daher im Rahmen einer Konstellationsforschung besondere Beachtung. Die Kennzeichnung der Wahrnehmung als produktive Tätigkeit bedeutet in erster Linie einen radikalen Bruch mit der Repräsentations- oder Nachahmungsästhetik, der bei Hardenberg jede Dignität abgesprochen wird: Seinem dichtenden Bruder Karl schreibt Hardenberg im Frühjahr 1800, er solle in seinen Werken „ja keine Nachahmung der Natur“ (N IV, 327) versuchen, da die Poesie „durchaus das Gegenteil“ (ebd.) davon sei. Hardenberg geht also von der Überzeugung aus, dass „das Schöne, der Gegenstand der Kunst uns nicht gegeben wird oder in den Erscheinungen schon fertig liegt“ (N II, 573) und folgert daraus, dass der Künstler Realität erst in der Vorstellungswelt der Subjektivität erzeugen müsse.<sup>10</sup> Die uralte Gewissheit einer Vorgegebenheit der Natur wird in Zweifel gezogen. Hardenberg kann dabei auf die mit dem Geniegedanken im 18. Jahrhundert aufkommende „Autonomisierung der Einbildungskraft“<sup>11</sup> zurückgreifen, in deren Rahmen das dichterische Kunstwerk als *creatio ex nihilo* gekennzeichnet wird. Die Emphase, mit der die Autonomie des künstlerischen Subjekts vertreten wird, führt dazu, dass die Einbildungskraft des künstlerischen Individuums zur einzigen

<sup>8</sup> Vgl. dazu G. Rommel, „Imagination in the Transcendental Poetics of Novalis“, in: *The Romantic Imagination. Literature and Art in England and Germany*, hg. von F. Burwick und J. Klein, Amsterdam/Atlanta 1996 (Textet Studies in Comparative Literature, 6), S. 95-122 sowie H. Uerlings, „Einbildungskraft und Poesie bei Novalis“, in: *Novalis. Poesie und Poetik*, hg. von H. Uerlings, Tübingen 2004 (Schriften der Internationalen Novalis Gesellschaft, 4), S. 21-62.

<sup>9</sup> E. Behler, *Frühromantik*, Berlin/New York 1992 (Sammlung Göschen, 2807), S. 16.

<sup>10</sup> Paolo Euron bringt diese amimetische Ästhetik auch mit den kunsttheoretischen Reflexionen Friedrich Schlegels in Verbindung: „Relazione e costruzione sono le parole chiave, non presenza né imitazione.“ (P. Euron, *L'artificio dell'eternità. Il primo romanticismo tedesco e la poetica della modernità*, Bologna 2001, S. 27).

<sup>11</sup> U. Geitner, „Kritik der Einbildungskraft (poetologisch/pathologisch)“, in: *Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne*, hg. von H.J. Schneider, R. Simon und Th. Wirtz, Bielefeld 2001, S. 307-332, hier S. 314.

verbindlichen Instanz avanciert und sowohl die Repräsentation von Welt als auch die Einfügung in etablierte diskursive Ordnungen als Einschränkungen der Einbildungskraft gebrandmarkt und verworfen werden. Bereits Ende des 18. Jahrhunderts kann Johann Georg Sulzer daher von der Einbildungskraft als „Schöpferin einer neuen Welt“<sup>12</sup> sprechen. Dieser Aspekt einer produktiven, von jeglicher Nachahmungspflicht entbundenen Einbildungskraft wird Hardenberg aufgreifen und radikalisieren.

Wollte man die Terminologie, die Arnold Gehlen in seiner Untersuchung zu den Epochen der Malerei entwickelte, für die Literaturgeschichte schreiben aufgreifen, so müsste man die von ihm in Bezug auf den Impressionismus konstatierte „Orientierung am Bezugssystem ‚Subjekt‘“<sup>13</sup> und den daraus erwachsenden „Vorsatz, auf die abmalende Wiedergabe der Erscheinungswelt zu verzichten“<sup>14</sup> spätestens in den poetologischen Reflexionen Hardenbergs verankern. Die Repräsentations- und Nachahmungsästhetik wird dort bereits theoretisch abgelöst von einer Ästhetik der projektiven Wahrnehmung: „Der Musiker hört eigentlich auch active – Er hört heraus“ (N II, 574). Hardenberg spricht in Bezug auf die künstlerische Wahrnehmung von einem „umgekehrte[n] Gebrauch der Sinne“ (ebd.). Wird für den gewöhnlichen Menschen noch ein durchaus rezeptives und passives Wahrnehmungsmuster angesetzt, in dessen Rahmen etwa die visuelle Wahrnehmung noch *grosso modo* nach dem Modell der *camera obscura* als ein Hineinsehen konzipiert wird, so ist der „umgekehrte Gebrauch der Sinne“ das Privileg des Künstlers: „Sehn ist hier ganz activ – durchaus bildende Thätigkeit [...] Er [der Künstler, FH] sieht in der That heraus und nicht herein“ (ebd.). Hardenberg unterstreicht diese These durch eine etymologisierende Ausführung zum Begriff der Wahrnehmung: „Wahr – derivation von wahren – Wahrnehmen – beharrlich ergreifen./Nehmen – ist active Rezeptivität“ (N II, 214).

Hardenbergs Theorie eines projektiven Sehens fordert demnach bereits den Künstlertypus des „Demiurgen“, der von Arnold Gehlen beschrieben wird: Der Demiurg verlagert Kunst ganz in den Bereich der Subjektivität und sieht als Aufgabe künstlerischen Schaffens nicht Nachahmung, sondern Erschaffung von Welt in der subjektiven Vorstellung.<sup>15</sup> Bereits in der kunsttheoretischen Reflexion der deutschen Frühromantik finden sich somit Anzeichen für den von Meyer Abrams beschriebenen

<sup>12</sup> J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt*, Leipzig 1792, S. 11.

<sup>13</sup> A. Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt a.M. 1986, S. 59.

<sup>14</sup> Ebd., S. 89.

<sup>15</sup> Ebd.

Paradigmenwechsel von einer mimetischen zu einer expressiven Poetik.<sup>16</sup> Diese Poetik konnte zwar zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch nicht in eine literarische Praxis überführt werden, aber gerade aufgrund ihres experimentellen Charakters in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Basis einer literarischen Revolution werden, die gemeinhin als Beginn der Moderne bezeichnet wird und unter anderem in Baudelaires *Tableaux parisiens* zu poetischer Konkretion gelangt.<sup>17</sup>

Eine derartige literarhistorische Beschreibung der Epochenschwelle um 1800 ließe sich auch auf systemtheoretischer Grundlage rechtfertigen. So sieht etwa Gerhard Plumpe in der während der Aufklärung stattfindenden Emanzipation der Literatur aus politischen und moralisch-didaktischen Zwängen systemtheoretisch die „Ausdifferenzierung [der Literatur, FH] zu einem Subsystem der Gesellschaft“.<sup>18</sup> Diese ist ihrerseits Voraussetzung für „zwei prinzipielle Optionen [der Literatur, FH], die aus ihren Referenzen folgen“,<sup>19</sup> nämlich entweder die Orientierung am Bezugssystem Umwelt, wie sie in Konzepten des Realismus programmatisch postuliert wird oder aber die Orientierung am Bezugssystem Subjekt, die den Künstler zu einem zweiten Schöpfer nobilitiert und zu Konzepten der Selbstreferentialität der Literatur führt. Beide Optionen sind von herausragender Bedeutung für den Denkraum Baudelaires: Die Orientierung am Bezugssystem Umwelt wird er polemisch kommentieren, verwerfen und gerade durch die dezidierte Ablehnung dieser Position seinen eigenen Standpunkt einer amimetischen Ästhetik konkretisieren.

Von grundlegender Bedeutung für die bei Novalis erstmals geforderte amimetische „abs[olute] Erfindungskunst“ (N III, 388) ist dabei die Einbildungskraft, die als Grundlage jeder nur in der Subjektivität konstruier-

<sup>16</sup> M. Abrams, *Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und Tradition der Kritik*, übersetzt und eingeleitet von L. Iser, München 1978 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 42), S. 19-46.

<sup>17</sup> Wolfgang Preisendanz unterstreicht die Differenz zwischen Poetik und literarischer Praxis in der Romantik, ist jedoch hinsichtlich der im Rahmen dieser Arbeit unter Rückgriff auf die Studien von Friedrich, Vietta, Billermann und Dötsch betonten Kontinuität zwischen frühromantischer Dichtungstheorie und poetischer Praxis in der Moderne skeptisch: „Wer die poetischen Spekulationen und Experimente der Romantik mit der modernen Dichtung verbindet, der tut dies über Abgründe hinweg.“ Vgl. W. Preisendanz, „Zur Poetik der deutschen Romantik: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung“, in: *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen, Motive*, hg. von H. Steffen, Göttingen 1967, S. 54-74, hier S. 72.

<sup>18</sup> G. Plumpe, *Epochen moderner Literatur: Ein systemtheoretischer Entwurf*, Opladen 1995, S. 61. Eine kondensierte Darstellung der funktionalen Systemdifferenzierung und der dadurch ermöglichten Abkoppelung der Literatur von „systemfremden Normierungen und Kontrollen“ im Sinne Luhmanns liefert Plumpe in „Systemtheorie und Literaturgeschichte. Mit Anmerkungen zum deutschen Realismus im 19. Jahrhundert“, in: *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, hg. von H.U. Gumbrecht und U. Link-Heer, Frankfurt a.M. 1985 (stw, 486), S. 251-264, insbesondere S. 252-258.

<sup>19</sup> G. Plumpe, *Epochen moderner Literatur*, S. 61.

ten Realität bezeichnet wird. Ihr kommt die Aufgabe zu, zwischen Innenwelt und Außenwelt zu vermitteln, wobei die Vorstellung einer vorgängigen Realität nicht akzeptiert wird. Realität ist immer Konstrukt einer produktiven Subjektivität. Was Guillaume Apollinaire in Bezug auf die kubistische Malerei konstatieren konnte, nämlich dass diese keine Kunst der Nachahmung, sondern eine Kunst der Vorstellung sei,<sup>20</sup> wird bereits in Hardenbergs ästhetischen Fragmenten theoretisch reflektiert und eröffnet einen das gesamte 19. Jahrhundert prägenden Denkraum, dessen Grundaxiome in Opposition zu programmatischen Äußerungen realistischer oder naturalistischer Prägung treten. Nur aus diesem Denkraum heraus ist Baudelaires Theorie der Imagination und die daraus resultierende, bisweilen polemisch getönte Ablehnung des Realismus zu verstehen.

Die Aufwertung der Einbildungskraft zu einem wirklichkeitsstiftenden Prinzip, wie sie bei Hardenberg unter Rückgriff auf die Genieästhetik sowie auf die Subjektphilosophie Kants und Fichtes zu beobachten ist, geht bei ihm so weit, dass die Kunstproduktion als „abs[olute] Erfindungskunst“ (N III, 388) oder „Erfindungskunst ohne Data“ (ebd.) beschrieben wird und als Ergebnis einer konstruktiven Tätigkeit des schreibenden Ichs erscheint, die sich vollkommen unabhängig von sinnlichen Eindrücken vollziehen kann. Behler betont, dass Kant, auf den sich Hardenberg mehrfach bezieht, „trotz seines machtvollen Eintretens für die Autonomie der Kunst ihrem eigentlichen Organ, nämlich der Einbildungskraft, nicht genügend Eigenständigkeit zuerkannt hatte, indem er sie mit dem Verstand oder der Vernunft verkoppelte, bzw. diesen Vermögen einfach unterordnete.“<sup>21</sup> Diese Bindung der Einbildungskraft an andere Instanzen wurde von den Frühromantikern aufgehoben, wodurch die Einbildungskraft nachhaltig aufgewertet und zum künstlerischen Produktionsprinzip schlechthin werden konnte:

Der Künstler hat den Keim des selbstbildenden Lebens in seinen Organen belebt – die Reizbarkeit derselben für den Geist erhöht und ist mithin im Stande Ideen nach Belieben – ohne äußere Sollicitation – durch sie heraus zu strömen [...] dahingegen sie beim Nichtkünstler nur durch Hinzutritt einer äußeren Sollicitation ansprechen und der Geist, wie die träge Materie, unter den Grundgesetzen der Mechanik, daß alle Veränderungen eine äußere Ursache voraussetzen und Wirkung und Gegenwirkung einander jederzeit gleich seyn müssen, zu stehn, oder sich diesem Zwang zu unterwerfen scheint“ (N II, 574).

<sup>20</sup> „[Le cubisme orphique, FH] est l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité visuelle, mais entièrement créés par l'artiste et doués par lui d'une puissante réalité.“ G. Apollinaire, „Méditations esthétiques. Les peintres cubistes“, in: ders., *Œuvres en prose complètes II*, hg. von P. Caizergues und M. Décaudin, Paris 1991 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 5-53, hier S. 16-17.

<sup>21</sup> E. Behler, *Frühromantik*, S. 53.

Während der Nichtkünstler auf die sinnliche Wahrnehmung angewiesen ist und ganz den physikalischen Gesetzen unterliegt, erlaubt die gesteigerte Einbildungskraft dem Künstler, sich aus derartigen Zwängen zu emanzipieren und „ohne äußere Sollicitation“, ohne *incitamentum* einer vorgängigen Wahrnehmung, das Kunstwerk als absolute Setzung zu erzeugen. Es kann in diesem Zusammenhang nur am Rande angedeutet werden, dass eine derartige poetologische Modellierung der Einbildungskraft als subversiv gelten musste. Sie gerät in Opposition zu juristischen Kodifizierungen, nosografischen Diskursen und zu der sich konstituierenden „Criminalpsychologie“.<sup>22</sup> Diese sehen in der mit der Einbildungskraft verbundenen Steigerung des Nervenlebens eine Gefahr für das Gemeinwesen. Während also einerseits im Zuge aufklärerischer Bewegungen in der Rechtslehre und der Medizin die Imaginationsleistungen kritisch betrachtet und in die Nähe des Wahnsinns gerückt werden, bildet sich die frühromantische Lehre mit ihrer Hochschätzung der Einbildungskraft als Gegenmodell aus. Die Nobilitierung der Geisteskrankheit wird somit zum wesentlichen identitätsstiftenden Element einer romantischen Kunstlehre, die gegen bürgerliche Konzepte einer diätetischen Anwendung der Einbildungskraft die maßlose, von jeder äußeren Verankerung befreite Imaginationsleistung als Signum künstlerischen Schaffens konzipiert.<sup>23</sup> Die Einbildungskraft ist bei Hardenberg nachgerade als Substitut der sinnlichen Wahrnehmung gefasst:

Die Einbildungskraft ist der wunderbare Sinn, der uns alle Sinne ersetzen kann – und der so sehr schon in unserer Willkür steht. Wenn die äußeren Sinne ganz un-

<sup>22</sup> Vgl. I. Stöckmann, „Hygiene der Zeichen, Hermeneutik der Schrift. Verrechtlichungstendenzen von Traum und Einbildungskraft um 1800“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 76 (2002), S. 356-385, insbesondere S. 367-371 sowie für im engeren Sinne juristische und kriminologische Aspekte der Disziplinierung der Einbildungskraft durch pädagogisch-diätetische Konzeptionen Y. Greve, *Verbrechen und Krankheit. Zur Entdeckung der ‚Criminalpsychologie‘ im 19. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2004.

<sup>23</sup> Eine kritische Hinterfragung des romantischen Nexus von gesteigerter Einbildungskraft und künstlerischer Produktivität findet erst in Büchners *Lenz* statt. Die Erzählung erscheint als Pathografie, die die von den Frühromantikern programmatisch vertretene Nobilitierung der Geisteskrankheit kritisch hinterfragt und somit zwischen nosografischen und literarischen Diskursen vermittelt. Baudelaire knüpft hingegen mit seiner bis weit über die *Décadence* hinaus gültigen Imaginations-Theorie direkt an die frühromantische Position einer produktiven Einbildungskraft an, aus deren pathologischen Valeurs ein anti-philiströser Impetus gewonnen wird. Auf diese Weise wird bei Baudelaire vollkommen unabhängig von den Ergebnissen der sich konstituierenden Psychiatrie die frühromantische Position fortgeschrieben: „J’aime ces excès de santé, ces débordements de volonté qui s’inscrivent dans les œuvres comme le bitume enflammé dans le sol d’un volcan [...]“ (B II, 807). Vgl. auch G. Reuchlein, „... als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm“ – Zur Geschichtlichkeit von Georg Büchners *Modernität: Eine Archäologie der Darstellung seelischen Leidens im ‚Lenz‘*, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 28 (1996), S. 59-111.

ter mechanischen Gesetzen zu stehen scheinen – so ist die Einbildungskraft offenbar nicht an die Gegenwart und Berührung äußerer Reize gebunden (N II, 650).

Die Einbildungskraft erscheint als hybride Instanz: Einerseits wird sie als Sinn bezeichnet, andererseits wird sie aber der sinnlichen Wahrnehmung gegenübergestellt und gerade ihre Unabhängigkeit von Reizen unterstrichen. Hardenberg unterscheidet offensichtlich zwischen äußeren, von Reizen abhängigen Sinnen und der Einbildungskraft als einem inneren Sinn, der von der Außenwelt unabhängig ist.<sup>24</sup> Dabei kann er an Descartes' kanonische Unterscheidung zwischen „imagination“ und „perceptions qui dépendent des nerfs“ aus Artikel 26 der *Passions de l'âme* anknüpfen, die ihrerseits als Synthese der seit Platon gängigen Unterscheidung zwischen dem äußeren Sinneseindruck (*aisthēsis*) und dem inneren Bild (*phantasia*) gelten muss.<sup>25</sup>

Il existe ici à remarquer, que toutes les mêmes choses que l'âme aperçoit par l'entremise des nerfs, lui peuvent aussi être représentées par le cours fortuit des esprits [...]. Ainsi souvent lorsqu'on dort, et même quelquefois étant éveillé, on imagine si fortement certaines choses, qu'on pense les voir devant soi ou les sentir en son corps, bien qu'elles n'y soient aucunement.<sup>26</sup>

Die Einbildungskraft wird bei Hardenberg nun ganz im Sinne der cartesianischen „imagination“ konzipiert und zu einem künstlerischen Produktionsprinzip nobilitiert, das vollkommen autonom als absolute Setzung des künstlerischen Subjekts funktioniert und die sinnliche Wahrnehmung nicht braucht, da es sie sogar zu ersetzen vermag.

Eine derartige Konzeption, die das Kunstprodukt als absolutes, von der sinnlichen Wahrnehmung losgelöstes Konstrukt der Subjektivität kennzeichnet, geht weit über die in den medizinischen Diskursen um 1800 verhandelte Bestimmung der Einbildungskraft hinaus. Der nachhaltig von sensualistischen Prämissen bestimmte Diskurs der Physiologie unterstreicht – ganz im Gegensatz zu der von Novalis exponierten „Erfindungskunst ohne Data“ (N III, 388) – die Notwendigkeit jener Data in

<sup>24</sup> Zur Adaptation dieser Konzeption in der deutschen Frühromantik vgl. J. Bong, *Texttaumel. Poetologische Inversionen von ‚Spätaufklärung‘ und ‚Frühromantik‘ bei Ludwig Tieck*, Heidelberg 2000 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik, 35), insbesondere S. 75-101.

<sup>25</sup> Platon, *Tht.* 151e-152c. Zur Geschichte der Einbildungskraft in der Antike vgl. G. Watson, *Phantasia in classical thought*, Galway 1988.

<sup>26</sup> R. Descartes, *Les passions de l'âme*. Texte précédé de « La pathétique cartésienne » par Jean-Maurice Monnoyer, Paris 1988, S. 171.

Form von Wahrnehmungsfragmenten.<sup>27</sup> So beschreibt etwa Adam Melchior Weikard die Abhängigkeit der Einbildungskraft von vorgängigen Sinneseindrücken:

Da wir nun wissen, daß nichts, als durch die Sinne erworbene Vorstellungen bey Wirkungen der Phantasie so oder anders genützt werden: so wird das Feld der Einbildungskraft desto weitschichtiger seyn, je mehr durch Hilfe der Sinne erworbene Bilder vorrätzig sind. Der Maler ist erfinderisch, welcher viele Gemälde, viele Geschichten gesehen oder gelesen hat. Das Gedicht wird reicher an Gemälden, wenn der Dichter viel gesehen, gelesen, gehört und beobachtet hat.<sup>28</sup>

Die Ausführungen Weikards beinhalten *in nuce* bereits eine Theorie der Intermedialität und Intertextualität, indem sie den konstitutiven Zusammenhang von Kunstrezeption und Kunstproduktion reflektieren. Die Einbildungskraft ist bei ihm gerade keine absolute Setzung des Subjekts wie bei Hardenberg. Sie bearbeitet vielmehr Wahrnehmungsfragmente, wobei dies auch Texte und Gemälde sein können, die von der Einbildungskraft zu neuen Synthesen geführt werden und sodann in das neue Werk eingehen. Während Hardenberg in seiner Theorie der Dichtung von einer absoluten, von jeder sinnlichen Wahrnehmung losgelösten und autonom arbeitenden Einbildungskraft ausgeht, erscheint der Physiologe Weikard als Vertreter eines zweistufigen Modells: In einem ersten Schritt bildet der Künstler einen auf der Grundlage sinnlicher Wahrnehmung erstellten Fundus an „Bildern“, unter denen sich bereits Gemälde und Texte der Tradition befinden können. Dieser Vorrat stellt sodann die materielle Grundlage für den zweiten Schritt dar, nämlich für die Bearbeitung dieses Bildervorrats durch die Einbildungskraft.<sup>29</sup> Auch bei Baudelaire wird die in den kunstkritischen Schriften zur „reine des facultés“ erhobene Einbildungskraft später in ein derartiges zweistufiges Modell eingebunden sein. Baudelaire kann dabei nicht nur auf die physiologischen Debatten, son-

<sup>27</sup> Vgl. C. Welsh, „Die Physiologie der Einbildungskraft um 1800. Zum Verhältnis zwischen Physiologie und Autonomieästhetik bei Tieck und Novalis“, in: *Die Grenzen des Menschen. Anthropologie und Ästhetik um 1800*, hg. von M. Bergengruen, R. Borgards und J.F. Lehmann, Würzburg 2001 (Stiftung für Romantikforschung, 16), S. 113-134, insbesondere S. 123-134.

<sup>28</sup> A.M. Weikard, *Der philosophische Arzt*. Neue, durchaus vermehrte und verbesserte Ausgabe, Frankfurt a.M. 1790, Bd. 1, S. 284.

<sup>29</sup> Das Ineinandergreifen von physiologischen und poetologischen Diskursen analysiert Caroline Welsh: „Das entscheidende Merkmal einer auf die Physiologie des Gehirns wirkenden produktiven Einbildungskraft besteht darin, daß diese nun selbst die Fähigkeit besitzt, neue Vibrationskomplexe im Gehirn zu erzeugen und damit ehemalige Wahrnehmungsfragmente zu einem neuen Bild zusammenzustellen.“ C. Welsh, *Hirnböhlenpoetiken. Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800*, Freiburg i.Br. 2003 (Rombach Wissenschaften Litterae, 114), S. 165-171, hier S. 168, in Bezug auf Hardenberg auch S. 205-235.

dern auch auf die bereits in der englischen Dichtungstheorie etablierten Konzeptionen der Einbildungskraft zurückgreifen.<sup>30</sup>

Unabhängig jedoch davon, ob der Bildervorrat sich überwiegend aus Wahrnehmungsfragmenten der Realität oder aus Ausschnitten vorgängiger Kunstwerke zusammensetzt, bildet er in physiologischen Diskursen um 1800 eine notwendige Basis für das Wirken der Einbildungskraft. Es ist bezeichnend, dass Baudelaire in seinen kunstkritischen Schriften von einem „immense magasin d'observations“ (B II, 622) spricht, das der Imagination sozusagen den Rohstoff liefert. Damit ergibt sich eine fast wörtliche Übereinstimmung mit der Theorie Weikards, derzufolge die Arbeit des Künstlers umso erfolgreicher ist, „je mehr durch Hilfe der Sinne erworbene Bilder vorrätig sind.“<sup>31</sup> Gleichzeitig knüpft er an englische Theorien einer zweistufigen Imagination an. Insbesondere Samuel Taylor Coleridge spricht in Bezug auf die Einbildungskraft von zwei ineinandergreifenden Prozessen: „It [the imagination, FH] dissolves, difuses, dissipates, in order to re-create.“<sup>32</sup> Dem ersten Schritt der analytischen Wahrnehmung folgt die synthetische Produktion subjektiver Bildsequenzen auf der Basis des im ersten Schritt gewonnenen Materials: „The function of the primary imagination must precede that of the secondary. Otherwise the higher degree would lack perceptions to recombine and to shape into new relations.“<sup>33</sup> Hardenbergs „Erfindungskunst ohne Data“ hingegen, die auf den ersten Schritt einer Materialsammlung verzichtet und die Einbildungskraft als absolute Setzung des künstlerischen Subjekts konzipiert, ist eine Radikalisierung zeitgenössischer Konzeptionen. Aber selbst wenn Hardenbergs „abs[olute] Erfindungskunst“ im weiteren Verlauf der ästhetischen Debatten zumeist an ein Wahrnehmungssubstrat rückgebunden wurde, so schmälert dies ihre Bedeutung für den poetologischen Denkraum des beginnenden Jahrhunderts keineswegs. Die Adaptation der Subjektphilosophie Kants und Fichtes und deren Transformation in ein ästhetisches Programm muss als entscheidender Impuls bei der Entwicklung einer ästhetischen Theorie gelten, die die Kategorien der Nachahmung und Repräsentation nachhaltig diskreditiert.

<sup>30</sup> Catherine Crowe, Edgar A. Poe und Coleridge müssen als Exponenten eines zweistufigen Modells der Einbildungskraft im anglo-amerikanischen Kulturraum gelten. Vgl. dazu S. Vietta, *Ästhetik der Moderne*, S. 216.

<sup>31</sup> A.M. Weikard, *Der philosophische Arzt*, Bd. 1, 284.

<sup>32</sup> S.T. Coleridge, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, hg. von J. Engell und W.J. Bate, Princeton 1983 (The Collected Works of Coleridge, 7), Bd. 1, S. 304.

<sup>33</sup> J. Engell, *The Creative Imagination. Enlightenment to Romanticism*, Cambridge Mass./London 1981, S. 344.

### 3.2 Rezeption der Imaginationstheorie in Frankreich

Die emphatische Betonung der Subjektivität, wie sie Hardenberg aus dem Denken Kants und Fichtes gewinnt und zu einem ästhetischen Programm formt, das Kunst als absolute Setzung des Künstlers versteht, gelangt auf verschlungenen Pfaden nach Frankreich, prägt dort den poetologischen Denkraum und ist Voraussetzung für die dezidiert amimetische Lyrik Baudelaires.<sup>34</sup> Seit Hugo Friedrichs *Struktur der modernen Lyrik* wird diese Filiation in den einschlägigen Darstellungen zwar häufig *en passant* angeführt, jedoch selten im Sinne eines Denkraumes beschrieben. Eine Ausnahme bildet die verdienstvolle, wenngleich mittlerweile in die Jahre gekommene Studie von Werner Vordtriede, der Friedrichs These einer Genese der modernen französischen Lyrik aus den ästhetischen Positionen der deutschen Frühromantik aufgreift und die Novalis-Rezeption in Frankreich während des gesamten 19. Jahrhunderts untersucht.<sup>35</sup>

Vielen, die sich mit Baudelaire beschäftigt haben, ist es aufgefallen, daß etwa Baudelaires *Correspondances* der Anschauung Novalis' von den Entsprechungen in der Natur ähnlich ist und daß manches bei Baudelaire wie aus einer direkten Berührung mit deutscher romantischer Dichtung entsprungen scheint.<sup>36</sup>

Ausgangspunkt ist bei Vordtriede die von vielen bemerkte Affinität zwischen Hardenberg und Baudelaire. In seiner Studie kommt Vordtriede zu dem überraschenden Ergebnis, dass vollständigere Übersetzungen der Werke Hardenbergs ins Französische erst kurz vor der Jahrhundertwende vorlagen, wodurch sich einerseits der massive Einfluss Hardenbergs etwa auf Maeterlinck, Gide, Laforgue oder Rodenbach erklärt, andererseits je-

<sup>34</sup> Im Gegensatz zum deutsch-französischen Kulturtransfer in der ersten Jahrhunderthälfte ist die Baudelaire-Rezeption in der deutschen Literatur des *Fin de siècle* und insbesondere die Adaptation der Imaginationstheorie Baudelaires bei Hofmannsthal, George und Rilke bereits eingehender untersucht worden, wobei jedoch häufig der hier verhandelte erste Kulturtransfer von der deutschen Frühromantik in den Denkraum Baudelaires unterschlagen wird. Dies führt dazu, dass Baudelaire als mythisch überhöhter Schöpfer einer Theorie der Imagination gekennzeichnet wird, die sodann bei den genannten deutschsprachigen Autoren der Jahrhundertwende in eine poetische Praxis transponiert werden konnte. So bezeichnet etwa Dieter Kalfitz Baudelaire in seiner Untersuchung zur Literatur der *Décadence* als „Diskursivitätsbegründer“, vgl. D. Kalfitz, *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 2004 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 209) sowie J. Rossellit, *Aufbruch nach innen. Studien zur literarischen Moderne mit einer Theorie der Imagination*, Würzburg 1993 (Epistemata Reihe Literaturwissenschaft, 108).

<sup>35</sup> W. Vordtriede, *Novalis und die französischen Symbolisten. Zur Entstehungsgeschichte des dichterischen Symbols*, Stuttgart 1963. Zu einer Kritik dieser These vgl. H. Gnüg, *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit*, Stuttgart 1983 (Germanistische Abhandlungen, 54), S. 125-129.

<sup>36</sup> W. Vordtriede, *Novalis und die französischen Symbolisten*, S. 43.

doch die Vorstellung einer unmittelbaren Novalis-Rezeption bei Baudelaire als haltlos erweist.<sup>37</sup> Wie aber lässt sich angesichts dieses Befundes die These einer bedeutenden Rolle der frühromantischen Ästhetik für den Denkraum Baudelaires aufrechterhalten? Da es keine Novalis-Übersetzungen gegeben hat und zudem die poetologisch bedeutsamen Fragmente erst partiell veröffentlicht waren, muss man von einer vermittelten Wirkung der Hardenbergischen Kunstauffassung auf den Denkraum Baudelaires ausgehen. Als bedeutende Agenten dieses Kulturtransfers wären Madame de Staël, Heinrich Heine und Richard Wagner zu nennen, die in unterschiedlicher, immer jedoch nachhaltiger Weise für eine Verankerung frühromantisch geprägter ästhetischer Prämissen im Denkraum Baudelaires gesorgt haben.<sup>38</sup>

Die grundsätzliche Bedeutung Madame de Staëls und des Groupe de Coppet für den deutsch-französischen Kulturtransfer zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde bereits in den Arbeiten der Comtesse de Pange, *Mme de Staël et la découverte de l'Allemagne* und *Mme de Staël et Auguste Guillaume Schlegel d'après des documents inédits*, vor allem aber in den grundlegenden Studien von Simone Balayé unterstrichen.<sup>39</sup> Weniger gut dargestellt ist bislang hingegen die Rolle Madame de Staëls für den Transfer im engeren Bereich der Ästhetik, da die meisten Darstellungen sich damit begnügen,

<sup>37</sup> W. Vordtriede, *Novalis und die französischen Symbolisten*, S. 34-36. Während die Novalis-Rezeption in Großbritannien, Italien, Polen und Russland immer wieder zum Gegenstand der Novalis-Forschung wurde, fehlen mit Ausnahme der Arbeit Billermanns, der die bedeutende Rolle Hardenbergs für die Literarästhetik Baudelaires und Prousts betont, Arbeiten, die der vermittelten Novalis-Rezeption in Frankreich nachgehen. So enthält beispielsweise der von Herbert Uerlings herausgegebene, dezidiert der europäischen Novalis-Rezeption gewidmete Tagungsband *Blütenstaub* keinen Beitrag zur französischen Novalis-Rezeption, vgl. *„Blütenstaub“. Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis*, hg. von H. Uerlings, Tübingen 2000 (Schriften der Internationalen Novalis-Gesellschaft, 3).

<sup>38</sup> Neben diesen Exponenten des deutsch-französischen Kulturtransfers geraten seit kurzem auch weniger bekannte Mittlergestalten in den Blick einer komparatistisch ausgerichteten Literaturwissenschaft. So untersucht etwa Christine Lombez die Übersetzungen deutscher Lyrik in der *Revue de Paris*. Die auf diesem Wege stattfindende Verbreitung deutscher Dichtung festigte zwar einerseits den Ruf Deutschlands als „Land der Dichter und Denker“ und sorgte bis zum deutsch-französischen Krieg für eine Hochschätzung der deutschen Kultur in Frankreich. In Bezug auf die Vermittlung poetologischer Positionen der Frühromantik jedoch sind die als *rime sparse* erschienenen Übersetzungen der deutschen Romantiker von nachrangiger Bedeutung, vgl. Ch. Lombez, „Traduction et traducteurs de poésie allemande dans la presse française entre 1830 et 1850 : La Revue de Paris“, in: *Romanische Forschungen* 116 (2004), S. 182-202.

<sup>39</sup> P. de Pange, *Mme de Staël et la découverte de l'Allemagne*, Paris 1929; dies., *Auguste Guillaume Schlegel et Mme de Staël d'après des documents inédits*, Paris 1938; S. Balayé, *Mme de Staël. Lumières et liberté*, Paris 1979. Zur europäischen Bedeutung Madame de Staëls vgl. auch U. Schöning, „Einleitung“, in: *Madame de Staël und die Internationalität der europäischen Romantik. Fallstudien zur interkulturellen Vernetzung*, hg. von U. Schöning und F. Seemann, Göttingen 2003 (Göttinger Beiträge zur Nationalität, Internationalität und Intermedialität von Literatur und Film), S. 9-28.

die Vereinfachungen und Missverständnisse im Romantik-Verständnis der großen Salondame zu rügen:

Dal libro della Staël *De l'Allemagne*, apparso nel 1813 e ampiamente diffuso in Europa e in Italia, deriva il repertorio dei luoghi comuni che nell'immaginario quotidiano si lasciano definire come „romantici“, talvolta semplicemente il risultato di una suggestiva semplicificazione e del volgarizzamento delle tesi dei pensatori tedeschi.<sup>40</sup>

Lediglich Annie Becq und Renate Schlüter gehen in ihren Untersuchungen auf die Adaptation frühromantischer ästhetischer Konzepte bei Madame de Staël ein und zeigen, wie nachhaltig aus der deutschen Frühromantik stammende amimetische Impulse von Madame de Staël in die französische Diskussion eingebracht werden und somit auch in Frankreich zu einer Ablösung der Nachahmungsästhetik durch eine Ästhetik der produktiven Einbildungskraft führen.<sup>41</sup>

Zu Beginn des Jahrhunderts wird in den ästhetischen Reflexionen häufig ein Gegensatz zwischen französischen und deutschen Kunsttheorien betont, so etwa bei Benjamin Constant:

Le Français et l'Anglais vous disent: «Voyez comme je décris les objets.» L'Allemand: «Voici comme les objets me frappent.» L'un se regarde et se peint, l'autre regarde et peint la nature. Mais il résulte de là que les gens accoutumés à

<sup>40</sup> P. Euron, *L'artificio dell'eternità*, S. 17.

<sup>41</sup> A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice (1680-1814)*, 2 Bde., Pisa 1984. Becqs Studie endet somit chronologisch vor der Zeit, die für die Ausbildung der amimetischen Ästhetik bei Baudelaire relevant ist. Dennoch zeigt sie die wesentlichen vorbereitenden Schritte für eine Nobilitierung der Einbildungskraft (*imagination*) auf, wobei sie bereits von den der *doctrine classique* inhärenten Spannungen ausgeht und sodann die ästhetischen Diskussion am Übergang von der Aufklärung zur Romantik nachzeichnet. Dabei transzendiert sie die enge Perspektive einer „französischen Nationalliteratur“ und geht auch auf die Assimilation englischer und deutscher Konzepte der *imagination* in Frankreich ein. Vgl. weiterhin R. Schlüter, *Zeuxis und Prometheus. Die Überwindung des Nachahmungskonzepts in der Ästhetik der Frühromantik*, Frankfurt a.M. 1995 (Bonner Romanistische Arbeiten, 51). Schlüter beschränkt sich im wesentlichen auf die italienische Literatur und stellt dem Traditionalisten Foscolo, der noch einer Nachahmungsästhetik verpflichtet ist, Ludovico di Breme als ersten Vertreter einer die schöpferische Einbildungskraft betonenden Romantik in Italien dar. Dieser erhält wesentliche Impulse über den deutsch-romanischen Kulturtransfer, der unter der Patronage Mme de Staëls in Coppet stattfindet. Wenngleich die antagonistische Gegenüberstellung von Foscolo und di Breme bisweilen etwas artifiziell wirkt, so versteht es Schlüter dennoch, die nachhaltige Umgestaltung des ästhetischen Denkraumes, die sich unter dem Einfluss der deutschen Frühromantik auch in Italien beobachten lässt, in ihrem epochalen Charakter darzustellen und vor dem Hintergrund moderner theoretischer Konzepte zu reflektieren.

chercher dans la poésie autre chose que la poésie ne trouvent dans la poésie allemande ce qu'ils cherchent.<sup>42</sup>

Konnte Benjamin Constant 1804 noch von einem – wenngleich von ihm polemisch zugespitzten – Gegensatz zwischen der als progressiv eingestuften romantischen Kunst in Deutschland und den in Mustern der Nachahmungsästhetik befangenen künstlerischen Manifestationen in Frankreich und England sprechen, so führte gerade die kulturvermittelnde Aktivität des Groupe de Coppet dazu, dass diese antagonistische Gegenüberstellung mehr und mehr an Bedeutung verloren hat, wenngleich sie bis zum Ende des Second Empire noch als Konstante der deutsch-französischen Kulturbeziehungen fassbar ist. Constant geht in Bezug auf französische und englische Kunst noch von der Kategorie der *descriptio* aus. Die Objekte der Außenwelt sollen im Kunstwerk beschrieben werden. Dem deutschen Künstler hingegen legt er bereits eine Aussage in den Mund, die die von den deutschen Frühromantikern geforderten Kategorien der Reflexion und der produktiven Einbildungskraft zusammenfasst. „Voici comme les objets me frappent“ – Constants Charakterisierung deutschen Kunstschaffens betont die im Rahmen der romantischen Ästhetik geforderte Auflösung des Gegensatzes zwischen Subjekt und Objekt. Die Auflösung dieses Spannungsverhältnisses geschieht dadurch, dass alle künstlerische Tätigkeit in das Subjekt verlagert wird, das durch seine produktive Einbildungskraft erst Welt konstituiert. Constant formuliert somit den bereits erwähnten, von Meyer Abrams systematisch beschriebenen Gegensatz von mimetischer Poetik (Spiegel) und expressiver Poetik (Lampe), wobei er diesen poetologischen Gegensatz auf einen Unterschied zwischen der französischen Literatur (Spiegel) und der deutschen Dichtung der Romantik (Lampe) überträgt. Damit wird er freilich nicht jedem Einzelfall gerecht. Er kann jedoch gerade durch die vergrößernde Darstellung auf grundsätzliche Unterschiede hinweisen und somit zum Kulturtransfer zwischen Deutschland und Frankreich beitragen. Dies geschieht insbesondere dadurch, dass Constant abschließend die Rezeptionsschwierigkeiten erwähnt, die sich aus dem von ihm dargestellten Gegensatz ergeben: Während in Deutschland bereits ein Geschmackswandel stattgefunden habe, in dessen Rahmen Dichtung auch als zweckentbundene Produktion eines schreibenden Subjekts gedacht werden könne, sei in Frankreich noch eine Kunstauffassung vorherrschend, die in einer sich auf moralische Kategorien öffnenden *descriptio* die wesentliche Manifestationsform von Kunst sehe und die somit noch ganz im Schatten des Horazschen „aut prodesse volunt aut delectare poetae“ stehe.

<sup>42</sup> B. Constant, „Journaux intimes“, in: ders., *Œuvres*, hg. von A. Roulin, Paris 1957 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 187-789, hier S. 273.

Difficulté de faire entrer la poésie allemande dans une tête accoutumée à la poésie française. La poésie française a toujours un but autre que la beauté poétique. C'est de la morale, ou de l'utilité, ou de l'expérience, ou de la finesse ou du persiflage, enfin toujours de la réflexion. En conséquence, la poésie n'y [en France, FH] existe jamais que comme véhicule ou comme moyen.<sup>43</sup>

Wie intensiv derartige poetologische Reflexionen bei Madame de Staël und im Groupe de Coppet nicht nur mit der vermutlich über Wilhelm von Humboldt vermittelten Rezeption der Frühromantiker,<sup>44</sup> sondern auch mit der Rezeption der Subjektphilosophie Kants verbunden sind, zeigt Julia von Rosen in ihrer Arbeit *Kulturtransfer als Diskursformation. Die Kantische Ästhetik in der Interpretation Mme de Staëls*.<sup>45</sup> Kategorien ästhetischer Subjektivität wie „génie“ und „imagination“ werden von Madame de Staël vor dem Hintergrund der Kunsttheorie Kants interpretiert, führen zu einer beginnenden Ablehnung des Nachahmungsprinzips und können auch in Frankreich ab der Mitte des Jahrhunderts insbesondere bei Baudelaire eine enorme Wirkungsmacht entfalten. Vordtriede sieht in dem langsam und nur über Mittlerinstanzen sich vollziehenden Kulturtransfer einen wesentlichen Grund dafür, dass das frühromantische Denken Hardenbergs die eigentlichen Romantiker in Frankreich nicht direkt erreichen, sondern sich erst bei Baudelaire und den Symbolisten entfalten konnte.<sup>46</sup> Dem wäre hinzuzufügen, dass der ikonoklastische Impetus der frühromantischen Debatten in Deutschland wohl auch selbst im Falle reibungsloserer Transfermechanismen bei französischen Romantikern wie Chateaubriand und Lamartine Skepsis hervorgerufen hätte. Die mit der Absage an die Mimesis verbundene scharfe Trennung zwischen Kunst und Leben geht weit über die in Frankreich seit der *Querelle des Anciens et des Modernes* sich vollziehende Hinterfragung poetologischer Normen hinaus und konnte in Frankreich erst später, namentlich bei Baudelaire, in eine literarische Praxis münden.

Neben Madame de Staël muss Heinrich Heine als wesentlicher Mittler im deutsch-französischen Kulturtransfer gelten. In Bezug auf die Vermittlung romantischen Gedankengutes nach Frankreich war Heine freilich keineswegs objektiv. Man kann vielmehr beobachten, dass Heine seine gegen den Katholizismus und die Reaktion gerichteten Vorbehalte auf die gesamte Romantische Schule und deren ästhetische Programmatik überträgt. Bereits Vordtriede konstatiert daher: „Aber was immer sie [Mme de

<sup>43</sup> Ebd., S. 272.

<sup>44</sup> Vgl. K. Müller-Vollmer, *Poesie und Einbildungskraft. Zur Dichtungstheorie Wilhelm von Humboldts. Mit der zweisprachigen Ausgabe eines Aufsatzes Humboldts für Frau von Staël*, Stuttgart 1967.

<sup>45</sup> J. von Rosen, *Kulturtransfer als Diskursformation. Die Kantische Ästhetik in der Interpretation Mme de Staëls*, Heidelberg 2004 (Studia Romanica, 120), insbesondere S. 76-107.

<sup>46</sup> W. Vordtriede, *Novalis und die französischen Symbolisten*, S. 31.

Stäël, FHJ] in Frankreich für Novalis getan hatte, wurde, genau zwanzig Jahre später, wohl von Heine wieder zunichte gemacht.“<sup>47</sup> Explizite Übernahmen frühromantischer poetologischer Positionen sucht man daher bei Heine vergebens, weshalb Billermann vorschlägt, zwischen „direkten, meist kritisch-abwertenden Bezugnahmen Heines auf Hardenberg“ und „unausdrücklichen Übernahmen“ zu unterscheiden.<sup>48</sup> Die Vermittlung eines amimetischen Impulses nach Frankreich erfolgt also subtiler und führt insbesondere zu einer Relativierung der bei Hardenberg in aller Radikalität zutage tretenden Konzeption einer „Erfindungskunst ohne Data“.

Ungeachtet jedoch aller politischen und religiösen Differenzen mit Hardenberg teilt Heine mit dem Frühromantiker eine tiefe Ablehnung der Nachahmungs- und Repräsentationsästhetik. Baudelaire kann Heine diesbezüglich sogar explizit zum Gewährsmann seiner amimetischen Ästhetik machen. Dabei stellt die Malerei den gemeinsamen Bezugspunkt dar: Baudelaire greift bei der Charakterisierung des bildnerischen Œuvres von Delacroix im *Salon de 1846* auf Heines Formulierungen zurück und zitiert eine längere Textpassage aus Heines *Salon de 1831*, in der Heine sich als „surnaturaliste“ bezeichnet und das Prinzip der Naturnachahmung verwirft.<sup>49</sup> Das Heine-Zitat in diesem prominenten Kontext, der die Grundlagen des künstlerischen Selbstverständnisses tangiert, mag auf die Bedeutung hinweisen, die Heine für den Denkraum Baudelaires zugeschrieben werden kann. Die von Heine auf die suggestive Formel des Supernaturalismus gebrachte amimetische Ästhetik wird für Baudelaire zum Ausdruck einer künstlerischen Moderne, die sich aus überkommenen ästhetischen Normen emanzipiert.

Dass Baudelaire sich in diesem Zusammenhang eher auf Heine als auf die Originalkonzepte der Frühromantiker stützt, kann eine nähere Betrachtung des Begriffs der Einbildungskraft verdeutlichen: Abweichend von Hardenbergs Konzept einer „Erfindungskunst ohne Data“ entwirft

<sup>47</sup> W. Vordtriede, *Novalis und die französischen Symbolisten*, S. 40. Vgl. auch R. Billermann, *Die ‚métaphore‘ bei Marcel Proust*, S. 66.

<sup>48</sup> R. Billermann, *Die ‚métaphore‘ bei Marcel Proust*, S. 59.

<sup>49</sup> Vgl. das Heine-Zitat bei Baudelaire in B II, 432: „En fait d’art, je suis surnaturaliste. Je crois que l’artiste ne peut trouver dans la nature tous ses types, mais que les plus remarquables lui sont révélés dans son âme [...]“ Die von Baudelaire zitierte Passage bezieht Heine in seinem *Salon de 1831* jedoch nicht auf Delacroix, sondern auf Decamps, vgl. H. Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr, Hamburg 1975ff., Bd. XII/1, S. 25. Delacroix selbst hat eine derartige amimetische Ästhetik formuliert und die Bedeutung der Einbildungskraft betont: „Les formes du modèle, que ce soit un arbre ou un homme, ne sont que le dictionnaire, où l’artiste va retremper ses impressions fugitives [...]. Imaginer une composition, c’est combiner les éléments d’objets qu’on connaît, qu’on a vus, avec d’autres qui tiennent de l’intérieur même, à l’âme de l’artiste.“ (E. Delacroix, „Réalisme et Idéalisme“, in: ders., *Œuvres littéraires*, Bd. I: Études esthétiques, Paris 1923, S. 57-68, hier S. 58.)

Heine ein Modell der künstlerischen Produktion, in dessen Rahmen die Einbildungskraft auf der Grundlage von Wahrnehmungsfragmenten arbeitet, die als *incitamentum* fungieren. Dieses Modell, nicht Hardenbergs „Erfindungskunst ohne Data“, wird sich Baudelaire zueigen machen:

Und wie der Mathematiker, wenn man ihm nur das kleinste Fragment eines Kreises gibt, unverzüglich den ganzen Kreis und den Mittelpunkt desselben angeben kann: so auch der Dichter, wenn seiner Anschauung nur das kleinste Bruchstück der Erscheinungswelt von außen geboten wird, offenbart sich ihm gleich der ganze universelle Zusammenhang dieses Bruchstücks; er kennt gleichsam Cirkulatur und Centrum aller Dinge; er begreift die Dinge in ihrem weitesten Umfang und tiefsten Mittelpunkt. Aber ein Bruchstück der Erscheinungswelt muß dem Dichter immer von außen geboten werden, ehe jener wunderbare Prozeß der Weltergänzung in ihm stattfinden kann; dieses Wahrnehmen eines Stücks der Erscheinungswelt geschieht durch die Sinne, und ist gleichsam das äußere Ereigniß, wovon die inneren Offenbarungen bedingt sind, denen wir die Kunstwerke des Dichters verdanken.<sup>50</sup>

Anders als Hardenberg sieht Heine in der Kunst nicht ein absolutes Konstrukt der Subjektivität, sondern vielmehr einen Prozess subjektiver „Weltergänzung“, der sich auf der Grundlage von Fragmenten der sinnlichen Wahrnehmung vollzieht. Während das vollkommen autonom tätige künstlerische Subjekt bei Hardenberg „ohne Data“ aus sich heraus eine Welt erschafft, ist in der ästhetischen Konzeption Heines die sinnliche Wahrnehmung zumindest von Bruchstücken der Welt Voraussetzung jeder künstlerischen Aktivität. Damit fügt sich Heines Theorie der Einbildungskraft in die zeitgenössischen physiologischen Diskurse sowie in die bei Coleridge verhandelte Bestimmung der *imagination* ein. Ähnlich wie Adam Melchior Weikard und Coleridge geht Heine von der sinnlichen Wahrnehmung aus, die dem Künstler als Ausgangspunkt für eine projektiv-imaginäre Überformung dienen soll.

Von herausragender Bedeutung für die vorliegende Studie ist dabei die Tatsache, dass Heine diese Ästhetik bereits in den urbanen Raum verlagert. Ist er in seiner Übernahme amimetischer Konzepte ganz der Frühromantik verpflichtet, so erscheint die Verbindung dieser Ästhetik mit dem Motiv der Stadt als Novum, das die von Jauß in Bezug auf Baudelaire konstatierte „Preisgabe der romantisch-sentimentalistischen Korrespondenzen zwischen Subjekt und Natur“<sup>51</sup> bereits antizipiert. Bei Heine sollen daher nicht die *deserti campi*, sondern die Boulevards der Stadt „mit offe-

<sup>50</sup> H. Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. X, S. 16.

<sup>51</sup> H.R. Jauß, „Kunst als Anti-Natur: Zur ästhetischen Wende nach 1789“, in: ders., *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt a.M. 1989 (stw, 864), S. 119-156, hier S. 136.

nem Auge und träumendem Herzen“<sup>52</sup> aufgesucht werden. In einer aus der definitiven Fassung der *Florentinischen Nächte* gestrichenen Passage findet man bereits bei Heine den später für Baudelaires Lyrik grundlegenden Nexus von amimetischer Ästhetik und der Praxis einer Stadtwahrnehmung, die lediglich Ausgangspunkt für Erinnerungen und Imaginationen des schreibenden Ichs ist. Die sinnliche Wahrnehmung der Stadt („mit offenem Auge“) gleitet über in eine von den Wahrnehmungsfragmenten in Gang gesetzte Traumbewegung, in deren Rahmen Erinnerungen und Gehalte des Imaginären eine herausragende Rolle spielen, so dass die urbane Topografie zu einer Topografie des Bewusstseins wird. Es entsteht auf diese Weise eine für Heine charakteristische „Unschärfe und Labilität der Übergänge, ja das zeitweise Ineinanderübergehen von Traum und Wachsein“,<sup>53</sup> mithin eine Textualität, die einerseits ihre romantischen Ursprünge nicht verleugnen kann, andererseits jedoch bereits durch die Ablösung des Traums von einer Transzendenz und insbesondere durch die Privilegierung des urbanen Raums auf Baudelaire verweist. In dem erwähnten Fragment, das ursprünglich zu Beginn des Kapitels „Zweite Nacht“ stehen sollte und dann aus ungeklärten Gründen nicht in die definitive Fassung der *Florentinischen Nächte* aufgenommen wurde, entwickelt Heine eine Ästhetik der Flanerie, die sein Postulat der „Weltergänzung“ konsequent auf den urbanen Raum bezieht. Ausgehend von der sinnlichen Wahrnehmung der Steine der Stadt entsteht eine von der Einbildungskraft beförderte poetische Bewegung, in deren Rahmen der Flaneur mehr und mehr die Ebene der sinnlichen Wahrnehmung verlässt und träumend mit der Vergangenheit konfrontiert wird. So kommt es dazu, dass der Flaneur von den Steinen Novellen hört, „die Messer Boccacio [sic!] manchmal sehr unrichtig erzählt hat.“<sup>54</sup> Die Stadt wird zu einem mnemotechnischen Raum, in dem sich ein Dialog zwischen dem Flaneur und den hinter den *loci* der Stadt verborgenen kanonischen Texten entspinnen kann, wobei den Erzählungen, die der Flaneur den Steinen abliest, ein größerer Grad an Authentizität zugebilligt wird als den kanonischen Texten.

In der Nacht freylich verliert die Stadt diesen umfriedeten Charakter und je stiller es wird vom Geräusche des Lebens, desto leidenschaftlicher sprechen dann mit uns <die> Reste der Vergangenheit; wie einst die Säule des Memnon wundersam erklang wenn sie von den Stralen der Sonne berührt wurde, so ertönen die Steine der altflorentinischen Bauwerke, wenn das Licht des Mondes sie beglänzt. Sie be-

<sup>52</sup> H. Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr, Hamburg 1975ff., Bd. V, S. 366.

<sup>53</sup> W. Goetschel, „Heine und der Traum“, in: *Palimpseste. Zur Erinnerung an Norbert Altenhofer*, hg. von J. Jacob und P. Nicklas, Heidelberg 2004 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik, 41), S. 41-62, hier S. 44.

<sup>54</sup> H. Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. V, S. 366.

ginnen leise zu sprechen und erzählen uns die näheren Umstände jener alten Geschichten, auf deren Schauplatz sie sich befinden, und wovon uns die schriftlichen Urkunden nur das Allgemeine berichten. Wenn ich des Nachts über die Brücke wandle, wo einst Bondelmonte zu Tode getroffen vom Pferde sank, dann erfahre ich manche Detail, die Machiavel verschwiegen hat. Manches scheinbar alte Häuslein, das am Tage wie eine trübsam stumme Ruine aussieht, flüstert uns des Nachts allerley köstliche Novellen von galanten Abentheuern und süßen Intriguen.<sup>55</sup>

Bei aller Verve, mit der Heine die schwärmerische Religiosität und den Irrationalismus der Romantiker etwa in der *Romantischen Schule* oder in der als Kampfansage gegen Madame de Staël konzipierten Schrift *De l'Allemagne* geißelt, erweist er sich nicht nur, aber auch in diesem Fragment zu den *Florentinischen Nächten* als *romantique défroqué*, der mit seinem Rückgriff auf die Metaphorik der Nacht und des Traumes einerseits hochfrequente romantische Muster aufgreift und andererseits durch deren ingeniose Integration in eine poetische Flanerie im urbanen Raum bereits die Textualität Baudelaires antizipiert. Sigrid Weigel betont zudem zu Recht die Tatsache, dass man Heines Konzeption des träumenden Flaneurs, dem sich die Steine der Stadt mitteilen, bereits zur „Vorgeschichte der Lektüretheorien Sigmund Freuds und Walter Benjamins“<sup>56</sup> zählen könne. Diese kulturgeschichtliche Betrachtung wäre im Rahmen einer literarhistorischen Konstellationsforschung durch die Feststellung zu ergänzen, dass die in dem Bruchstück zu den *Florentinischen Nächten* vorgestellte Ästhetik, die den amimetischen Impuls der Frühromantik aufnimmt und in eine Flanerie verwandelt, somit auf mehreren Ebenen als Bindeglied gelten muss: Einerseits vermittelt sie zwischen poetologischen Konzepten der Romantik und der Moderne, andererseits zwischen deutschen und französischen Dichtungstheorien.<sup>57</sup>

Als wichtiger Agent des deutsch-französischen Kulturtransfers muss schließlich neben Madame de Staël und Heinrich Heine noch Richard Wagner genannt werden, dessen Bedeutung für den Denkraum Baudelaires kaum überschätzt werden kann. Da Baudelaire die ästhetischen Theorien der deutschen Frühromantik aufgrund der geschilderten Editi-

<sup>55</sup> H. Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. V, S. 366.

<sup>56</sup> S. Weigel, „Text und Topographie der Stadt. Symbole, religiöse Rituale und Kulturtechniken in der europäischen Stadtgeschichte“, in: dies., *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München 2004, S. 248-284, hier S. 278 (erstmalig in: *Reden über die Stadt*, hg. von L. Bauer und G. Sievernich, Berlin 2002 (Schriftenreihe des Forum Guardini, 10), S. 3-26.)

<sup>57</sup> Zur Rolle Heines als Kulturvermittler zwischen Deutschland und Frankreich sowie zu seiner Bedeutung für den Denkraum Baudelaires vgl. J. Harskamp, „The Artist and the Swallow-tail Coat: Heine, Baudelaire, Manet and the Modernism in Art“, in: *Aradia* 36 (2001), S. 89-99, insbesondere S. 95-97.

onslage nicht aus eigener Lektüre kennen konnte und man somit von einer vermittelten Romantik-Rezeption sprechen muss, wäre es wenig sinnvoll davon auszugehen, dass die frühromantischen Kunstreflexionen zu Baudelaire gelangt seien, ohne während des Vermittlungsprozesses jeweils Modifikationen erfahren zu haben. Dies lässt sich besonders anschaulich am Beispiel Richard Wagners aufzeigen, der mit seinem von Baudelaire bewunderten Konzept des Gesamtkunstwerks freilich auf das frühromantische Ideal einer alle Gattungen vereinenden progressiven Universalpoesie anknüpft, dieses Modell jedoch weiterentwickelt und dabei einschneidend modifiziert. Dies ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass Baudelaire Wagner ganz mit der deutschen Romantik identifiziert, in der er eine moderne Kunstform sieht und deren Rezeption in Frankreich er befördern möchte. Die Gleichsetzung von Wagner und der deutschen Kunst geht so weit, dass er sich nach einem für ihn schmerzlichen Misserfolg eines Pariser Wagner-Konzerts im Jahre 1861 gemüßigt sieht, den konservativen Kunstgeschmack des französischen Publikums zu kommentieren:

Or, pendant les scandales soulevés par l'ouvrage de Wagner, je me disais : « Qu'est-ce que l'Europe va penser de nous, et en Allemagne que dira-t-on de Paris ? Voilà une poignée de tapageurs qui nous déshonorent collectivement ! » Mais non, cela ne sera pas. Je crois, je sais, je jure que parmi les littérateurs, les artistes et même parmi les gens du monde, il y a encore bon nombre de personnes bien élevées, douées de justice, et dont l'esprit est toujours libéralement ouvert aux nouveautés qui leur sont offertes. L'Allemagne aurait tort de croire que Paris n'est peuplé que de polissons qui se mouchent avec les doigts, à cette fin de les essuyer sur le dos d'un grand homme qui passe. (B II, 814-815)

In seiner erstmals im April 1861 in der *Revue Européenne* veröffentlichten Kritik *Richard Wagner et Tannhauser à Paris* unterstreicht Baudelaire – ganz ähnlich wie über ein halbes Jahrhundert zuvor bereits Benjamin Constant – die Differenzen in der kulturellen Entwicklung Deutschlands und Frankreichs, wobei er wie Constant insbesondere die Rezeptionsschwierigkeiten anspricht, mit denen deutsche Kunst in Frankreich zu kämpfen habe. Dabei geht auch Baudelaire noch implizit von einer Rückständigkeit Frankreichs aus, dessen klassizistische Tradition eine Assimilation romantischer Kunsttheorien erschwere.<sup>58</sup> Hatte Constant auf die Probleme hingewiesen, die sich für die an moralisch-didaktische Zielsetzungen der Dichtung gewohnten Franzosen beim Lesen eines deutschen Gedichtes

<sup>58</sup> Die Debatten über eine Weiterentwicklung des Musiktheaters finden laut Baudelaire im deutschen Sprachraum statt: „Paris avait jusque-là peu entendu parler de Wagner; on savait vaguement qu'au-delà du Rhin s'agitait la question d'une réforme dans le drame lyrique, et que Liszt avait adopté avec ardeur les opinions du réformateur“ (B II, 779).

ergeben, so argumentiert Baudelaire angesichts des gescheiterten Wagner-Auftritts aus der Defensive. Er ist enttäuscht über die ablehnenden Reaktionen des Pariser Publikums und hofft, dass man die Zurückweisung Wagners und seines romantischen Konzepts in Deutschland nicht als Affront verstehe oder als Zeichen des hoffnungslos gestrigen Geschmacks der Franzosen lese. In seiner Kritik *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* bemüht er sich, seinen Landsleuten die Grundlagen des Wagnerschen Kunstschaffens zu erklären.<sup>59</sup> Gleichzeitig jedoch ist der Text ein bedeutendes Zeugnis für die Begeisterung, die Baudelaire für Wagner („un musicien qui se fait gloire d'être poète et dramaturge“ (B II, 807)) und somit indirekt für die damit assoziierte revolutionäre frühromantische Ästhetik empfindet.<sup>60</sup>

Die Bedeutung der *modernité* für die Ästhetik Baudelaires ist vielfach kommentiert worden. Die Bewunderung, die aus Baudelaires Zeilen über Wagner spricht, erklärt sich auch dadurch, dass Wagner für ihn nunmehr zum Gewährsmann einer modernen, revolutionären Kunstauffassung wird. Dies betrifft zuerst die von Wagner im Anschluss an frühromantische Postulate praktizierte radikale Mischung von Gattungen, in der Baudelaire Parallelen zu seinem synästhetischen Kunstprogramm sehen kann, das er in dem Gedicht *Correspondances* entwirft: „Aucun musicien n'excelle, comme Wagner, à peindre l'espace et la profondeur, matériels et spirituels“ (B II, 785). Wie in allen kunstkritischen Schriften Baudelaires, so ist auch in seinem Essay über Wagner eine Argumentationsstrategie zu beobachten, durch die Baudelaire einerseits die von ihm analysierte ästhetische Konzeption auf sein eigenes Schaffen bezieht, andererseits jedoch seine eigenen ästhetischen Überzeugungen auf das jeweilige Gegenüber projiziert. Dies führt dazu, dass der Aufsatz nicht nur den Wagnerianer Baudelaire zeigt, sondern durch den Gestus der Vereinnahmung auch Wagner

<sup>59</sup> Koppen spricht von einer „anklagende[n] Laudatio“, wobei er damit die doppelte Zielsetzung des Essays benennt. Die Anklage richtet sich an und gegen das philiströse Pariser Publikum, die Laudatio an Wagner und an die Franzosen, denen in bisweilen apologetischem Duktus die Modernität Wagners nahegebracht werden soll, vgl. E. Koppen, *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin/New York 1973 (Beihefte zu *arcadia* – Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft, 2), S. 125.

<sup>60</sup> John E. Jackson spricht in einer seiner Vorlesungen am *Collège de France* von Wagner als „dernier grand amour artistique de Baudelaire“, vgl. J.E. Jackson, *Mémoire et subjectivité romantiques. Rousseau, Hölderlin, Chateaubriand, Nerval, Coleridge, Baudelaire, Wagner*, Paris 1999 (Les Essais), S. 159. Vgl. dazu auch M. Breatnach, „Writing About Music. Baudelaire and Tannhäuser in Paris“, in: *Essays in the Song Cycle and on Defining the Field*, hg. von W. Bernhart und W. Wolf, Amsterdam 2001 (Word and Music Studies, 3), S. 49-63.

als Jünger Baudelaires kennzeichnen möchte.<sup>61</sup> Besonders fasziniert ist Baudelaire von der engen Verbindung von gesungenem Wort, Orchester und auf der Bühne gespielter Handlung. Wagners Leitmotivtechnik erscheint dabei als Kristallisationspunkt der intermedialen Verknüpfung. Sie wird von Baudelaire als Innovation gefeiert:

Et bientôt, les années et les études s'accumulant, il lui [à Wagner, FH] fut impossible de ne pas penser d'une manière double, poétiquement et musicalement, de ne pas entrevoir toute idée sous deux formes simultanées, l'un des deux arts commençant sa fonction là où s'arrêtent les limites de l'autre. (B II, 787-788)

Aus der insbesondere von der Leitmotiv-Technik geleisteten Verknüpfung von Text und Musik ergibt sich für Baudelaire ein Kunstwerk, das den Rezipienten stets herausfordert und durch seine suggestive Offenheit dessen Imagination anregt: „Dans la musique, comme dans la peinture et même dans la parole écrite [...] il y a toujours une lacune complétée par l'imagination de l'auditeur“ (B II, 781-782). Wagners Musikdramen sind im Urteil Baudelaires ideale Kunstwerke, da sie insbesondere die Aktivität des Hörers befördern. Mit dieser Konzeption eines aktiven Hörers, der beim Hören angeregt durch die „suggestions“ des Werkes dieses erst eigentlich kraft seiner Imaginationsleistung konstituiert, antizipiert Baudelaire grundlegende Überzeugungen einer rezeptionsästhetischen Betrachtung, wie sie etwa Wolfgang Iser formuliert hat.<sup>62</sup> Aus der auf den Rezipienten und dessen Aktivität bezogenen Struktur des Werks sowie aus der Überwindung überkommener Gattungsnormen ergeben sich für Baudelaire die wesentlichen Anknüpfungspunkte für seine eigenen ästhetischen Reflexionen.

<sup>61</sup> Zu diesem subtilen Wechselspiel vgl. M. Breatnach, „Baudelaire, Wagner, Mallarmé. Romantic Aesthetics and the Word-Tone Dichotomy“, in: *Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, hg. von S. Lodato, S. Aspden und W. Bernhart, Amsterdam 2002 (Word and Music Studies, 4), S. 69-83, hier S. 75.

<sup>62</sup> Baudelaires Terminologie, insbesondere der Begriff der „lacune“, die durch die „imagination du lecteur“ gefüllt werden müsse, weist frappierende Parallelen zu Isers epochemachendem Konzept der Leerstelle und der Einbildungskraft des Lesers auf: „Es charakterisiert diesen [den literarischen Text, FH], daß er in der Regel seine Intention nicht ausformuliert. Das wichtigste Element also bleibt ungesagt. Wenn dies so ist, wo hat dann die Intention des Textes ihren Ort? Nun, in der Einbildungskraft des Lesers. [...] Für diesen Vorgang bilden die Leerstellen des Textes die zentrale Voraussetzung. Durch sie wird die Anschließbarkeit der einzelnen Textmuster beziehungsweise Textelemente aneinander zunächst ausgespart, doch mit dem Erfolg, daß der Leser selbst diese Anschlüsse herstellen kann.“ Vgl. W. Iser, „Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa“, in: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, hg. von R. Warning, München 1975 (UTB, 303), S. 228-252, hier S. 248-249 (erstmalig Konstanz 1974 (Konstanzer Universitätsreden, 28)).

Neben dieser grundsätzlichen programmatischen Affinität fühlt sich Baudelaire jedoch auch von den markanten thematischen Antithesen in Wagners Musikdramen angezogen.<sup>63</sup> Die antagonistische Gegenüberstellung von Himmel und Hölle, Geist und Leib, Teuflischem und Göttlichem sieht Baudelaire bei Wagner mustergültig realisiert und erhebt sie zur Grundlage einer Kunst der Moderne. Schließlich ist es jedoch vor allem Wagners Auffassung des Künstlertums, die Baudelaire als resolut modern erfährt und als romantisch bezeichnet. „Un artiste, un homme vraiment digne de ce nom, doit posséder quelque chose d'essentiellement *sui generis*, par la grâce de quoi il est *lui* et non un autre“ (B II, 806). Das auf diese Weise benannte, für jedes richtig verstandene Künstlertum unabdingbare Spezifikum besteht nun im Falle Wagners darin, dass er nicht nur die überkommenen Gattungsgrenzen souverän übergeht, sondern auch zwischen Klassischem und Modernem eine Synthese stiftet, die ihn im Urteil Baudelaires zu einem Exponenten einer neuen Kunstform macht.

In diesem Zusammenhang muss betont werden, dass der Misserfolg Wagners vor dem Pariser Publikum im Jahre 1861 geradezu als Voraussetzung dafür gelten muss, dass Baudelaire den *maître de Bayreuth* zu einem Vertreter resolut modernen Kunstschaffens küren konnte. Der anti-philiströse Impetus, der bereits der frühromantischen Ästhetik in Deutschland eingeschrieben war, konnte nach dem Misserfolg im *Théâtre des Italiens* nun auch im französischen Kontext für Wagner und die damit assoziierte künstlerische Revolution der Romantik reklamiert werden. Baudelaires Wagner-Bild erinnert an die Künstlerfigur seines Gedichts „L'Albatros“: So wie in dem Gedicht der graziös in seinem Element, der Luft, über dem Meer dahinschwebende Vogel auf den Schiffsplanken durch seine enormen Flügel ungelenk wirkt und dadurch die hämischen Kommentare der Seeleute auf sich zieht, so erscheint in Baudelaires Musikkritik der in Deutschland gefeierte Richard Wagner in Paris als „exilé sur le sol au milieu des huées“ (B I, 9-10). Baudelaire hatte bereits Heinrich Heine dieser Kategorie von Künstlern zugeordnet, die gerade durch ihr Leiden an einer philiströs geprägten Umwelt zu künstlerischer Reife gelangen: „Ces pauvres diables (qui sont la couronne de l'humanité) sont insultés par tout le monde. Quand ils ont soif et qu'ils demandent un verre d'eau, il y a des Trimalcions qui les traitent d'ivrognes“ (B II, 235). Ganz im Sinne dieses Argumentationsmusters betont Baudelaire sodann in Bezug auf Richard Wagner, dass die ablehnende Haltung des französischen Publikums nichts über den künstlerischen Wert des Musikdramas aussage:

<sup>63</sup> „Tannhäuser représente la lutte des deux principes qui ont choisi le cœur humain pour principal champ de bataille, c'est-à-dire de la chair avec l'esprit, de l'enfer avec le ciel, de Satan avec Dieu. Cette dualité est représentée tout de suite, par l'ouverture, avec une incomparable habileté“ (B II, 794).

Enfin le succès ou l'insuccès de Tannhäuser ne peut absolument rien prouver, ni même déterminer une quantité quelconque de chances favorables ou défavorables dans l'avenir. Tannhäuser, en supposant qu'il fût un ouvrage détestable, aurait pu monter aux nues. En le supposant parfait, il pourrait révolter. (B II, 808)

Baudelaire präludiert mit seiner emphatischen Betonung der prinzipiellen Unabhängigkeit zwischen dem künstlerischen Rang eines Werks und dessen Aufnahme durch das Publikum zum Zeitpunkt der Veröffentlichung bzw. Erstaufführung wie schon in Bezug auf Begriffe wie „lacune“ und „imagination“ wesentliche Prämissen einer rezeptionsästhetischen Betrachtung. Während die Begriffe „lacune“ und „imagination“ sich auf die von Wolfgang Iser beschriebene Konstitution des Werks im Akt der Rezeption beziehen lassen, erscheinen Baudelaires Reflexionen zur Aufnahme bzw. Zurückweisung eines Werkes durch das Publikum als Präfigurationen der bei Hans Robert Jauß zentralen Termini des Erwartungshorizonts und der ästhetischen Distanz.<sup>64</sup> In beiden Fällen zeigt sich bei Baudelaire insofern eine bemerkenswerte Modernität, als er in seinen kunstkritischen Schriften die Rezeption eines Werkes berücksichtigt und somit bereits implizit Kunst in einem Kommunikationsprozess verortet. Er nutzt diese Argumentationsstrategie einer Rezeptionsästhetik *avant la lettre* jedoch im Rahmen einer Kunstkritik, die in der Ablehnung eines Kunstwerks durch die Masse geradezu den Beweis für dessen Qualität erkennen möchte. Das wahre Genie erweise sich dann durch die Standhaftigkeit, mit der es revolutionäre Kunstformen gegenüber dem Erwartungshorizont eines biedereren Publikums verteidige, und durch die Fähigkeit, trotz der Schmähung durch das Publikum seine künstlerische Idee zu vertreten:

C'est de cette facilité à souffrir, commune à tous les artistes et d'autant plus grande que leur instinct du juste et du beau est plus prononcé, que je tire l'explication des opinions révolutionnaires de Wagner. (B II, 787).

Diese Strategie der *distinction* ermöglicht es Baudelaire, Richard Wagner zu einem romantischen Genie zu stilisieren, wobei gerade die Ablehnung von Seiten des Publikums als Legitimationsbasis der Genialität gelten muss. Eine derartige Vereinnahmung Wagners für ein avantgardistisches Kunstprogramm wäre spätestens seit den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts nicht mehr möglich gewesen: Mit der 1884 von Édouard Dujardin gegründeten *Revue Wagnérienne* existierte nämlich eine schöngeistig-mondäne Zeitschrift,

<sup>64</sup> H.R. Jauß, „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“, in: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, hg. von R. Warning, München 1975 (UTB, 303), S. 126-162, hier S. 133.

die als Zeichen eines zur Salonmode gewordenen Wagnerismus in Paris gelten muss.<sup>65</sup> Um 1861 jedoch konnte Wagner noch als Gewährsmann für eine avantgardistische Ästhetik fungieren. Sie ist für Baudelaire mit der deutschen Romantik verbunden und erscheint somit als wesentliches impulsgebendes Element in der poetischen Konstellation um 1860.

Mit der Analyse ästhetischer Positionen der Frühromantik und der dort feststellbaren Aufwertung der produktiven Einbildungskraft zum künstlerischen Produktionsprinzip schlechthin sollte der Denkraum rekonstruiert werden, aus dem Baudelaire seine eigene, dezidiert amimetische Ästhetik entwickeln konnte. Die historische Würdigung der Imaginationstheorie Baudelaires sollte im Anschluss an die von Dieter Henrich in der Philosophie etablierte Konstellationsforschung „in Beziehung auf das gegenüber den Konzeptionen vorgängige Kraftfeld“<sup>66</sup> geschehen. Da Baudelaire jedoch Hardenberg nicht selbst gelesen hat und somit kein direkter Einfluss des wesentlichen Theoretikers der deutschen Frühromantik auf den Dichter der *Fleurs du Mal* festgestellt werden konnte, wurden mit Madame de Staël, Heinrich Heine und Richard Wagner die wesentlichen Exponenten des deutsch-französischen Kulturtransfers näher betrachtet. Dabei konnte festgestellt werden, dass jede der drei Persönlichkeiten jeweils unterschiedliche, immer jedoch für Baudelaire maßgebliche Aspekte frühromantischen Denkens nach Frankreich brachte. Auf diese Weise konnten die Aufwertung der Einbildungskraft, die Hinterfragung überkommener gattungspoetischer Fixierungen, das Postulat eines Dialogs der Künste und andere von den deutschen Frühromantikern verhandelte ästhetische Modellierungen den Denkraum Baudelaires prägen und sowohl in seinen theoretischen und kunstkritischen Schriften als auch in seiner poetischen Praxis Spuren hinterlassen. Die in den *Tableaux parisiens* feststellbare Dereferentialisierung, die die Wahrnehmung in der Großstadt mit Imaginationen und Erinnerungen des schreibenden Ichs verbindet, ist freilich nicht monokausal als poetische Umsetzung frühromantischer Programme zu sehen. Doch auch wenn medienhistorische Umbrüche, neue Modellierungen des Wahrnehmungsprozesses im urbanen Raum und individuelle Dispositionen berücksichtigt werden müssen, so scheint dennoch die beschriebene ästhetische Konstellation als wesentliche Voraussetzung für die Herausbildung einer amimetischen Lyrik bei Baudelaire.

<sup>65</sup> Vgl. E. Koppen, *Dekadenter Wagnerismus*, S. 74-78 sowie C. Leblanc, *Wagnérisme et création en France 1883-1889*, Paris 2005 (Romantisme et Modernités, 95).

<sup>66</sup> D. Henrich, *Konstellationen*, S. 12.

### 3.3 Diskursive Intermedialität: Fotografie und Literatur um 1850

Die Entstehung einer amimetischen Ästhetik bei Baudelaire und die darauf gründende poetische Praxis einer Stadtlyrik, in der die Wahrnehmung der urbanen Realität für das schreibende Ich lediglich als Ausgangspunkt für eine Bewegung der Erinnerung und der Imagination fungiert, ist freilich nicht ausschließlich aus dem Denkraum der Frühromantik abzuleiten. Die bisweilen polemisch getönte Verve, mit der Baudelaire das Konzept von Kunst als Repräsentation von Wirklichkeit ablehnt und stattdessen Kunst ganz wesentlich als Transformation von Wirklichkeit beschreibt, ist nur verständlich, wenn man über poetologische Aspekte hinaus den tiefgreifenden medienhistorischen Umbruch berücksichtigt, der sich mit der Erfindung der Fotografie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollzogen hat. Bereits die ästhetische Theorie der Frühromantik ist zwar gekennzeichnet durch die emphatische Betonung der künstlerischen Subjektivität, die als Produktionsprinzip den Kategorien der Mimesis und der Repräsentation gegenübergestellt wird. Eine noch deutlichere, für Baudelaire's poetologische Reflexionen grundlegende antagonistische Zuspitzung erfährt diese Konstellation jedoch mit der Erfindung der Fotografie und deren diskursiver Modellierung in den ästhetischen Debatten der Jahrhundertmitte. Das Eindringen des technischen Dispositivs führt zu einer Radikalisierung der Opposition von „Wirklichkeitspathos“<sup>67</sup> und „Pathos des Hervorbringens“<sup>68</sup>, von Wahrnehmung und Imagination. Diese Opposition prägte zwar bereits latent die ästhetischen Reflexionen der Frühromantiker, erhielt jedoch durch die technische Innovation eine unerhörte Brisanz und muss daher im Rahmen der hier angestrebten Rekonstruktion des poetologischen Denkraumes berücksichtigt werden. Die nachhaltig von Friedrich A. Kittler beförderte Einsicht in die mediale und mithin materielle Fundierung jeder künstlerischen Artikulation verbietet literarhistorische Betrachtungen, die die Literatur zu einem autonomen künstlerischen Subsystem hypostasieren und dabei die Abgrenzungsstrategien verkennen, die aus der Mediengebundenheit der Künste erwachsen.<sup>69</sup> Bernd Stieglers Forderung nach einer Literaturgeschichte, die sich nicht nur als Geschichte der Literatur versteht, sondern vielmehr den zahlreichen Wechselbeziehungen zwischen den Künsten und deren medialen

<sup>67</sup> B. Busch, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, München 1989.

<sup>68</sup> Ebd.

<sup>69</sup> F.A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800-1900*, S. 288-289 sowie bezogen auf die Fotografie in ders., *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin 2002 (Internationaler Merve Diskurs, 250), S. 155-195.

Bedingungen Rechnung trägt, soll an dieser Stelle aufgegriffen und für den vorliegenden Untersuchungsgegenstand fruchtbar gemacht werden.<sup>70</sup>

Die Notwendigkeit einer medienbewussten Literaturgeschichtsschreibung ergibt sich um so mehr, als Medieninterrelationen bereits seit der Antike bewusst in den Blick geraten und in ihren produktionsästhetischen Konsequenzen erörtert worden sind. Der Vergleich zwischen Dichtung und Malerei zählt seit dem Dictum des Simonides von Keos und der von Horaz geprägten Formel „ut pictura poesis“ zu den wesentlichen konstitutiven Elementen einer ästhetischen Reflexion, die lange Zeit auf die Etablierung eines Rangverhältnisses der Künste zielt.<sup>71</sup> Diese Tradition wird insbesondere in der italienischen Renaissance wieder aufgegriffen und erreicht mit den Ausführungen Leonardos einen Höhepunkt. Ging es dabei meist um die Frage, in welchem medialen Rahmen sich die Kunst am vollkommensten entfalten könne, so antizipieren die Reflexionen Benedetto Varchis bereits die Überzeugung eines Eigenrechts jeder medialen Realisierung.<sup>72</sup> Dies impliziert die Vorstellung einer Aufgabenteilung, gemäß der es der Malerei zukomme, vor allem die äußere Realität darzustellen. Die Dichtung hingegen eigne sich eher zur Repräsentation von Seelenzuständen und Leidenschaften als der Ebene von Konzepten, die nach den spezifischen medialen Möglichkeiten der Sprache verlangten: „I poeti imitano il di dentro principalmente, cioè i concetti e le passioni dell'animo [...]; et i pittori imitano principalmente il di fuori, cioè i corpi e le fatezze di tutte le cose.“<sup>73</sup> Wird hier bereits das Eigenrecht einer jeden Kunstform unterstrichen, so löst die Ästhetik des 18. Jahrhunderts die Debatte daran anknüpfend endgültig aus der überkommenen Form eines „Wettstreits der Künste“ und lenkt die Aufmerksamkeit auf das mit der ästhetischen Erfahrung verbundene Medium als dem „unsichtbare[n] Dritte[n] zwischen

<sup>70</sup> B. Stiegler, *Philologie des Auges*, S. 11.

<sup>71</sup> G.K. Sprigath, „Das Dictum des Simonides von Keos. Der Vergleich von Dichtung und Malerei“, in: *Poetica* 36 (2004), S. 243-280.

<sup>72</sup> K. Stierle, „Das bequeme Verhältnis. Lessing und die Entdeckung des ästhetischen Mediums“, in: ders., *Ästhetische Rationalität: Kunstwerk und Werkbegriff*, München 1996 (Bild und Text), S. 104-137, hier S. 105-107 (erstmalig in: *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, hg. von G. Gebauer, Stuttgart 1984, S. 23-58).

<sup>73</sup> B. Varchi, „Lezione della maggioranza delle arti: In che siano simili et in che differenti i poeti et i pittori“, in: *Scritti d'arte del cinquecento: Pittura, scultura, poesia, musica*, hg. von P. Barocchi, Torino 1978 (Scritti d'arte del cinquecento, 2), S. 263-269, hier S. 264. Eine ähnliche Auffassung vom Eigenrecht eines jeden Mediums vertritt Pietro Aretino in seinen *Lettere*, die in Auszügen in der o.g. Textsammlung zugänglich sind (S. 255-258, hier S. 258): „Ché invero chi dipinge e intaglia figura la sembianza de le membre e del corpo, e chi scrive e compone esprime gli affetti de la mente e de l'animo.“

Nachahmung und Nachgeahmten“.<sup>74</sup> Karlheinz Stierle hat aufgezeigt, wie diese Entdeckung des ästhetischen Mediums seit Diderot und Lessing dazu geführt hat, auf der Basis der Anerkennung jedes Mediums dessen spezifische Leistung zu formulieren und mit anderen Medien zu vergleichen.

Die Erfindung des technischen Abbildungsmediums Fotografie im 19. Jahrhundert kann in ihrer Bedeutung für die ästhetische Diskussion kaum überschätzt werden.<sup>75</sup> Sie destabilisiert das im 18. Jahrhundert etablierte prekäre Gleichgewicht zwischen der Malerei als Abbildmedium und der Dichtung als sprachlichem Medium und führt dazu, dass neben der traditionellen Frage nach der Nachahmungsfähigkeit der Künste nun die Legitimität einer Kunstform diskutiert wird, die auf einem technischen Dispositiv beruht. War im Wettstreit zwischen Malerei und Dichtung seit Benedetto Varchi zwar der Malerei im Kontext der konkreten Wahrnehmung und der Dichtung im Bereich der abstrakt-begrifflichen Fassonierung jeweils ein Vorrang vor der anderen Kunstform eingeräumt worden, so stand das künstlerische Subjekt als zentrale Kategorie der Kunst in beiden medialen Realisierungen niemals zur Disposition. Malerei und Dichtung waren auf unterschiedliche, aber in jedem Fall fundamentale Weise an das schöpferische Subjekt rückgebunden. Dies änderte sich erst mit dem Nachdenken über das Fotografische: Mit dem technischen Verfahren der Fotografie, das es erlaubt, „Welt an sich“ durch eine technische Apparatur zur Darstellung zu befördern, wird das künstlerische Subjekt zur Disposition gestellt. Vor dem Hintergrund der referierten ästhetischen Konzepte der Romantik gerät das Fotografische somit „ins Zwielficht ästhetischer Illegitimität“<sup>76</sup>. Das Beharren auf Konzepten wie Schöpfung, Subjekt und Einbildungskraft führt bei Malern und Dichtern zu einer komplexen Strategie, die darauf zielt, der Fotografie den Status als Kunst zu verweigern, zumindest jedoch das eigene künstlerische Schaffen in Abgrenzung von Modellen des Fotografischen zu konzipieren. Umgekehrt

<sup>74</sup> K. Stierle, *Das bequeme Verhältnis*, S. 104. Vgl. dazu auch J. Paech, „Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen“, in: *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, hg. von J. Helbig, Berlin 1998, S. 14-30, hier S. 23: „Die Schwierigkeit einer Medien-Definition [...] ist, dass das Medium nicht als ‚etwas‘, sondern als ‚Medium‘, als Möglichkeit einer Form oder auch als ‚Dazwischen‘, letztlich als Mittel im weitesten Sinne genommen wird. Das Medium selbst ist nicht beobachtbar, weil es nur in der Form erscheint, zu deren Erscheinung es verhilft.“

<sup>75</sup> Zur Geschichte der Medienentdeckung vgl. F.A. Kittler, *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, S. 155-195; T. Starl, „Un nouveau monde d’images : Usage et diffusion du daguerréotype“, in: *Nouvelle histoire de la photographie*, hg. von M. Frizot, Paris 1994, S. 33-57 sowie die medienhistorische, wahrnehmungspsychologische und wirtschaftliche Aspekte verknüpfende Darstellung von H.J. Scheuer, *Zur Kultur- und Mediengeschichte der Photographie. Die Industrialisierung des Blicks*, Köln 1987.

<sup>76</sup> G. Plumpe, *Der tote Blick: Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München 1990, S. 12.

nimmt die Fotografie wesentliche Aspekte der herrschenden Kunstdoxa auf, wenn sie etwa in der sog. Kunstfotografie eine Bildsemantik entwirft, die sich stark an zeitgenössische Tendenzen in der Malerei anlehnt oder etwa wenn sie die Individualität des Fotografen bei der Wahl des Bildausschnitts betont. Volker Mergenthaler spricht daher von einer dialektischen Bewegung: Einerseits verweigern insbesondere die Maler, aber auch die Literaten dem neuen Medium den Status einer Kunst, andererseits jedoch versuchen die Fotografen nicht, dem herrschenden, nachhaltig von Prämissen der Genieästhetik geprägten Kunstdiskurs zu entkommen, sondern sie lassen sich im Gegenteil auf diesen ein und tragen daher paradoxerweise zur Stabilisierung der tradierten Kunstauffassung bei.<sup>77</sup>

Der erste, der diese historische Konstellation luzide erfasst und die Herausforderung, die nicht nur der Malerei, sondern auch der Literatur durch das neue Bildmedium entstanden war, in allen ihren Konsequenzen analysiert hat, war Paul Valéry. In seinem am 7. Januar 1939 vor der Société française de photographie et de cinématographie (SFPC) in feierlichem Rahmen an der Sorbonne gehaltenen *Discours du centenaire de la photographie* erörtert Valéry die Auswirkungen der Fotografie auf das Selbstverständnis der Literatur. Das Verhältnis zwischen Fotografie und Literatur wird bei Valéry nicht als konkrete Bild-Text-Beziehung gefasst, sondern bereits als diskursiv vermittelte Medieninterrelation. Diese bemerkenswerte Modernität der Analyse wurde lange Zeit übersehen, was freilich auch darauf zurückzuführen ist, dass der Text der Rede über lange Zeit kaum verfügbar war: Neben der 1939 in dem *Bulletin* der SFPC veröffentlichten Fassung gab es lediglich einen Druck von 1948 in der Sammlung *Vues* sowie gekürzte Fassungen von 1963 (in der Zeitschrift *L'Arc*) und 1991 (in einer von Philippe Hamon herausgegebenen Anthologie zur Theorie der Beschreibung). Der Text wurde jedoch in keine der Fassungen der Valéry-Gesamtausgabe in der Bibliothèque de la Pléiade aufgenommen und blieb daher bis zu der von Amélie Lavin 2001 für die Zeitschrift *Études photographiques* besorgten kritischen Edition schlecht zugänglich.<sup>78</sup>

<sup>77</sup> V. Mergenthaler, *Sehen schreiben – Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel*, Tübingen 2002 (Hermae, N.F. 96), S. 162-187, hier S. 185.

<sup>78</sup> P. Valéry, „Discours du centenaire de la photographie“, in: *Études photographiques* 10 (2001), S. 89-96. Die Einzelheiten der komplexen Editions-geschichte des *Discours* sind dem sich anschließenden Kommentar von Amélie Lavin zu entnehmen. Eine deutsche Übersetzung der Rede hat Ronald Vouillé vorgelegt in *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 6 (1986). Irene Albers, Hubertus von Amelunxen und Jürgen Zetzsche berücksichtigen Valérys Rede bereits im Rahmen ihrer Studien zum intermedialen Verhältnis von Fotografie und Literatur, vgl. I. Albers, „Das Fotografische in der Literatur“, in: *ÄGB*, hg. von K. Barck, Bd. 2, Stuttgart/Weimar 2001, S. 534-550, hier S. 547-548 sowie H. von Amelunxen, „Photographie und Literatur. Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie“, in: *Literatur intermedial: Musik, Malerei, Photographie, Film*, hg. von P.V. Zima, Darmstadt 1995, S. 209-231, hier S. 226-227 sowie J. Zetzsche, *Die Erfindung photographischer Bilder*

Die Rezeption des Textes wurde jedoch noch durch einen weiteren Aspekt erschwert, der eng mit dessen argumentativer Struktur zusammenhängt: Die Argumentation ist über ganze Passagen hinweg bestimmt von einem bisweilen wuchernden Pathos, das sich aus der dem Redekontext angemessenen Gestaltung als *genus demonstrativum* erschließt. Valéry sprach vor der SFPC als offizieller Gesandter der Académie française und musste, zumal im historischen Kontext des Jahres 1939, dem Bedürfnis des Publikums nach einer nationalen Tönung der Geburtstagsrede auf die Erfindung der Fotografie nachkommen. So sei das neue Bildmedium als „invention toute nationale“<sup>79</sup> zu verstehen. Die als Vertreter der Académie vorgetragene Rede kennzeichnet Valéry als offizielle „hommage aux grands Français qui ont eu l'idée de la Photographie, et qui ont su les premiers fixer la ressemblance des choses visibles par l'action de la lumière qui émane d'elles.“<sup>80</sup> Die Vereinnahmung der Fotografie als französische Erfindung ist vor allem vor dem Hintergrund der Arbeiten des Engländers William Henry Fox Talbot eine bewusste Vereinfachung, die im historischen Kontext von 1939 dazu dienen sollte, Frankreich als Kulturnation zu kennzeichnen.<sup>81</sup> Die den Text beherrschende nationale Polemik hat in Verbindung mit der geschilderten Editionsfrage dazu geführt, dass die bemerkenswert modern anmutende Reflexion über die Auswirkungen des technischen Bildmediums auf die poetologische Konstellation zu wenig beachtet wurde.

Valéry stellt zu Beginn seiner Rede fest, dass die intermedialen Beziehungen zwischen Malerei und Fotografie weit offensichtlicher seien als jene zwischen Fotografie und Literatur. Während der Malerei mit der Erfindung eines technischen Abbildungsmediums eine nicht zu unterschätzende Konkurrenz erwachsen sei, seien die Konsequenzen der Erfindung für die Literatur weniger leicht zu durchschauen: „La possession de ce moyen de reproduire les apparences de la nature et de la vie par un simple relais d'énergie physique ne paraît point d'une conséquence certaine ou d'un avantage marqué pour les Lettres.“<sup>82</sup> Wenn man jedoch von Folgen der Erfindung für die Literatur ausgehen wolle, so müsse man auch in Be-

---

im zeitgenössischen Erzählen. Zum Werk von Uwe Johnson und Jürgen Becker, Heidelberg 1994 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik, 27), S. 78-86.

<sup>79</sup> P. Valéry, *Discours*, S. 89.

<sup>80</sup> Ebd.

<sup>81</sup> Zur bedeutenden Rolle William Henry Fox Talbots im Kontext der Entstehungsgeschichte fotografischer Verfahren vgl. v.a. H. von Amelunxen, *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*, Berlin 1988 sowie B. Busch, *Belichtete Welt*, S. 178-194; ferner auch F.A. Kittler, *Optische Medien*, S. 176-182 und auch M. Frizot, „Un dessin automatique. La vérité du calotype“, in: *Nouvelle histoire de la photographie*, hg. von M. Frizot, Paris 1994, S. 58-82.

<sup>82</sup> P. Valéry, *Discours*, S. 89.

zug auf die Literatur von einer Niederlage sprechen, da im Bereich der Beschreibung der Oberfläche das technische Bildmedium zwangsläufig leistungsfähiger sei als die an das Medium Sprache gebundene Literatur:

Mais, il semblerait tout d'abord que la merveilleuse invention pût tendre à diminuer l'importance de l'art d'écrire, et à se substituer à lui en maintes occasions, plutôt qu'à lui procurer des ressources nouvelles ou des enseignements de grand prix. Le degré de précision auquel le langage peut prétendre, quand on veut l'employer à donner l'idée de quelque objet de la vue, est presque illusoire.<sup>83</sup>

Die Überlegenheit der Fotografie in Bezug auf die Repräsentation der Oberfläche führe dazu, dass die Literatur nach und nach von der Notwendigkeit, sprachliche Beschreibungsmuster der Oberfläche zu entwickeln, entbunden werden könne: „Ainsi l'existence de la Photographie nous engagerait plutôt à cesser de vouloir *décrire* ce qui peut, de soi-même, *s'inscrire*.“<sup>84</sup>

Indem die Literatur jedoch auf die Beschreibung der Oberfläche verzichtet, ist sie gezwungen, sich ihrer spezifischen, durch das Medium Sprache bestimmten Möglichkeiten zu besinnen. Valéry sieht die Übergabe der *description* an das technische Medium mithin nicht als Verlust, sondern vielmehr als Chance für die Literatur, die dadurch gezwungen sei, ihre Möglichkeiten und Grenzen kritisch zu überdenken. „Enfin Daguerre vint“<sup>85</sup> – in Abwandlung der berühmten Formel Boileaus äußert Valéry seine Zufriedenheit über die von den Erfindern der Fotografie ausgelöste Redefinition des ästhetischen Feldes, die ein gesteigertes Bewusstsein für die jeweiligen medialen Bedingungen künstlerischer Manifestationen bewirkt habe:

Je dis que cette prolifération d'images photographiques dont je parlais pourrait indirectement tourner au profit des Lettres j'entends des Belles-Lettres, ou plutôt des Lettres vraiment belles. Si la Photographie et ses conquêtes du mouvement et de la couleur, sans parler de celle du relief, nous découragent de décrire le réel, c'est là nous rappeler les bornes du langage articulé, et c'est nous conseiller, à nous autres écrivains, un usage de nos moyens tout à fait à leur nature propre.<sup>86</sup>

Auf diese Weise sei es möglich geworden, eine „littérature pure“ zu entwerfen, die einerseits den Bereich des Abstrakten (Gedanken, Gefühle,

<sup>83</sup> Ebd., S. 90.

<sup>84</sup> Ebd. Der Reader von Jane M. Rabb bietet eine nahezu exhaustive Textsammlung zu den Reflexionen über das Verhältnis von Literatur und Fotografie, vgl. J.M. Rabb, *Literature and photography. Interactions 1840-1990*, Albuquerque 1995.

<sup>85</sup> P. Valéry, *Discours*, S. 91.

<sup>86</sup> Ebd., S. 90.

Innenwelten), andererseits die Konzentration auf die Materialität der Sprache als ureigenste Möglichkeiten literarischen Schaffens begreifen konnte.<sup>87</sup> Während der erste Weg, der einer Betonung des Abstrakten und der Innenwelten in der Dichtung, bereits in den angesprochenen Abgrenzungsversuchen zwischen Malerei und Literatur stets als Spezifikum der Literatur benannt wurde – man denke an das von Benedetto Varchi als Domäne der Dichtung vorgestellte „il di dentro“ – und in Baudelaires *Tableaux parisiens* in eindrucksvoller Weise zu poetischer Prägnanz gelangt, handelt es sich bei dem zweiten Konzept, das Valéry in seinem *Discours* exponiert, um eine Rückbesinnung des Mediums auf sich selbst, mithin um jenes Spiel der Signifikanten, das gerade in Frankreich zu einem zentralen Projekt der literarischen Avantgarden zählen muss. Es kann in diesem Rahmen nur angedeutet werden, dass es sich bei den von Valéry aufgezeigten Optionen letztlich nicht um zwei Wege handelt. Vielmehr zeichnen sich Texte, die weitgehend auf eine Beschreibung der Oberfläche verzichten, häufig durch ein Zusammenspiel der angeführten Aspekte aus.

Bei Paul Valéry findet sich bereits ein Begriff der Intermedialität, der die Beziehung zwischen den Künsten im Anschluss an das in der Tradition ästhetischer Reflexion seit Simonides von Keos und Horaz belegte Modell eines „Wettstreits der Künste“ aufnimmt, mit der im 18. Jahrhundert gewonnenen Bindung des Mediums an die ästhetische Erfahrung verknüpft und somit für die Zwecke einer medienbewussten Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts fruchtbar macht. Das Modell einer „guerre des arts“, durch die sich poetologische Konstellationen profilieren, wird bei Valéry nicht nur für die historische Analyse des Verhältnisses von Fotografie und Literatur herangezogen. Auch in Valérys Ausführungen zum Verhältnis von Musik und Literatur im 19. Jahrhundert fungiert dieser Begriff der Intermedialität als Matrix der historischen Analyse. So erklärt sich, dass der Symbolismus in Valérys literarhistorischen Fragmenten als Reaktion der Dichter auf Richard Wagner erscheint. Mit seinem Konzept des Gesamtkunstwerks hatte Wagner versucht, die Dichtung zu vereinnahmen. Im historischen Urteil Valérys ist der Symbolismus ein Versuch, der Dichtung ihr Eigenrecht zurückzugeben, vor allem etwa durch die Betonung ihrer eigenen, von Prosodie und Vokalismus bestimmten musikalischen Valenzen: „Ce qui fut baptisé le symbolisme se

<sup>87</sup> Ebd., S. 91. Die Entstehung einer „littérature pure“ beschreibt auch Friedrich A. Kittler auf der Grundlage der Entstehungsgeschichte technischer Medien, wobei er sich nicht auf die Fotografie beschränkt, sondern vielmehr auch und besonders die technischen Medien Grammophon und Film als serielle Datenspeicher im akustischen bzw. optischen Bereich berücksichtigt. In deren Entwicklung und Verbreitung sieht Kittler die Voraussetzung dafür, dass Literatur als „Ersatzsinnlichkeit“ überflüssig werde und sich ein Teil der Schriftsteller für jene „littérature pure“ entscheide: „Literatur wird Wortkunst von Worte-Machern“ (F.A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800 – 1900*, S. 310-314).

résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes de reprendre à la musique leur bien.<sup>88</sup>

Entwicklungen im Bereich der medialen Realisierungen von Kunst sind folglich nie ohne Auswirkungen auf bereits existierende Formen. Sie führen vielmehr dazu, dass sich die bestehenden Kunstformen angesichts neuer medialer Realisierungen von diesen abgrenzen müssen. Sie sind somit gezwungen, ihre Programmatik zu reformulieren. Bei Valéry wird dabei sowohl im Falle der Fotografie als auch in Bezug auf Wagners Konzept des Gesamtkunstwerks eine Angst deutlich: Die Angst des *homme de plume* davor, durch die mediale Innovation überflüssig geworden zu sein. Der folgende Auszug aus einem Brief an André Gide nimmt die Konsequenzen des Wagnerschen Musiktheaters für die Literatur in den Blick und kann dabei als direkte Entsprechung zu der bereits zitierten Äußerung Valérys gelten, nach der das neue Medium Fotografie literarische Beschreibungen überflüssig mache:

Mon cher André, je suis dans Lohengrin jusqu'aux yeux. J'ignore le premier mot de la musique, mais j'écoute et j'imagine, quand un de mes amis au piano, le soir, me joue le Prélude ou le Duo, où *La marche mystique* du deuxième acte. Cette musique m'amènera, cela se prépare, à ne plus écrire.<sup>89</sup>

So wie die Fotografie die Beschreibung in literarischen Texten zu ersetzen vermag, so führe das Gesamtkunstwerk Wagners zum Verschwinden der Dichtung schlechthin. Aus einer neu entwickelten medialen Realisierung ergibt sich in beiden Fällen zunächst ein Schock für die Exponenten der etablierten Kunstformen. Dieser zeigt sich in dem Gefühl einer Machtlosigkeit gegenüber dem jeweils neuen Medium. Erst mit dem distanzierten Blick des Historikers oder des offiziellen Redners der Académie française gelingt es Valéry, diesen Schock als produktiven Anstoß zu erfahren. Während der Brief an André Gide von einer defaitistischen Haltung angesichts der medialen Neuerung zeugt („à ne plus écrire“) und ein Ende der Literatur suggeriert, werden in den beiden analytischen Texten zum Symbolismus und zur Fotografie jeweils gerade die kreativen Auswirkungen des Schockmoments auf die Formierung literarischer Programme betont. Im Falle des Symbolismus kann man laut Valéry gar so weit gehen, in der für diese literarische Bewegung konstitutiven Reaktion auf Wagners Indienstnahme der Dichtung den gemeinsamen Nenner ansonsten ganz un-

<sup>88</sup> P. Valéry, „Avant-propos à la connaissance de la Déesse“, in: ders., *Œuvres*, hg. von J. Hytier, Paris 1957 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 1, S. 1269-1279, hier S. 1270-1271. Valéry nimmt die zitierte Passage wörtlich auf in „Situation de Baudelaire“, *ibid.*, S. 598-613, hier S. 612.

<sup>89</sup> A. Gide/P. Valéry, *Correspondance d'André Gide et de Paul Valéry 1890-1942*, hg. von R. Mallet, Paris 1955, S. 73-74.

terschiedlicher „familles de poètes“ zu sehen. Somit wäre der Symbolismus ein Musterbeispiel für die Auswirkungen, die die Einführung eines neuen medialen Konzepts für die bestehenden poetologischen Diskurse mit sich bringt.

Die Vorstellung einer notwendigen Selbstreflexion, die sich für die Literatur aus der Erfindung eines neuen Mediums ergibt und in deren Rahmen eine Vergewisserung über die eigenen Möglichkeiten und Grenzen stattfindet, ist bemerkenswert modern und antizipiert in vieler Hinsicht die jüngeren Arbeiten von Irene Albers, Hubertus von Amelunxen, Philippe Hamon, Philippe Ortel, Gerhard Plumpe und Bernd Stiegler, die Intermedialität nicht als konkrete Text-Bild-Relation auffassen und nicht an Einflussbeziehungen zwischen bestimmten Texten und einzelnen Fotografien interessiert sind, sondern vielmehr nach den von der Fotografie ausgelösten diskursiven Modellierungen poetologischer Programme fragen. Diese seit etwa 1990 entstandenen Arbeiten setzen sich einerseits von früheren Studien ab, die – wie Bernd Stiegler in einem prägnanten Forschungsbericht für die Zeitschrift *Fotogeschichte* nicht ohne Süffisanz bemerkt – „in rein motivgeschichtlicher und alles in allem rhapsodischer Form die Literatur nach Fotografen und Fotografien“<sup>90</sup> durchforsten. Andererseits knüpfen sie aber gerade dadurch wieder an die von Valéry inaugurierte Betrachtungsweise an, die wesentlich auf die von dem neuen Medium hervorgerufenen poetologischen Effekte gerichtet ist. So verallgemeinert etwa Philippe Hamon die poetologischen Effekte, die Paul Valéry in Bezug auf das Verhältnis zwischen Literatur und Fotografie bzw. zwischen Literatur und Musik formulieren konnte, und überführt damit Valérys historische Analyse in ein theoretisches Beschreibungsmuster:

En effet un système de représentation comme l'image n'est pas, d'une part, isolable des autres systèmes de représentation qui passent par d'autres supports et d'autres canaux (par exemple des signes, ou d'autres systèmes figuratifs), et les crises et les révolutions qui affectent l'un des systèmes (l'exemple qui vient tout de suite à l'esprit est bien entendu la photographie) ont toutes chances d'affecter ou de forcer à se redéfinir les systèmes voisins.<sup>91</sup>

<sup>90</sup> B. Stiegler, „Rezensionen: Literatur und Fotografie“, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 93 (2004), S. 60-64, hier S. 60. Die Kritik an einem motivgeschichtlich fundierten, in positivistischem Sammeln verharrenden Ansatz bezieht Stiegler auf Erwin Koppens Studie *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentwicklung*, Stuttgart 1987.

<sup>91</sup> Ph. Hamon, „Images à lire et images à voir: 'images américaines' et crise de l'image au XIX<sup>e</sup> siècle (1850-1880)“, in: *Usages de l'image au XIX<sup>e</sup> siècle*, hg. von St. Michaud, J.-Y. Mollier und N. Savy, Paris 1992, S. 234-247, hier S. 235.

Auf dieser Basis entsteht insbesondere in den Arbeiten von Irene Albers das Modell einer diskursiven Intermedialität, in deren Rahmen das Fotografische gefasst wird als „Ebene der Selbstreflexion literarischer Medialität, als ein Gegenüber der Literatur, an dem sie sich abarbeitet.“<sup>92</sup> So können die Auswirkungen des neuen Bildmediums auf die poetologische Diskussion des 19. Jahrhunderts erörtert werden, wobei sich zeigt, dass nicht nur die poetologischen Positionen ästhetizistisch geprägter Strömungen, sondern auch und gerade die des Realismus und Naturalismus sich der Herausforderung durch die Fotografie stellen mussten.<sup>93</sup> Dies geschah zumeist dadurch, dass sie ihre poetologischen Programme dieser Konkurrenzsituation anpassten, mithin ihre spezifischen Leistungen implizit oder explizit in Abgrenzung zu fotografischen Modellen formulierten.<sup>94</sup>

Für die in diesem Rahmen angestrebte Rekonstruktion des poetologischen Denkraumes, aus dem Baudelaire seine amimetische Großstadtyrik entwickeln konnte, bedeutet dies, dass die emphatische Betonung der Einbildungskraft in den kunstkritischen Schriften nicht nur als Übernahme poetologischer Prämissen der deutschen Frühromantik zu sehen ist, sondern vielmehr in ihrer Radikalität auch als spezifische Distanzierungsstrategie in Bezug auf die Fotografie verstanden werden muss. Die mit der Erfindung der Fotografie möglich gewordene exakte „Kopie“ der materiellen Welt durch ein technisches Verfahren erscheint vor dem Hintergrund der romantisch geprägten Ästhetik Baudelaires als „Negation wahr-

<sup>92</sup> I. Albers, *Das Fotografische in der Literatur*, S. 535 und ähnlich in dies., „Medien und Diskurse der Reproduktion im französischen Naturalismus: Photographie, Literatur und Vererbung bei Émile Zola“, in: *Arcadia* 35 (2000), S. 81-116, hier S. 83 sowie dies., „Vom Voyeurismus zum ästhetischen Experiment. Photographische Romanillustration zwischen Naturalismus und Symbolismus (Zola, Claretie, Rodenbach)“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 27 (2003), S. 333-369, hier S. 333. Ferner ausführlich als theoretisches Gerüst der beiden beeindruckenden Studien *Sehen und Wissen. Das Photographische im Romanwerk Émile Zolas*, München 2002 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 105) und *Photographische Momente bei Claude Simon*, Würzburg 2002 (Epistemata Reihe Literaturwissenschaft, 402), S. 11-12.

<sup>93</sup> Das Verhältnis zwischen Fotografie und Realismus-Naturalismus wird von Valéry noch recht lakonisch und alles in allem unverbindlich als Koinzidenz gefasst, wobei er jedoch auch einen Kausalnexus zwischen den Phänomenen nicht ausschließen möchte. Dabei übersieht Valéry jedoch die Komplexität des Verhältnisses, das durch ein subtiles Wechselspiel von Übernahme und Ablehnung gekennzeichnet ist. Die bereits erwähnten Studien von Gerhard Plumpe und Irene Albers konnten darlegen, wie nachhaltig auch die realistisch-naturalistische Poetik auf Abgrenzung gegenüber dem Fotografischen bedacht sein musste, um sich in ihrer Existenz zu legitimieren.

<sup>94</sup> Vgl. H. von Amelunxen, *Allegorie und Photographie. Untersuchungen zur französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Diss. Mannheim 1992, S. 8 und S. 102 sowie B. Stiegler, *Philologie des Auges*, S. 10-13 und S. 145-147.

rer Kunst<sup>95</sup> und somit als ein Modell, das in besonders nachhaltiger Weise Strategien der Abgrenzung von Seiten Baudelaires herausfordert.

All jene Passagen aus Baudelaires kunstkritischen Schriften, in denen die Bedeutung der Einbildungskraft betont wird, können somit auch als implizite Positionierungen gegen das Fotografische verstanden werden. Als einzige explizite Auseinandersetzung mit dem technischen Medium muss jedoch der zweite Abschnitt aus Baudelaires *Salon de 1859* gelten, wobei Baudelaire nicht einzelne Fotografen oder Fotografien kritisiert, sondern vielmehr das Medium Fotografie einerseits in Bezug auf seine Wirkung auf das zeitgenössische Publikum analysiert und ihm andererseits unter Rückgriff auf romantische Argumentationsmuster jeglichen Kunstcharakter abspricht.<sup>96</sup> Susan Blood hat aufzeigen können, dass Baudelaire mit seiner Verurteilung der Fotografie zum Sprachrohr einer reaktionären Kunstkritik avancierte und somit in Widerspruch zu seiner eigenen, noch im *Salon de 1846* dargelegten Ästhetik der *modernité* geriet.<sup>97</sup> Hatte Baudelaire 1846 der Gegenwart noch eine spezifisch künstlerische Dignität zugeschrieben („le côté épique de la vie moderne“, *B II*, 493), so vermischen sich im *Salon de 1859* gesellschaftliche, moralische und ästhetische Kategorien zu einem übergreifenden Dekadenzphantasma, wobei die Fotografie als „Unkunst“ der bürgerlich-positivistischen Moral entspricht.

1859 ist ein Schlüsseljahr in der Geschichte der Fotografie: Erstmals hatte man die Werke bekannter Fotografen im *Salon des Beaux-Arts* zugelassen.<sup>98</sup> Die Tatsache, dass die Fotografie-Ausstellung noch räumlich von der Malerei getrennt war – man kam nur durch einen zweiten Eingang zu den Fotografien und musste eine zusätzliche Eintrittskarte erwerben – verdeutlicht zwar, dass das technische Abbildungsmedium noch nicht die Würde der Malerei erreicht hatte. Verglichen mit der in den vorangegangenen Jahren praktizierten Regelung, die für die Fotografen Ausstellungsflächen bei den Kunsthandwerkern vorgesehen hatte, kommt die zumindest partielle Integration der Fotografie in den *Salon des Beaux Arts* jedoch einer Nobilitierung des technischen Mediums gleich. Für Baudelaire, der – wenn überhaupt – höchstens einen kurzen Abstecher zur Ausstellung un-

<sup>95</sup> G. Plumpe, *Der tote Blick*, S. 42.

<sup>96</sup> H. Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München 1970 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 7), S. 122-129.

<sup>97</sup> S. Blood, „Baudelaire Against Photography: An Allegory of Old Age“, in: *Modern Language Notes* 101 (1986), S. 817-837, hier S. 819.

<sup>98</sup> Paul-Louis Roubert, „1859, exposer la photographie“, in: *Études photographiques* 8 (2000), S. 5-20; M. Weaver, „L’aspiration artistique. La tentation des beaux-arts“, in: *Nouvelle histoire de la photographie*, hg. von M. Frizot, Paris 1994, S. 184-195 sowie Ph. Ortel, *La littérature à l’ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes 2002, S. 110-115; B. Stiegler, *Philologie des Anges*, S. 173-176; A. Rouillé, *La photographie en France. Textes et controverses: une anthologie 1816-1871*, Paris 1989, S. 325-326.

ternommen hat, fungiert die Aufnahme der Fotografie in den Salon gerade darum als Ausgangspunkt einer Reflexion über das Verhältnis zwischen der Fotografie und dem zeitgenössischen Kunstpublikum.

Baudelaire vertritt dabei zunächst die These einer gegenseitigen Abhängigkeit von Künstler und Publikum.<sup>99</sup> Der Geschmack des Publikums determiniere weitgehend die künstlerische Produktion, die ihrerseits wiederum geschmacksbildend wirke: „Que l'artiste agisse sur le public, et que le public réagisse sur l'artiste, c'est une loi incontestable et irrésistible“ (B II, 619). Wie bereits in seinen Ausführungen zu Wagner, so präsentiert Baudelaire auch in Bezug auf die Fotografie das Modell einer ästhetischen Kommunikation, das produktions- und rezeptionsästhetische Prämissen miteinander verbindet und diese kulturkritisch dimensioniert. Die Tatsache nämlich, dass der Geschmack des Publikums den Künstler in seinem Schaffen nachhaltig beeinflusse, wertet Baudelaire angesichts des triumphierenden Bürgertums als Desaster, da dieses Bürgertum einseitig die möglichst exakte Repräsentation der Wirklichkeit im Kunstwerk privilegiere: „Où il faudrait ne voir que le Beau [...], notre public ne cherche que le Vrai“ (B II, 616). Mit dem Gegensatz von „Beau“ und „Vrai“ kennzeichnet Baudelaire den Unterschied zwischen seiner wesentlich auf Transformation der Wirklichkeit ausgerichteten Ästhetik und dem Geschmack der Masse, die in der exaktesten Kopie der Wirklichkeit die höchste Form der Kunst sieht. In dieser Einstellung des Publikums sieht Baudelaire das Credo eines Irrglaubens, der gerade in Frankreich um die Jahrhundertmitte viele Anhänger habe gewinnen können, die nun in Daguerre und dem von ihm verkörperten Prinzip einer mechanischen Wiedergabe der Wirklichkeit ihren Messias gefunden habe. Die Fotografie, jene „triviale image sur métal“ (617), sei so zur Kunstform *par excellence* des bürgerlichen Zeitalters geworden. Auf diese Schilderung des Zustands folgt ein leidenschaftliches Plädoyer für eine realitätstransformierende Kunst:

De jour en jour, l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit. Cependant c'est un bonheur de rêver, et c'est une gloire d'exprimer ce qu'on rêvait; mais que dis-je ! connaît-il encore ce bonheur ? (B II, 619).

Der auf detailgetreue Abbildung der Wirklichkeit gerichtete Publikumsgeschmack, der im technischen Abbildungsmedium Fotografie die ideale Realisierung dieser Forderung sehen konnte, fungiert hier als Gegenmo-

<sup>99</sup> Diese These durchzieht als roter Faden den gesamten Text. Am Anfang und am Ende erscheint sie in expliziter Form (B II, S. 615-616 und S. 619).

dell zu Baudelaires nachhaltig von Konzepten der deutschen Frühromantik geprägten Ästhetik, als ein Gegenüber, mit dessen Hilfe Baudelaire seine eigene Position schärfer konturieren kann. Dass sich der Dichter der *Fleurs du Mal* mit dieser Position explizit gegen den Publikumsgeschmack stellt, ist als performativer Bestandteil seiner Ästhetik zu sehen, die ihre Legitimation gerade nicht aus der Zustimmung des Publikums erhalten möchte, sondern sich vielmehr in aristokratischer Manier über derartige Urteile erhebt.<sup>100</sup> In diesem Gestus manifestiert sich einmal mehr die in „L’Albatros“ poetisch beschworene, geradezu zwangsläufige Opposition zwischen Künstlertum und Bürgerlichkeit. Die Fotografie als Ausdruck eines bürgerlichen, positivistisch geprägten Kunstbegriffs soll deklassiert werden. Baudelaire unterstreicht den Gegensatz zwischen „voir“ und „rêver“, zwischen dem Oberflächenblick des Fotografen und dem Tiefenblick des Künstlers, um der Fotografie den Status als Kunst abzusprechen und gleichzeitig seine eigene, auf der Einbildungskraft des Künstlers beruhende Ästhetik zu profilieren.<sup>101</sup>

Die Fotografie wird zwar von Baudelaire aus dem Bereich der Kunst ausgeschlossen, ihre Nützlichkeit in anderen Kontexten, etwa in den Wissenschaften oder in Feldern, in denen es um die Archivierung äußerer Realität gehe, wird jedoch durchaus anerkannt.<sup>102</sup>

Qu’elle [la photographie, FH] enrichisse rapidement l’album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquait à sa mémoire, qu’elle orne la bibliothèque du naturaliste [...] qu’elle soit enfin le secrétaire ou garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d’une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. Qu’elle sauve de l’oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie. (B II, 618-619)

Die sich hier abzeichnende Aufgabenteilung entspricht in frappierender Weise der Analyse Valérys: Im Bereich der Beschreibung der materiellen Wirklichkeit erkennt Baudelaire – wie später Valéry – die unzweifelhafte Überlegenheit der Fotografie an. Da jedoch auch für ihn Kunst *per se* nicht bei der Repräsentation von Wirklichkeit stehen bleiben darf, sondern

<sup>100</sup> W. Drost, „Photographie als Unkunst? Historisch-ästhetische Analyse von Baudelaires Verurteilung der Photographie“, in: *Lendemains* 9 (1984), H. 34, S. 25-33, hier S. 32.

<sup>101</sup> Vgl. zu diesen Oppositionspaaren, die die Diskussion über das Verhältnis von Literatur und Fotografie auch in Deutschland nachhaltig prägen, G. Plumpe, *Der tote Blick*, S. 14-19.

<sup>102</sup> A. Geiger, *Urbild und fotografischer Blick. Diderot, Chardin und die Vorgeschichte der Fotografie in der Malerei des 18. Jahrhunderts*, München 2004, insbesondere S. 171: „Er [Baudelaire, FH] wettete somit gegen einen bestimmten Gebrauch des Mediums, nicht aber gegen das Medium selbst.“

vielmehr zwangsläufig auch den von der künstlerischen Subjektivität abhängigen „domaine de l’impalpable et de l’imaginaire“ (619) betreffen muss, ist für ihn ebenso klar, dass die Fotografie niemals den Status einer Kunst beanspruchen kann. Baudelaires Erörterungen über *Le public moderne et la photographie* schließen demnach mit einer von der Medienkonkurrenz beförderten Einsicht in die ureigensten Möglichkeiten der Dichtung, die eben nicht in der Darstellung der äußeren Realität, sondern vielmehr in deren Transformation durch ein künstlerisches Subjekt mit den spezifischen Mitteln des sprachlichen Mediums zu suchen sind. So ist es nur folgerichtig, dass Baudelaire im Anschluss an die Ausführungen zur Fotografie sein Konzept der Einbildungskraft als Kontrapunkt setzt.

Vor dem Hintergrund dieser wesentlich durch die Erfindung des technischen Abbildungsmediums geprägten poetologischen Konstellation erschließt sich die Tatsache, dass Baudelaires *Tableaux parisiens* die urbane Realität nur als Ausgangspunkt für eine Textualität der Memoria und der Imagination begreifen, mithin die urbane Topografie in eine Topografie des Bewusstseins überführen. Ziel ist nicht mehr die Repräsentation der Großstadt im Sinne einer Beschreibung von Gebäuden, städtischen Räumen und Typen: „Man wird sich 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.“<sup>103</sup> In all jenen Bereichen ist die Fotografie den Strategien literarischer Repräsentation der Oberfläche unzweifelhaft überlegen. So ist es bezeichnend, dass Stadtansichten zu den ersten fotografischen Motiven überhaupt zählen.<sup>104</sup> Paris ist mithin nicht nur der Ort, an dem fotografische Techniken entdeckt, patentiert und perfektioniert werden. Insbesondere die Straßen von Paris werden gleichzeitig zum Motiv der ersten Experimente, wodurch eine Verbindung zwischen modernem Medium und moderner Lebensform entsteht, der die Literatur nur dadurch zu begegnen vermag, dass sie sich ihrer ureigensten, mit ihrem sprachlichen Medium verknüpften Möglichkeiten besinnt.<sup>105</sup>

<sup>103</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, S. 621.

<sup>104</sup> Vgl. dazu die hervorragend kommentierte Sammlung zu frühen Paris-Fotos von Jean-Claude Gautrand, *Paris der Photographen*, Freiburg i.Br. 1989. Lesenswert ist weiterhin Gautrands Aufsatz „Paris und die Fotografie“, der der seit den Anfängen der Fotografie nicht abreißen lassen Liaison zwischen dem technischen Medium und der großstädtischen Lebensform nachgeht. Er ist nun gut zugänglich als Einleitung zu einem Fotoband, der nicht nur die wichtigsten Paris-Fotografien des 19. Jahrhunderts versammelt, sondern diese durch Klassiker des 20. Jahrhunderts ergänzt: *Paris mon amour*, Köln 2004, insbesondere S. 5-22.

<sup>105</sup> T. Starl, *Ein Blick auf die Straße. Die fotografische Sicht auf ein städtisches Motiv*, Berlin 1988 (Stationen der Fotografie, 1), insbesondere S. 5. Dazu weiterhin L.J. Schaaf, *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*, Princeton/Oxford 2000, S. 160-161.

An Daguerres 1838 entstandener Aufnahme *Ansicht des Boulevard du Temple* sowie Talbots Paris-Fotografien aus dem *Pencil of Nature* wird deutlich, wie früh die Fotografie sich an die Dokumentation der urbanen Realität machte. Es handelt sich um zwei Fensterblicke auf Pariser Boulevards, die die spezifischen Möglichkeiten, aber auch die Grenzen des neuen Mediums verdeutlichen können. Ist die Repräsentation der Oberfläche von bemerkenswerter Qualität, so haften den Bildern dennoch etwas Realitätsfernes an. Die Straßen sind nahezu menschenleer, wirken wie verlassene Kulissen auf einer Opernbühne nach dem Ende der Vorstellung. Lange Zeit wird die Fotografie aufgrund technischer Probleme die Stadt nur in ihrer architektonischen Form repräsentieren können. Noch in den Fotografien von Eugène Atget, also bereits ein knappes Jahrhundert nach der Erfindung des Mediums, erscheint Paris, wie Walter Benjamin staunend bemerkt, „ausgeräumt wie eine Wohnung, die noch keinen neuen Mieter gefunden hat.“<sup>106</sup> Die von Malern und Literaten gezeigte Kälte des technischen Mediums wird demnach durch das Motiv, die menschenleere Stadt, noch verstärkt. Die frühe Großstadtfotografie muss sich auf das Registrieren und Dokumentieren der Fassaden beschränken und erfüllt diese Aufgabe bisweilen gar im offiziellen Auftrag der *Commission des Monuments historiques*.<sup>107</sup> Das spezifisch urbane Lebensgefühl der Menge und die auf den Flaneur einströmenden visuellen Reize auf der Straße kann das technische Dispositiv noch nicht zur Darstellung bringen – „la photographie ne voit alors de la ville que la scène du pouvoir.“<sup>108</sup> So kann Nadar in die Kanalisation von Paris hinabsteigen und fotografisch die die Stadt durchziehenden unterirdischen Gewölbe dokumentieren oder aber mit dem Ballon über der Stadt schweben und diese panoramatisch überschauen: Die Perspektive des Flaneurs bleibt der Fotografie Mitte des 19. Jahrhunderts jedoch noch verwehrt. Erst später wird sich eine Wahlverwandtschaft zwischen dem Medium Fotografie und der Mentalität des Großstädtlers herausbilden können und insbesondere seit den artistischen Experimenten des Surrealismus zu beeindruckenden Konzepten führen.<sup>109</sup> Die Großstadtfotografie wird sich dabei von der reinen Dokumentation prototypischer Oberflächenmerkmale der Großstadt emanzipieren und

<sup>106</sup> W. Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Band II.1, Frankfurt a.M. 1977, S. 368-385.

<sup>107</sup> E. Perego, „La ville-machine. Architecture et industrie“, in: *Nouvelle histoire de la photographie*, hg. von M. Frizot, Paris 1994, S. 197-216, hier S. 203.

<sup>108</sup> A. Rouillé, „Versions de la ville“, in: *La recherche photographique* 17 (1994), S. 4-7, hier S. 4.

<sup>109</sup> G. Bellavance, „Mentalité urbaine, mentalité photographique“, in: *La recherche photographique* 17 (1994), S. 10-23, hier S. 15: „Ce paysage urbain de la photographie ne tient pas simplement à la documentation architecturale de ses façades, ou à la promotion touristique de ses attraits [...]. Il tient d'abord à une façon de circuler dans les rues [...].“

sich in enger Verbindung mit dem Medium Sprache auch mythischen und imaginären Aspekten des Großstadtlebens zuwenden.

Ein Unbehagen an der zunächst defizitären, da rein auf die Dokumentation der Oberfläche beschränkten fotografischen Repräsentation der urbanen Realität ist bereits bei Talbot spürbar. Er fühlt sich genötigt, seine Aufnahmen der Boulevards von Paris durch sprachliche Erläuterungen zu ergänzen. Bei aller Präzision in Bezug auf eine Aufzeichnung der Oberfläche wird die Fotografie also dennoch sogar von den Exponenten des neuen Mediums als defizitär empfunden. Talbots begleitender Text erscheint, wie Timm Starl überzeugend dartun konnte, „als die Aufzählung dessen, was die Fotografie nicht vermag.“<sup>110</sup> Dies betrifft einerseits die Wiedergabe des Straßenlebens in seiner ganzen Komplexität und in seinem Rhythmus, in der Vielzahl an Reizen, die auf den Einzelnen in der Masse einströmen und die er verarbeiten muss. Sowohl Daguerres als auch Talbots Bilder sind Fensterblicke, lösen sich demnach aus dem Blick des Flaneurs und nehmen eine Perspektive ein, die in ihrer Souveränität nichts mehr mit der des Mannes auf der Straße zu tun hat. Andererseits betrifft das Ungenügen des Fotografischen den Graben, der sich zwischen den Eindrücken des Bilderzeugers und denen des Bildbetrachters auftut. Diesen versucht Talbot durch seine sprachlichen Informationen, die die fotografische Aufnahme begleiten, zu schließen.

This view was taken from one of the upper windows of the Hotel de Douvres, situated at the corner of the Rue de la Paix. The spectator is looking to the North-east. The time is the afternoon. The sun is just quitting the range of buildings adorned with columns: its façade is already in the shade, but a single shutter standing open projects far enough forward to catch a gleam of sunshine. The weather is hot and dusty, and they have just watering the road [...] A whole forest of chimneys borders the horizon: for, the instrument chronicles whatever it sees, and certainly would delineate a chimney-pot or a chimney sweeper with the same impartiality as it would the Apollo of Belvedere.<sup>111</sup>

Talbot lobt zwar die von überkommenen ästhetischen Urteilen unabhängige Aufzeichnung der Realität durch das technische Medium, versucht aber dennoch, durch sprachliche Information den Standort des Beobachters wiederzugeben, da dieser in der Fotografie nicht zur Geltung kommt. Der Beobachterstandpunkt, die Uhrzeit sowie die meteorologischen Bedingungen können nur über das Medium Sprache vermittelt werden. Die Metapher des „forest of chimneys“ ist eine noch enger an die Sprache gebundene Möglichkeit der Beschreibung, die dadurch über die fotografi-

<sup>110</sup> T. Starl, „Sicht und Ansicht. Zu den Aufnahmen Pariser Boulevards von Daguerre und Talbot“, in: *Camera Austria International* 24 (1987), S. 81-86, hier S. 82.

<sup>111</sup> W.H.F. Talbot, *The Pencil of Nature*, Reprint New York 1969, o. S.

sche Repräsentation hinausgeht, dass sie das Objekt der Beschreibung nicht nur vorstellt, sondern in subjektiver Brechung wiedergibt: Das Objekt – die Vielzahl der nebeneinander in den Himmel ragenden Schornsteine – wird mit dem subjektiven Eindruck des Waldes verbunden und durch die spezifisch sprachliche Möglichkeit der metaphorischen Rede wiedergegeben.<sup>112</sup>

Die kurze Darstellung der ersten Stadtfotografien mag verdeutlichen, dass fotografische Bilder der Stadt seit ihrer Implementierung um 1840 zwar einerseits im Bereich der Beschreibung der urbanen Topografie, der Fassaden und der Straßenschluchten eine in der Sprache niemals erreichbare Präzision erlangen konnten. Damit wurde die Literatur, wie Paul Valéry bereits bemerkte, von der Aufgabe der *descriptio* dispensiert, ihr erwachsen jedoch gleichzeitig aus den geschilderten Defiziten der fotografischen Stadtdarstellung neue Aufgaben und Möglichkeiten. Die von Meyer Abrams beschriebene Entwicklung von einer mimetischen zu einer expressiven Poetik, von der Konzeption einer Kunst als Spiegel zum Modell der Kunst als Lampe, ist im Falle Baudelaires vor dem Hintergrund einer poetologischen Konstellation zu verstehen, die wesentlich durch die Erfindung der Fotografie geprägt ist.<sup>113</sup> Die Großstadt erscheint dabei als Motiv, an dem sich sowohl die Fotografie als auch die Literatur ihrer jeweiligen spezifischen Möglichkeiten und Grenzen versichern. Während die Fotografie im Rahmen einer Aufgabenteilung dabei die Repräsentation der städtischen Oberfläche übernimmt, insistiert die Literatur auf die von dieser städtischen Realität ausgelösten subjektiven, nur im Medium der Sprache zur Konkretion gelangenden Bewegung der Erinnerung und der Imagination und macht diese zum Kernelement einer Poetik der Moderne. Walter Benjamin konstatiert ein „effacement de la ville dans la poésie urbaine de Baudelaire“<sup>114</sup>: Dem Flaneur bieten sich nurmehr Wahrnehmungsfragmente in einer urbanen Lebenswelt, die sich panoramatischen und totalisierenden Zugriffen entzieht und die das Subjekt in der Menge auf sich selbst zurückwirft, so dass eine Textualität entsteht, die die urbane Topografie in eine Topografie des Bewusstseins überführt. Dieser Übergang von der Beschreibung zur Reflexion, von der Außenwelt zur Innenwelt eines die Straßen der Großstadt erkundenden Ichs kann von der Fotografie nicht geleistet werden und erscheint folglich als Privileg des literarischen Textes, der die durch sein Medium, die Sprache, vorgegebenen Referenzmöglichkeiten konsequent ausschöpft.<sup>115</sup> Auf diese Weise

<sup>112</sup> J. Zetzsche, *Die Erfindung photographischer Bilder im zeitgenössischen Erzählen*, S. 88.

<sup>113</sup> M. Abrams, *Spiegel und Lampe*, S. 19-46.

<sup>114</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, S. 742.

<sup>115</sup> Roland Barthes geht näher auf diese spezifische Leistung des Textes ein. In ihr sieht er einen wesentlichen Unterschied zur Fotografie, die zwar im Bereich der *descriptio* dem Me-

entsteht eine sprachliche Bewegung, die als Oszillation zwischen der auf die Umwelt bezogenen Referenz, dem auf das sprechende Ich bezogenen Ausdruck und der auf das Medium selbst bezogenen Selbstreferenz der sprachlichen Zeichen beschreibbar ist.<sup>116</sup> Es wird an einzelnen Gedichtpassagen der *Tableaux parisiens* auf der Grundlage einer Anregung von Irene Albers zu diskutieren sein, inwiefern die Wahrnehmungsfragmente metaphorisch als schockartig erfahrene Momentaufnahmen erscheinen: „In ihrer Eigenschaft als Momentaufnahme kann die Photographie offenbar zur Folie und zur Metapher für bestimmte Erfahrungen des Augenblicks als ‚Schock‘ werden.“<sup>117</sup> Somit wäre das Fotografische in Baudelaires an die Großstadt gebundener Dichtung der *modernité* „sowohl als Gegenmodell als auch als Modell“<sup>118</sup> zu beschreiben. Modellhaft wäre die Momentaufnahme als schockhaft erfahrendes, das Subjekt indexikalisch affizierendes Wahrnehmungsfragment. Die Fotografie insgesamt jedoch müsste als Gegenmodell gewertet werden, da sie der Oberfläche, der urbanen Topografie verhaftet bleibt, die in Baudelaires Ästhetik nur Ausgangspunkt ist: „Die Einbildungskraft verknüpft das Wahrgenommene mit Gedächtnisbildern und trägt so den Blick über seinen Gegenstand hinaus.“<sup>119</sup>

Eine Ästhetik, die das fragmentarisch Wahrgenommene nicht repräsentieren, sondern mit subjektiven Bewusstseinsinhalten der Erinnerung und der Imagination verknüpfen möchte, sieht in dem von Barthes beschriebenen, durch das Medium Sprache ermöglichten Übergang von der Beschreibung zur Reflexion eine Möglichkeit, sich von dem technischen Abbildungsmedium Fotografie abzuheben. Gleichzeitig reflektiert diese Ästhetik auch moderne Modellierungen des Sehens, die ab 1800 das bis dahin gültige Modell der *camera obscura* abgelöst haben und dazu führten, dass die strenge Gegenüberstellung von wahrnehmendem Subjekt und wahrgenommenem Objekt mehr und mehr kollabierte.<sup>120</sup> An die Stelle der

---

dium Sprache überlegen ist, jedoch nicht in den Bereich der Reflexion vordringen kann: „Comme la photographie est contingence pure et ne peut être que cela (c’est toujours quelque chose qui est représenté) – contrairement au texte qui, par l’action soudaine d’un seul mot, peut faire passer une phrase de la description à la réflexion –, elle livre tout de suite ces « détails » qui font le matériau même du savoir ethnologique.“ R. Barthes, „La chambre claire. Note sur la photographie“, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von É. Marty, Bd. 3: 1974-1980, Paris 1995, S. 1108-1199, hier S. 1127.

<sup>116</sup> R. Jakobson, *Linguistics and poetics*, S. 357.

<sup>117</sup> I. Albers, *Photographische Momente bei Claude Simon*, S. 28.

<sup>118</sup> I. Albers, *Vom Voyeurismus zum ästhetischen Experiment*, S. 333.

<sup>119</sup> B. Stiegler, *Philologie des Auges*, S. 168. Vgl. dazu auch M. Ponzì, „Benjamin und Baudelaire als Kritiker des Modernen“, in: *Moderne(n) der Jahrhundertwenden. Spuren der Moderne(n) in Kunst, Literatur und Philosophie auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*, hg. von V. Borsò und B. Goldammer, Baden-Baden 2000 (Düsseldorfer Kommunikations- und Medienwissenschaftliche Studien, 6), S. 128-148, hier S. 133.

<sup>120</sup> J. Crary, *Techniken des Betrachters*, S. 151.

*camera obscura* traten andere Modelle der Wahrnehmung, u.a. die auf Goethes naturkundlichen Experimenten aufbauende Vorstellung eines Nachbildes, also eines „autonomen Sehens, einer optischen Erfahrung, die vom Subjekt selbst und innerhalb des Subjekts produziert wird.“<sup>121</sup> Hatte das Modell der *camera obscura* zur Stabilisierung der „realen Welt“ beigetragen, so betont die neue Auffassung vom Sehen, die sich seit 1800 herausbilden konnte, die Rolle der Subjektivität und der produktiven Beobachtung, mithin die Verknüpfung von Wahrnehmung des Objekts und subjektiver Verarbeitung des Wahrgenommenen. Auf diese Weise ergeben sich zahlreiche Schnittpunkte zwischen den physiologischen Modellierungen der visuellen Wahrnehmung und der von Baudelaire weiterentwickelten subjektbezogenen Ästhetik der Romantik, die in Auseinandersetzung mit der Fotografie gerade ihre subjektiven *Valeurs* noch nachhaltiger profiliert. Gerade das Motiv der Großstadt fordert einen autonomen und produktiven Betrachter, also nicht die *grosso modo* nach dem Modell der *camera obscura* arbeitende Fotografie, die zwar die Oberfläche mit nie zuvor gekannter Präzision repräsentieren kann, jedoch die an das Medium Sprache geknüpfte Verbindung des Wahrgenommenen mit Bewusstseinsinhalten nicht zu leisten vermag. Die in den physiologischen Modellierungen verhandelte Produktivität des Wahrnehmenden entspricht dabei im Bereich der Ästhetik dem künstlerischen Subjekt, das auf Grundlage von Wahrnehmungsdaten schöpferisch tätig wird. Die Großstadt wird dabei zum Zeichenreservoir: Ziel des Flaneurs ist es nicht, diese Signifikanten zu reproduzieren, sondern sie zu lesen, zu dechiffrieren.<sup>122</sup> Dieser Lesakt ist eine produktive Tätigkeit des künstlerischen Subjekts. Beim Dechiffrieren der fragmentarisch wahrgenommenen Zeichen der urbanen Lebenswelt entspinnt sich die beschriebene poetische Bewegung der Erinnerung und der Imagination, die urbane Topografie wird zu einer Topografie des Bewusstseins.

Hans Ulrich Gumbrecht hat in diesem Zusammenhang dem Begriff der sinnlichen Wahrnehmung den der Erfahrung gegenübergestellt.<sup>123</sup> Während die Wahrnehmung körpergebunden sei, stehe die Erfahrung für eine reflexive, sich in Begriffen vollziehende Form des menschlichen

<sup>121</sup> Ebd., S. 104.

<sup>122</sup> G. Großklaus, „Wirklichkeit als visuelle Chiffre. Zur ‚visuellen Methode‘ in der Literatur und Photographie zwischen 1820 und 1860 (E.T.A. Hoffmann, Heine, Poe, Baudelaire)“, in: *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, hg. von H. Segeberg, München 1996 (Mediengeschichte des Films, 1), S. 191-208, hier S. 204-205.

<sup>123</sup> H.U. Gumbrecht, „Wahrnehmung versus Erfahrung oder die schnellen Bilder und ihre Interpretationsresistenz“, in: *Bild und Reflexion: Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*, hg. von B. Recki und L. Wiesing, München 1997, S. 160-179.

Welt-Verhältnisses.<sup>124</sup> Die urbane Lebenswelt privilegiert, das weiß man spätestens seit Georg Simmel und Walter Benjamin, die körperzentrierte Wahrnehmung einer Vielzahl von Reizen der Oberfläche. In Baudelaires Stadtlyrik sind die in der Manier einer Momentaufnahme schockartig wahrgenommenen Reize der großstädtischen Lebenswelt die Fragmente, auf deren Grundlage sich eine innere Bewegung der Erinnerung und Imagination, mithin der von der körperlichen Wahrnehmung zwar angeregten, sodann jedoch abgelösten Erfahrung entspinnen kann. Entsprechen die Wahrnehmungsfragmente der Lebensform der Großstadt, so erscheint die dadurch ausgelöste, ganz auf Reflexionen des Subjekts bezogene Bewegung der Erinnerung und Imagination als die Ebene der Erfahrung. Diese wird sowohl in der romantischen Ästhetik als auch in den sich ab 1800 entwickelnden Modellen des Sehens nachhaltig privilegiert und kann sich seit der Jahrhundertmitte als Gegenmodell zum Fotografischen programmatisch festigen.

### 3.4 Topografie und Bewusstsein: Literarische Vorbilder

Die Konstellation, die für die Entstehung einer amimetischen Ästhetik in Baudelaires *Tableaux parisiens* bestimmend ist, wäre nur unzureichend beschrieben, wenn sich die vorliegende Studie auf die Erörterung poetologischer und mediengeschichtlicher Aspekte beschränkte. Vielmehr soll auch auf einige kanonische Texte eingegangen werden, die das für Baudelaires Stadtgedichte charakteristische Oszillieren zwischen Wahrnehmung des Außenraumes und Reflexion bereits zu literarischer Prägnanz gebracht haben und somit einen Spielraum literarischer Möglichkeiten eröffnen konnten. Baudelaire ist zwar der erste, der den urbanen Raum als *incitamentum* für eine Gedankentätigkeit des Subjekts entdeckte und auf dieser Grundlage eine Ästhetik der Moderne entwickelte. Die Bedingungen der Wahrnehmung in der Großstadt, insbesondere die Unmöglichkeit, die schockartig auf das Ich einströmenden Reize zu verarbeiten, lassen die Bewusstseinsform des Flaneurs, der einzelne, momenthafte Wahrnehmungsfragmente zum Ausgangspunkt einer Bewegung der Erinnerung und der Imagination werden lässt, zwar besonders zwingend erscheinen und können in der skizzierten poetologischen und medienhistorischen Konstellation zu einer amimetischen Ästhetik der Moderne ausgebaut werden. Grundsätzlich jedoch ist die literarische Codierung des Zusammenhangs von visueller Wahrnehmung und Reflexion eines schreibenden Ichs ein diskursives Muster, das sich bereits in literarischen Texten der

<sup>124</sup> Ebd., S. 161.

frühen Neuzeit ausmachen lässt. Waren in der antiken und mittelalterlichen Literatur Außenräume zumeist als Topoi gänzlich von der Rhetorik gebunden und in kanonisierte allegorische Verweisungen integriert, mithin also durch eine derartige Stilisierung von der sinnlichen Erfahrung abgehoben, so entstehen an der Schwelle zur Neuzeit erstmals Ansätze einer literarischen Codierung des Zusammenhangs von visueller Wahrnehmung der Natur und individueller Gedankentätigkeit des schreibenden Ichs, die bis zur Romantik in unterschiedlichen Spielarten ausgearbeitet werden und insbesondere die Konstitutionsleistung des subjektzentrierten Blicks begründen.<sup>125</sup> Im Rahmen der vorliegenden Darstellung kann eine Musterrung derartiger literarischer Vorläufer freilich nur paradigmatisch vorgenommen werden, wobei neben den von Jauß bereits angesprochenen Texten Petrarcas und Rousseaus auch die Praxis der Mnemotechnik sowie deren literarische Codierung angeführt werden. Eine derartige Darstellung versteht sich als Teil der Rekonstruktion des Denkraums, aus dem Baudelaire seine urbane Ästhetik der Moderne entwickeln konnte.

### 3.4.1 Petrarcas Mont Ventoux-Epistel

Petrarcas Brief an den Augustinermönch und Frühhumanisten Francesco Dionigi von Borgo San Sepolcro, verfasst angeblich am Abend des 26. April 1336 im provenzalischen Malaucène, gilt spätestens seit den Arbeiten Jacob Burckhardts, Jean Gebsters und Hans Blumenbergs als eindrucksvolles Dokument der Epochenschwelle zwischen Mittelalter und Renaissance.<sup>126</sup> Burckhardt sieht in Petrarca einen der „frühesten völlig modernen Menschen“<sup>127</sup>, wobei er diese Modernität wesentlich damit begründet, dass der Dichter des *Canzoniere* die „Bedeutung der Landschaft für die erregbare Seele“<sup>128</sup> erkannt habe. In dieser Interpretationstradition stehen auch Hans Robert Jauß und Karlheinz Stierle. Während Jauß betont, wie entschieden sich der Blick des schreibenden Ichs bei Petrarca

<sup>125</sup> Zur Theorie des neuzeitlichen Landschaftsbewusstseins vgl. J. Ritter, *Subjektivität*, Frankfurt a.M. 1974. Eine literarische Entwicklungslinie von der frühneuzeitlichen Literatur zur Romantik deutet Hans Robert Jauß an, vgl. „Aufriß einer Theorie und Geschichte der ästhetischen Erfahrung“, in: ders., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Band I: Versuche im Feld der literarischen Erfahrung*, München 1977 (UTB, 692), S. 24-211, hier S. 111-127.

<sup>126</sup> J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Darmstadt 1955 (*Gesammelte Werke*, 3), S. 200-202; J. Gebster, *Ursprung und Gegenwart, Fundamente und Manifestationen der perspektivischen Welt*, Stuttgart 1966; H. Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a.M. 1997, S. 397-399. Zu einer Erweiterung dieses Ansatzes durch partielle Korrektur der Thesen Blumenbergs vgl. A. Kablitz, „Petrarcas Augustinismus und die écriture der Ventoux-Epistel“, in: *Poetica* 26 (1994), S. 31-69.

<sup>127</sup> J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, S. 200.

<sup>128</sup> Ebd.

immer wieder von der Außenwelt abwende, „um sich der Erinnerung oder der Meditation hinzugeben“<sup>129</sup>, betont Stierle insbesondere die bedeutende Entdeckung der Welt als Landschaft und somit die neuen Formen der ästhetischen Wahrnehmung des Außenraumes.<sup>130</sup> Bereits Gebser versteht darunter „ein erstes Aufleuchten jenes Raumbewußtseins [...], das in der Folge grundlegend die Stellung des europäischen Menschen in und zu der Welt verändert“.<sup>131</sup> An dieser Stelle interessieren nicht so sehr die Einzelheiten der ästhetischen Wahrnehmung, die Petrarca zum Teil radikal von mittelalterlichen Mustern trennen und neue sinnliche Erfahrungsräume eröffnen, sondern vielmehr das Oszillieren zwischen Wahrnehmung und Reflexion sowie die von der Außenwahrnehmung eines umherschweifenden Subjekts hervorgerufene Lektüererinnerung. Ein derartiger Ansatz geht von gleitenden Übergängen zwischen dem Bericht und der ganz in die Innerlichkeit des schreibenden Ichs verlegten Reflexion aus und sieht darin im Anschluss an Jeremy Adler eine wesentlich durch das Medium Sprache ermöglichte doppelte Bezogenheit des Textes.<sup>132</sup> Der Frage, ob und wann Petrarca den Mont Ventoux bestiegen hat, darf bei einer derartigen, ganz auf den Text zentrierten Betrachtungsweise allenfalls eine marginale Bedeutung zugesprochen werden. Enrico Straub unterstreicht in seiner überzeugenden Interpretation das „Nebeneinander von ‚konkreter‘ Bergbesteigung und ‚abstrakter‘ Läuterung“<sup>133</sup> und erfasst damit die hybridi-

<sup>129</sup> H.R. Jauß, *Aufriß einer Theorie und Geschichte der ästhetischen Erfahrung*, S. 112.

<sup>130</sup> K. Stierle, *Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München 2003, S. 292-343 sowie bereits in der Studie *Petrarcas Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung*, Krefeld 1979 (Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln, 29), S. 15 und kondensiert in „Die Entdeckung der Landschaft in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance“, in: *Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs*, hg. von H.-D. Weber, Konstanz 1989, S. 33-52 sowie in „Spectaculum. Der Blick auf die Welt bei Petrarca und Jan van Eyck“, in: *Der stumme Diskurs der Bilder*, hg. von V. von Rosen, K. Krüger und R. Preimesberger, Berlin 2003, S. 119-138, insbesondere S. 120-123.

<sup>131</sup> J. Gebser, *Ursprung und Gegenwart*, S. 17.

<sup>132</sup> J. Adler, „Die Besteigung des Mont Ventoux. Francesco Petrarca und die Landschaft“, in: *Castrum Peregrini* 44 (1995), H. 217/218, S. 54-71, insbesondere S. 54, S. 62 und S. 65.

<sup>133</sup> E. Straub, „Bericht und Reflexion in Petrarcas Ventoux-Epistel (Familiars IV, 1)“, in: *Humanismus und Renaissance. Festschrift für Erich Loos zum 70. Geburtstag*, hg. von K.W. Hempfer und E. Straub, Wiesbaden 1983, S. 270-288, hier S. 274 sowie diesbezüglich auch B. Martinielli, *Petrarca e il Ventoso*, Bergamo 1977, S. 152: „Con mirabile perizia tecnico-architettonica il poeta è riuscito perfettamente a saldare insieme i due piani, della escursione fisica e dell'ascesa spirituale, non mediante la semplice giustapposizione degli elementi ma spostando di continuo lo sguardo dall'esterno all'interno, dalla natura all'anima, dalla terra al cielo, dal presente al passato al futuro.“ Auch Ruth und Dieter Groh, die in ihren Untersuchungen zu ganz anderen Ergebnissen gelangen, sprechen sinnvollerweise von „zwei Diskursformen“ in Petrarcas Epistel, die sie als „Außenweltdiskus“ und als „Innenweltdiskus“ bezeichnen, vgl. R. Groh/D. Groh, „Petrarca und der Mont Ventoux“, in: *Merkur* 46 (1992), S. 290-307, hier S. 293 sowie dies., *Zur Kulturgeschichte der Natur*, Frankfurt a.M. 1996 (stw, 1218), Bd. 2: Die Außenwelt der Innenwelt, S. 25-28.

de Faktur eines Textes, in dem Fragmente visueller Wahrnehmung mit individuellen und heilsgeschichtlichen Reflexionen verwoben sind. Vor dem Hintergrund dieses Befundes ist die seit Giuseppe Billanovichs Versuchen, den genauen Entstehungszeitpunkt der Epistel zu bestimmen, von verschiedener Seite vorgebrachte Vermutung, bei dem Text handele es sich um eine rein rhetorische Übung ohne subjektives Substrat, eine ebenso polemische Zuspitzung wie andere Interpretationen, die einseitig den „Alpinismus“ Petrarcas betonen und somit die heilsgeschichtliche Dimension und die rhetorische Konstruktion des Textes vernachlässigen.<sup>134</sup> Das somit skizzierte Schisma, das die Petrarca-Forschung seit einigen Jahren durchzieht, ist umso bedauerlicher, als es zu Radikalisierungen führt, die zwangsläufig am Doppelcharakter des Textes vorbeigehen: Einerseits bedeutet die Tatsache, dass sich die Beschreibung der Landschaft als allegorische Konstruktion, als *pictura* zu einer heilsgeschichtlichen *subscriptio* lesen lässt, nicht zwangsläufig, dass diese weniger eindringlich, weniger visuell und weniger konkret sein müsste. Andererseits jedoch sollten all jene Interpretationen, die mit Nachdruck die moderne Wahrnehmung betonen, die Rückbindung an allegorische Konstruktionen nicht gänzlich ausschließen. Es ist vielmehr das Signum derartiger Schwellentexte, dass sie weder in alten Mustern verharren noch sich ganz aus ihnen zu lösen vermögen.

Wenngleich sich also in einzelnen Passagen der Epistel eine Landschaftswahrnehmung von ungeheurer Modernität abzeichnet, so ist der Gesamttext eben nicht nur, oder besser gesagt: nur zu einem geringen Teil Landschaftsbeschreibung. Er ist vielmehr geprägt von einer Bewegung zwischen der Außenwelt der provenzalischen Berglandschaft und der Innenwelt des schreibenden Ichs, zwischen der realen Topografie Südfrankreichs und der Topografie des Bewusstseins, die aus der Überlagerung von Außenwelt und Innenwelt Konturen erhält. Der Brief ist also weder ausschließlich eine Wendung zur Natur „ohne praktischen Zweck in ‚freier‘ genießender Anschauung“<sup>135</sup>, wie dies Joachim Ritter betont, noch geht er in seiner allegorisch-moralphilosophischen Bedeutung auf, wie dies Bernhard König suggeriert.<sup>136</sup> Der Aufstieg zum Gipfel des Mont Ventoux ist vielmehr gekennzeichnet von einem Hin und Her zwischen auf die Land-

<sup>134</sup> G. Billanovich, „Petrarca e il Ventoso“, in: *Italia medioevale e umanistica* 9 (1960), S. 389-401, wieder in ders., *Petrarca e il primo umanesimo*, Padova 1996, S. 168-184.

<sup>135</sup> J. Ritter, *Subjektivität*, Frankfurt a.M. 1974, S. 151.

<sup>136</sup> B. König, „Petrarcas Landschaften. Philologische Bemerkungen zu einer neuen Deutung“, in: *Romanische Forschungen* 92 (1980), S. 251-282, hier S. 279.

schaft gerichteter „cupiditas“<sup>137</sup> und nach innen gerichteter, noch an heilsgeschichtlichen Prämissen orientierter Reflexion.

Die Hinwendung zur Landschaft wird also immer wieder zum *incitamentum* einer Gedankentätigkeit, und zwar lange vor dem Erreichen des Berggipfels und der dort durch die Augustinuslektüre vermittelten Ermahnung an die Brüder, sich nicht an die Außenwelt zu verlieren.<sup>138</sup> So wie später für den Flaneur die körperliche Erfahrung der ziellosen Bewegung auf den Boulevards der Großstadt zum Ausgangspunkt einer poetischen Bewegung der Erinnerung und der Imagination wird, so löst bei Petrarca die physische Erfahrung der Bergbesteigung eine auf die christliche Vorstellung des Seelenaufstiegs gerichtete Reflexionsbewegung aus:

Illic a corporeis ad incorporea volucris cogitatione transiliens, his aut talibus me ipsum compellabam verbis: „Quod totiens hodie in ascensu montis huius expertus es, id scito et tibi accidere et multis, accedentibus ad beatam vitam.“<sup>139</sup>

Die „Flügel des Geistes“ ermöglichen in Petrarcas Mont Ventoux-Epistel die angedeutete Oszillation zwischen körperlich-sinnlicher Wahrnehmung der Landschaft und rein gedanklicher Bewegung, zwischen der Topografie Südfrankreichs und der Topografie des Bewusstseins. Bezeichnend ist auch der in dem zitierten Briefausschnitt wiedergegebene Monolog: Es handelt sich dabei um eine Reflexionsform der radikalen Selbstbezüglichkeit im Sinne einer völligen Lösung von der Außenwelt. Die Landschaft ist zwar Auslöser (*incitamentum*), tritt sodann aber vollständig in den Hintergrund und macht einer Art Seelenprüfung Platz. Die Reflexion, hier im engen etymologischen Sinne als ein eingedenkendes Zurückbeugen auf sich selbst zu verstehen, ist in der Epistel zumeist sprachlich durch die Verbindung von Reflexivpronomen und hervorhebendem Demonstrativpronomen gekennzeichnet.<sup>140</sup>

Auf dem Gipfel zitiert das schreibende Ich einen Auszug aus den *Confessiones* des Augustinus, der als Erinnerung an den heilsgeschichtlichen

<sup>137</sup> Jene nach außen gerichtete Neugier (*cupiditas*) wird in den ersten Zeilen zwar gleichsam als Motiv der Expedition genannt: „Altissimum regionis huius montem [...] hodierno die, sola videndi insignem loci altitudinem cupiditate ductus, ascendi.“ Schon beim Aufstieg jedoch löst die nach außen gerichtete *cupiditas* eine nach innen gerichtete Exploration aus (vgl. Francesco Petrarca, *Die Besteigung des Mont Ventoux*, übersetzt und hg. von K. Steinmann, Stuttgart 1995 (RUB, 887), S. 4).

<sup>138</sup> „Even before the climb gets under way, the narrative becomes densely allegorical.“ S. Schama, *Landscape and Memory*, London 1995, S. 417-421, hier S. 419.

<sup>139</sup> F. Petrarca, *Die Besteigung des Mont Ventoux*, S. 12.

<sup>140</sup> Neben der schon zitierten Stelle findet man die Struktur an folgenden zentralen Stellen der angegebenen Textausgabe: S. 18 und S. 24.

Horizont fungiert.<sup>141</sup> In der im Brief zitierten Augustinus-Passage findet sich die erwähnte sprachliche Struktur „Reflexivpronomen + hervorhebendes Demonstrativpronomen“ in Bezug auf diejenigen Menschen, die sich selbst in der Landschaftsbetrachtung verlieren („relinquunt se ipsos“<sup>142</sup>). Bei Petrarca wird demnach der Augustinus-Intertext nicht nur an zentraler Stelle zitierend hereingespielt, sondern auch das daraus entlehnte sprachliche Muster „se ipsos“ zieht sich wie ein roter Faden durch den Text und wird nachgerade zum Signal jenes Übergangs von der Außenwahrnehmung der Landschaft zur radikalen Innerlichkeit der Gedankenbewegung. Der Augustinus-Intertext ist somit nicht nur auf dem Gipfel des Mont Ventoux durch die Augustinus-Lektüre präsent, sondern er prägt den gesamten Text durch jene sprachliche Spur. Das Augustinus-Zitat auf dem Gipfel führt zu einer radikalen Veränderung des Erzählberichts:

Tunc vero montem satis vidisse contentus, in me ipsum interiores oculos reflexi, et ex illa hora non fuit qui me loquentem audiret donec ad ima pervenimus; satis michi taciti negotii verbum illud attulerat.<sup>143</sup>

War der Aufstieg von einem steten Wechsel zwischen Landschaftswahrnehmung und Reflexion bestimmt, so wird der Abstieg durch die von der Augustinuslektüre angestoßene Erinnerung an den heilsgeschichtlichen Horizont in völliger Innerlichkeit durchgeführt. Jegliche Kommunikation zwischen den Brüdern wird abgebrochen, weil die Augustinuslektüre genügend „stille Beschäftigung“ ausgelöst hat. „In me ipsum interiores oculos reflexi“ – die radikale Innerlichkeit der *cogitatio* wird sprachlich durch ein Redundanzmuster vermittelt: Mit der Aneinanderreihung von Reflexivpronomen, hervorhebendem Demonstrativpronomen, dem bemerkenswerten, nahezu mystisch anmutenden Begriff der „inneren Augen“

<sup>141</sup> Zu Augustinus sowie zu anderen intertextuellen Bezugnahmen der Ventoux-Epistel vgl. Th.M. Greene, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven/London 1982 (Elizabethan Club series, 7), S. 104-111 sowie W.M. Bauer, „Weltwahrnehmung und Textstruktur. Jahreszeit, Landschaft und Mensch in der neulateinischen Dichtung des Humanismus“, in: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 92/93 (1988/89), S. 159-192, insbesondere S. 161-165.

<sup>142</sup> Augustinus, *Bekenntnisse – Confessiones*, Lateinisch und Deutsch, übers. von J. Bernhart, Frankfurt a.M. (Insel-taschenbuch, 1002), S. 508 (X, 8, 15).

<sup>143</sup> F. Petrarca, *Die Besteigung des Mont Ventoux*, S. 24. Die Augustinische Proskription der *voluptas oculorum*, in deren Perspektive das Betrachten der Landschaft als Zerstreuung gilt und die in Petrarca's Text eine entscheidende Wendung herbeiführt, ist kein genuin christliches Denkmuster. Vielmehr gibt es eine derartige Verachtung des Gesichtssinns schon in der Stoa: „animo autem multis modis variisque delectari licet, etiamsi non adhibeatur aspectus. loquor enim de docto homine et erudito, cui vivere est cogitare. sapientis autem cogitatio ferme ad investigandum adhibet oculos advocatos“ (vgl. Cic., *Tusc.*, V, 111).

und der Perfektform des Verbums *reflectere* erscheinen vier Glieder, die sprachlich die völlige Rückbeugung des Ichs auf sich selbst unterstreichen und somit den Übergang von einer Topografie der südfranzösischen Bergwelt zu einer Topografie des Bewusstseins markieren.

Im Zuge jener inneren Gedankentätigkeit kommt es in der Mont Ventoux-Epistel zu einer besonders interessanten Entwicklung. Die Betrachtung des äußeren Zeichenraumes löst eine Reflexionsbewegung aus, die von der nach außen gerichteten *curiositas* zur *memoria*, von der Betrachtung des Raumes zu der der Zeit führt: „Occupavit inde animum nova cogitatio atque a locis traduxit ad tempora.“<sup>144</sup> Die *loci* und *imagines* der sinnlich erfassten Landschaft lösen eine radikale Innerlichkeit und eine Gedächtnishandlung aus. Dieses Muster, innerhalb dessen die Raumerfahrung zur Zeiterfahrung wird, wird zahlreiche Anknüpfungspunkte für eine amimetische Ästhetik der Memoria und der Imagination bieten.

Die durch Landschaftswahrnehmung und Lektüreerfahrung ausgelöste *cogitatio* in der Mont Ventoux-Epistel, aber auch im *Secretum* entspricht dem, was in Petrarcas volkssprachlicher Lyrik als Bewegung des *pensare* erscheint. Sie wird von Frank-Rutger Hausmann als ein „mehr innerliches als äußerliches Geschehen“<sup>145</sup> bezeichnet und in Hugo Friedrichs grundlegenden *Epochen der italienischen Lyrik* als wesentliches konstitutives Element eines neuartigen lyrischen Sprechens definiert: „Das Einbeziehen der erscheinenden, insbesondere landschaftlichen Welt und ihre Verschlingung mit der Verlassenheit der Seele bildet eine der bedeutendsten Neuerungen [Petrarcas, FH].“<sup>146</sup> Das zum *pensare* weiterentwickelte augustinische *cogitare* ist die „Vereinigung von Anschauung und Durchdringung“<sup>147</sup>, eine poetische Bewegung, die von der visuellen Wahrnehmung des Außenraumes zu Sequenzen der Erinnerung und der Imagination des schreibenden Ichs führt und dabei überkommene rhetorische Muster sprengt, um sich eine

<sup>144</sup> F. Petrarca, *Die Besteigung des Mont Ventoux*, S. 18 sowie D. Kremers, „Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux“, in: *Sprachen der Lyrik. Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag*, hg. von E. Köhler, Frankfurt a.M. 1975, S. 487-497, hier S. 492.

<sup>145</sup> F.-R. Hausmann, *Francesco Petrarca Sonett „Solo e pensoso i più deserti campi“*, S. 24. Vgl. diesbezüglich weiterhin K. Stierle, *Petrarcas Landschaften*, S. 83-91.

<sup>146</sup> H. Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a.M. 1964, S. 210-214, S. 211.

<sup>147</sup> K. Stierle, *Petrarcas Landschaften*, S. 41; ders., „Augen-Lust. Perspektivismus und Innerweltlichkeit in Landschaften des Spätmittelalters und der Renaissance“, in: *Zukunft braucht Herkunft. Renaissance 1500 – Renaissance 2000?*, hg. von H. Glaser und D. Diestl, Schönbühl 1998 (Edition Descartes, 11), S. 145-193 sowie ders., „Di collo in collo. La spazialità in Dante e Petrarca“, in: *Studi sul canone letterario del Trecento*, Ravenna 2003 (Il portico, 130), S. 99-121, insbesondere S. 115. Zu einer Kritik dieser von Friedrich, Hausmann und Stierle vorgeschlagenen Dimensionierung des *pensare* als denkendes Innesein des schreibenden Subjekts vgl. B. König, *Petrarcas Landschaften*, S. 258.

eigene diskursive Verfasstheit zu geben.<sup>148</sup> Die enge Verknüpfung von Gehen und Nachsinnen erscheint in den Texten häufig in der Gerundialkonstruktion „io vo pensando“, die auch sprachlich den unauflösbaren Zusammenhang zwischen Gehen und Denken dokumentiert.<sup>149</sup>

So wie Petrarcas Bewegung des *pensare*, insbesondere die Oszillation zwischen Außenraum und Innenraum ohne eindeutige allegorische Markierung vor dem Hintergrund einer noch verbindlichen rhetorischen Tradition als Provokation erscheinen musste, so behält die gleitende Bewegung von der Wahrnehmung zur Reflexion in Baudelaires *Tableaux parisiens* ihr subversives Potential in einer positivistisch geprägten und an rationalistischen Diskursmustern orientierten Gesellschaft, der zudem mit der Fotografie ein leistungsstarkes Medium zur Fixierung der Außenwelt zur Verfügung gestellt wurde.<sup>150</sup> In beiden Fällen entspinnt sich durch die doppelte Bezogenheit des Textes, der die Außenwelt zur Darstellung bringen will und doch an ein schreibendes Subjekt gebunden bleibt, eine suchende Bewegung, die überkommene diskursive Modellierungen hinter sich lässt und zu einer eigenen Form drängt.

### 3.4.2 Gehen und Träumen: Rousseaus *Réveries du promeneur solitaire*

In Petrarcas Mont Ventoux-Epistel ist die beim Wandern erfahrene Landschaft Grundlage einer inneren Gedankenbewegung. Die gedankliche Sammlung des wandernden Subjekts steht dabei – ähnlich wie später noch bei Pascal – im Zeichen einer heilsgeschichtlichen Dimension. Die reflexive Bewegung des *pensare* verhindert, dass das Subjekt sich der von Augustinus proskribierten *voluptas oculorum*<sup>151</sup> hingibt. Diese christliche Akzentu-

<sup>148</sup> Vgl. auch H. Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, S. 211: „Nie aber sind die Landschaften deskriptiv oder gar realistisch behandelt. Ihre Darstellung verläuft von außen nach innen [...]“ sowie *ibd.*, S. 213: „Petrarca hat ein erstaunliches Empfinden dafür, daß zu große Genauigkeit im Darstellen der sinnhaften Welt eine Beengung des inneren Schweifens wäre.“ Vgl. dazu auch K.E. Cool, „The Petrarchan landscape as palimpsest“, in: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 11 (1981), S. 83-100.

<sup>149</sup> Vgl. dazu K. Stierle, „Di pensier in pensier, di monte in monte’. Landschaftserfahrung und Selbsterfahrung in Petrarca’s ‘Canzoniere’“, in: *Italienisch* 11 (1989), H. 2, S. 21-29, hier S. 30.

<sup>150</sup> Stierle sieht in diesem Zusammenhang Affinitäten zwischen Entwicklungslinien der Lyrik (Petrarca, Hölderlin, Leopardi, Baudelaire) und der Essayistik (Petrarca, Montaigne, Rousseau, Nietzsche), da in beiden das *pensare* als freie Gedankenbewegung zur Entfaltung gelange und sich gegen überkommene diskursive Schranken stelle, vgl. *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, S. 555-556. Es wird ein wesentliches Ziel der vorliegenden Studie sein, daran anknüpfend aufzuzeigen, wie nachhaltig die Großstadttexte des 20. Jahrhunderts diese Tradition fortführen, die Großstadt mithin zum Experimentierfeld für eine Ästhetik wird, die das ungebundene, suchende Denken des Subjekts zur Sprache bringen möchte.

<sup>151</sup> Augustinus, *Bekenntnisse – Confessiones*, 566 (X, 34, 51).

ierung des *pensare* spielt bei Rousseau keine Rolle mehr. Reflexion ist bei ihm vielmehr als Konzept philosophischer Selbstsorge zu sehen, als die Suche nach einer *tranquillitas animi*.<sup>152</sup> Trotz dieser grundsätzlichen Differenz ergeben sich mannigfache Anknüpfungspunkte einerseits zwischen Petrarca und Rousseau<sup>153</sup>, andererseits zwischen diesen Vorläuferdiskursen und dem in der vorliegenden Studie untersuchten, bei Baudelaire zu ästhetischer Prägnanz gelangenden amimetischen Diskurs der Großstadt.

Ein erster Aspekt, der Rousseau mit Petrarca, aber auch mit Baudelaire, Apollinaire, Gracq und Roubaud verbindet, ist der konstitutive Zusammenhang von Spaziergang, Wahrnehmung und Gedankenbewegung, der die Grundlage einer Selbstpraxis bildet:

Jamais je n'ai tant pensé, tant existé, tant vécu, tant été moi, si j'ose ainsi dire, que dans ceux [de mes voyages, FH] que j'ai faits seul à pied. La marche a quelque chose qui anime et avive mes idées : je ne puis presque penser quand je reste en place ; il faut que mon corps soit en branle pour y mettre mon esprit. La vue de la campagne, la succession des aspects agréables [...] tout cela dégage mon ame, me donne une plus grande audace de penser.<sup>154</sup>

<sup>152</sup> Vgl. J.-J. Rousseau, „Les rêveries du promeneur solitaire“, in: ders., *Œuvres complètes I*, hg. von B. Gagnebin und M. Raymond, Paris 1959 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 993-1099, hier S. 996 u.ö. Rousseau beschreibt diese *tranquillitas animi* in den *Rêveries* als vollkommene Gemütsruhe, die durch Abwendung von allem Äußeren und durch die Konzentration auf die schweifende innere Bewegung des *pensare* erreicht wird. Die Rückbeugung des Subjekts auf sich selbst ist Grundlage eines Seelenfriedens, der gelassen macht gegenüber der Welt: „On ne peut plus m'y [sur la terre, FH] faire ni bien ni mal. Il ne me reste rien à espérer ni à craindre en ce monde, et m'y voilà tranquille au fond de l'abyme“ (ebd., S. 999). Die innere Denkbewegung ist somit nicht, wie etwa bei Petrarca oder Pascal, Ausdruck einer christlichen Heilssorge. Vielmehr handelt es sich bei Rousseau um ein Denkmuster der Stoa, die in der Freiheit von Leidenschaften und in der Gemütsruhe die *vita beata* verwirklicht sieht, vgl. z.B. „Atqui alterum dici non potest, quin ii qui nihil metuunt, nihil angantur, nihil concupiscant nulla impotentia laetitia efferantur, beati sint [...]. superioribus enim disputationibus effectum est vacare omni animi perturbatione sapientem“ (Cic. *Tusc.*, V, 17). An anderer Stelle ist bei Cicero explizit von der *sedatio* die Rede. In Form der Lexeme „tranquillité“ oder „paix“ wird sie bei Rousseau aufgenommen und zum Ziel der inneren Denkbewegung der *rêverie* erklärt (vgl. Cic. *Tusc.*, V, 43).

<sup>153</sup> Stierle deutet intertextuelle Beziehungen zwischen Petrarca und Rousseau im 6. Kapitel seines ersten Petrarca-Buches an, ohne jedoch näher auf Einzelaspekte einzugehen (vgl. K. Stierle, *Petrarcas Landschaften*, S. 77-81). Die Verbindungen zwischen Rousseau und Baudelaire beschränken sich freilich nicht auf den hier in den Blick genommenen Zusammenhang von Bewegung, Wahrnehmung und Reflexion, sondern ließen sich vielmehr auch an zahlreichen Einzelmotiven eindrucksvoll belegen. Vgl. diesbezüglich J. Starobinski, „Rousseau et Baudelaire. Les enfants effrayés“, in: *NRF* 338 (1981), S. 37-50 sowie ders., „From the Solitary Walker to the Flaneur: Baudelaire's Caricature of Rousseau“, in: *Approaches to Teaching Rousseau's Confessions and Reveries of the Solitary Walker*, hg. von J.C. O'Neal und O. Mostefai, New York 2003, S. 115-120.

<sup>154</sup> J.-J. Rousseau, „Les Confessions“, in: ders., *Œuvres complètes I*, S. 2-656, hier S. 162. Zur Ästhetik des literarischen Spaziergangs im 18. Jahrhundert vgl. Th. Koebner, „Versuch über

Das *pensare*, jene kühne, da keiner diskursiven Ordnung unterworfenen, freischwebende Reflexion („audace de penser“) entsteht wie bei Petrarca im Zuge einer Gehbewegung, bei der der Außenraum visuell wahrgenommen wird.<sup>155</sup> Damit wird freilich bei Rousseau auch eine noch ältere Tradition des schreitenden Philosophierens angesprochen: Die „peri patoi“, die Wandelgänge in der Schule des Aristoteles, wurden zum Signum einer ganzen Tradition philosophischer Reflexion, deren Denken aus der Gehbewegung erwachsen konnte und die in verschiedenen literarischen Kontexten eine nachhaltige Wirkungsmacht entfalten konnte.<sup>156</sup> Vergleicht man jedoch die Konzeptionen der Peripatetiker mit der hier in den Blick genommenen Tradition literarischen Sprechens, so zeigen sich wesentliche Unterschiede. Diese betreffen drei Aspekte: Erstens war bei den Peripatetikern das wandelnde Philosophieren dialogisch und sozial konzipiert, sozusagen als *colloquium* gedacht, zweitens bedurfte es dabei keines *incitamentum*, keines visuellen Reizes als Ausgangspunkt und drittens sollte dadurch das systematische, erkenntnisfördernde Denken angeregt werden. Der Zusammenhang von Denken und Gehen ist bei Petrarca wie bei Rousseau jedoch gerade kein *colloquium*, sondern er ist an die Einsamkeit gebunden. Das Denken vollzieht sich als Monolog auf den *deserti campi*. Eine weitere Voraussetzung bei Rousseau – und später auch bei Baudelaire und seinen Großstadtlandschaften – ist im Gegensatz zu den Peripatetikern die sinnliche Wahrnehmung der Außenwelt („la vue de la campagne“, „les aspects agréables“), die als *incitamentum* für die Reflexion unabdingbar ist.<sup>157</sup> Die Reflexion an sich ist schließlich keiner systematischen Ordnung unterworfen, sondern als bewusstes Schweifen des Geistes konzipiert, bei dem sich Wahrnehmungsreize, Erinnerungen und Phantasien überlagern und eine ihnen gemäße Sprache suchen.<sup>158</sup> Die Oszillation zwischen Innen und Außen, die bei Petrarca in heilsgeschichtlich

---

den literarischen Spaziergang“, in: *Das achtzehnte Jahrhundert. Facetten einer Epoche. Festschrift für Rainer Gruenter*, hg. von W. Adam, Heidelberg 1988, S. 39-76, zu Rousseau v.a. S. 47-50.

<sup>155</sup> Vgl. M. Raymond, *Jean-Jacques Rousseau. La quête de soi et la rêverie*, Paris 1962, S. 62-65 und H. Tiedemann-Bartels, „Die literarische Selbstbehauptung der schönen Seele. Jean-Jacques Rousseau: Les rêveries du promeneur solitaire“, in: *Für viele stehen, indem man für sich steht. Formen literarischer Selbstbehauptung in der Moderne*, hg. von E. Goebel und E. Lämmert, Berlin 2004 (Literaturforschung), S. 9-22, hier S. 17.

<sup>156</sup> Vgl. dazu *Der Spaziergang. Ein literarisches Lesebuch*. Ausgewählt von Angelika Wellmann, Hildesheim/Zürich/New York 1992, insbesondere S. 7: „Die metaphorische Wendung, daß lebendiges Denken spazieren gehe, zieht sich durch die gesamte Literaturgeschichte des Spaziergangs.“

<sup>157</sup> Vgl. auch M. Raymond, „La rêverie selon Rousseau et son conditionnement historique“, in: ders., *Vérité et poésie*, Neuchâtel 1964, S. 87-105, insbesondere S. 87. Raymond definiert die Rêverie als „pensée errante et indéfinie suscitée par certains paysages.“ Vgl. dazu ferner E.S. Burt, „Mapping City Walks: The Topography of Memory in Rousseau's ‚Second‘ and ‚Seventh Promenades““, in: *Yale French Studies* 74 (1988), S. 231-247, insbesondere S. 234.

<sup>158</sup> Th. Koebner, *Versuch über den literarischen Spaziergang*, S. 40.

dimensionierter Form textkonstitutiv wirkt, ist bei Rousseau durch den Ausfall der Transzendenz und eine noch radikalere Rückbeugung des Ichs auf sich selbst gekennzeichnet. Die Topografie der Landschaft wird übergeleitet in eine Topografie des Bewusstseins.

Dies lässt sich eindrücklicher noch als in den *Confessions* am Beispiel des Spätwerks der *Rêveries du promeneur solitaire* zeigen. Schon im Titel werden die drei Aspekte angesprochen, die die Struktur des Werkes bestimmen und die die Einordnung als Vorläufer des Baudelaireschen Stadtdiskurses plausibel machen können: Die innere, schweifende Gedankenbewegung der *rêverie* entspricht der interesselosen Gehbewegung der *promenade*, die Jörg Dünne bei Rousseau als asketische Übung der geregelten Selbstpraxis beschreibt,<sup>159</sup> wobei als Voraussetzung für die sich beim Spaziergang entwickelnde Träumerei die Einsamkeit („solitaire“) ist.<sup>160</sup> Kommen alle drei Elemente – *rêverie*, *promenade*, *solitude* – zusammen, so kann das einsam spazierende Subjekt in der Träumerei zu sich selbst finden: „Ces heures de solitude et de méditation sont les seules de la journée où je sois pleinement moi et à moi sans diversion, sans obstacle.“<sup>161</sup>

Gegen Ende der ersten Promenade definiert Rousseau in einer Art Prolog die groben Linien seines Projekts: Er spricht von den *Rêveries* als einem „examen sévère“<sup>162</sup> und stellt sie somit in die schon in den *Confessions* angedeutete augustinische Perspektive, deren Transzendenz freilich amputiert wird. In jener Selbstprüfung, so wird im Prolog deutlich, sind die innere Gedankenbewegung und die äußere Gehbewegung, die *rêverie* und die *promenade*, nicht gleichberechtigte Elemente. Vielmehr sind die *promenade* und die dabei sich vollziehende sinnliche Wahrnehmung der Außenwelt nur insofern von Bedeutung, als sie für die gedankliche Auseinandersetzung des Subjekts mit sich selbst förderlich sein können, somit als *incitamentum* fungieren. Sie haben keinen Eigenwert, denn ohne Rück-

<sup>159</sup> J. Dünne, „Herborisieren und Selbstpraxis. Das ‚schwache‘ Subjekt in Rousseaus ‚Rêveries‘“, in: *Von Rousseau zum Hypertext. Subjektivität in Theorie und Literatur der Moderne*, hg. von P. Geyer und C. Jünke, Würzburg 2001, S. 127-149 sowie ausführlicher in ders., *Asketisches Schreiben. Rousseau und Flaubert als Paradigmen literarischer Selbstpraxis in der Moderne*, München 2003 (Romanica Monacensia, 65), S. 192-220, insbesondere S. 210-220.

<sup>160</sup> Stierle beschreibt dies als „rêverie der Beine, promenade des Kopfes, vereint in der *eigenen* Bewegung des Textes“, vgl. „Amour de soi und Entfremdung. Rousseaus ‚Rêveries du promeneur solitaire‘ und die Ambiguitäten des Glücks“, in: *Genuss und Egoismus. Zur Kritik ihrer geschichtlichen Verknüpfung*, hg. von W. Klein und E. Müller, Berlin 2002 (Literaturforschung), S. 103-123, hier S. 104.

<sup>161</sup> J.-J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, S. 1002. Vgl. dazu auch C. Dornier, „Writing the inner Citadel. The Therapeutics of Soul in Rousseau’s *Rêveries du promeneur solitaire*“, in: *Subject Matters. Subject and Self in French Literature from Descartes to the Present*, hg. von P. Gifford und J. Gratton, Amsterdam/Atlanta 2000 (Faux Titre, 184), S. 60-74.

<sup>162</sup> J.-J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, S. 999. Weiterhin: „Une situation si singulière mérite d’être examinée et décrite, et c’est à cet examen que je consacre mes derniers loisirs“ (ebd., S. 1000).

bindung an das Subjekt ist alles Äußerliche ohne Bedeutung: „Tout ce qui m'est extérieur m'est étranger désormais.“<sup>163</sup>

Es mag vor diesem Hintergrund zunächst überraschen, dass es in den *Réveries* trotz der schon im Prolog vertretenen Indifferenz gegenüber allem Äußeren zahlreiche Vorgangsbeschreibungen und Naturschilderungen gibt. Im Text wird jedoch deutlich, dass sie durch ihre Funktion als *incitamentum* ihre Berechtigung für das Schreibprojekt entfalten. In der zweiten Promenade lässt sich diese Oszillation zwischen Außenwelt und Innenwelt, zwischen Wahrgenommenem und Imaginärem paradigmatisch betrachten.<sup>164</sup>

Enfin après avoir parcouru en détail plusieurs autres plantes que je voyois encore en fleurs, et dont l'aspect et l'énumération qui m'étoit familière me donnoit néanmoins toujours du plaisir, je quittai peu à peu ces menues observations pour me livrer à l'impression non moins agréable mais plus touchante que faisoit sur moi l'ensemble de tout cela.<sup>165</sup>

Der vertraute Anblick der Pflanzen vermag den Betrachter zu erfreuen („plaisir“). Dieses aus der sinnlichen Wahrnehmung („aspect“) hervorgehende Gefühl bleibt jedoch rein äußerlich, solange die Wahrnehmung nicht in Bezug zum Wahrnehmenden gesetzt wird und somit eine Rückbeugung erfährt. Da das Ziel der *Réveries* die Exploration der Innenwelt ist, wird die Freude an der äußeren Natur folglich auch als billiges Glück abgetan, das auf kleinlichen Beobachtungen („menues observations“) beruht. Die Reflexion wird erst dadurch erreicht, dass die Beobachtung („observation“), also das phänomenologische Registrieren, transformiert wird in einen Eindruck („impression“) und somit in Beziehung zum beobachtenden Subjekt gesetzt wird. Im Eindruck erscheint die Außenwelt nicht mehr als rein äußerlich, sondern vielmehr als angeeignete, umgesetzte, in Sinn und Bedeutung überführte Welt, die als Schlüssel zum Innenraum des Subjekts fungiert und sogar Vergangenes wieder aufscheinen lassen kann.<sup>166</sup> In dieser Funktion erhält sie nun eine spezifische Dignität, die erklären mag, weshalb die *rêverie* als Reflexion des schreibenden Subjekts überhaupt auf die *promenade* angewiesen ist: Die *promenade* ist der Modus

<sup>163</sup> Ebd., S. 999.

<sup>164</sup> Vgl. M. Maierhofer, *Zur Genealogie des Imaginären: Montaigne, Pascal, Rousseau*, Tübingen 2003 (Romanica Monacensia, 64), S. 182 und 194.

<sup>165</sup> J.-J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, S. 1002-1003.

<sup>166</sup> Zu diesen Funktionen des Herborisierens vgl. J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle suivi de Sept essais sur Rousseau*, Paris 1971 (Collection Tel – Bibliothèque des Idées), S. 278-282 und ausführlicher J. Dünne, *Asketisches Schreiben*, S. 192-220, insbesondere S. 210-220. Zum Primat der Introspektion in den *Réveries* vgl. É. Leborgne, „Qu'est-ce que la rêverie?“ in: *Magazine littéraire* 357 (1997), S. 32-35, hier S. 34.

der Wahrnehmung, der die Gedankenbewegung der Selbstexploration in Gang zu setzen vermag. Dabei kommt den Wahrnehmungsfragmenten bisweilen eine mnemotechnische Funktion zu, und insbesondere die wahrgenommene Flora wird für Rousseau zu einem Schlüssel zur Vergangenheit. Da die Vergangenheit jedoch auch mit Hilfe dieser Technik nicht wieder vollständig evoziert werden kann, kommt es durch die Einbildungskraft zu einer Bildproduktion, die ausgehend von den Wahrnehmungsfragmenten als Setzung des Subjekts zu einem wesentlichen konstitutiven Merkmal einer Ästhetik der Moderne avanciert.

### 3.4.3 *Loci et imagines*: Mnemotechnisches Schreiben

Mit der Mnemotechnik soll im Rahmen der Rekonstruktion des für Baudelaire maßgeblichen Denkraums abschließend ein Muster betrachtet werden, das nicht im engeren Sinne als „literarisch“ zu bezeichnen ist. Die Mnemotechnik ist vielmehr ein in der Rhetorik beheimatetes künstliches Verfahren „praktischer“ Erinnerung (*ars, technē*), das das natürliche Gedächtnis des Menschen stärken und perfektionieren soll. Dennoch ergeben sich in Bezug auf die beschriebene, später auch bei Baudelaire, Gracq und Roubaud konstitutive Beziehung zwischen Außenwelt und Innenwelt, zwischen Topografie des Außenraums und Topografie des Bewusstseins zahlreiche Anknüpfungspunkte. In der Mnemotechnik findet man, wenn gleich in systematisierter und pragmatisch dimensionierter Form, die schon beschriebene Verlebendigung der Vergangenheit im Abschreiten äußerer Räume.<sup>167</sup>

In Petrarcas Mont Ventoux-Epistel wird der Übergang von der Raumwahrnehmung zur Zeitwahrnehmung thematisiert. Die *cogitatio* führt von der Raumwahrnehmung („a locis“) zu einer Erinnerungsbewegung („ad tempora“).<sup>168</sup> Die Funktion des *incitamentum* wird dadurch bereits bei Petrarca spezifiziert: Der Außenraum kann nicht nur eine allgemeine innere Denkbewegung auslösen, sondern bei Petrarca wie bei Rousseau konkret das in dem inneren Denkvorgang wichtige „Sich-Erinnern“ befördern. Die Raumwahrnehmung ermöglicht bei Petrarca eine auf die verlorene Zeit der Jugend gerichtete Erinnerungstätigkeit, die wiederum als Monolog stattfindet: „Dicebam enim ad me ipsum: ‚Hodie decimus annus completur, ex quo, puerilibus studiis dimissis, Bononia exces-

<sup>167</sup> Einen systematischen und historischen Überblick zur Mnemotechnik findet man in W. Neuber, „Memoria“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von G. Ueding, Bd. 5, Tübingen 2001, Sp. 1037-1078.

<sup>168</sup> Vgl. F. Petrarca, *Die Besteigung des Mont Ventoux*, S. 18.

sisti.<sup>169</sup> Die Denkbewegung verliert sich bei Petrarca jedoch nicht in der Vergangenheit, sie ist keine rein nostalgische Rückkehr. Vielmehr wird die Vergangenheit zur Gegenwart („hodie“) in Verbindung gesetzt.

Die *loci* der äußeren Realität sind in jedem Fall der Ausgangspunkt der Erinnerung. Sie sind es, über die sich die Vergangenheit erschließt. Mit diesem Muster greift Petrarca ein topologisches Gedächtnismodell auf, das in den antiken Rhetoriken (hier v.a. in Ciceros *De oratore* und in Quintilians *Institutio Oratoria*) von Bedeutung ist und durch die Simonides-Fabel veranschaulicht wird.<sup>170</sup> Nach der Legende gelingt es jenem Simonides von Keos, die nach dem Einsturz eines Speisesaales bis zur Unkenntlichkeit verstümmelten Leichen aufgrund der vorherigen Sitzordnung an der Tafel, der er kurz zuvor beigewohnt hatte, zu identifizieren. Die Erinnerung an das nicht mehr Zugängliche gelingt nur über die Rekonstruktion der vorherigen Sitzordnung: „hac tum re admonitus invenisse ordinem esse maxime, qui memoriae lumen adferret“.<sup>171</sup>

Jene Fabel wird in den antiken Rhetoriken im Sinne einer Lehre (*ars*) systematisiert: Der Redner soll der Erfahrung des Simonides folgend Gedächtnisinhalte, auf die er später zurückgreifen möchte, in Bildzeichen (*imagines*) fassen und an Orten (*loci*) deponieren. Im Sinne einer praktischen Anwendung wird das Gedächtnis sozusagen nach außen verlagert, alle Inhalte werden sinnlich, meist visuell, gefasst („vidit enim hoc prudenter sive Simonides sive alius quis invenit, ea maxime animis effingi nostris, quae essent a sensu tradita atque impressa“<sup>172</sup>). Beim späteren imaginären Abschreiten der Orte erscheinen sodann die dort deponierten Bildzeichen, durch die die Inhalte revoziert werden.<sup>173</sup>

Die Rekonstruktion der verlorenen Zeit im Durchschreiten eines Raumes ist auch grundlegend für die ausgewählten Texte des „La forme d’une ville“-Diskurses. Im Gegensatz zum *orator*, der sich diese Mnemotechnik intentional zunutze machen kann, durchschreiten die schreibenden Subjekte in den erwähnten Texten keinen imaginären, eigens zum Zwecke der Erinnerung von ihnen konstruierten Raum, sondern – auf der Textebene – reale Räume: Bei Petrarca und Rousseau sind dies die unbe-

<sup>169</sup> F. Petrarca, *Die Besteigung des Mont Ventoux*, S. 18.

<sup>170</sup> Vgl. Cic. *De or.* II, 86, 353; Quint. XI, 2, 40. Eine nützliche Synthese findet man in S. Goldmann, „Statt Totenklage Gedächtnis – Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos“, in: *Poetica* 21 (1989), S. 43-66.

<sup>171</sup> Cic. *De or.*, II, 86, 353.

<sup>172</sup> Cic. *De or.*, II, 86, 357.

<sup>173</sup> Aleida Assmann spricht in diesem Zusammenhang von „eine[r] Art mentaler Schrift“ und verweist damit auf den Aspekt der Lesbarkeit der äußeren Umgebung, der im Rahmen von Interpretationen der Texte Baudelaires, Gracqs und Roubauds von herausragender Wichtigkeit sein wird. Die äußere Wirklichkeit hat nurmehr Zeichencharakter, verweist auf eine Innenwelt und deren Vergangenheit, vgl. A. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999 (Beck Kulturwissenschaft), S. 27-29.

wohnten Räume der Natur, bei Baudelaire, Apollinaire, Breton, Gracq und Roubaud die kulturell durchdrungenen Räume der Großstadt, wodurch sich für letztere eine besondere Affinität zu den in der antiken Mnemotechnik vorgestellten Modi der Erinnerung ergibt: „Der Redner solle sich die städtischen Orte, *loci*, einprägen, die er im Geiste abschreiten könne, da sie ihm vertraut sind (*ordo*).“<sup>174</sup> Diese Räume sind keine vom Ich konstruierten *loci*, sondern zunächst rein äußere Räume. Das Prinzip ist jedoch immer: Die Raumwahrnehmung in der Stadt wird – wenngleich in den Texten des „La forme d’une ville“-Diskurses nicht intentional wie in der Mnemotechnik, sondern *en passant* – zu einem Tor zur Vergangenheit, die urbane Topografie wird überführt in eine Topografie des Bewusstseins. Der das Subjekt umgebende urbane Raum wird zum *incitamentum* für die Erinnerung, wobei die Erinnerung auch Lektüererinnerung sein kann. In diesem Zusammenhang ergibt sich eine Beziehung zwischen Mnemotechnik, urbanem Raum und Intertextualität: Im Text erscheinen nicht nur die *loci* der Stadt, sondern auch die an ihnen deponierten Texte. Diese Texte treten dem schreibenden Ich beim Abgehen der *loci* ins Bewusstsein und erscheinen als Intertexte in dem von ihm verfassten neuen Text.<sup>175</sup>

<sup>174</sup> W. Neuber, *Memoria*, Sp. 1045 sowie H. Blum, *Die antike Mnemotechnik*, Hildesheim/New York 1969, S. 3-12; ferner F.A. Yates, *The Art of Memory*, Chicago/London 1987, S. 45 und M. Carruthers, *The Book of Memory. A Study in Medieval Culture*, Cambridge 1990, S. 28. Zur Rolle des urbanen Raums in der antiken Mnemotechnik vgl. Cic. *De or.* II, 357-358 Auct. ad Her III, 31 sowie Quint. XI, 2, 17, 18 und 21.

<sup>175</sup> Vgl. R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, S. 17 und dies., „Kultursemiotischer Prospekt“, in: *Memoria. Vergessen und Erinnern*, hg. von A. Haverkamp und R. Lachmann, München 1993 (Poetik und Hermeneutik, 15), S. XVII-XXX. Mit Gewinn liest man im Hinblick auf den Zusammenhang von Gedächtniskunst und Intertextualität K. Dickhaut, „... une prière à la déesse Mnémosyne“. Gérard de Nerval als Gedächtnisschreiber oder die mnemotechnische Raumstruktur der Texte – das Beispiel ‚Aurélia‘, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 23 (1999), S. 69-85, bes. S. 74.

## 4. Baudelaire: Die Großstadt des melancholischen Flaneurs

### 4.1 Vom *promeneur solitaire* zum Flaneur

Die Rekonstruktion des für Baudelaires *Tableaux parisiens* relevanten Denkraumes und insbesondere die Untersuchung der poetologischen und medialen Konstellation sowie einiger kanonischer Vorläufertexte konnten zeigen, dass Baudelaires amimetische Ästhetik, in deren Rahmen Wahrnehmung, Erinnerung und Reflexion eng ineinandergreifen, einerseits maßgeblich von Prämissen der deutschen Frühromantik geprägt ist und andererseits auch als Reaktion auf die Erfindung des Mediums Fotografie gelten muss. Kann der gleitende Übergang von Wahrnehmungsfragmenten zu subjektiven Inhalten der Erinnerung und der Imagination in den *Tableaux parisiens* also grundsätzlich als Einfügung in den skizzierten poetologischen Denkraum bezeichnet werden, so bleibt dennoch ein entscheidender Aspekt, der die radikale Modernität der *Tableaux parisiens* begründet und der sich nicht aus der poetologischen oder medialen Konstellation verstehen lässt: Sowohl bei Petrarca als auch bei Rousseau ist der Außenraum die freie Natur, die als ästhetische Landschaft entdeckt wird und somit zum idealen Anstoß für die innere, schweifende Bewegung des *pensare* wird. Bei Baudelaire hingegen kommt es, was die Referenz betrifft, zu einem entscheidenden Wandel: Bei ihm sind es nicht mehr die unbewohnten, vom Menschen unbeeinflussten Naturräume, die *deserti campi*, durch deren Kontemplation sich für das Sprecher-Ich eine Topografie des Bewusstseins ergibt. Es ist vielmehr gerade die vom Menschen kulturell geformte urbane Umgebung, die „fourmillante cité“ der im 19. Jahrhundert entstehenden großstädtischen Zivilisation, die für den Flaneur als *incitamentum* für eine poetische Bewegung fungiert.

Wie sehr Baudelaire durch seine Imaginationstheorie und die damit verbundene Bestimmung der Kunst als Realitätstransformation auch romantischem Gedankengut verpflichtet ist: Die Abkehr von der Natur und die Privilegierung der flüchtigen und kontingenten Wahrnehmungsfragmente der Großstadt kommen einer literarhistorischen Revolution gleich, die recht eigentlich die Modernität Baudelaires begründet und, wie in der vorliegenden Studie gezeigt werden soll, gleichzeitig einen Spielraum literarischer Möglichkeiten eröffnet, der bis weit in das 20. Jahrhundert hinein eine enorme Wirkungsmacht entfalten wird.

Das Motiv der Großstadt unterscheidet sich dabei von anderen Motiven der Landschaftspoetik durch seinen weitestgehend formalen Charak-

ter: In kaum einem Gedicht der *Tableaux parisiens* wird die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts dargestellt. Das Großstädtische wird nur ansatzweise semantisch fixiert oder symbolisch aufgeladen. Ihm kommt vielmehr eine formale Bedeutung zu, indem es die Bedingungen der visuellen Wahrnehmung festlegt und Flüchtigkeit und Kontingenz zu Grundlagen einer Ästhetik der Moderne erhebt. In der von Geschwindigkeit und Masse geprägten großstädtischen Zivilisation bieten sich dem Flaneur nurmehr Wahrnehmungsfragmente, die zum Auslöser einer inneren Bewegung der Erinnerung und der Imagination werden. Hermann Doetsch bemerkt in diesem Zusammenhang jedoch treffend, dass die Großstadt bei Baudelaire nicht nur die Wahrnehmungsbedingungen festlege, sondern gleichzeitig auch als „Ort einer gefallenen Menschheit“<sup>1</sup> erscheine und sich auch dadurch von harmonistischen Vorstellungen der Romantik abhebe. Während die Natur dort noch Garant einer Ordnung war und der Text als Ausdruck ewiger Ideen gelten konnte, tritt bei Baudelaire die „leere Idealität“ in den Vordergrund, die bereits Hugo Friedrich in seiner *Struktur der modernen Lyrik* konstatiert.<sup>2</sup> Den auf den Boulevards der Großstadt wahrgenommenen Außenseiterfiguren kommt dabei eine besondere Bedeutung zu. Sie werden für das wahrnehmende Subjekt zu Allegorien des Leidens und des Todes und verkörpern somit jene von der feuilletonistischen Paris-Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgeklammerten „beunruhigenden und bedrohlichen Seiten des städtischen Lebens“<sup>3</sup>, in denen Walter Benjamin zu Recht ein wesentliches identitätsstiftendes Merkmal einer Ästhetik der Moderne sieht. Die Viertel der Großstadt sind die „Jagdgründe“<sup>4</sup> des Flaneurs, der seit Baudelaire nicht mehr systematische und beruhigende Tableaux präsentiert, sondern dem die Menge flüchtige Begegnungen zuträgt, durch die sich eine poetische Bewegung entspinnen kann.

Doch auch wenn der Wandel in Bezug auf den als *incitamentum* fungierenden Außenraum radikal erscheint und einer deutlichen Abkehr von ästhetischen Positionen der Romantik gleichkommt, so ist durch die gleiche Funktion des Außenraumes dennoch ein Anknüpfen an die betrachteten Texte möglich.<sup>5</sup> Als Dichter der Moderne wählt Baudelaire den der Mo-

<sup>1</sup> H. Doetsch, *Flüchtigkeit*, S. 137.

<sup>2</sup> H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, S. 47-49. In diesem Zusammenhang ergeben sich auch tiefe Gräben zwischen Rousseau und Baudelaire, vgl. J. Starobinski, *From the Solitary Walker to the Flâneur*, S. 117: „Baudelaire cannot accept any of that: not the way Rousseau asks nature to guarantee both the beauty of the world and the goodness of humankind [...]“

<sup>3</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, S. 542.

<sup>4</sup> Ebd., S. 543.

<sup>5</sup> Vgl. H.R. Jauß, „Ursprünge der Naturfeindschaft in der Ästhetik der Moderne“, in: *Romantik – Aufbruch zur Moderne*, hg. von K. Maurer und W. Wehle, München 1991 (Romanisti-

derne entsprechenden Zeichenraum, den der Großstadt, und geht auf Distanz zu Traditionen lyrischen Sprechens, die an die Natur angelehnt sind: „Je suis incapable de m’attendrir sur les végétaux“<sup>6</sup>, schreibt Baudelaire polemisch auf die Bitte, etwas Naturlyrik für eine Festschrift beizusteuern. Die Natur hat in der Moderne ihre Rolle als *incitamentum* einer Gedankenbewegung verloren. An ihre Stelle tritt die urbane Zeichenwelt. Walter Benjamin bemerkt in diesem Zusammenhang treffend, dass der Flaneur die „neuen Erfahrungen von der Stadt im Rahmen der alten überlieferten von der Natur“<sup>7</sup> verarbeitet. Die Großstadt wird bei Baudelaire häufig nicht nur als historischer Raum, sondern als mal mythische, mal bukolische Landschaft erfahren.

Der Flaneur durchstreift die städtische Außenwelt demnach nicht mit grundsätzlich anderen Wahrnehmungsmustern als der Wanderer Petrarca oder der Promeneur Rousseau die unbewohnte, natürliche Außenwelt. Nur scheint der Übergang von sinnlich Wahrgenommenem zu Erinnerungem und Imaginärem insofern zwingender, als die von Flüchtigkeit und Kontingenz geprägte großstädtische Wahrnehmung ohnehin keinen totalisierenden Zugriff mehr erlaubt. Dargestelltes und Darstellung entsprechen sich in dem Sinne, dass der Flüchtigkeit der als *man of the crowd* wahrgenommenen „fourmillante cité“ eine sprachliche Bewegung gegenübergestellt wird, die sinnlich Wahrgenommenes nur noch als Fragment aufscheinen lässt, das im Rahmen einer extrem labilen Sprechsituation im Text erscheint. Ausgehend von diesem Fragment der urbanen Topografie kommt es sodann zu gleitenden Übergängen zu Erinnerungem und Imaginärem. Indem Baudelaire die urbane Topografie zur Grundlage einer Dichtung der Moderne erklärt, distanziert er sich von romantischen Bestimmungen des Naturschönen, die er durch seine nachhaltige Betonung der Imagination und des Traumes zunächst vollständig zu übernehmen scheint.

Das erste Quartett des Victor Hugo gewidmeten Gedichts „Les Sept Vieillards“ kann diesbezüglich als Zusammenfassung einer paradoxen Programmatik gelten, die zwischen Traditionsbewusstsein und Traditionsbruch oszilliert:

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,  
Où le spectre en plein jour raccroche le passant !

---

sches Kolloquium, 5), S. 357-382, hier S. 357 und ders., „Kunst als Anti-Natur: Zur ästhetischen Wende nach 1789“, in: ders., *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt a.M. 1989 (stw, 864), S. 119-188 und weiterhin zu diesem Paradigmenwechsel J.R. Lawler, *Poetry and Moral Dialectic. Baudelaire's 'Secret Architecture'*, Madison/London 1997, S. 186.

<sup>6</sup> Ch. Baudelaire, *Correspondance*, Bd. 1, S. 248.

<sup>7</sup> W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hg. von R. Tiedemann, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1983 (Gesammelte Schriften, V/1 und V/2), Bd. 1, S. 560.

Les mystères partout coulent comme des sèves  
 Dans les canaux étroits du colosse puissant. (B I, 97)

Der prägnante, an der Zäsur des ersten Verses plazierte Chiasmus unterstreicht die herausragende Bedeutung der „cité“ für eine Poetik der Moderne. Dabei wird im ersten Hemistichion die urbane Lebensform durch das durchsichtige Adjektiv „fourmillant“ mit der komplexen Organisation eines Ameisenhaufens verglichen. Die Geschäftigkeit und Rastlosigkeit der Stadt, die daraus resultierende Intensitätssteigerung der Wahrnehmung und die Komplexität der Funktionszusammenhänge verhindern einen panoramatischen und beschreibenden Zugriff. Dem einzelnen bieten sich in dem von Geschwindigkeit und steter Veränderung geprägten Habitat nurmehr Fragmente. Von diesen Fragmenten der urbanen Wahrnehmung wird das Bewusstsein jedoch zu dem geführt, was das künstlerische Subjekt im zweiten Hemistichion hinter der Fassade der rational organisierten Abläufe in der Stadt erblicken kann: zu einer „cité pleine de rêves“, die dem Passanten in den flüchtigen Begegnungen eine Ahnung von den gespenstischen und mythischen Tiefenstrukturen der Metropole vermittelt, die sich ausgelöst von Oberflächenreizen sodann als Bewusstseinsformen des schreibenden Ichs erst konkretisieren.<sup>8</sup> In der nicht nachbildenden, sondern schöpferischen Bearbeitung der Wahrnehmungsfragmente findet das schreibende Ich einen Zugriff auf die Geheimnisse und Träume, die die Großstadt prägen und die als „sève“ die Straßen und Boulevards durchströmen. Bereits Gerhard Hess konnte in seiner frühen, aber in vieler Hinsicht nach wie vor lesenswerten und anregenden Studie zu den *Landschaften in Baudelaires ‚Fleurs du Mal‘* feststellen, dass „die Stadtlandschaft bei Baudelaire kein Abbild der Erscheinungen, sondern ein verzerrter, oft gespenstischer Aspekt der Wirklichkeit ist. Unter der Oberfläche scheinen verborgene Kräfte zu wirken.“<sup>9</sup> Das botanisch konnotierte Lexem „sève“ bezeichnet dabei Energien, die die Stadt durchströmen. Es geht ganz in dieser metaphorischen Bedeutung auf. „Sève“ ist vollständig in den sich hier artikulierenden Entwurf einer urbanen Ästhetik integriert und markiert somit in provokanter Weise die radikale Abkehr von der Natur. Nicht mehr die von Pflanzensaft durchdrungenen „légumes sanctifiés“ bilden die Inspirationsquelle für den Künstler, sondern die Straßen der Großstadt werden zum Zentrum einer poetischen Aktivität. Ross Chambers konnte darlegen, dass die Straßen der Großstadt das Dekor aller Taggedichte der *Tableaux parisiens* bilden, wobei er die Straße als Synekdoche

<sup>8</sup> Vgl. dazu P. Laforgue, *Ut pictura poesis. Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Lyon 2000 (Coll. Littérature et Idéologies), S. 144.

<sup>9</sup> G. Hess, *Die Landschaft in Baudelaires ‚Fleurs du Mal‘*, Heidelberg 1953 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften), S. 62.

für die nicht mehr in ihrer Totalität erfahr- und erfassbare Großstadt sieht.<sup>10</sup>

Die Absage an die Idealität der Natur und die Privilegierung des urbanen Raums soll zunächst anhand des programmatischen Eingangsgedichts „Paysage“ und sodann unter Einbeziehung der einschlägigen kunsttheoretischen Schriften Baudelaires näher untersucht werden, um eine Grundlage für die paradigmatische Interpretation einiger bedeutender Gedichte der *Tableaux parisiens* zu schaffen. Neben dem wohl wirkungsmächtigsten Gedicht „Le cygne“, in dem sich die für zahlreiche Texte des 20. Jahrhunderts relevante sprachliche Spur „La forme d’une ville“ findet, sollen insbesondere die Gedichte „Les sept vieillards“, „Les petites vieilles“ und „À une passante“ eingehender interpretiert werden, da diese von besonderer Bedeutung für das Weiterleben einer Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination verbindenden, amimetischen Großstadtliteratur des 20. Jahrhunderts sind. Insbesondere das Sonett „À une passante“ erscheint als konsequente poetische Umsetzung der in den kunsttheoretischen Schriften, aber auch in dem Prosagedicht „Les fœules“ postulierten urbanen Ästhetik der Moderne. Exkursartig soll weiterhin das Constantin Guys gewidmete Gedicht „Rêve parisien“ berücksichtigt werden. Anders als bei den zuvor genannten *Tableaux parisiens* handelt es sich bei dem aus fünfzehn Quartetten bestehenden Gedicht „Rêve parisien“ um eine absolute Setzung des lyrischen Ichs, um die zu poetischer Konkretion gelangte Vision einer Stadt der Zukunft, die in Bezug auf die Sprechsituation anders als die genannten Texte gerade nicht von der Wahrnehmung des urbanen Raums ausgeht, sondern als absolute Konstruktion eines träumenden Ichs gelten muss.<sup>11</sup> Einerseits fällt das Gedicht somit aus dem engeren Rahmen der vorliegenden Studie heraus; andererseits kann eine Analyse des „Rêve parisien“ den Ursprung einer Stadtyrik beleuchten, die sich parallel zu dem untersuchten Diskursmuster entwickelt, insbesondere in den Großstadtgedichten Rimbauds fortgeführt wird und somit jenseits des hier betrachteten Konzepts der Flanerie die Großstadt als Grundlage für eine Kunst der Moderne erfährt.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> R. Chambers, „Baudelaire’s Street Poetry“, in: *Nineteenth-Century French Studies* 13 (1985), S. 244-259, hier S. 246.

<sup>11</sup> Emmanuel Adate zeigt jedoch eindrücklich, wie die absolute Setzung des ersten Teils im kürzeren zweiten Teil des Gedichts eine für den Sprecher schmerzhaft und desillusionierende Rückbindung an die raum-zeitlichen Koordinaten erfährt. Man könnte hier von einer Inversion des in der vorliegenden Studie betrachteten Schemas sprechen: In dem Gedicht „Rêve parisien“ ist nicht die Großstadtswahrnehmung Ausgangspunkt einer Bewegung der Erinnerung und der Imagination, sondern der Traum von einer Stadt wird beendet durch den dysphorischen Anblick des „triste monde engourdi“ der Realität, vgl. dazu E. Adate, *Les Fleurs du Mal et Le Spleen de Paris. Essai sur le dépassement du réel*, Paris 1986, S. 147-148.

<sup>12</sup> Zu dieser Tradition lyrischen Sprechens, die wesentlich auf Setzungen der Einbildungskraft beruht und auch an anderen, nicht an die Großstadt gebundenen Gedichten der Sektion

## 4.2 Ein Schwellentext: „Paysage“

Das Gedicht „Paysage“ eröffnet die erst für die Ausgabe von 1861 geschaffene Sektion *Tableaux parisiens*, die 18 Gedichte umfasst. In der Erstausgabe der *Fleurs du Mal* von 1857 war „Paysage“ nicht in einer der anderen Abteilungen untergebracht, sondern zunächst lediglich in der Zeitschrift *Le Présent* vom 15. November 1857 erschienen.<sup>13</sup> In dieser separaten Veröffentlichung lautete die Überschrift des Gedichts noch „Paysage parisien“. Durch das Ortsadjektiv, das in Zusammenhang mit dem Titel der Sektion, *Tableaux parisiens*, eine semantische Redundanz darstellte und daher später gestrichen wurde, konnte sich in der Erstveröffentlichung bereits in der Überschrift eine Opposition zwischen Naturraum („paysage“) und Metropole („parisien“) in nahezu oxymorischer Zuspitzung entfalten. Die Tatsache, dass das Gedicht seit 1861 die Sektion der *Tableaux parisiens* eröffnet, kann die programmatische Bedeutung der Verse für eine urban geprägte Ästhetik der Moderne belegen. „Paysage“ ist zunächst ein Schwellentext durch seine Verankerung zwischen Sektionstitel und dem Innenraum der Sektion *Tableaux parisiens*.<sup>14</sup> Darüber hinaus ist „Paysage“ jedoch auch ein Schwellentext durch das werkimmanent postulierte hybride, zwischen Romantik und Moderne oszillierende poetologische Programm. Dies betrifft zwei Aspekte: Einerseits wird hier werkimmanent die Abkehr vom Prinzip der Nachahmung formuliert und stattdessen eine Dichtungskonzeption vorgestellt, die Kunst als Schöpfung des schreibenden Ichs definiert. Dieser Einfügung in den romantischen Denkraum steht jedoch andererseits mit der Ablehnung des Naturschönen eine tiefgreifende Infragestellung eines romantischen Axioms gegenüber. Durch den Raum der Großstadt wird bereits ein wesentliches konstitutives Element einer Ästhetik der Moderne benannt.<sup>15</sup>

---

*Spleen et Idéal* nachgezeichnet werden kann vgl. W. Matzat, „Baudelaires Exotismus – Zur Differenzierung von romantischer und moderner Lyrik“, in: *Germanisch-Romanische Monatschrift* NF 37 (1987), S. 147-165.

<sup>13</sup> Unklarheit besteht jedoch darüber, wann das Gedicht entstanden ist und weshalb es nicht in die Erstausgabe der *Fleurs du Mal* aufgenommen wurde. Zu diesen Aspekten der Editions-geschichte vgl. St. Murphy, „Équivoques d'un ‚paysage‘ baudelairien“, in: *Lire, Les Fleurs du Mal. Actes des Journées d'étude organisées à Paris 7 par la Société des études romantiques*, hg. von J.-L. Diaz, Paris 2002 (Cahiers „Textuel“, 25), S. 125-146, hier S. 128-129.

<sup>14</sup> R. Chambers, „Trois paysages urbains: Les poèmes liminaires des ‚Tableaux parisiens‘“, in: *Modern Philology* 80 (1983), S. 372-389.

<sup>15</sup> Vgl. dazu auch H. Weich, *Paris en vers*, S. 151.

## Paysage

1 Je veux, pour chastement composer mes églogues,  
 Coucher auprès du ciel, comme les astrologues,  
 Et, voisin des clochers, écouter en rêvant  
 Leurs hymnes solennels emportés par le vent  
 5 Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde,  
 Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde ;  
 Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,  
 Et les grands ciels qui font rêver d'éternité.

Il est doux, à travers les brumes, de voir naître  
 10 L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre,  
 Les fleuves de charbon au firmament  
 Et la lune verser son pâle enchantement.  
 Je verrai les printemps, les étés, les automnes ;  
 Et quand viendra l'hiver aux neiges monotones,  
 15 Je fermerai partout portières et volets  
 Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais.  
 Alors je rêverai des horizons bleuâtres,  
 Des jardins, des jets d'eau pleurant dans les albâtres,  
 Des baisers, des oiseaux chantant soir et matin,  
 20 Et tout ce que l'Idylle a de plus enfantin.  
 L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre,  
 Ne fera pas lever mon front de mon pupitre ;  
 Car je serai plongé dans cette volupté  
 D'évoquer le Printemps avec ma volonté,  
 25 De tirer un soleil de mon cœur, et de faire  
 De mes pensers brûlants une tiède atmosphère.

[B I, 82]

Vor dem Hintergrund des durch den Sektionstitel *Tableaux parisiens* evozierten Erwartungshorizonts einer feuilletonistischen Annäherung an das Leben in der Großstadt mag die Überschrift „Paysage“ Erstaunen hervorrufen, lässt sie doch den Eindruck romantisch-bukolischer, ja rousseauistischer Zivilisationsflucht aufkommen.<sup>16</sup> Zudem entsteht durch die Kollokation der Begriffe „tableau“ und „paysage“ eine so eindeutige Fokussierung auf ein der Darstellung des Landlebens gewidmetes pikturales Genre, dass das Ortsadjektiv und die durch den Sektionstitel zitierte feuilletonistische Gattung der Parisliteratur zunächst in den Hintergrund treten. Das durch den Gedichttitel „Paysage“ aufgerufene semantische Feld, das der „ländlichen Idylle“, wird im ersten Vers zunächst noch durch eine semantische Isotopie ausgebaut: Das lyrische Ich spricht dort

<sup>16</sup> Eine titrologisch ausgerichtete Untersuchung zu den Gedichten der *Tableaux parisiens* findet man bei P. Laforgue, „Notes sur les ‚Tableaux parisiens‘“, in: *Baudelaire, Paris, l'Allégorie*, hg. von J.-P. Avicé und C. Pichois, Paris 1995 (*L'Année Baudelaire*, 1), S. 81-88.

von seinem Projekt einer keuschen Eklogendichtung („composer chaste-ment mes églogues“, V. 1).<sup>17</sup> Die Ekloge ist als Gattung mit einer Schäfer- und Hirtenidylle verbunden, wobei Vergils *Bucolica* als Prototyp dieser Tradition des Schreibens gelten darf, die in diesem Zusammenhang das semantische Feld, auf das mit den Begriffen „tableau“ und „paysage“ angespielt wird, noch nachhaltig bestätigt. Die semantische Isotopie kann durch eine etymologische Lesart des Lexems „idylle“ sogar noch weiter ausgedehnt werden. Idylle bezeichnete ursprünglich ein kleines Bild, wodurch auch eine semantische Rekurrenz zwischen „idylle“ und „tableau“ entsteht. Die Lexeme „tableau“, „paysage“, „églogue“ und „idylle“ stützen sich gegenseitig, bilden ein semantisches Netz und evozieren somit einen Erwartungshorizont, der durch dezidiert urban konnotierte Lexeme wie „cité“ radikal durchbrochen wird. Wenn das diskursive Muster der „idylle“ für die Stadtdichtung fruchtbar gemacht werden soll, so handelt es sich tatsächlich um die von Benjamin beschriebene Stadtwahrnehmung in den Kategorien der Naturlyrik. Somit wird ein poetologisches Programm vorgestellt, dessen inhärente Spannungen offensichtlich sind, ein Programm der Schwelle, das partiell noch alten Kategorien verhaftet bleibt, jedoch bereits zaghaft die Umrisse des Neuen skizziert.

So wie die Wahl der Gattung als Transformationsprozess zu bezeichnen ist, durch den die städtische Wirklichkeit in ein ursprünglich für sie nicht konzipiertes Diskursmuster gefasst zu werden scheint, so ist auch der geschilderte Außenraum der ersten Strophe eine bizarr anmutende Sammlung, in der Städtisches und Ländliches ineinander übergehen.<sup>18</sup> Indem das Gedicht spezifisch romantische Räume evoziert und sodann zugunsten einer urbanen Situierung verwirft, markiert es eine Ablösung dieser Ästhetik durch eine urban geprägte Moderne. Baudelaires auf den ersten Blick paradox anmutende Bezeichnung „le paysage des grandes villes“ (B II, 666) erhält vor dem Hintergrund dieser Epochenschwelle ihre poetologische Brisanz: Die Natur hat als ästhetisches Sujet ausgedient und ist nicht länger die Instanz, die den Zusammenhang der Dinge zu garantieren vermag. Sie wird aufgerufen, sodann jedoch ersetzt durch den Raum der Moderne, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, für deren ästhetische Durchdringung jedoch noch keine etablierten Muster zur Verfügung stehen.

Die von dem Gegensatz zwischen Sektionstitel und Gedichttitel ausgelöste Spannung wird vom Gedicht also nicht aufgelöst, sondern verstärkt. Paris wird als ein hybrider Raum vorgestellt, der an die absolute Setzung

<sup>17</sup> Vgl. dazu auch Ch. Prendergast, *Paris and the Nineteenth Century*, Cambridge Mass. 1992, S. 62.

<sup>18</sup> Vgl. Th. Greiner, *Ideal und Ironie. Baudelaires Ästhetik der ‚modernité‘ im Wandel vom Vers- zum Prosagedicht*, Tübingen 1993 (Mimesis, 18), S. 171.

der dritten Strophe des Gedichts „L'invitation au voyage“ erinnert.<sup>19</sup> Während Wind (V. 4), Himmel (V. 2, 8), Nebel (V. 9) Sterne (V. 10) und Mond (V. 12) als Bestandteile eines durchaus ländlichen Dekors erscheinen, sind die Kirchtürme (V. 3, 7) schon deutlicher im städtischen Horizont verankert. Hierbei ist der Plural „clochers“ von entscheidender Bedeutung: Ein einzelner Kirchturm wäre durchaus auch als Element einer bukolischen Landschaft denkbar, etwa als Signum eines in der Ferne gelegenen Dorfes oder Klosters. Die Vielzahl der Türme jedoch ist ein eindeutiges Stadtmotiv. Schließlich sind es die Rohre (V. 7), die dem lyrischen Ich zusammen mit den Kirchtürmen als „Masten der Stadt“ (ebd.) erscheinen und in Verbindung mit den rauchenden Schornsteinen (V. 11) und der Mansarde eine eindeutige Situierung im urbanen Zeichenraum erlauben. Nur am Rande kann hier angedeutet werden, dass die metaphorische Fassung der Kirchtürme als Schiffsmasten einen ebenso kühnen Versuch der projektiven Überformung der urbanen Realität darstellt wie die bereits erwähnte Formulierung Talbots, der in den Schornsteinen der Gebäude einen den Horizont markierenden Wald erblickt, diese metaphorische Sinnggebung jedoch in dem verbalen Appendix zu seiner Paris-Fotografie aus dem *Pencil of Nature* nur kurz skizzieren kann.<sup>20</sup> Bei Baudelaire ist die Metapher der Schiffsmasten eng mit dem Pariser Stadtwappen sowie mit der Devise „fluctuat nec mergitur“ verbunden. Das weit über die ursprünglichen Siedlungsgebiete auf der Île de la Cité ausgreifende Paris des 19. Jahrhunderts wird dabei an seine mythischen Ursprünge rückgebunden. Gleichzeitig aber wird durch die Betonung des Himmels, des Firmaments (V. 11) und der Astrologen (V. 2) ein stark durch die Vertikale geprägtes Bild geschaffen, das sozusagen eine Transzendierung der städtischen Realität andeutet.

Diese Überwindung der städtischen Realität wird weiterhin durch die zweifache Nennung des Traumes (V. 3, 8) angekündigt. Der Traum wird schon in der ersten Strophe als Möglichkeit genannt, die urbane Realsituation, wie sie durch die erwähnte *hic et nunc*-Deixis im Text etabliert wird, nicht als solche in der Ekloge zu schildern, sondern sie vielmehr nur als Ausgangspunkt einer inneren Bewegung des *rêver* zu nutzen. Dadurch wird die urbane Topografie in eine Topografie des Bewusstseins überführt. Wie die Natur bei Petrarca und Rousseau, so erscheint bei Baudelaire der städtische Raum nicht als Objekt einer Beschreibung, sondern als *incitamentum* einer Imaginations-, Traum- und Erinnerungstätigkeit des lyrischen Ichs.

<sup>19</sup> Vgl. B I, 54: „Les soleils couchants / Revêtent les champs / Les canaux, la ville entière, / D'hyacinthe et d'or“ Die Akkumulation der direkten Objekte führt in dem Gedicht „L'invitation au voyage“ semantisch zu einer Juxtaposition von ruralen und urbanen Aspekten, wodurch ein hybrider Raum entsteht.

<sup>20</sup> Vgl. Kapitel 3.3 der vorliegenden Arbeit.

Objekt der Dichtung ist somit nicht die Großstadt, sondern die von dieser eröffnete Innenwelt, wobei die Präsenz des Sprechers als Mittlerinstanz zwischen Wahrgenommenem (Referenz) und Geträumtem (Imaginärem), zwischen urbaner Topografie und der Topografie des Bewusstseins gelten muss.<sup>21</sup>

In der zweiten Strophe wird diese Perspektive einer evasiven Bewegung konkretisiert: Das eklogendichtende lyrische Ich schildert den Produktionsprozess seiner Dichtung. So wie es selbst von seiner Mansarde aus die singenden und schwätzenden Handwerker beobachtet („l'atelier qui chante et bavarde“, V. 6), so kann nun der Leser einen Blick in die Schreibwerkstatt des dichtenden lyrischen Ichs werfen. Die in der ersten Strophe durch die Rekurrenz des Begriffs „rève“ genährte Vermutung einer nicht oder nicht direkt an der städtischen Außenwelt orientierten Dichtung wird hier bestätigt: Frühling, Sommer und Herbst verbringt der Dichter in engem Kontakt mit der Stadt und lässt die sich ihm anbietende urbane Zeichenwelt auf sich wirken (V. 13). Im Winter, der einer nicht enden wollenden Nacht gleicht,<sup>22</sup> schließt er jedoch die Fensterläden und gibt sich ganz einer inneren Imaginationsbewegung hin, in der die zuvor flanierend wahrgenommene Stadt schon durch das Bewusstsein gebrochen scheint: „Je fermerai partout portières et volets / pour bâtir dans la nuit mes féériques palais“ (V. 15f.). So wie Petrarca beim Abstieg völlig in sich gekehrt seines Weges zieht, die „inneren Augen auf sich selbst zurückgebeugt“, um die Landschaftserfahrung des Aufstiegs und die lektürevermittelte Mahnung auf dem Gipfel zu verarbeiten, so ist der Dichter im Winter damit beschäftigt, die Stadterfahrung der schönen Jahreszeit produktiv umzusetzen. Steve Murphy formuliert dies prägnant: „La fermeture matérielle a comme corrolaire la possibilité de s'ouvrir à l'immatériel, à l'onirique.“<sup>23</sup>

Die nicht reproduzierende, sondern schöpferische Bestimmung der Kunst kommt dabei bereits im ersten Vers durch das Verb „composer“ zum Ausdruck, das durch das Hilfsverb „vouloir“ eine voluntaristisch-subjektive Tönung erhält und im zweiten Teil des Gedichts durch das Substantiv „volonté“ (V. 24) nochmals dahingehend verstärkt wird: „Diese Macht der Kunst ist eine Macht des Willens: er wirkt in der welterschaffenden Kraft der Phantasie.“<sup>24</sup> Die schöpferische Macht des künstlerischen Subjekts erscheint dabei als Wollust: Die in „Paysage“ als Reimwörter auftretenden Schlüsselbegriffe „volonté“ (V. 24) und „volup-

<sup>21</sup> V. Magri-Mourgues, „Lecture des Tableaux Parisiens: Entre référence et imaginaire“, in: *L'Information grammaticale* 96 (2003), S. 27-34, hier S. 27.

<sup>22</sup> Vgl. dazu M. Richter, *Baudelaire – Les Fleurs du Mal*, Genève 2001, S. 887.

<sup>23</sup> S. Murphy, *Équivoques*, S. 127.

<sup>24</sup> G. Hess, *Die Landschaft in Baudelaires ‚Fleurs du Mal‘*, S. 29.

té“ (V. 23) durchziehen die *Fleurs du Mal* und bilden eine werkimmanente Poetik, durch die der Anspruch des lyrischen Ichs, Realität nicht aufzuzeichnen, sondern im Medium der Kunst zu transformieren, dokumentiert wird. Dies lässt sich auch durch eine Analyse der pragmatischen Ebene des Textes bestätigen: Die deutliche Manifestation des lyrischen Ichs in pronominaler Form jeweils am Beginn des Verses (V. 1, V. 6, V. 13 und V. 15) fundiert nicht nur den Text als Sprechakt, sondern unterstreicht zumal durch die dem Personalpronomen jeweils folgenden futurischen Verbformen (V. 6, V. 15, V. 17, V. 23) den Anspruch des Sprechers, ein bewusst konzipiertes Programm vorzustellen, in dessen Rahmen Dichtung als „art de faire“ gekennzeichnet wird (V. 25), als eine Kunst, die zwar von Elementen der urbanen Realsituation ausgeht, diese jedoch lediglich als Ausgangspunkt eines poetischen Produktionsprozesses versteht.

Dazu passt, dass der künstlerische Produktionsprozess nicht in einer direkten Konfrontation mit einem darzustellenden Objekt stattfindet. Erst in der Mansarde, im Zustand völliger Loslösung von der urbanen Topografie und ihren visuellen Reizen, beginnt die Tätigkeit des Schreibens. Das Schreiben ist ein mühsames, auf einem Arbeitsprozess beruhendes („pupitre“, V. 22) Umsetzen der Wahrnehmungsfragmente sowie deren Durchdringung mit Erinnerungen und Träumen in der völligen Abgeschlossenheit der Dichtermansarde – man mag sich hier an das Hemistichion „labeur dur et forcé“ (B I, 57) erinnern fühlen, das in Baudelaires wunderschönem „Chant d’Automne“ den Winter charakterisiert: „Adieu, vive clarté de nos étés trop courts !“ (ebd.). Das Jahr zerfällt also in zwei Phasen: Die erste, rezeptive Phase dient dem Lesen der urbanen Zeichenwelt, die zweite ist hingegen produktiv und dient dem Schreiben in der Einsamkeit. Sie ermöglicht es, die Realität der Stadt zu verlassen und die Stadterfahrung als Anstoß für Träume, Imaginationen und Erinnerungsarbeit fruchtbar umzusetzen.

In diesen Träumen erscheinen nur die schönen Aspekte der Stadt – Paläste, Springbrunnen, Parks. Und auch sie werden nicht mimetisch im Bewusstsein abgebildet, sondern erfahren durch den zeitlichen Abstand und das träumende Bewusstsein eine Idealisierung. In jenen Traumbewegungen vermischen sich Erinnerungen an Kindheit und Jugend. Die eigene Vergangenheit erscheint in idyllischer Form und gleichsam im Lichte des Frühlings, den der Dichter im Winter in einem Akt dichterischer Willenskraft wieder aufleben lassen kann: „évoquer le Printemps avec ma volonté“ (V. 24) – ein programmatischer Vers, der bereits die absoluten Setzungen des lyrischen Ichs und dessen architektonische Entwürfe in „Rêve parisien“ antizipiert: „Architecte de mes féeries, / Je faisais, à ma volonté...“ (B I, 102).

Das Gedächtnis des Dichters ist in „Paysage“ nicht als neutraler Speicher konzipiert: Die während der schönen Jahreszeit aufgenommenen Sinneseindrücke werden gefiltert und idealisiert. In der Dichtung erscheinen nicht die realen Paläste der Stadt, sondern „les féériques palais“ (V. 16), also märchenhafte Paläste. Deren Grundlage mag zwar ein Aspekt der Stadt bilden, dieser wird jedoch nur als Anstoß genutzt und durch Vermischung mit Lektüererfahrungen (Märchen, Hymnen, Eklogen) in eine andere Realität verwandelt, jene des Traumes und der darin vermittelten Erinnerung, die im Schreibakt als Topografie des Bewusstseins fixiert werden.

In diesem Zusammenhang kann deutlich geworden sein, inwiefern sich trotz des Unterschiedes zwischen dem ländlich-einsamen Außenraum der *deserti campi* und der städtisch-geschäftigen Welt der *fourmillante cité* Berührungspunkte zu den im vorangehenden Kapitel als Vorläufer bezeichneten Diskursen bei Petrarca und Rousseau ergeben: Die Außenwelt ist in all diesen Texten letztlich nur insofern von Bedeutung, als sie ein Tor zur Vergangenheit und zu Gehalten des Bewusstseins öffnet. Die von Baudelaire vorgenommene Umpolung der Referenz vom bukolischen zum urbanen Außenraum ist somit kein Diskurswechsel, sondern eine Adaptation, die nichts an der Funktionalität des Außenraumes ändert. Der Titel „Paysage“ ist mithin keine Irreführung des Lesers. Vielmehr signalisiert er, dass bei Baudelaire die Großstadt als mythische Landschaft erscheint und ähnlich wahrgenommen wird wie in den Vorläuferdiskursen, nämlich als Zeichen, die für eine Innenwelt stehen.<sup>25</sup> Baudelaires Polemik gegen die Natur, gegen die „légumes sanctifiés“<sup>26</sup>, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Großstadt, wenn sie auch als Erscheinung der Moderne andere Zeichenkombinationen aufweist und nicht mehr panoramatisch überschaut werden kann, nicht mit völlig anderen Wahrnehmungsmustern erfasst werden kann und soll.

Es mag daher nicht verwundern, dass Baudelaire in seiner kunstkritischen Betrachtung des *Salon de 1859* die Übertragung der Landschaftsmalerei auf die Städte fordert. Er vermisst in der Ausstellung „un genre que j'appellerais volontiers le paysage des grandes villes, c'est-à-dire la collection des grandeurs et des beautés qui résultent d'une puissante agglomération d'hommes et de monuments“ (B II, 666). Was Baudelaire in der Malerei als Desiderat benennt, hat er in seinen im Bereich der Dichtung angesiedelten *Tableaux parisiens* bereits erreicht: die Darstellung eines *paysa-*

<sup>25</sup> Vgl. B II, S. 660-668. Auch in seinen kunstkritischen Schriften, v.a. im *Salon de 1859*, geht Baudelaire ausführlich darauf ein, dass Landschaft nicht abbildend dargestellt werden dürfe, sondern durch die Einbildungskraft des Künstlers geformt sein müsse – „l'imagination fait le paysage“ (665).

<sup>26</sup> Ch. Baudelaire, *Correspondance*, S. 248.

ge *urbain* nicht als urbane Topografie, sondern als darüber erschlossene Topografie des Bewusstseins, als Erinnerungs- und Imaginationsraum.

In einer Hinsicht jedoch bleibt das Gedicht noch deutlich romantischen Mustern verhaftet: Die Situierung des Dichters in der Mansarde und der dadurch mögliche Panorama-Blick auf die Großstadt sind im Vergleich zu den zahlreichen Gedichten der *Tableaux parisiens*, in denen das lyrische Ich sich als Teil der Menschenmenge auf den Boulevards zu erkennen gibt, noch weit entfernt von einer Ästhetik der Moderne, die die Kontingenz und Flüchtigkeit der Straße privilegiert. Auch insofern wäre „Paysage“ demnach als Schwellentext zu charakterisieren: Hier wird zwar bereits die romantische Natur durch den Raum der Moderne ersetzt, aber der Schritt zu einer Ästhetik der Moderne wird durch die zitierten poetischen und piktoralen Gattungen (Ekloge, Idylle, Paysage) und durch die Position des Dichter-Ichs in der Mansarde noch nicht vollständig gewagt. So ist der Text weniger Programm als vielmehr ein Ausloten von Möglichkeiten, die sich durch eine Privilegierung des urbanen Raums ergeben könnten. Zu poetischer Prägnanz gelangen diese erst in Gedichten wie „Le cygne“, in denen das Dichter-Ich den Elfenbeinturm verlässt, zum Flaneur in der Menge wird und sich somit ganz der Kontingenz und Flüchtigkeit der modernen urbanen Lebenswelt aussetzt, vor der es in dem Schwellentext „Paysage“ noch zurückschreckt.

Das zweite Gedicht der Sektion *Tableaux parisiens*, „Le Soleil“, führt die Entwicklung bereits in diese Richtung weiter und überschreitet somit die Schwelle von einer noch partiell romantischen Mustern verhafteten Ästhetik zu einer Ästhetik der Moderne: Dort ist das lyrische Ich nicht mehr in seiner Mansarde, sondern erscheint bereits als Flaneur auf den Boulevards der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts: „Quand, ainsi qu’un poète, il [le soleil, FH] descend dans les villes, / il ennoblit le sort des choses les plus viles“ (B I, 83). Zunächst fällt bei diesen Versen eine überraschende Umkehrung der eigentlich zu erwartenden Vergleichsrelation auf. Wäre der Vergleich des Dichters mit der Sonne durchaus konventionell, so erscheint die hier zu Tage tretende Annäherung der Sonne an die Aktivität des Dichters („ainsi qu’un poète“) als Inversion dieses Musters.<sup>27</sup> In jedem Fall markiert die auf diese Weise exponierte Lebensform auf den Straßen der Großstadt eine Abkehr von der Mansardendichtung romantischer Provenienz, wie sie noch in „Paysage“ angesprochen wird. Der Dichter der Moderne ist ein Dichter der Boulevards, er steigt hinab („descend“) auf die Straße, wodurch das großstädtische Leben eine enorme Aufwertung erfährt. In der *rime riche* „villes“-„viles“ scheint ein letztes Mal die romantische Verachtung der modernen Lebensform auf. Die Stadt er-

<sup>27</sup> V. Magri-Mourgues, *Lecture des Tableaux Parisiens*, S. 28.

scheint in dieser Perspektive gerade nicht als kunstwürdig und bildet noch einen Gegensatz zu den erhabenen Landschaften der Natur. Dies ändert sich jedoch durch den neuen Blick des Dichters auf die Großstadt. Durch diesen neuen Blick des Flaneurs wird gerade die kontingente und flüchtige urbane Lebensform künstlerisch aufgewertet und kann zum poetischen Raum der Moderne werden. Das Dichter-Ich hat in „Le Soleil“ definitiv seine Mansarde verlassen, um als Flaneur die Boulevards der Großstadt zu durchstreifen. In der ersten, acht Verse umfassenden Strophe findet man eine Art Tätigkeitsbericht des lyrischen Ichs, das seine poetische Aktivität programmatisch mit der Lebensform des Flaneurs verbindet:

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. (B I, 83)

Liest man diese Verse als poetologisches Programm, so profiliert sich bereits deutlich der Zusammenhang von poetischer Aktivität und urbaner Lebensform, die Verbindung von Dichten und Flanieren, die in einer Selbstpraxis des lyrischen Ichs eng miteinander verbunden sind. Das *futur proche* stellt diese Praxis als geplanten, voluntativen Akt, als Projekt des Subjekts dar. Dieser Befund wird durch die Semantik des Verbs „exercer“ gestützt, das die poetische Praxis des flanierenden Dichters als Aufgabe kennzeichnet, der er sich alleine („seul“) stellen muss und die mit dem Fechten verglichen wird, also dem Subjekt ein gehöriges Maß an Fassonierung abverlangt (escrime – rime). Hier zeigt sich bereits eine dem Programm inhärente Verknüpfung: Dem interesselosen und ziellosen Schweifern auf den Boulevards der Großstadt steht das bisweilen mühsame Schreiben gegenüber, das als Selbstpraxis dem Subjekt eine Form der *askesis* abverlangt, wie sie charakteristisch ist für die bei Baudelaire geforderte Transformation der Realität im Medium der Kunst. Dieser Nexus ist die Grundlage für Foucaults Beschreibung der Moderne, in der er weniger einen historisch abgrenzbaren Zeitraum oder eine kunsthistorische Epoche sehen will, sondern vielmehr gerade eine „*élaboration ascétique de soi*“<sup>28</sup> im Medium der Kunst, eine Fechtübung, die ausgehend von der Realität Neues schafft. Bezeichnenderweise sieht Foucault jenen „*ascétisme indispensable*“<sup>29</sup> bei Baudelaire exemplarisch verwirklicht und kann den Dichter der *Fleurs du Mal* zum Prototyp modernen Dichtens erheben. Die Reimwörter „pavés“ – „rêvés“ markieren dabei den unauflösbaren Zu-

<sup>28</sup> M. Foucault, „Qu'est-ce que les Lumières ? (1984)“, in: ders., *Dits et écrits 1954-1988*, Bd. IV 1980-1988, hg. von D. Defert und F. Ewald, Paris 1994, S. 562-578, hier S. 571.

<sup>29</sup> Ebd., S. 570.

sammenhang zwischen urbaner Lebensform der Flanerie und poetischer Imagination. Am Anfang stehen die in der Flanerie gewonnenen sinnlichen Eindrücke der Großstadt („pavé“ als Synekdoche). Diese werden jedoch im Medium der Kunst mit Hilfe der Einbildungskraft („rêve“) transformiert. Die urbane Topografie wird dazu genutzt, eine Topografie des Bewusstseins zu konstruieren. Das Verb „trébucher“ impliziert dabei die Gefahr des Scheiterns einmal auf der Ebene der Flanerie, sodann jedoch auch bei der sprachlichen Umsetzung, die beide als Fechtübung („escrime“) gefasst werden. Durch den Vergleich mit „comme“ werden das Flanieren auf den Boulevards der Großstadt und die daraus erwachsende poetische Aktivität eng aneinandergebunden und erscheinen als zwei Facetten einer Selbstpraxis des modernen Subjekts. Bevor jener Nexus an einigen Gedichten näher untersucht wird, sollen jedoch Baudelaires kunstkritische und kunsttheoretische Schriften, die diese Konzeption systematisch entfalten, in den Mittelpunkt rücken.

### 4.3 Kunst als Erinnerung und Imagination

Nachdem im Zuge der Interpretation des Gedichts „Paysage“ gezeigt werden konnte, dass in Baudelaires *Tableaux parisiens* der Außenraum nicht mimetisch wiedergegeben wird, sondern am Beginn einer Erinnerungs- und Imaginationsbewegung steht, soll nun unabhängig von einem poetischen Einzeltext und unter Einbeziehung der kunstkritischen Schriften der Zusammenhang von Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination bei Baudelaire charakterisiert werden, um eine begriffliche Grundlage für die paradigmatische Interpretation einiger Gedichte der *Tableaux parisiens* zu schaffen und zugleich anzudeuten, in welcher Hinsicht sich durch diese Konzeption Anschlussmöglichkeiten für literarische Texte des 20. Jahrhunderts ergeben. Es soll dabei nicht versucht werden, offensichtliche Inkohärenzen aufzulösen oder dort ein System zu konstruieren, wo Baudelaire bewusst synthetische Darstellungen vermieden hat. Hans Robert Jaufß konnte überzeugend darlegen, dass „sich aus den verstreuten Äußerungen Baudelaires keine stimmige Theorie ergibt.“<sup>30</sup>

Dennoch sind Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination bei Baudelaire Begriffe, die sich wechselseitig erhellen und die ihre Bedeutung in

<sup>30</sup> H.R. Jaufß, „Ein Abschied von der Poesie der Erinnerung. Yves Bonnefoys ‚Ce qui fut sans lumière‘“, in: *Memoria. Vergessen und Erinnern*, hg. von A. Haverkamp und R. Lachmann unter Mitwirkung von R. Herzog, München 1993 (Poetik und Hermeneutik, 13), S. 456-491, hier S. 458.

produktionsästhetischem Blickwinkel entfalten.<sup>31</sup> Auch wenn man also im Anschluss an Jauß bei Baudelaire wohl nicht von einer Poetik sprechen kann, so werden die Begriffe *souvenir*, *mémoire*, *imagination*, *rêve* dennoch zu meist im Hinblick auf poetische oder allgemein-künstlerische Schaffensprozesse verwendet.

In diesem Zusammenhang ergibt sich ein Berührungspunkt mit dem zuvor interpretierten Gedicht „Paysage“: Das lyrische Ich zeigt sich dort explizit als Dichter. Die Korrelation von Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination in diesem Gedicht ist, so kann man nun explizit sagen, eine Art werkimmanente poetologische Reflexion. Kernpunkt dieser produktionsästhetischen Überlegung ist, dass das lyrische Ich die visuellen Eindrücke nicht *sur place*, während der Sommerzeit in ein Werk transformiert, sondern in zeitlichem Abstand, während des Winters und in völliger Abgeschiedenheit von der Welt. Auch in dem „Les fenêtres“ überschriebenen Prosagedicht aus dem *Spleen de Paris* betont das lyrische Ich den Reiz der geschlossenen Fenster und fragt abschließend: „Qu’importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m’a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis ?“ (B I, 339). Wie schon bei Rousseau bedarf es also einer Rückbindung der Sinneseindrücke an das beobachtende Subjekt, das den Text als Sprechakt fundiert und auf der pragmatischen Ebene des Textes durch Rollendeiktika deutlich hervortritt. Die Außenwelt ist nur dann von Bedeutung, wenn sie in ihrer Wirkung auf den Beobachter verstanden wird, in ihrer Fähigkeit, dessen Erinnerung und Imagination zu stimulieren. Auf der Ebene des Textes kommt es sodann zu einer charakteristischen Überlagerung von sinnlichen Eindrücken und von diesen ausgelösten Reflexionsfiguren: „les limites entre le réel et l’irréel tendent à s’effacer : au foisonnement de l’extériorité urbaine correspond la profusion onirique ou hallucinatoire.“<sup>32</sup>

Diese werkimmanent artikulierte poetologische Position findet sich in ähnlicher Form in den kunstkritischen Schriften, wo freilich eine überzeugendere argumentative Durchdringung dieser Thematik möglich ist als im Rahmen der poetischen Texte: Von den visuellen Eindrücken heißt es dort, dass sie in einen riesigen Bildfundus des Künstlers eingingen („immense magasin d’observations“, B II, 622). Niemals dürften sie jedoch di-

<sup>31</sup> Vgl. dazu insbesondere die überzeugende Darstellung von H.-J. Frey, „Über die Erinnerung bei Baudelaire“, in: *Symposium* 33 (1979), S. 312-330. Weniger an Baudelaire, sondern vielmehr an Benjamins Baudelaire-Interpretation orientiert ist die komparatistische Darstellung von Manfred Koch, *Mnemotechnik des Schönen. Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus*, Tübingen 1988, S. 103-150.

<sup>32</sup> P. Labarthe, „La poésie de Paris“, in: *Les fleurs du mal. Analyse littéraire et étude de la langue*, hg. von G. Conesa und F. Neveu, Paris 2002, S. 91-108, hier S. 96 sowie bereits in ders., *Baudelaire et la tradition de l’allégorie*, Genève 1999 (Histoire des idées et critique littéraire, 380), S. 447-462.

rekt wiedergegeben werden, da der Außenraum nur im Zuge der kreativen Aneignung einen Wert bekomme. Baudelaire kennzeichnet die mimetische Nachahmung eines Außenraumes im *Salon de 1859* als „culte naïf de la nature, non épurée, non expliquée par l'imagination“ (B II, 660). Er polemisiert folglich ganz im Sinne des frühromantischen Kunstideals gegen diejenigen, die Wahrnehmung und skizzenhafte Vorstudien mit dem Werk selbst verwechseln. Er bedient sich dabei wieder des in „Paysage“ und „Les fenêtres“ bemühten Fensterbildes: „Ainsi ils ouvrent la fenêtre, et tout l'espace compris dans le carré de la fenêtre, arbres, ciel et maison, prend pour eux la valeur d'un poème tout fait“ (B II, 661).

Wenn Kunst in Baudelaires anti-naturalistischen Ausführungen nicht auf der Nachahmung der Außenwelt beruhen darf,<sup>33</sup> so kann der Künstler dennoch auf die sinnlichen Reize des Außenraumes nicht verzichten, sondern muss den urbanen Zeichenraum erfassen: Diese sinnliche Wahrnehmung ist als *incitamentum* unerlässlich, weshalb Baudelaire auch im *Peintre de la vie moderne* die Neugierde als „point de départ“ (B II, 689) der künstlerischen Tätigkeit kennzeichnet. Diese Neugierde führe dazu, dass der Künstler sich zunächst allem Äußeren öffne, somit nicht nur „artiste“, sondern auch „homme du monde“ zu sein habe (vgl. ebd.). Wenn er sich in die Menschenmenge der Großstadt begibt, so verliere er sich dennoch nicht in ihr, sondern beobachte sie in einer unbeteiligten Position: „Multitude, solitude : Termes égaux pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée“ (B I, 291).

Die in der Menschenmenge der Großstadt fragmenthaft aufgenommenen Sinneseindrücke werden in dem schon erwähnten Bildfundus gespeichert. Wenn es an die Ausführung des Werkes geht, so sei jedoch die Gegenwart des Modells eher störend als fördernd („le modèle lui [= à M. G., FH] serait plutôt un *embarras* qu'un secours“, B II, 698). Denn Kunst wird als Gedächtnisbewegung aufgefasst, gerade nicht als Kopieren einer äußeren Realität.<sup>34</sup> Thorsten Greiner betont in diesem Kontext zu Recht, dass diese Gedächtnisbewegung stets mit der Imagination verknüpft sei.<sup>35</sup> Die Imagination wird von Baudelaire als „la reine des facultés“ (B II, 619) bezeichnet: Das heißt, dass Erinnern nicht als ein Wieder-Aufrufen des Gewesenen, als eine Wiederherstellung des Vergangenen in der Gegenwart angesehen werden darf – womit ein wesentlicher Unterschied zur Mnemotechnik und zur *mémoire involontaire* im Sinne Prousts benannt wäre. Wenn also Baudelaire die Erinnerung als „le grand criterium de l'art“

<sup>33</sup> Vgl. D.J. Mossop, „Baudelaire and L'Art mnémonique“, in: *Symposium* 33 (1979), S. 345-357, hier S. 348.

<sup>34</sup> Vgl. insbesondere die anti-naturalistische Polemik im *Salon de 1859*: B, S. 619-620.

<sup>35</sup> „Vgl. Th. Greiner, *Ideal und Ironie*, S. 59.

(B II, 455) bezeichnet und in Kunst allgemein eine „mnémotechnie du beau“ (ebd.) sieht, so darf dennoch die alles beherrschende Imagination („la reine des facultés“) in ihrer Bedeutung nicht unterschätzt werden. Sie trägt dazu bei, dass die Erinnerung an das Wahrgenommene sich mit anderen Erinnerungen und Lektüren vermischt, neu geordnet, gefiltert und radikal auf den Innenraum des Künstlers bezogen wird, wodurch eine Topografie des Bewusstseins entsteht.

Wenn in einigen Gedichten der *Fleurs du Mal* von dem Zauber gesprochen wird, den die in der Gegenwart wieder aufleuchtende Vergangenheit entfaltet,<sup>36</sup> oder wenn an anderer Stelle das lyrische Ich behauptet, sich auf die Kunst der Wiederherstellung des Vergangenen zu verstehen,<sup>37</sup> so mag man darin in Bezug auf die an anderem Ort nachdrücklich betonte Rolle der Imagination vielleicht eine Inkohärenz des Systems sehen und an die erwähnten Ausführungen von Hans Robert Jauß denken. Man könnte aber auch die Suche nach einer Poetik der Erinnerung aufgeben und allgemeiner von einem prinzipiellen Zusammenhang von Erinnerung und Imagination sprechen. Beide Fähigkeiten sind an ein *incitamentum* der Außenwelt gebunden. Nach diesem Anstoß greifen in Baudelaires poetischer Praxis Erinnerung und Imagination dergestalt ineinander, dass die Erinnerung der Imagination Bilder liefert und somit zum Materialspender wird. In diesem Sinne entfaltet der von Thorsten Greiner in die Diskussion eingebrachte Begriff des „imaginative[n] Erinnern[s]“<sup>38</sup> seine Bedeutung. Die Erinnerung ist keine von der Imagination abtrennbare abbildtreue Wiederherstellung des Vergangenen, sondern vielmehr eine auf Erinnerung beruhende kreative Aneignung und Transformation des Vergangenen: „Sans elle [l’imagination, FH], toutes les facultés, si solides et si aiguisées qu’elles soient, sont comme si elles n’étaient pas“ (B II, 621). Ohne die neuordnende Kraft der Imagination und ohne die Rückbindung an das Subjekt kann es daher keine rein auf der Wahrnehmung oder der Erinnerung beruhende Kunst geben.

<sup>36</sup> Vgl. B I, 39 – „Le Parfum“: „Charme profond, magique dont nous grise / Dans le présent le passé restauré!“

<sup>37</sup> Vgl. B I, 36-37 – „Le Balcon“: „Je sais l’art d’évoquer les minutes heureuses“

<sup>38</sup> Th. Greiner, *Ideal und Ironie*, S. 59.

## 4.4 Melancholie und Allegorie: „Le cygne“

### 4.4.1 Der Text als Palimpsest

Le cygne

I

- 1 Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve,  
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit  
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,  
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,
- 5 A fécondé soudain ma mémoire fertile,  
Comme je traversais le nouveau Carroussel.  
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville  
Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ;
- Je ne vois qu'en esprit tout ce champ de baraques,  
10 Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,  
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,  
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.
- Là s'étalait jadis une ménagerie ;  
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux  
15 Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie  
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,
- Un cygne qui s'était évadé de sa cage,  
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,  
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.  
20 Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec
- Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,  
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal :  
« Eau, quand donc pleuvras-tu ? quand tonneras-tu foudre ? »  
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,
- 25 Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,  
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,  
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,  
Comme s'il adressait des reproches à Dieu !

II

Paris change ! Mais rien dans ma mélancolie

30 N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Aussi devant ce Louvre une image m'opprime :  
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,  
35 Comme les exilés, ridicule et sublime,  
Et rongé d'un désir sans trêve ! et puis à vous,

Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,  
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,  
Après d'un tombeau vide en extase courbée ;  
40 Veuve d'Hector, hélas ! et femme d'Hélénus !

Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique,  
Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard,  
Les cocotiers absents de la superbe Afrique  
Derrière la muraille immense du brouillard ;

45 À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve  
Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs,  
Et têtent la Douleur comme une bonne louve !  
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs !

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile  
50 Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor !  
Je pense aux matelots oubliés dans une île,  
Aux captifs, aux vaincus ! ... à bien d'autres encor !

Kaum ein Gedicht der *Fleurs du Mal* hat so viele Interpretationen erfahren wie „Le cygne“: Man mag dies als Indiz dafür werten, dass es sich um einen „großen literarischen Text“ handelt, der in seiner Polyvalenz in einen unabschließbaren Prozess der Deutung eingebunden ist. Wollte man die zahlreichen Interpretationen kategorisieren, so ließe sich eine grobe Einteilung der Lesarten im Hinblick darauf vornehmen, ob und in welchem Maße die politisch-sozialen Umstände der Entstehungszeit des Gedichtes in die jeweiligen Deutungen miteinbezogen werden. Dabei ergeben sich zwei Extrempositionen, die freilich *in praxi* selten in Reinform auftreten, so dass man sich zwischen den Polen ein Kontinuum vorstellen muss: Einerseits liegen, insbesondere seit den siebziger Jahren, zahlreiche Interpretationen vor, die die in „Le cygne“ geschilderten urbanen Wandelprozesse zur Bestimmung der politischen Position Baudelaires nutzen und seine Gesellschaftsideale in der bewegten historischen Situation von der 1848er-Revolution bis zum Staatsstreich Napoleons III. auf der Grundlage des Gedichtes rekonstruieren. Die meisten historisch-politischen Lesarten be-

rufen sich dabei auf Walter Benjamin. Sie sehen in dem Gedicht eine Art Bewusstseinsbild Baudelaires während und kurz nach der Revolution. Als Exponent dieser vor allem in Deutschland kultivierten Deutungstradition mag Dolf Oehler gelten, der mit einem 1975 erstmals veröffentlichten Aufsatz eine lebhafte Debatte ausgelöst hat.<sup>39</sup> Demgegenüber findet sich eine zweite, eher an ästhetischen und geistesgeschichtlichen Fragen orientierte Lektüretadition: Ihr sind u.a. die Interpretationen von Hans Robert Jaub, <sup>40</sup> Jean Starobinski, <sup>41</sup> Karlheinz Stierle, <sup>42</sup> Thorsten Greiner <sup>43</sup> und Karl Heinz Bohrer <sup>44</sup> zuzuordnen. Diesen Arbeiten ist gemeinsam, dass sie eine enge Anbindung an die historische Situation als unzulässige Einschränkung ablehnen und auf die situationsabstrakte Sprechhandlung und die daraus resultierende Offenheit des literarischen Textes verweisen. So schreibt beispielsweise Karl Heinz Bohrer: „Die historische Situation, an die der Text gebunden ist, geht in ihn nur als Topologie ein.“<sup>45</sup> Ausgehend von jener topologischen Fixierung, die Stierle als den „konkrete[n] lokale[n] und temporale[n] Umriß“<sup>46</sup> des Gedichts bezeichnet, sehen die genannten Interpretationen jedoch im Text eine von konkreten Orts- und Zeitdeterminationen losgelöste komplexe Bewusstseinsbewegung, der eine

<sup>39</sup> Die Debatte lässt sich in groben Zügen anhand der von Hartmut Engelhardt und Dieter Mettler zusammengestellten Texte verfolgen, vgl. *Baudelaires Blumen des Bösen*, hg. von H. Engelhardt und D. Mettler, Frankfurt a.M. 1988 (stw, 2070). Dort findet sich auch der erwähnte Artikel von Oehler, der eine Diskussion über Möglichkeiten und Grenzen einer historisch-politischen Baudelaire-Lektüre ausgelöst hat, vgl. D. Oehler, „Ein hermetischer Sozialist. Zur Baudelaire-Kontroverse zwischen Walter Benjamin und Bert Brecht“, in: *ebd.*, S. 215-235; H. Stenzel, „Kein ‚hermetischer Sozialist‘, aber trotzdem ... Eine Replik zu Dolf Oehlers Baudelaire-Interpretation“, in: *ebd.*, S. 235-242; weiterhin D. Oehler, „Drei Schwierigkeiten beim Rezipieren hermetischer Lyrik. Zu Hartmut Stenzels Einwänden gegen meine Deutung des ‚Cygne‘“, in: *ebd.*, S. 242-245. Trotz aller Anfechtungen findet sich Oehlers politisch-historische Interpretation des Gedichts in nahezu unveränderter Form wieder in einem Sammelband der 80er-Jahre, vgl. D. Oehler, „Le Cygne“, in: *Die französische Lyrik des 19. Jahrhunderts*, hg. von H. Stenzel und H. Thoma, München 1987, S. 148-165.

<sup>40</sup> Vgl. H.R. Jaub, „Zur Frage der ‚Struktureinheit‘ älterer und moderner Lyrik“, in: ders., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Band I: Versuche im Feld der literarischen Erfahrung*, München 1977 (UTB, 692), S. 295-342.

<sup>41</sup> Vgl. J. Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris 1989 (Conférences, essais et leçons du Collège de France).

<sup>42</sup> Vgl. K. Stierle, *Der Mythos von Paris*, S. 852-875.

<sup>43</sup> Vgl. Th. Greiner, *Ideal und Ironie*, S. 174-183.

<sup>44</sup> Vgl. K.H. Bohrer, *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, Frankfurt a.M. 1996, S. 181-209. Auch Barbara Vinken wendet sich in ihrer semiologischen Deutung des Gedichts gegen eine enge historische Lesart, vgl. B. Vinken, „Zeichenspur, Wortlaut: Paris als Gedächtnisraum. Hugos *À l'Arc de Triomphe*, Baudelaires *Le Cygne*“, in: *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, hg. von A. Haverkamp und R. Lachmann, Frankfurt a.M. 1991 (es, 1653), S. 231-262.

<sup>45</sup> K.H. Bohrer, *Der Abschied*, S. 203.

<sup>46</sup> K. Stierle, *Der Mythos von Paris*, S. 853.

auf den historisch-situativen Kontext beschränkte Lesart nicht gerecht werden könne.

Die vorliegende Studie schließt sich weitgehend dieser zweiten Deutungstradition an, wobei sich diese methodische Wahl durch das Erkenntnisziel der Untersuchung ergibt. Wenn das Gedicht „Le cygne“ über die sprachliche Spur „La forme d’une ville“ als erstes Glied der Intertextualitätskette definiert wird, so müssen gerade die zeitübergreifenden Valenzen des Textes betont werden, also das, was den Text aus seiner historischen und lokalen Verortung heraushebt und ihn einerseits als Wieder- und Umschreiben der eingehender betrachteten Vorläuferdiskurse bei Petrarca, Rousseau und in der Mnemotechnik lesbar macht und ihn andererseits disponiert hat für die Anschlüsse – im Sinne einer produktiven Rezeption – bei Apollinaire, Breton, Gracq und Roubaud. Es geht in diesem Rahmen mithin nicht um historische Fixierungen, sondern gerade um überzeitlich virulente Sinnpotentiale, die in dem hier in den Blick genommenen Dialog der Texte eine herausragende Rolle spielen. In dieser Perspektive antwortet der Text somit nicht primär auf die historische und politische Situation seiner Entstehungszeit, sondern vielmehr auf die umrissene Konstellation von Prätexten und poetologischen Programmen, in der er seinen Ort sucht und von der aus er seine Wirkungsmacht im 20. Jahrhundert entfaltet.

Daher sollen einige Konzepte in den Mittelpunkt rücken, die im Zuge der produktiven Rezeption bei Apollinaire, Breton, Gracq und Roubaud von besonderer Bedeutung sein werden: Zunächst soll die hochkomplexe temporale Struktur des Gedichts in den Blick genommen werden. Dabei soll gezeigt werden, dass der Text als Gedächtnisraum gelesen werden kann, in dem individuelle, wahrnehmungsbasierte und kollektive, textvermittelte Erinnerungen sich überlagern, so dass ein von der Imagination des schreibenden Ichs geordnetes Palimpsest entsteht. Dieses Erinnerungspalimpsest zieht das lyrische Ich derart in seinen Bann, dass sämtliche propulsive Energien gehemmt werden, das Ich also in der Vergangenheit verharret, während die städtische Außenwelt („la forme d’une ville“) sich beständig wandelt. Das lyrische Ich ist somit Melancholiker, wobei die Melancholie gerade durch das Verhaftetsein in der Welt der Erinnerung erst entstehen kann. Die Melancholie erscheint dabei als Schwermut, die durch das Auseinandertreten von Ich-Zeit und Welt-Zeit entsteht und die dazu führt, dass das Ich die sich wandelnde urbane Außenwelt („la forme d’une ville“) nur noch fragmentarisch auffasst und sie nicht mehr versteht. Die Fragmente gerinnen ihm zu Allegorien: Da sich dem melancholischen Bewusstsein aus den Fragmenten kein Sinn mehr erschließt, kommt es zu Sinnzuweisungen, mit denen sich das lyrische Ich von den

lastenden Erinnerungen befreien möchte und einen auf dem radikal Imaginären beruhenden Zugang zur Welt sucht.

Doch zunächst zur temporalen Struktur des Gedichts: Baudelaires „Le cygne“ ist ein Text der sich überlagernden Zeitebenen. Victor Brombert spricht diesbezüglich von einer „stratification“<sup>47</sup>, allerdings werden die einzelnen Zeitebenen bei ihm nur ansatzweise beschrieben. An seine Ausführungen soll dennoch im folgenden angeknüpft werden, wobei für die ersten beiden Sätze des Gedichts (V. 1-6) von den Tempora der Verben ausgegangen werden kann, um sodann die einzelnen Zeitschichten zu identifizieren und schließlich zu zeigen, dass Baudelaire mit „Le cygne“ ein Erinnerungspalimpsest geschaffen hat. „Le cygne“ wird damit lesbar als poetische Umsetzung des in Auseinandersetzung mit de Quincey von Baudelaire theoretisch erarbeiteten Gedächtnismodells: Der Text ist das nach außen verlagerte Gedächtnispalimpsest.

Die Apostrophe des ersten Verses wirft in Bezug auf die temporale Schichtung des Textes sogleich ein Problem auf: Sie ist im Präsens gefasst und fällt dadurch aus der Zeitstruktur des zweiten Satzes heraus. „Andromaque, je pense à vous !“ erscheint als emotional aufgeladener Ausruf des lyrischen Ichs, wobei sich die mythische Evokation der Andromache jedoch erst nach der Lektüre des langen zweiten Satzes erklärt, der sich bis in Vers 6 zieht. Der zweite Satz ist folglich eine Art nachgelieferte *narratio*: Hier werden die Wahrnehmungsgrundlage und die daraus erwachsende Erinnerungsbewegung exponiert, es wird also erst nachträglich eine Erklärung für die Anrufung der Andromache geliefert. Im zweiten Satz finden sich drei Tempora der Vergangenheit: Das Passé simple („resplendit“ V. 2; „grandit“, V. 4), das Passé composé („a fécondé“, V. 5) und das Imparfait („traversais“, V. 6). Imparfait und Passé composé stehen in dem Verhältnis von Hintergrundhandlung und plötzlich einsetzender Aktion, das Passé simple steht für Ereignisse in der weit zurückliegenden mythischen Vergangenheit. Die Plötzlichkeit, mit der die Erinnerungen das lyrische Ich beim Laufen ereilen, wird durch das Adverb „soudain“ (V. 5) zusätzlich betont, genauso wie das Adverb „jadis“ (V. 2) die Vergangenheit in ein dezidiert mythisches Licht stellt. Von der im Imparfait geschilderten Überquerung des Platzes sind weder Anfangs- noch Endpunkt bekannt. Dennoch ist diese Zeitebene nicht unstrukturiert, erfährt man doch, dass das lyrische Ich plötzlich während des Flanierens einen Gedanken fasst, der der Auslöser für die gesamte innere Gedankenbewegung des Gedichts sein wird und dazu beiträgt, dass die urbane Topografie in eine Topografie des Bewusstseins überführt wird.

<sup>47</sup> V. Brombert, „Le Cygne“ de Baudelaire : Douleur, Souvenir, Travail“, in: *Hommage à W.T. Brandy*, hg. von J.J. Patty und C. Pichois, Neuchâtel 1973 (Études baudelairiennes, 3), S. 254-261, hier S. 255.

Während des Überquerens der Place du Carroussel löst der Gedanke an den erlogenen, da für die im Exil befindliche Andromache nur nachgebauten Simois einen auf Andromache selbst bezogenen, plötzlich einsetzenden Denkprozess aus. Das unvermittelte Auftreten dieser Lektüererinnerung mag man nachträglich als Auslöser für die Evokation ansehen, mit der das Gedicht anhebt: Auf der mikrostrukturellen Ebene lässt sich demnach in Bezug auf Ursache und Wirkung schon jene Verkehrung nachweisen, die Hans Robert Jauß für den gesamten ersten Teil des Gedichts ausmacht:<sup>48</sup> Im ersten Satz wird der Mythos evoziert, und zwar noch bevor dessen reale Grundlage, das Überqueren der Place du Carroussel, genannt wird. Indem die mythische Evokation vor den realen, auf der Stadtwahrnehmung beruhenden Auslöser gesetzt wird, erscheint der Text sofort als Text der Erinnerung und des radikal Imaginären: An seinem Anfang steht nicht die eigene Wahrnehmung der Realsituation, sondern lektürevermittelter Sinn.<sup>49</sup>

Interessanter jedoch als die schon in den ersten beiden Sätzen evidente Schichtung verschiedener Zeitebenen (mythische Vergangenheit – individuelle Vergangenheit – Realsituation der Gegenwart) ist in diesem Zusammenhang der Leitbegriff der „*mémoire fertile*“ (V. 5). Die Ebene des wahrnehmenden, die Place du Carroussel überschreitenden Ichs wird sofort verlassen: Es geht in dem Gedicht nicht um den Platz an sich, nicht um eine phänomenologische Bestandsaufnahme der urbanen Topografie, sondern vielmehr um eine innere Bewegung, um eine Topografie des Bewusstseins, die von dem „fruchtbaren Gedächtnis“ abhängig ist.

In Vers 5 fällt dabei die semantische Nähe zwischen dem Verb „*féconder*“ und dem direkten Objekt „*mémoire fertile*“ auf. Sie deutet an, dass Andromache nicht die einzige Figur des Andenkens bleiben wird, sondern dass der fruchtbare, vom Gedächtnis getragene und mit Gehalten des Imaginären vermischte Bildspeicher noch andere Gedanken birgt. Die Voranstellung des Andenkens an Andromache ist somit programmatisch zu sehen: „*Andromaque, je pense à vous !*“ (V. 1) – Es geht um Bewusstseinsprozesse, die auf Gedächtnis und Imagination beruhen, mithin um die innere Bewegung des *penser*, die zunächst unter dem Zeichen der eigenen oder lektürevermittelten Erinnerung steht und im zweiten Teil eine Ausweitung ins Imaginäre erfährt.

Die Verse 7 und 8 sind weder auf der Zeitebene des den Platz überquerenden Ichs noch auf der mythischen Zeitschicht der Andromache anzusiedeln. Es handelt sich vielmehr um eine Feststellung zum Zeitpunkt der Niederschrift – also zum Zeitpunkt der vermutlich in der Mansarde

<sup>48</sup> Vgl. H.R. Jauß, *Zur Frage der ‚Struktureinheit‘ älterer und moderner Lyrik*, S. 327.

<sup>49</sup> K. Dirscherl, *Zur Typologie der poetischen Sprechweisen bei Baudelaire. Formen des Besprechens und Beschreibens in den ‚Fleurs du Mal‘*, München 1975 (Romanica Monacensia, 9), S. 99.

sich vollziehenden Komposition des Gedichts. Der klagende Ausruf „Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel)“ ist somit grundlegend für die Gedankenbewegung überhaupt: Er vermittelt die Irritation des lyrischen Ichs, das die urbanen Zeichen entziffern möchte. Der Flaneur ist im Zuge der Modernisierungsmaßnahmen mit einem ständigen Wandel der Zeichen konfrontiert. Der urbane Zeichenraum, der die Grundlage für die Tätigkeit des Dichters bildet und insbesondere während der Sommermonate dessen Bildspeicher speisen soll (vgl. „Le Paysage“), wandelt sich beständig und in einem Rhythmus, dem das lyrische Ich nicht mehr Stand zu halten vermag. In dem Maße, wie sich die urbane Topografie durch den beständigen Wandel dem wahrnehmenden Bewusstsein entzieht, ist das lyrische Ich vollständig auf Erinnerung und Imagination angewiesen, mit deren Hilfe eine Topografie des Bewusstseins entsteht. Die Form der Stadt kann nicht mehr gelesen werden, sie ist als beständig sich wandelnder Zeichenraum kaum mehr zugänglich, so dass die Gedankenbewegung nicht wie bei Petrarca und Rousseau mit einer auf der Wahrnehmung beruhenden Bestandsaufnahme der Außenwelt beginnt, sondern sogleich auf die eigene Erinnerung (Schwan), den lektürevermittelten Mythos (Andromache) oder das radikal Imaginäre (Afrikanerin, Waisenkinder) verwiesen ist, wodurch sich eine charakteristische Instabilität der raum-zeitlichen Verortung ergibt, da Referenz, Erinnerungen und Imaginäres sich überlagern.<sup>50</sup>

Über diesen Mythos der exilierten Andromache, nicht über die sinnliche Wahrnehmung der Großstadt, erscheint sodann die Erinnerung an den Schwan. Das Zeitadverb „jadis“ in Vers 13 bezeichnet allerdings eine weitere Zeitebene, nämlich die der persönlichen Vergangenheit des lyrischen Ichs, das sich an die alte Place du Carroussel erinnert: Dort ist ihm eines Tages ein Schwan begegnet, der aus seinem Käfig der an der alten Place du Carroussel befindlichen Ménagerie entkommen war. Zum Zeitpunkt der Begegnung jedoch litt er, fern seines heimischen Sees, in der vermeintlichen Freiheit unter grausamem Wassermangel. Wenn in diesem Zusammenhang Ovid, der Schwan von Mantua, genannt wird, so wird wiederum das persönlich-kommunikative mit dem überindividuell-kulturellen Gedächtnis verknüpft und dadurch eine weitere Exilfigur in den Textraum importiert.

Die Zäsur zwischen erstem und zweitem Teil des Gedichts kann als „Spiegelachse“<sup>51</sup> gelesen werden: Andromache und der Schwan erscheinen im zweiten Teil wieder – allerdings in umgekehrter Reihenfolge und ergänzt durch andere, imaginäre Figuren des Exils: die Afrikanerin, die Ge-

<sup>50</sup> V. Magri-Mourgues, *Lecture des Tableaux Parisiens*, S. 30.

<sup>51</sup> J. Starobinski, *La mélancolie au miroir*, S. 61.

fangen, die Besiegten, schließlich gar alle, die einen unwiederbringlichen Verlust erlitten haben (vgl. V. 45). Jauß sieht darin eine gegenläufige Bewegung von Verengung und Weitung, womit er implizit die von Starobinski<sup>52</sup> betonte Schlüsselrolle der ersten Strophe des zweiten Teils betont: Sie ist der Ort, an dem die Verengung des Blicks vollendet ist, gleichzeitig erscheint sie als Anfang der Weitungsbewegung.<sup>53</sup> Im ersten Teil bildet das Einzelne, der zum Himmel gereckte Schwanenhals, den Endpunkt, wohingegen im zweiten Teil der Schwanz den Ausgangspunkt bildet, von dem aus die Assoziationskette bis ins Allgemeine läuft.

Die Figuren des Exils begegnen einander erst in dem durch die Erinnerung und die Einbildungskraft geschaffenen Text: Im Erinnerungsraum („*mémoire fertile*“) des Textes gelangt zu Koprpresenz, was an sich unterschiedlichen Zeitebenen angehört. Der Text ist somit ein Erinnerungspalimpsest: Eigene Erfahrung und lektüvermittelte Erfahrung, von der Einbildungskraft des lyrischen Ichs zueinander in Beziehung gesetzt, überlagern sich dort in der Weise, wie das menschliche Gedächtnis selbst Erfahrungen unterschiedlicher Zeitebenen zu synthetisieren vermag.

Diese These ließe sich durch einen Hinweis von Wolf-Dieter Stempel untermauern. In seinen rezeptionsästhetisch angelegten Ausführungen zu „*Le cygne*“ betont er, dass Baudelaire zur Entstehungszeit des Gedichts mit der Übertragung der *Confessions of an English Opium-Eater* und der *Suspiria de profundis* des englischen Romantikers Thomas de Quincey beschäftigt war.<sup>54</sup> Die Sektion „*Un mangeur d’opium*“ aus den *Paradis artificiels* beruht auf de Quinceys Buch, wobei Baudelaires Übertragung an manchen Stellen mehr Adaptation als Übersetzung ist, wie Michèle Stäuble-Lipman in ihrer synoptischen Übersicht zu zeigen vermag.<sup>55</sup> Insbesondere der Abschnitt „*Le palimpseste*“ ist von Bedeutung. Baudelaire übernimmt ihn ziemlich genau von de Quincey:

Qu’est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel ? [...] Des couches innombrables d’idées, d’images, de sentiments sont tombées succes-

<sup>52</sup> J. Starobinski, *La mélancolie au miroir*, S. 61.

<sup>53</sup> H.R. Jauß, *Zur ‚Struktureinheit‘ älterer und moderner Lyrik*, S. 326.

<sup>54</sup> Vgl. W.-D. Stempel, „Nachdenken über Andromaque. Zu Baudelaires ‚Le Cygne‘“, in: *Gestaltung – Umgestaltung. Beiträge zur Geschichte der romanischen Literaturen. Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Margot Kruse*, hg. von B. König und J. Lietz, Tübingen 1990, S. 429-442, hier S. 433.

<sup>55</sup> Vgl. Ch. Baudelaire, *Un mangeur d’opium*, avec le texte parallèle des ‘Confessions of an English Opium-Eater’ et des ‘Suspiria des profundis’ de Thomas de Quincey, édition critique et commentée, hg. von M. Stäuble-Lipman, Neuchâtel 1976.

sivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais aucune en réalité n'a péri. (B I, 505).<sup>56</sup>

Bei de Quincey und in dessen Gefolge auch bei Baudelaire erscheint das menschliche Gehirn als gewaltiges Palimpsest,<sup>57</sup> wobei – wie Baudelaire in Anschluss an de Quincey erläuternd hinzufügt – das menschliche Gehirn dem Palimpsest insofern überlegen sei, als es niemals eine Kollision des Heterogenen produziere. Wenn auf einem Palimpsest Texte unterschiedlichster Epochen und Genres ein „chaos fantastique, grotesque“ (B I, 506) produzierten, so sei das menschliche Gehirn hingegen ein Palimpsest der Harmonie: „Tous les échos de la mémoire, si on pouvait les réveiller simultanément, formeraient un concert, agréable ou douloureux, mais logique et sans dissonances“ (ebd.). Das Gedicht „Le cygne“ erscheint als poetische Praxis, die auf diesem Konzept fußt: Der Gedächtnisraum wird zum Textraum, in dem andere Texte und eigene Erfahrungen sowie reine Imagination zu einem harmonischen Ensemble der sich überlagernden, korrespondierenden und sich gegenseitig erhellenden Schichten eines Palimpsests werden.

#### 4.4.2 Melancholisches Leiden in der Großstadt der Moderne

Auf dem Erinnerungspalimpsest des Gedichts überlagern sich Exilschicksale unterschiedlicher Zeitebenen. Die Einheit, jene Harmonie, von der Baudelaire in Anlehnung an de Quincey spricht, wird demnach dadurch gewährleistet, dass es sich bei sämtlichen Figuren um Verbannte handelt, um Figuren, die einen Verlust erlitten haben. Wenn Greiner diesbezüglich von einer „Solidargemeinschaft der vom Idealverlust Betroffenen“<sup>58</sup> spricht, so übergeht er jedoch eine wichtige Unterscheidung, die insbesondere von Frey und Bohrer betont wird: Es ist wichtig, zwischen den erinnerten Exilfiguren (Andromache, der Schwan und die Afrikanerin, aber auch Ovid und der in der Widmung genannte Victor Hugo) und der erinnernden Exilfigur des lyrischen Ichs zu unterscheiden.<sup>59</sup> Während ers-

<sup>56</sup> Bei de Quincey lautet die zitierte Passage wie folgt: „What else than a natural an mighty palimpsest is the human brain; such a palimpsest, oh reader! is yours. Everlasting layers of ideas, feelings, have fallen upon your brain softly as light. Each succession has seemed to bury all that went before. And yet, in reality, not one has been extinguished“ (Ch. Baudelaire, *Un mangeur d'opium*, S. 241).

<sup>57</sup> Vgl. dazu auch A. Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 151ff. Zu den *metaphora memoriae* vgl. auch H. Weinrich, *Sprache in Texten*, Stuttgart 1976, S. 290-294.

<sup>58</sup> Th. Greiner, *Ideal und Ironie*, S. 175.

<sup>59</sup> Vgl. H.-J. Frey, *Über die Erinnerung bei Baudelaire*, S. 325, vgl. weiterhin K.H. Bohrer, *Der Abschied*, S. 205.

tere einem konkret benennbaren Zustand nachtrauern, ist das Exil des lyrischen Ichs anderer Art: Ihm geht es weniger um etwas Vergangenes, als vielmehr um die Vergänglichkeit an sich. Mit Nachdruck erfährt er diese in der beständig sich wandelnden Großstadt der Moderne. Während der Schwan und Andromache die Wiederherstellung eines ursprünglichen Zustandes herbeiwünschen, ist dem lyrischen Ich die Unwiederbringlichkeit des Vergangenen deutlich.

In diesem Zusammenhang entfaltet der Begriff der Melancholie (V. 29) seine volle Bedeutung. Frey sieht ihn im Gegensatz zu dem der Nostalgie: Andromache und der Schwan sind Nostalgiker, da sie einen konkreten Verlust betauern, wohingegen das lyrische Ich gerade deshalb als Melancholiker bezeichnet werden kann, da es nicht mehr einzelnen Erscheinungen der Vergangenheit nachtrauert, sondern nur noch die Vergänglichkeit an sich als schmerzhaft empfindet.<sup>60</sup> In diesem Kontext entfaltet das Motiv der Großstadt als die Realsituation, die die Erinnerungen und die Imagination des lyrischen Ichs stimuliert, ihre formale Bedeutung: Durch die äußeren Veränderungen der Stadt („la forme d'une ville“) wird das lyrische Ich der unablässig verfließenden Zeit inne. Die Stadt verändert sich und dokumentiert dadurch den Zeitverlauf, wohingegen das lyrische Ich diesem Wandel nicht zu folgen vermag: „Paris change ! Mais rien dans ma mélancolie n'a bougé“ (V. 29/30). Bohrer bemerkt in diesem Zusammenhang richtig, dass es nicht um die banale Feststellung einer sich im Außenraum ereigneten Metamorphose gehe, sondern um einen Akt der Reflexion. Wie bei Petrarca und Rousseau entfaltet der Außenraum in „Le cygne“ nur in Bezug auf das schreibende Ich seine Bedeutung. Diese Bedeutung der urbanen Topografie liegt darin, das Verfließen der Zeit zu dokumentieren – und damit die Unzeitgemäßheit des Beobachters zu unterstreichen, der diesen Wandel nicht mitmachen kann, sondern gleichsam umzingelt von lastenden Erinnerungen auf einer früheren Stufe verharrt. Das Leiden, das aus dem Auseinandertreten von Weltzeit (urbane Topografie) und Ich-Zeit (Erinnerungspalimpsest) entsteht, kann als Melancholie bezeichnet werden.<sup>61</sup>

Es ist nicht möglich, im Rahmen der vorliegenden Darstellung erschöpfend auf den Melancholiebegriff einzugehen, der in seiner Polyvalenz und Dehnbarkeit kaum mehr fassbar scheint. Sybille Krämer schreibt in ihrem lesenswerten Beitrag, dass der Begriff „zu feuilletonistischer Be-

<sup>60</sup> Vgl. H.-J. Frey, *Über die Erinnerung bei Baudelaire*, 325. Eine ähnliche Position vertritt Kristeva, die die Melancholie nicht an den Verlust eines Objekts knüpfen möchte, sondern an die Erfahrung der Vergänglichkeit an sich und an den daraus abgeleiteten Verlust des Selbst, vgl. J. Kristeva, *Soleil noir: Dépression et mélancolie*, Paris 1989, S. 15.

<sup>61</sup> Starobinski spricht in diesem Zusammenhang von einer „asynchronie“, vgl. J. Starobinski, *La mélancolie au miroir*, S. 64.

liebigkeit verwässert“<sup>62</sup> sei und konstatiert damit lediglich für die gegenwärtige Diskussion die Padoxie eines Begriffs, der stets unterschiedliche, ja zuweilen widersprüchliche Deutungen erfahren hat. Mal galt die Melancholie als Kainsmal, mal als Signum einer außergewöhnlichen Begabung, mal wurde sie in christlich-heilsgeschichtlicher Deutung proskribiert (*acedia*), mal erfuhr sie im Zuge künstlerischer Programme eine Nobilitierung.<sup>63</sup>

Wenn in dem vorliegenden Kontext die Melancholie als ein Leiden an der Herrschaft der Zeit interpretiert wird, so stellt dies selbstverständlich in Bezug auf die historische Dimension und die Breite des Begriffs eine Einschränkung dar, die sich jedoch aus dem Text ergibt und sich auch durch andere Texte Baudelaires begründen ließe. Bei Baudelaire wird die Melancholie häufig als „spleen“<sup>64</sup> bezeichnet. Der „spleen“ ist nahezu immer mit dem Aspekt der erstickenden, das Individuum fesselnden Zeit verbunden. In diesem Rahmen kann nur kurz auf das Prosagedicht „La chambre double“ verwiesen werden: Geschildert wird dort zunächst die selige Zeitenthabenheit eines Zimmers, das gerade durch seine Existenz außerhalb des Herrschaftsbereiches der Zeit zu Traum und geistiger Aktivität anregt („l'éternité des délices“, B I, 281). Die Wiederkehr der Zeit – hier als allegorische Figur gefasst – erscheint als Katastrophe: „Oh ! oui ! le Temps a reparu ; le Temps règne en souverain maintenant; avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs“ (ebd.). Auch das lyrische Ich in „Le cygne“ leidet an der Herrschaft der

<sup>62</sup> S. Krämer, „Melancholie – Skizze zur epistemologischen Deutung eines Topos“, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 48 (1994), S. 395-419, hier S. 398.

<sup>63</sup> Vgl. H.-U. Lessing, „Melancholie“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von J. Ritter und K. Gründer, Bd. 5, Basel 1980, Sp. 1038-1043. Vgl. für einen historischen Überblick das Kapitel I, 1 in L. Heidbrink, *Melancholie und Moderne. Zur Kritik der historischen Verzweiflung*, München 1994, S. 25-38. Nach wie vor unverzichtbar für das Verständnis der Renaissance-Melancholie ist R. Klibansky/E. Panofsky/F. Saxl, *Saturn und Melancholie*, Frankfurt a.M. 1990 sowie ebenso bezogen auf antike und frühneuzeitliche Melancholie-Konzepte B. Schulte, *Melancholie. Von der Entstehung des Begriffs bis Dürers ‚Melencolia I‘*, Würzburg 1996. In soziologischer Perspektive zeigt Lepenies – auch unter Rückgriff auf zahlreiche literarische Texte – in verschiedenen historischen Konstellationen die Absichten und Wirkungen eines durch die Etikette geregelten Melancholieverbotes am Hof auf und geht insbesondere auf den Salon ein, der zunächst den vom Hofe verbannten adeligen Melancholikern ein Refugium bietet, im Zuge der Verbürgerlichung jedoch seinerseits zunehmend die Melancholiker ausgrenzt. Lepenies sieht im 19. Jahrhundert die „Zeit der großen melancholischen Einzelgänger“ (95), die in keinem gesellschaftlichen Raum mehr Zuflucht finden. Mit dem Absterben der melancholischen Refugien ist das Subjekt vollkommen auf die Innenwelt angewiesen. Die damit angesprochenen modernen Melancholikertypen sind in erster Linie der Promeneur und der Flaneur, wobei sich die Symptomatik unabhängig von den Unterschieden des Außenraums zumindest weitgehend gleicht, vgl. W. Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1998 (stw, 967), S. 95.

<sup>64</sup> Zu diesem Begriff und seinen Konnotationen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vgl. J. Starobinski, *La mélancolie au miroir*, S. 16.

Zeit, die ihm durch die Wahrnehmung der sich wandelnden urbanen Topografie („la forme d'une ville“) deutlich wird: Das Ich ist melancholisch, da der Gegensatz zwischen der zum Stillstand gekommenen Topografie des Bewusstseins und der durch den Wandel fremd gewordenen urbanen Topografie dazu führt, dass die Vergangenheit zu einer herrschenden Gewalt wird: Sie lastet auf dem Ich schwerer als ein Felsstein (V. 32).

#### 4.4.3 Melancholie und Allegorie

Die Fremdheit des urbanen Außenraums führt zu den schon angesprochenen Lektüreschwierigkeiten. Unter Einbezug des berühmten Dürer-Stichs „Melencolia I“ beschreibt Karlheinz Stierle eindrucksvoll, wie der Melancholiker den Außenraum der Gegenwart nicht versteht, wie ihm Zeichen nicht mehr in kohärenten Ensembles, sondern nur noch als Fragmente und Hieroglyphen gegenüberstehen.<sup>65</sup> Die Allegorie verdeutlicht somit eine ständig misslingende schematische Syntheseleistung: Das schreibende Ich kann die komplexe urbane Topografie nicht mehr zur Anschauung bringen, sondern verliert sich in der Verarbeitung fragmentarischer Sinneseindrücke, die nicht mehr zu einer Einheit konfiguriert werden, sondern von denen aus sich eine Bewegung der Erinnerung und der Imagination entspinnt, mithin eine radikal individuelle Topografie des Bewusstseins. In der Unlesbarkeit der Schrift des modernen urbanen Raums zeigt sich dem Sprecher die eigene Unzeitgemäßheit. Die neuen Zeichen sind unbekannt, dem Ich fehlt der Code, der ein Entziffern ermöglichen würde. Die vertrauten Räume gibt es nicht mehr, die neuen sind unlesbar: die Großstadt Paris wird somit zum Theater der Vergänglichkeit.<sup>66</sup> „Palais neufs, échafaudages, blocs“ (V. 30) – die Außenwelt schlechthin ist dem unter der Herrschaft der Zeit leidenden lyrischen Ich nicht mehr zugänglich. Melancholie bedeutet also bei Baudelaire, dass die Zeit des lyrischen Ichs und die der Großstadt, damit aber auch die damit jeweils verbundenen Zeichensysteme, nicht mehr zur Deckung zu bringen sind.

Die Allegorie erscheint in diesem Zusammenhang als ein Versuch des Melancholikers, der großstädtischen Realität, die ihm nur noch in Form von Fragmenten sinnlicher Wahrnehmung, also als reine Signifikanten gegenübertritt, einen Sinn zu verleihen – sie stellt somit den Versuch einer Therapie dar. Der erste, der sich eingehender mit dem Zusammenhang von Melancholie und Allegorie beschäftigt hat, war Walter Benjamin. Er

<sup>65</sup> K. Stierle, *Der Mythos von Paris*, S. 859.

<sup>66</sup> Vgl. P. Labarthe, „Paris comme décor allégorique“, in: *Baudelaire, Paris, l'Allégorie*, hg. von J.P. Avicé und C. Pichois, Paris 1995 (L'Année Baudelaire, 1).

erarbeitete seinen Allegoriebegriff im Rahmen seiner Abhandlung zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.<sup>67</sup> Peter Bürger konnte jedoch überzeugend darlegen, dass Benjamins auf Grundlage des Barockdramas entwickelter Allegoriebegriff „geheime Beziehungen zur modernen Literatur“<sup>68</sup> aufweist und daher auch in Texten von Baudelaire eine hervorragende Rolle spielt. Die Allegorie erscheint in Benjamins Theorie nicht mehr als sinnliche Vergegenwärtigung einer abstrakten Idee, sondern vielmehr – gerade umgekehrt – als vom Sinnlich-Konkreten ausgehende Bedeutungszuweisung. Durch diese Art des allegorischen Lesens versucht der Melancholiker, aus den sich ihm anbietenden sinnlosen Fragmenten ein sinnhaftes Ensemble zu konstituieren. Die Fragmente von „La forme d’une ville“, die die neue Topografie der Großstadt bilden, stellen an sich keine bedeutungstragenden Einheiten mehr dar. Diese Leere muss beim allegorischen Lesen vom lyrischen Ich gefüllt werden,<sup>69</sup> und zwar mit Inhalten der Erinnerung und des Imaginären. Bürger kennzeichnet diese Art der Semiose als „Setzung“<sup>70</sup>. Sie ermöglicht einen – wenn auch imaginären, da eben auf einem individuellen, nicht auf einem kollektiv geteilten Lexikon beruhenden – Zugang zur Welt. Benjamin führt in seinem Trauerspielbuch vor, wie durch eine derartige Bedeutungszuweisung, durch den „allegorischen Tiefblick Dinge und Werke in eine erregende Schrift“<sup>71</sup> transformiert werden.

In Baudelaires Gedicht „Le cygne“ bilden Melancholie und Allegorie einen Reim in der ersten Strophe des zweiten Teils und somit unweit der Spiegelachse, die das gesamte Gedicht strukturiert. Das durch diese prominente Positionierung angedeutete Ineinandergreifen der psychischen Befindlichkeit der Melancholie mit dem Wahrnehmungsmodus des allegorischen Lesens der urbanen Wirklichkeit lässt sich v.a. im zweiten Teil des Gedichts beobachten: Das lyrische Ich, auf dem die im ersten Teil des Gedichtes exponierten Erinnerungsinhalte schwerer als Felssteine lasten (V. 32), befreit sich im zweiten Teil des Gedichts progressiv aus dem brütenden Erinnern an die Exilfiguren, indem es die Großstadt bewusst allegorisch liest, d.h. den der melancholischen Disposition entspringenden Blick annimmt und für eine allegorische Bedeutungssetzung nutzt. „Tout

<sup>67</sup> W. Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Bd. I, 1, Frankfurt a.M. 1974, S. 203-429, hier S. 352ff.

<sup>68</sup> P. Bürger, „Klassizität und Moderne. Zur Allegorie bei Baudelaire“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 9 (1985), S. 122-142, hier S. 133. Vgl. weiterhin ders., *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1982 (es, 727), S. 93ff.

<sup>69</sup> Frey sieht darin eine „Möglichkeit konstruktiven Verhaltens für den Melancholiker“, vgl. H.-J. Frey, *Über die Erinnerung bei Baudelaire*, S. 326.

<sup>70</sup> P. Bürger, *Klassizität und Moderne*, S. 141.

<sup>71</sup> W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 352.

pour moi devient allégorie“ (V. 31) – die Hieroglyphen der sinnlich wahrgenommenen Außenwelt sind dem Ich nicht zugänglich. Das von Benjamin beschriebene Verfahren des allegorischen Lesens ermöglicht ihm jedoch, sich nach und nach von den auf ihm lastenden Erinnerungsschichten zu befreien und zu selbstgesetzten, also auf seiner Imagination beruhenden Bedeutungen vorzudringen. Während im ersten Teil das Überqueren der unlesbaren Place du Carroussel in einen Erinnerungsraum führt, in dem sich individuelle und mythische Vergangenheit überlagern, so ist im zweiten Teil durch Bedeutungszuweisung ein Vordringen in den Raum des Imaginären möglich. Der Louvre als optisches Element der Realsituation löst zunächst noch einmal das Erinnerungsbild des Schwanes aus, das schon aus dem ersten Teil des Gedichts als konstitutiver Bestandteil des Erinnerungsraumes bekannt ist. Mit dem Verb „opprimer“ (V. 33) wird jedoch deutlich, dass das Bild des Schwans zu jenen bedrückenden Erinnerungen („roc“, V. 32) gehört, die das Ich auf einer früheren Zeitstufe verharren lassen. Dasselbe gilt für Andromache, die einer noch weiter zurückliegenden, mythischen Vergangenheit angehört. Auch sie zählt zu den lastenden Erinnerungen. Die durch allegorische Lektüre der Großstadt mögliche Wendung ins Imaginäre erfolgt also erst in Vers 41. Die Vergänglichkeit des Außenraumes („la forme d’une ville“) wird hier nicht mehr durch ein brütendes Nachdenken über Bilder der eigenen oder lektürevermittelten Vergangenheit (Schwan, Andromache) verarbeitet, sondern durch das allegorische Lesen wird nun vielmehr ein Raum des Imaginären eröffnet. Der Anblick des Louvre löst nicht mehr nur individuelle und mythische Erinnerungsbilder aus. Die selbst gesetzten Bedeutungen sind vielmehr nur noch von der „reine des facultés“, von der Imagination, abhängig: „An Bedeutung kommt ihm [dem Gegenstand, FH] zu, was der Allegoriker ihm verleiht.“<sup>72</sup>

Neben dem von Frey und Bohrer betonten Unterschied zwischen den erinnerten Exilfiguren und dem erinnernden Ich erscheint es also sinnvoll, auch zwischen historischen und imaginären Exilfiguren zu unterscheiden. Andromache, der Schwan, Ovid, aber auch der in der Widmung genannte Victor Hugo sind Figuren der Erinnerung, sie entspringen der „mémoire fertile“ des schreibenden Ichs, das die urbane Topografie nicht entziffern kann und völlig auf seine persönliche und lektürevermittelte Erinnerung angewiesen ist. Die Afrikanerin hingegen, aber auch die Waisenkinder, die Matrosen und die Gefangenen, schließlich die Namenlosen sind Figuren des Imaginären. Sie sind reine, im allegorischen Lesakt vorgenommene Setzungen, durch die das Ich sich aus dem Verhaftetsein in der Vergangenheit lösen möchte. Neben der regressiven, da der *memoria* entspringen-

<sup>72</sup> W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 360.

den Gedankenbewegung gibt es, gleichsam als Versuch einer Lösung aus den Mustern der Vergangenheit, das propulsive Energien bergende Verfahren der Bedeutungssetzung, das auf der *imaginatio* beruht.

Erinnernde und imaginäre Lektüre sind Modi des Umgangs mit unbekanntem Signifikanten. Im ersten Fall werden den unbekanntem, da neuen Signifikanten historische Muster zugeordnet, im zweiten handelt es sich um Bilder, die der Einbildungskraft des Sprecher-Ichs entspringen. In der erinnernden Lektüre wird das Unvertraute der neuen Place du Carroussel parallelisiert mit Figuren des individuellen und des kollektiven Gedächtnisses. Historische, bisweilen kanonisierte Muster werden zur Erklärung der unvertrauten Moderne herangezogen, das Neue soll aus dem oder mit dem Alten erklärt werden. Nun hat Reinhart Koselleck dartun können, dass gerade ein Auseinandertreten von Vergangenheit und Zukunft zur Grundbefindlichkeit der Moderne geworden ist:<sup>73</sup> Es ist der immer schneller sich vollziehende Wandel, der es zunehmend unmöglich macht, persönliche und lektürevermittelte Erfahrung in eine Zukunftserwartung zu fassen bzw. mit den Kategorien der Vergangenheit die Gegenwart zu lesen. In einer dem Fortschritt huldigenden Gesellschaftsform muss die Zukunft immer das radikal Unvertraute, das noch nie Gedachte und Gebaute sein.<sup>74</sup> Ihm ist dann freilich mit alten Mustern nicht beizukommen.

Die Großstadt der Moderne ist der Raum, in dem diese Vergänglichkeit grausam ins Bewusstsein tritt: Die ständig sich vollziehenden Wandelprozesse führen dazu, dass Erfahrung und Erwartungshorizont gänzlich voneinander gelöst sind, so dass nicht einmal die Gegenwart mit den aus der individuellen oder mythischen Vergangenheit erwachsenden Figuren zugänglich ist. Die Melancholie erschafft mit der Allegorie einen Lektüremodus, der sich einerseits von der Vergangenheit löst, andererseits jedoch eine Lektüre darstellt, die ebenso wenig auf einem gültigen, von anderen geteilten Lexikon beruht. Die Bedeutungssetzung ist individuell, somit nicht kommunizierbar. Sie ermöglicht lediglich eine radikal subjektive Stadtlektüre.

Die fehlende Anbindung an ein Zeichensystem der Außenwelt führt aber dazu, dass diese Lektüre dauerhafter ist als die nach äußerer Wahrheit suchende „realistische“ Lektüre. Das melancholische Bewusstsein weiß, dass die Halbwertszeit einer solchen realistischen, an den konventionellen

<sup>73</sup> R. Koselleck, „Erfahrungsraum‘ und ‚Erwartungshorizont‘ – zwei historische Kategorien“, in: ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1995 (stw, 757), S. 349-375, hier S. 369.

<sup>74</sup> R. Koselleck, *‚Erfahrungsraum‘ und ‚Erwartungshorizont‘*, S. 369. Vgl. diesbezüglich weiterhin P. Ricœur, *Temps et récit*, Bd. 3, Paris 1990, hier S. 300-313. Ricœur übernimmt die Kategorien von Koselleck, spricht aber zudem den Aspekt des Imaginären an, der für die vorliegende Studie zentral ist (S. 301).

Lexika der Gegenwart orientierten Lektüre durch den raschen Wandel des Zeichensystems extrem kurz ausfallen würde und verwirft sie daher zugunsten eines Lektüremodus, der durch die Bewusstseinskonstanz jedoch zumindest mit dem „cœur d'un mortel“ synchron läuft.

Eine Lektüre von Baudelaires Gedicht „Le cygne“ kann zeigen, dass die Großstadt weder mit den Mustern der Vergangenheit, noch mit dem Lexikon der Gegenwart erfasst werden kann. Erst die allegorische Lesart, in der es zu von der Imagination gelenkten Bedeutungszuweisungen kommt, vermag die lastenden Erinnerungen (roc) in den befreienden Hornstoß (cor), die *disiecta membra* der „chers souvenirs“ (V. 32) in die Synthese des „un vieux Souvenir“ (V. 50) zu verwandeln.

Der melancholische Flaneur liest die Großstadt, indem er Figuren der *memoria* mit rein imaginären Figuren kombiniert. Man mag die Verknüpfung von erinnerndem und imaginärem Lesen als Umsetzung der in den kunstkritischen Schriften vorgestellten Postulate ansehen. In jedem Fall ist auch in diesem Gedicht die Imagination jene Kraft, die die schwer lastenden Erinnerungen zu durchbrechen vermag. In dem Maße, wie die historischen Figuren mit Figuren des Imaginären vermischt werden, kommt es zu einer Dynamisierung. Mario Richter konstatiert im zweiten Teil des Gedichts ein „ampio movimento in accelerazione e in espansione.“<sup>75</sup>

Wenn den urbanen Signifikanten im allegorischen Lesen Bedeutungen zugewiesen werden, so entstehen Zeichen. In „Le cygne“ geht es vielleicht weniger um den Schwan als vielmehr um „le signe“, um das Zeichen – um dessen Konstitution im Imaginären des Flaneurs. Die Signifikanten der urbanen Topografie wandeln sich ständig, „la forme d'une ville“ entzieht sich dem Zugriff. Jeder Versuch einer realistisch-mimetischen Darstellung scheitert an den Zeichen des Außenraumes, die dem Ich als Hieroglyphen gegenüber treten. Lesbar wird die Stadt erst als angeeigneter Raum, als Bewusstseinstopografie des Flaneurs, wobei sich eigene Erinnerung (Schwan), Lektüree Erinnerung (Andromache, Ovid, Hugo) und radikal Imaginäres so verbinden, dass das lyrische Ich den Signifikanten Bedeutungen zuweisen kann. Dadurch entsteht jene Schrift, die Benjamin näher beschreibt.<sup>76</sup> Sie ist es, die zur Grundlage einer poetischen Bewegung der Moderne werden kann, die bis weit in das 20. Jahrhundert hinein eine enorme Wirkungsmacht entfalten wird.

<sup>75</sup> M. Richter, „Baudelaire, la mente e l'esilio. Letture di ‚Le Cygne‘“, in: *Strumenti critici* 92 (2000), S. 75-109, hier S. 97.

<sup>76</sup> W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 352.

## 4.5 Flüchtige Begegnungen

Am Beispiel von „Le cygne“, dem wohl wirkungsmächtigsten Gedicht der *Tableaux parisiens*, konnte gezeigt werden, wie sich in Baudelaires urbaner Dichtung der Moderne ausgehend von visuellen Wahrnehmungsfragmenten (Place du Carroussel) des Flaneurs eine Bewegung der Erinnerung und der Imagination entspinnen kann, die dazu führt, dass die „Realsituation“<sup>77</sup> oder die an die urbane Topografie gebundene primäre Sprechsituation im Text mehr und mehr hinter die proliferierenden Erinnerungen und Imaginationen des schreibenden Ichs zurücktritt. Eine derartige poetische Praxis entspricht einerseits der bereits analysierten, an poetologische Axiome der deutschen Frühromantik anknüpfenden amimetischen Ästhetik Baudelaires, andererseits konkretisiert sie jedoch auch die im *Salon de 1846* und im *Le Peintre de la vie moderne* dargelegte Bestimmung des Kunstschönen in der Moderne. Baudelaire verwirft in beiden kunstkritischen Schriften einen überzeitlich-ewig gültigen Begriff des Kunstschönen und fügt sich somit in eine Tradition kunsttheoretischer Reflexion ein, die seit der *Querelle des Anciens et des Modernes*, der Aufklärung und nachdrücklich seit Madame de Staël unter Rückgriff auf die Klimatheorie eine Relativierung des klassischen Kunstschönen fordert. Baudelaire geht jedoch weit über diese Entwürfe eines ästhetischen Relativitätsprinzips hinaus, indem er eine Ästhetik formuliert, die gerade in der Flüchtigkeit des modernen Großstadtlebens eine spezifisch moderne Form des Kunstschönen entdecken möchte: „Toutes les beautés contiennent [...] quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, – d'absolu et de particulier“ (B II, 493).<sup>78</sup> In diesem Zusammenhang entfaltet das Motiv der Großstadt seine formale Bedeutung und eröffnet seit Baudelaire einen Spielraum literarischer Möglichkeiten: Die Wahrnehmungsbedingungen in der Großstadt, insbesondere die Geschwindigkeit, die Erfahrung der Masse und die Unmöglichkeit, komplexe Konstellationen auf den Boulevards rational zu erfassen und panoramatisch darzustellen, führen dazu, dass die Großstadt die Erfahrung der Kontingenz und der Flüchtigkeit privilegiert. Die Groß-

<sup>77</sup> So die Bezeichnung in Dirscherls Studie zur Beschreibung bei Baudelaire. Auf das dort entwickelte heuristische Instrumentarium wird im Zuge der folgenden Interpretationen noch zurückgegriffen werden, vgl. K. Dirscherl, *Zur Typologie der poetischen Sprechweisen bei Baudelaire*, S. 93.

<sup>78</sup> Ähnlich auch die im *Peintre de la vie moderne* entwickelte „théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolue“: „Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion“ (B II, 685). Ebenso auch in dem Kapitel über die Moderne: „La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable“ (B II, 695).

stadt ist der Ort, an dem das schreibende Ich das für die Kunst der Moderne unabdingbare Element des *transitoire* erfährt. Baudelaire beschreibt es als „l’enveloppe amusante, titillante, apéritive“ (B II, 685), ohne die das absolute, an ewigen Ideen ausgerichtete Kunstschöne nicht entstehen könne. Es bedarf also im Rahmen der Ästhetik der Moderne stets eines Auslösers, eines Wahrnehmungsfragments aus der Großstadt, von dem aus sich durch Erinnerung und Imagination des künstlerischen Subjekts eine poetische Praxis entwickeln kann. In den nachfolgend ins Zentrum der Studie rückenden Gedichten „Les sept vieillards“ und „À une passante“ wird das *transitoire* als flüchtige Begegnung in der Großstadt inszeniert. Pierre Laforgue spricht von einer „poétique de l’apparition“<sup>79</sup>, da die Figuren des *transitoire* sich dem lyrischen Ich nahezu aufdrängen, es zu einer Auseinandersetzung nötigen und somit als prototypische Auslöser einer Bewegung der Erinnerung und der Imagination gelten können.<sup>80</sup> Die sieben Greise und die Passantin zählen zu den geheimnisvollen Figuren des modernen Paris, die in besonderer Weise dazu dienen, die Ästhetik des *transitoire* in eine poetische Praxis zu überführen, der es nicht um die Darstellung der urbanen Realität geht, sondern die ausgehend von den flüchtigen Begegnungen in der Großstadt eine Bewegung der Erinnerung und der Imagination des Flaneurs befördert.

#### 4.5.1 Totentanz auf den Straßen von Paris: „Les sept vieillards“

Anders als in „Le cygne“, wo bereits das Überqueren der Place du Carrousel und die fragmentarische visuelle Wahrnehmung des Louvre ausreichen, um eine Bewegung der Erinnerung und der Imagination auszulösen, bedarf es in den nachfolgend betrachteten Gedichten stets auch einer sich auf den Boulevards der Großstadt abspielenden flüchtigen Begegnung als *incitamentum*. Für „Les sept vieillards“, „Les petites vieilles“ und „À une passante“ sind diese Begegnungen mit Außenseiterfiguren, die sich unter den großstädtischen Wahrnehmungsbedingungen der Kontingenz und der Geschwindigkeit auf den Boulevards abspielen, von grundlegender Bedeutung. Sie fungieren für das lyrische Ich als Stimuli der Imagination. Innerhalb der Sequenz der *Tableaux parisiens* ergeben sich jedoch trotz dieses Unterschiedes zwischen „Le cygne“ und den nun betrachteten Straßengedichten vor allem auf formaler Ebene zahlreiche Anknüpfungs-

<sup>79</sup> P. Laforgue, *Ut pictura poesis*, S. 144.

<sup>80</sup> Ähnlich auch Dirscherl, der von „schwer faßbaren Objekten der aggressiven Realsituation“ spricht und unterstreicht, dass das Sprecher-Ich von den Figuren des *transitoire* nachgerade überwältigt wird (*Zur Typologie der poetischen Sprechweisen bei Baudelaire*, S. 98 und bereits andeutungsweise S. 93).

punkte. Dies betrifft zunächst die Tatsache, dass „Le cygne“ und „Les sept vieillards“ aus jeweils 13 durch Kreuzreim verbundenen Quartetten bestehen, wobei „Les sept vieillards“ anders als „Le cygne“ nicht explizit in zwei Teile zerfällt und sich Einschnitte somit nicht bereits typografisch manifestieren. Weiterhin entsteht durch die Widmung „À Victor Hugo“ eine Verbindung zwischen „Les sept vieillards“ und dem vorangehenden Gedicht. Diese Verbindung über den Widmungstext ließe sich noch auf „Les petites vieilles“ ausweiten: Dieser Text, der in den *Tableaux parisiens* auf „Les sept vieillards“ folgt, ist deutlich umfangreicher. Er ist ebenfalls Victor Hugo gewidmet und durch seine Entstehungs- und Editions-geschichte, jedoch auch – wie nachfolgend gezeigt werden soll – thematisch eng an „Les sept vieillards“ geknüpft. Das vermutlich 1857 entstandene Manuskript der Gedichte „Les sept vieillards“ und „Les petites vieilles“ schickte Baudelaire ungefähr zum Zeitpunkt der ersten Veröffentlichung in der *Revue contemporaine* vom 15. September 1859 an Victor Hugo.<sup>81</sup> Sowohl in der an Hugo adressierten Fassung als auch in der Veröffentlichung in der *Revue contemporaine* werden beide Gedichte unter dem Titel „Fantômes parisiens“ zusammengefasst. Es handelt sich dabei um eine Überschrift, auf die Baudelaire bei der späteren Integration der Gedichte in den Zyklus der *Tableaux parisiens* jedoch verzichtete. Über die Gründe dieser Streichung lässt sich nur spekulieren: Vermutlich spielt die semantische Redundanz eine Rolle, die sich durch das Ortsadjektiv „parisiens“ zwischen dem Sektionstitel und dem Ausdruck „Fantômes parisiens“ ergeben hätte.<sup>82</sup>

Dennoch kann der aus der Entstehungs- und Editions-geschichte gewonnene Befund eines engen Zusammenhangs zwischen den Gedichten „Le cygne“, „Les sept vieillards“ und „Les petites vieilles“ insofern auch für die vorliegende Studie fruchtbar gemacht werden, als im Zuge der Interpretation stets auf die zahlreichen Querverbindungen verwiesen werden soll, die insbesondere im Bereich der Semantik zu einer gegenseitigen Verstärkung führen. Wenn nachfolgend also das Gedicht „Les sept vieillards“ in den Mittelpunkt der Betrachtungen rückt, so soll der Blick stets auch auf das vorangehende Gedicht „Le cygne“ und auf das folgende „Les petites vieilles“ ausgeweitet werden, um das Textualitätsschema, das die

<sup>81</sup> Vgl. Ch. Baudelaire, *Correspondance*, Bd. I, S. 598. Baudelaire schreibt Hugo vermutlich am 23. September 1859. Er erwähnt diese Sendung an Hugo am 1. Oktober in einem Brief an A. Poulet-Malassis: „Je lui dédie les deux *fantômes parisiens* ...“ (*Correspondance*, Bd. I, S. 604).

<sup>82</sup> P. Laforgue, *Ut pictura poesis*, S. 145. Zum strukturellen Zusammenhang zwischen „Les sept vieillards“ und „Les petites vieilles“ vgl. auch R. Killick, „Espaces du moi, espaces de la ville: forme et signification dans quatre poèmes des ‘Tableaux Parisiens’“, in: *Essays in French Literature* 39 (2002), S. 153-167.

Wahrnehmung in der Großstadt mit Erinnerungen und Imaginärem des lyrischen Ichs verbindet, auf einer möglichst breiten Textbasis zu erfassen.

Les sept vieillards  
A Victor Hugo

- 1 Fourmillante cité, cité pleine de rêves,  
Où le spectre en plein jour raccroche le passant !  
Les mystères partout coulent comme des sèves  
Dans les canaux étroits du colosse puissant.
- 5 Un matin, cependant que dans la triste rue  
Les maisons, dont la brume allongeaient la hauteur,  
Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,  
Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur,
- Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace,  
10 Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros  
Et discutant avec mon âme déjà lasse,  
Le faubourg secoué par les lourds tombereaux.
- Tout à coup, un vieillard dont les guenilles jaunes,  
Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux,  
15 Et dont l'aspect aurait fait pleuvoir les aumônes,  
Sans la méchanceté qui luisait dans ses yeux,
- M'apparut. On eût dit sa prunelle trempé  
Dans le fiel ; son regard aiguïsait les frimas,  
Et sa barbe à longs poils, roide comme une épée,  
20 Le projetait, pareille à celle de Judas.
- Il n'était pas voûté, mais cassé, son échine  
Faisant avec sa jambe un parfait angle droit,  
Si bien que son bâton, parachevant sa mine,  
Lui donnait la tournure et le pas maladroit
- 25 D'un quadrupède infirme ou d'un juif à trois pattes.  
Dans la neige et la boue il allait s'empêtrant,  
Comme s'il écrasait des morts sous ses savates,  
Hostile à l'univers plutôt qu'indifférent.
- Son pareil le suivait : barbe, œil, dos, bâton, loques,  
30 Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,  
Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques  
Marchaient du même pas vers un but inconnu.
- A quel complot infâme étais-je donc en butte,  
Ou quel méchant hasard ainsi m'humiliait ?

35 Car je comptai sept fois, de minute en minute,  
Ce sinistre vieillard qui se multipliait !

Que celui-là qui rit de mon inquiétude,  
Et qui n'est pas saisi d'un frisson fraternel,  
Songe bien que malgré tant de décrépitude

40 Les sept monstres hideux avaient l'air éternel !

Aurais-je, sans mourir, contemplé le huitième.  
Sosie inexorable, ironique et fatal,  
Dégoûtant Phénix, fils et père de lui-même ?  
– Mais je tournai le dos au cortège infernal.

45 Exaspéré comme un ivrogne qui voit double,  
Je rentraï, je fermai ma porte, épouvanté,  
Malade et morfondu, l'esprit fiévreux et trouble,  
Blessé par le mystère et par l'absurdité !

Vainement ma raison voulait prendre la barre ;

40 La tempête en jouant déroutait ses efforts,  
Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre  
Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords ! (B I, 87-88)

Auf die chiasmatische Struktur des ersten Verses und die daraus resultierende prägnante Positionierung des Lexems „cité“ an der Zäsur des Alexandriners konnte bereits eingegangen werden. Die dadurch sich vollziehende programmatische Aufwertung des urbanen Raums wird durch die Metapher „colosse puissant“ (V. 4), die das Quartett beschließt, weiter präzisiert. Dabei wird mit diesem Ausdruck, insbesondere durch das beinahe pleonastische Adjektiv, mit Nachdruck die Größe und Unüberschaubarkeit der Stadt betont. Die Großstadt kann von dem schreibenden Ich nicht mehr erfasst werden, weshalb sie in dem hyperbolischen personifizierenden Ausdruck „colosse“ erscheint. Der Erfahrungsraum der Moderne ist nicht irgendeine, womöglich noch mittelalterlich strukturierte „cité“, sondern der „colosse puissant“, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, die sich beständig wandelt und mit Macht weit über ihre ursprünglichen Grenzen („cité“ auch als Anspielung auf den ursprünglichen Siedlungsraum, die Île de la Cité) hinausdrängt. Dass es folglich nicht um eine realistische Darstellung der Großstadt gehen kann, wird bereits durch die Substantive „rêves“ (V. 1), „spectre“ (V. 2) und „mystères“ (V. 3) angedeutet. Gegenstand der Dichtung der Moderne ist nicht die urbane Realsituation, sondern es sind die hinter der Fassade eines rational organisierten Großstadtlebens beobachtbaren Geheimnisse und die Schattenseiten des Fortschritts, also die „fantômes parisiens“, wie es in dem ursprünglichen Titel heißt. Stierle weist in diesem Zusammenhang auch auf intertextuelle

Beziehungen zwischen einer derartigen Konzeption und der romanesken Tradition der insbesondere von Eugène Sue kultivierten *Mystères de Paris* hin.<sup>83</sup> Bei Baudelaire ergibt sich durch die poetische Verdichtungsarbeit, die ihn von der Tradition des Trivialromans nachhaltig abhebt, eine charakteristische Spannung zwischen der Öffentlichkeit der Straße und der Individualität des Traumes, zwischen der konkreten Bewegung der Menge und der abstrakten Bewegung des Geistes, schließlich auch zwischen der sinnlichen Wahrnehmung der vielfältigen Erscheinungen des Großstadt-lebens und dem einsamen Eingedenken des Flaneurs. Durch dieses Programm wird eine exzentrische Sprechsituation fundiert, wie sie bereits in „Le Soleil“ programmatisch vertreten wird: Das Dichter-Ich erscheint als subversives Subjekt, das nicht auf der Ebene der Erscheinungen verharret, sondern von diesen zu den Schattenseiten und den Außenseiterfiguren der Großstadt vordringen möchte, um gerade nicht den Mythos des Fortschritts unbesehen zu perpetuieren. Die flüchtigen Begegnungen und fragmenthaften Eindrücke dienen dem lyrischen Ich als Ausgangspunkt einer individuellen, konterdiskursiven Lesart der Stadt, bei der sich Wahrnehmungsfragmente mit Erinnerungen und Imaginärem zu einer Topografie des Bewusstseins verbinden.

Dadurch ergeben sich auch Parallelen zu dem Prosagedicht „Les fous“ aus dem *Spleen de Paris*, in dem programmatisch die Bedeutung der großstädtischen Menschenmengen exponiert wird. Auch in „Les fous“ wird, was das Verhältnis des Dichters zur Menschenmenge betrifft, eine dialektische Konzeption vertreten: „Multitude, solitude: termes égaux pour le poète actif et fécond“ (B I, 291). In Anspielung auf Rousseau, dessen *promeneur solitaire* gerade die Welt der Zivilisation und der Großstadt fliehen muss, um sich in der meditierenden Auseinandersetzung mit der Natur in einen Zustand der Träumerei zu versetzen, vertritt Baudelaire eine Konzeption, in deren Rahmen die „universelle communion“ (B I, 291) auf den Straßen der Großstadt zum *incitamentum* einer poetischen Bewegung werden kann.

Vergleicht man das erste Quartett von „Les sept vieillards“ mit dem ebenfalls expositorisch konzipierten ersten Quartett des Gedichts „Les petites vieilles“, so lässt sich die über editions-geschichtliche und poetologische Fakten etablierte enge Verbindung der beiden Texte auch auf inhaltlicher Ebene bestätigen:

Dans les plis sinueux des vieilles capitales,  
Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,  
Je guette, obéissant à mes humeurs fatales,  
Des êtres singuliers, décrépits et charmants. (B I, 89)

<sup>83</sup> K. Stierle, *Der Mythos von Paris*, S. 843.

Den „canaux étroits du colosse puissant“ (V. 4) aus „Les sept vieillards“ entsprechen die „plis sinueux des vieilles capitales“ (V. 1) aus „Les petites vieilles“, wobei die Adjektivform „vieilles“ eine semantische Isotopie mit den in den Gedichtüberschriften evozierten Feldern des Alters und des Todes bildet, die vor dem Hintergrund eines enthusiastisch affirmierten Modernebegriffs eine nachhaltig subversive Note erhält und zum Leitmotiv der *Tableaux parisiens* wird. In dem letzten Gedicht der Sektion *Tableaux parisiens* greift dieses metaphorische Netz sogar auf die Stadt über, die personifiziert wird als „vieillard laborieux“ (B I, 104). Mit den Begriffen „canaux étroits“ und „plis sinueux“ werden fernerhin in beiden Gedichten periphrastisch die Straßen und Boulevards der Großstadt als Ort der poetischen Aktivität vorgestellt. Sie entsprechen den „pavés“ aus dem Gedicht „Le soleil“ und tragen wesentlich zur Situierung im urbanen Milieu und somit zu einem Bruch mit der Poesie der *deserti campi* bei. Dem in „Les sept vieillards“ dominierenden, von den Substantiven „rêves“, „spectre“ und „mystères“ gebildeten Wortfeld entspricht in „Les petites vieilles“ die präzisere Vorstellung „des êtres singuliers, décrépits et charmants“ (V. 4), die als Konkretisierung der in „Les sept vieillards“ angesprochenen gespenstischen, die urbane Realität transzendierenden Dichtung gelten kann. Sie überführt den ursprünglichen Titel der beiden Gedichte, „fantômes parisiens“, aus unbestimmten, von Konzeptionen der Schauerromantik genährten Vorstellungen in eine konkrete urbane Ästhetik der Moderne.<sup>84</sup> Das Wunderbare erscheint nicht als transzendente Spekulation, sondern in Form konkreter, wenngleich flüchtiger Begegnungen auf den Straßen der Großstadt.

Während jedoch in „Les sept vieillards“ das schreibende Ich erst spät auftritt, findet sich in „Les petites vieilles“ bereits in der ersten Strophe eine Art Selbstporträt des schreibenden Ichs, das seine nachgerade obsessive Orientierung an den Gespenstern der Moderne, an den Außenseiterfiguren der großstädtischen Lebenswelt mit seiner melancholischen Disposition („humeurs fatales“, V. 3) begründet. Der Zusammenhang zwischen Melancholie und allegorischer Lektüre der fragmentarisch wahrgenommenen urbanen Realität, der sich bereits in „Le cygne“ an zentraler Stelle findet, wird hier jedoch wieder aufgenommen und zur Grundlage des dichterischen Schaffens erklärt. Die melancholische Disposition des Flaneurs führt dazu, dass dieser gerade die Begegnung mit den Außenseiterfiguren sucht, da diese für ihn die ideale Basis für eine Bewegung der Erinnerung und der Imagination sind. Gerade diese Figuren, die ein rationales Fortschrittsdenken, wie es mit dem Großstadtmythos des 19. Jahr-

<sup>84</sup> Das angesprochene, von den Substantiven „rêves“ (V. 1), „spectre“ (V. 2) und „mystères“ (V. 3) gebildete Wortfeld lässt sich durch den gesamten Text hindurch verfolgen und kulminiert in der Vorstellung des Totentanzes (V. 31-32).

hundreds verbunden war, nachhaltig dementieren, werden zum Ausgangspunkt einer Ästhetik des Flüchtigen.

In „Les sept vieillards“ tritt das lyrische Ich erst spät auf. Anders als in „Les petites vieilles“ ist die erste Strophe in „Les sept vieillards“ sehr allgemein gehalten und von ihrer Sprechsituation her noch nicht an das lyrische Ich gebunden. Die ersten Verse gleichen eher einem Prolog als einer konkreten Exposition und präsentieren auf abstrakter Ebene die Stadtlektüre eines Passanten (V. 2), der beim Flanieren auf mythische Tiefenstrukturen der Großstadt stößt. Erst im zweiten Quartett findet eine Konkretisierung der Sprechsituation statt, wobei das lyrische Ich immer noch nicht auftritt. Vielmehr wird zunächst durch die Angabe einer Tageszeit („matin“, V. 5) und einer abermals metaphorischen Erwähnung der Straße als Handlungsort eine Art Szenenbild geschaffen – eine Assoziation, die in Vers 8 durch die Substantive „décor“ und „acteur“ eine Bestätigung erfährt. Neben der Metapher des *theatrum mundi* rückt vor allem das Verb „simuler“ (V. 7) bereits die Ebene des Scheins und des Trugs in den Vordergrund.

Lange und ausführlich vor dem ersten Auftritt des lyrischen Ichs, der erst in metrisch exponierter Stellung in Pronominalform (V. 10) erfolgt, werden somit die Rahmenbedingungen abgesteckt. Die bis dahin labile Sprecher-Origo wird auch durch die erwähnten zeitlichen und räumlichen Angaben nicht vollständig stabilisiert. Bemerkenswert ist jedoch, dass in diesem Zusammenhang ein besonderes Gewicht auf die Witterung gelegt wird, die sogleich in Bezug zur „âme de l'acteur“ (V. 8) gesetzt wird, wodurch bereits vor dem ersten expliziten Auftritt des lyrischen Ichs und der dadurch schließlich erfolgenden Festigung der Sprechsituation eine Wechselwirkung zwischen Sprecher und urbanem Raum angedeutet wird. Dass mit der „âme de l'acteur“ (V. 8) bereits das lyrische Ich gemeint ist, errahnt man jedoch erst nach dessen spätem, aber machtvollem Auftreten zu Beginn des 10. Verses, wo es sein Flanieren als nervenzehrende Aktivität präsentiert. Die Kennzeichnung der Flanerie als heroische Tätigkeit („comme un héros“, V. 10) erscheint nur auf den ersten Blick ironisch. Walter Benjamin sieht die Menschenmenge in der Großstadt als Zufluchtsort für einen Helden, der in einer paradox anmutenden Bewegung die Menge sucht, um in ihr zu verschwinden.<sup>85</sup> Die von Benjamin unter Rückgriff auf den Begriff des Helden vorgestellte, in „Les sept vieillards“ konkretisierte Kunstform ist dabei die poetische Umsetzung des von Baudelaire im 18. Kapitel des *Salon de 1846* bewunderten „héroïsme de la vie moderne“, den er bereits dort explizit an das moderne Leben in der Großstadt Paris knüpft: „La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et

<sup>85</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, S. 569.

merveilleux“ (B II, 496).<sup>86</sup> In der poetischen Praxis muss sich jedoch erst erweisen, ob das lyrische Ich diesem hehren Ideal genügen kann oder nicht. Dass ihm die heroisch-moderne Geste des Flanierens und damit die der Hingabe an die Kontingenz und die Flüchtigkeit der Großstadt bereits Mühe bereitet, lässt das erwähnte Soliloquium erahnen, in dessen Rahmen das lyrische Ich bereits zu Beginn seiner Flanerie, also noch vor der Begegnung mit dem Greis, gegen seine Ermattung ankämpfen muss („discutant avec mon âme déjà lasse“, V. 11).

Die flüchtige Begegnung mit einer Außenseiterfigur, hier mit dem gebeugten Alten, wird erst in der vierten Strophe vorbereitet, nachdem in den ersten drei Strophen mit der Witterung, dem an ein Theater erinnernden urbanen Schauplatz und der Einsamkeit des Flaneurs bereits zahlreiche Ähnlichkeiten in Bezug auf die Textualität von „Le cygne“ erwähnt worden sind. Dabei ergibt sich, wie bereits in dem analysierten Gedicht „Le cygne“, wieder eine charakteristische zeitliche Struktur, in deren Rahmen die Beschreibung des „décor“ durch das *imparfait* geleistet wird, wohingegen die unvermittelte Begegnung mit dem Alten durch das *passé simple* geschildert wird. Die Plötzlichkeit dieser kontingenten Begegnung auf der Straße wird durch das Adverb „tout à coup“ (V. 13) zusätzlich betont, und die sich von Vers 13 bis in die folgende Strophe ziehende Beschreibung erhält die Valeur einer Momentaufnahme. Das auffällige Enjambement in Vers 15/16 ist in diesem Zusammenhang von besonderer Bedeutung: Es führt nicht nur zu einer Inkongruenz von Vers-, Strophen- und Satzstruktur, die vor dem Hintergrund der strengen Form in den *Fleurs du Mal* durchaus bemerkenswert ist, sondern vor allem auch zu einer nachhaltigen Betonung der Verbform sowie des Personalpronomens im Dativ („m'apparut“, V. 16). Insofern reflektiert die gebrochene Versstruktur die nicht kontinuierlich und geordnet, sondern fragmentarisch konzipierte Wahrnehmung unter den Bedingungen der großstädtischen Lebenswelt. Auf den Straßen der Großstadt bieten sich dem Flaneur keine panoramatischen und geordneten visuellen Eindrücke, sondern visuelle Fragmente, *instantanés*, die sich ihm aufdrängen. Die Semantik des Verbs „apparaître“ verweist zudem auf das in der ersten Strophe vorgestellte Feld des Numinosen und Gespenstischen. Das Gespenstische und Geheimnisvolle zeigen sich dem Flaneur nun in der konkreten Form des ge-

<sup>86</sup> Benjamin weist in diesem Zusammenhang weiterhin auf einen wesentlichen Unterschied zwischen Baudelaire und Hugo hin, vgl. S. 569: „Im Augenblick, da Victor Hugo die Masse als den Helden in einem modernen Epos feiert, hält Baudelaire nach einem Zufluchtsort des Helden in der Masse der Großstadt Ausschau. Als citoyen versetzt sich Hugo in die Menge, als Heros sondert sich Baudelaire von ihr ab.“ Anders als bei Hugo wird somit nicht die Menge als heroisch bezeichnet, sondern die Geste desjenigen, der sich in ihr bewegt und trotzdem seine Autonomie wahrt, sich mithin nicht in ihr verliert, sondern von ihr ausgehend zu Gehalten der Erinnerung und des Imaginären vordringt.

brechlichen Alten in abgetragenen Kleidern. So wie dem Flaneur in „Le cygne“ plötzlich beim Überqueren der Place du Carroussel Figuren der Erinnerung ins Bewusstsein treten, so erscheint in „Les sept vieillards“ die nicht vorhersehbare, mit aller Macht das lyrische Ich affizierende Begegnung mit dem Alten als Auslöser einer Bewegung der Imagination. Die kontingente und flüchtige Begegnung erscheint als Epiphanie, die die Imagination des lyrischen Ichs stimuliert, diese weit über die konkrete Begegnung hinaus trägt und schließlich dazu führt, dass das lyrische Ich auf einen metaphysischen Abgrund zusteuert. Das plötzliche Auftreten des Alten muss dabei als Konkretisierung eines ästhetischen Programms gelten, das in der ersten Strophe sehr abstrakt angesprochen wird: „le spectre en plein jour raccroche le passant!“ (V. 2). Der Alte ist somit die Inkarnation des „spectre“, das lyrische Ich die Konkretisierung des „passant“. Werkimmanent ließe sich somit Baudelaires theoretisch postulierte Konzeption, nach der Kunst aus „absolu“ und „particulier“ bestehen müsse, bestätigen.

Klaus Dirscherl hat in seiner bereits erwähnten Untersuchung zur *Typologie der poetischen Sprechweisen bei Baudelaire* auf dieses Diskursmuster hingewiesen, das – wie die vorliegende Studie zeigen soll – einen Spielraum literarischer Möglichkeiten entfalten wird, der bis weit in das 20. Jahrhundert hinein eine enorme Wirkungsmacht beweisen wird. Dirscherl spricht von einer für den Sprecher nur schwer zu bewältigenden, plötzlich eintretenden Realsituation.<sup>87</sup> Diese führe dazu, dass der Sprecher das nur flüchtig und fragmentarisch Wahrgenommene nicht zu ordnen vermag und auf die bereits erwähnte allegorische Weise verarbeitet: Er weist den Signifikanten – hier dem Alten – Bedeutungen zu, die weit über die Realsituation hinausgehen und als Visionen und Phantasmagorien des schreibenden Ichs gelten müssen.

Auf diese Weise entsteht im Text eine charakteristische Überlagerung von visuell Wahrgenommenem und davon ausgehend konstruiertem radikal Imaginärem.<sup>88</sup> Textsequenzen, die nach dem Modell des Fotografischen konstruiert sind, stehen Passagen gegenüber, die durch die Thematisierung des Numinosen und radikal Imaginären gerade die Marge besetzen, die das Medium Fotografie nicht einnehmen kann. In „Les sept vieillards“ ist die gesamte Greisen-Passage, d.h. der Abschnitt zwischen der allgemeinen Einleitung (V. 1-4) und der reflexiven Brechung ab Vers 33, insbesondere aber die eigentliche Beschreibung des Alten (V. 13-28) durch eine Oszillation zwischen sinnlicher, bisweilen fotografischer Wahrnehmung und projektiv-imaginärer Überformung dieser Wahrneh-

<sup>87</sup> K. Dirscherl, *Zur Typologie der poetischen Sprechweisen bei Baudelaire*, S. 92.

<sup>88</sup> Stierle spricht diesbezüglich von einer „bodenlos gewordenen Wirklichkeit“, vgl. *Der Mythos von Paris*, S. 848.

mungsfragmente gekennzeichnet. Diese Bewegung lässt sich in zwei Sequenzen aufteilen:

Zunächst wird die Farbe der Lumpen, die der Greis trägt, in Beziehung gesetzt zu dem dreckigen gelblichen Nebel, der die urbane Szenerie bestimmt. Indem durch das Verb „imiter“ suggeriert wird, die Kleider passen sich dieser Umwelt an, erscheint der Greis als Vertreter einer Spezies, die sich perfekt an das urbane Habitat angepasst hat und bereits äußerlich zur Mimikry fähig ist. Es kommt also durch die Einbildungskraft zu einer charakteristischen Überlagerung der Witterungsisotopie („brume“ (V. 6), „brouillard sale et jaune“ (V. 9), „ciel pluvieux“ (V. 14), „frimas“ (V. 18)) und der Kleidung des Greises. Der als unwirtlich geschilderten urbanen Szenerie entspricht das Erscheinungsbild des Greises, wobei in dieser Entsprechung eine bereits zwischen der Szenerie und der Innenwelt des lyrischen Ichs etablierte Verbindung („décor semblable à l'âme de l'acteur“ (V. 8)) wieder aufgegriffen wird. Ausgehend von der Wahrnehmung der Straßen von Paris entsteht somit ein Tableau der Melancholie, das sich auch auf das Bewusstsein des lyrischen Ichs und die Erscheinung des Greises ausweiten lässt. In Bezug auf den Greis jedoch muss hinzugefügt werden, dass die zunächst durch die Verbindung von „guenilles jaunes“ (V. 13) und dem gelblich-grauen Himmel suggerierte Vermutung, es handele sich bei ihm ebenfalls um einen Melancholiker, korrekturbedürftig ist. Das Äußere des Greises („aspect“, V. 15), d.h. das zunächst visuell Wahrgenommene, ließe zwar einen derartigen Schluss zu. Doch ein zweites Wahrnehmungsfragment, nämlich das böartige Glitzern seiner Augen, korrigiert diese Vermutung und führt dazu, dass das lyrische Ich ausgehend von diesem Fragment eine weitere imaginäre Projektion wagen kann: „On eût dit sa prunelle trempée / dans le fiel“ (V. 17/18). Der Greis ist nicht Melancholiker, sondern Choleriker, wodurch die Farbe Gelb programmatischen Charakter erhält. Sie steht für die gelbe Galle, die in der traditionellen Humoralpathologie das physische Substrat der „méchanceté“ (V. 16) bildet.<sup>89</sup> Die gelbe Galle ist ihrerseits in der traditionellen Alchimie an das Element Schwefel gebunden, wodurch einerseits wieder die Farbe des Nebels aufgegriffen wird, andererseits jedoch auch das gespenstische, ja diabolische Wesen des Alten angedeutet wird: Traditionell gilt der Schwefel als Attribut der Höllengestalten, als die sich die Greise in der Deutung des lyrischen Ichs später explizit erweisen werden („cortège in-

<sup>89</sup> Vgl. dazu R. Klibansky/E. Panofsky/F. Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London 1964 sowie unter explizitem Bezug auf Baudelaires urbane Ästhetik und die poetische Praxis der *Fleurs du Mal* H. Mehnert, *Melancholie und Inspiration. Begriffs- und wissenschaftsgeschichtliche Untersuchungen zur poetischen „Psychologie“ Baudelaires, Flauberts und Mallarmés. Mit einer Studie über Rabelais*, Heidelberg 1978 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte F. 3, 35), S. 49-82.

fernal“, V. 44). Die Bösartigkeit des Greises, abgeleitet von einem zunächst banalen visuellen Eindruck, wird also imaginativ und assoziativ weiterverfolgt, wobei dieses Schema der projektiven Überformung eines primären sinnlichen Eindrucks nicht nur auf die Farbe der Kleidung und auf den im urbanen Umfeld dominierenden Nebel bezogen, sondern auch auf andere physiognomische Merkmale des Greises angewendet wird: So wird der Bart des Greises als Judasschwert gedeutet, wodurch das Cholerische nun nicht mehr nur in Form überkommener humoralpathologischer Traditionen vorgestellt wird. Vielmehr erscheint das Cholerische nun als Habitus und wird dadurch, dass die Zufallsbegegnung mit dem Greis auf den Straßen der Großstadt nachgerade bedrohlich erscheint, dezidiert betont.

Eine derartige Projektion steht in vordergründigem Kontrast zu dem nächsten Wahrnehmungsfragment, das eine zweite Assoziationssequenz auslöst: „Il n’était pas voûté, mais cassé“ (V. 21). Erschien der Greis eben noch als bedrohlicher Amokläufer, so wird nun in einer prägnanten *Correctio* die körperliche Hinfälligkeit des Alten betont. Der menschliche Körper ist in völliger Dislokation, wobei sich durch diese Beschreibung deutliche Parallelen zu den Beschreibungsmustern in „Les petites vieilles“ ergeben. Auch die Greisinnen werden als „Monstres brisés, bossus / Ou tordus“ (V. 6/7) beschrieben, ihnen wird jegliches Humanum verweigert. Die abschließende Aufforderung „aimons-les“ (V. 7) kann als Überkompensation enttarnt werden. In „Les sept vieillards“ wird das Wahrgenommene jedoch wiederum projektiv überformt und kulminiert in den hyperbolischen Bezeichnungen „quadrupède infirme“ und „juif à trois pattes“ (V. 25), die, losgelöst von dem Wahrnehmungssubstrat, zu einer völligen Enthumanisierung des Greises führen. Mit der abschließenden Charakterisierung des Greises („hostile à l’univers plutôt qu’indifférent“, V. 28) wird der Aspekt der Bösartigkeit wieder aufgegriffen, erhält nun aber, vor dem Hintergrund der Enthumanisierung, einen dezidiert monströsen Charakter.

Der Greis erscheint als konkrete Manifestation des „spectre“ (V. 2), das im einleitenden Quartett auf abstrakter Ebene angesprochen wird. Die in Vers 29-32 geschilderte Multiplikation des Greises muss als Produkt einer Einbildungskraft gelten, die vom lyrischen Ich nicht mehr gezügelt werden kann. Die Proliferation der „spectres baroques“ (V. 31) in „Les sept vieillards“ ergibt für das hysterische Sprecher-Ich das Bild eines Totentanzes, der im Zentrum der Großstadt, des modernen Lebens und der überbordenden Vitalität als subversive Geste erscheinen muss. Das Bild der *danse macabre* ist ein besonders eindringliches Beispiel dafür, wie Baudelaires Großstadtlyrik ausgehend von Fragmenten der visuellen, beinahe fotografisch anmutenden Wahrnehmung in einem zweiten Schritt Inhalte

des Imaginären aufdeckt und auf diese Weise die urbane Topografie in eine Topografie des Bewusstseins überführt.

In Vers 33 kann man eine bedeutende inhaltliche Zäsur feststellen, die sich formal auch durch eine veränderte Sprechsituation manifestiert: Trat das lyrische Ich seit der Begegnung mit dem Greis sprachlich ganz in den Hintergrund, so ergibt sich nun wieder eine verstärkte Präsenz in Pronominalform (V. 33, 34, 35). Nach einer Passage, die in mehreren Sequenzen ausgehend von einer Beschreibung der Oberfläche zu Inhalten des Imaginären vorgestoßen ist und dabei jeweils die Sprechsituation nachhaltig destabilisiert hat, folgt nun ein Abschnitt, der der Verarbeitung dieser von der Begegnung mit dem Greis ausgelösten traumatischen Chock-Erfahrung gewidmet ist. Die Vervielfältigung des Greises, der dem lyrischen Ich im Taumel der Großstadt wie in einem Spiegelkabinett zunächst doppelt gegenübertritt und sodann dreifach, ja schließlich siebenfach begegnet, wird als demütigende Erfahrung gewertet, wobei das lyrische Ich nicht weiß, ob es sich um einen Zufall oder gar um ein Komplott handelt. Im folgenden Quartett wird aus der Reflexion eine direkte Ansprache an den Leser, der, wie im Vorwort der *Fleurs du Mal*, als Bruder angesprochen wird und von dem sich das lyrische Ich Beistand erhofft. Die Hoffnung wird jedoch insofern enttäuscht, als das Gegenüber statt des geforderten „frisson fraternel“ (V. 38) nur Spott für die halluzinatorische Einbildungskraft des lyrischen Ichs aufbringt und den Sprecher für seine Vision eines Totentanzes inmitten der Großstadt der Moderne und des dort pulsierenden Lebens auslacht. Das in „Le Soleil“ postulierte Programm, das den Dichter dazu zwingt, auch in der Menge der Großstadt einsam-sinnierend seines Weges zu ziehen und dabei seine „fantasque escrime“ auszuüben, wird hier durch die unheilbare Einsamkeit des lyrischen Ichs, dem jede Solidarität der Leserschaft verweigert wird, konkretisiert.

Aus Furcht vor weiteren Exzessen seiner durch die flüchtige Begegnung auf der Straße übermäßig stimulierten Einbildungskraft beschließt das lyrische Ich, sich zurückzuziehen. Der Sprecher muss die Straße der Großstadt, den Ort, an dem seine Einbildungskraft ausgehend von zunächst harmlos erscheinenden flüchtigen Begegnungen zu bedrohlichen Visionen des Todes und der Vergänglichkeit geführt wird, verlassen. Unter den die Einbildungskraft anheizenden Wahrnehmungsbedingungen der Großstadt wird die romantische Vorstellung von der genialen Produktionskraft der Imagination zu einer Entfremdungserfahrung, in deren Rahmen der Flaneur auf den Boulevards der Großstadt von Bildern der Angst und des Todes überflutet wird. Der Rückzug erscheint dabei als einzige Möglichkeit, den proliferierenden Bildern des Todes Einhalt zu gebieten. In dieser in Bezug auf die eingangs erwähnten heroischen Ziele enttäuschenden Reaktion sieht der Sprecher die einzige Möglichkeit, die Einbil-

dungskraft wieder in ihre Schranken zu weisen. Gezeichnet von den halluzinatorischen Exzessen, die sich auf den Straßen der Großstadt entspinnen konnten, versucht das lyrische Ich hinter verschlossenen Türen zunächst vergeblich, wieder zu einem Gleichgewicht zu gelangen. Sein hysterisches Inneres ist nicht zur Ruhe zu bringen, wobei dieser Zustand in einer nun totalisierten Wassermetapher gefasst wird: „mon âme dansait, dansait, vieille gabarre / Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords“ (V. 51/52).

Damit wird die eingangs angeführte metaphorische Fassung der Straße als „rivière accrue“ (V. 7) aufgegriffen und zugleich radikalisiert. Ist bei dem Bild des Flusses noch eine Orientierung an den Ufern möglich, so wird in Bezug auf das Innenleben des lyrischen Ichs gerade das Fehlen derartiger Begrenzungen in einer „mer monstrueuse et sans bords“ betont. Die unter den Wahrnehmungsbedingungen der Großstadt entstandene Bewegung der Imagination und deren Steigerung durch die flüchtige Begegnung mit der Außenseiterfigur erscheint als Strudel und führt zu einem völligen Verlust der raum-zeitlichen Verortung – ein Verlust, der als Überschwemmung erfahren wird, durch die sämtliche kategoriale Grenzen kollabieren und durch die die anfangs noch relativ gesicherte Wahrnehmung des urbanen Raums (2. Quartett) überführt wird in Visionen der Angst und des Todes.

#### 4.5.2 Momentaufnahme und Überformung: „À une passante“

Mit dem Sonett „À une passante“ soll ein im Gegensatz zu „Le cygne“, „Les sept vieillards“ und „Les petites vieilles“ in der Forschung gemeinhin nur am Rande gewürdigtes Gedicht aus dem Zyklus der *Tableaux parisiens* in den Mittelpunkt der Betrachtungen rücken. Der Text findet sich nicht in der ersten Auflage der *Fleurs du Mal*. Erstmals erscheint er ein Jahr darauf, im Herbst 1860, in der Zeitschrift *L'Artiste*. Ein weiteres Jahr später findet er schließlich Eingang in die zweite Auflage der *Fleurs du Mal*.

Wie in „Les sept vieillards“ und „Les petites vieilles“, so steht auch „À une passante“ ganz im Zeichen einer plötzlichen Begegnung in der von Zufällen und flüchtigen Konstellationen geprägten Großstadt. Anders jedoch als in den beiden „Fantômes parisiens“, in denen die flüchtige Begegnung mit den Außenseiterfiguren Bilder der Angst und des Todes auslöst, handelt es sich in „À une passante“ um die zufällige Begegnung mit einer schönen Passantin, die sich dem schreibenden Ich in der großstädtischen Menge nur für Sekundenbruchteile zeigt, um sodann von der Bewegung der Menschenmenge auf der Straße fortgetragen zu werden. Die Begegnung wird also als glücklicher Zufall gewertet, als ein Zusammen-

treffen, das anders etwa als die Begegnung mit dem Greis in „Les sept vieillards“ *a priori* nicht zur Dezentrierung des Subjekts führt, sondern mit dem zunächst die Hoffnung auf eine bereichernde Erfahrung verbunden wird, auf eine Liebe in der urban geprägten Moderne. „À une passante“ ist dabei durch die Inszenierung einer flüchtigen Begegnung mit der Schönheit in der großstädtischen Menschenmenge die prägnanteste poetische Umsetzung des ästhetischen Programms der *modernité*, das Baudelaire mehrfach in seinen kunsttheoretischen Schriften vorstellt.<sup>90</sup> Dort beschreibt er, wie bereits angesprochen, die künstlerische Moderne als den Versuch, Flüchtliges und Ewiges als komplementäre Bestandteile einer Ästhetik zu verstehen, die darauf ausgerichtet ist, das Kunstschöne nicht als überzeitlich-ewig gültiges Prinzip zu begreifen und unbesehen an Konzepte des Klassischen zu knüpfen, sondern es vielmehr gerade aus den flüchtigen Erscheinungen in der Großstadt zu gewinnen.<sup>91</sup> Die Devise „tirer l'éternel du transitoire“ (B II, 694) wird zum Imperativ für den Künstler der Moderne.<sup>92</sup> Ganz im Sinne dieser Maxime erscheint die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts in dem zweiten Entwurf eines Epilogs für die Ausgabe der *Fleurs du Mal* von 1861 in personifizierter Form: „Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence, / Tu [la ville de Paris, FH] m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or“ (B I, 192). Aufgabe des Dichters ist es, aus der primär nicht kunstwürdigen Erscheinung der Großstadt („boue“), aus der konkreten urbanen Topografie, das Erhabene und Kunstschöne („or“) zu ziehen. „Tirer“ und „extraire“ sind in diesem Zusammenhang häufig verwendete Verben, die beide unterstreichen, dass das Kunstschöne in der Großstadt nicht bereits vor Augen liegt, sondern erst im Rahmen eines künstlerischen Prozesses aus der Großstadt und den dort dominierenden flüchtigen Konstellationen gewonnen werden muss. Dabei wird nochmals deutlich, weshalb sich Kunst im Rahmen dieser Konzeption nicht auf eine Kopie der Oberfläche, auf eine Darstellung des urbanen Raums beschränken kann, sondern zwangsläufig ein von Elementen dieses Raums ausgehender Prozess der Konstruktion und der Transformation durch ein künstlerisches Bewusstsein sein muss. Insofern ist Karin Westerwelle zuzustimmen, die nachdrücklich betont, dass in „À une passante“ die „halluzinatorische, nicht die realistische Wahrnehmung der städtischen Topo-

<sup>90</sup> Dazu und zum literarischen Fortleben dieser Konstellation in Texten des 20. Jahrhunderts vgl. C. Leroy, *Le mythe de la passante. De Baudelaire à Mandiargues*, Paris 1999 (Perspectives littéraires).

<sup>91</sup> G. Bauer, *Gewissensblitze: moderne Gedichte als Provokationen*, München 1995, S. 64.

<sup>92</sup> K.H. Bohrer, „Philosophie der Kunst oder Ästhetische Theorie. Das Problem der universalistischen Referenz“, in: ders., *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt a.M. 1994 (stw, 1055), S. 121-142, hier S. 130-135.

graphie“<sup>93</sup> im Vordergrund stehe. Westerwelle übersieht dabei jedoch, dass die hastende Menge, die Geschäftigkeit und Unübersichtlichkeit der Stadt nicht vollkommen in den Hintergrund treten, sondern vielmehr den Ausgangspunkt für die von ihr beschriebenen halluzinatorischen Prozesse bilden.<sup>94</sup> Ihre Interpretation negiert die Verweisstrukturen auf den Erfahrungsraum der Großstadt und erscheint daher als polemische Zuspitzung, die – getragen von dem legitimen Bemühen, das Gedicht nicht in der Schilderung einer alltäglichen Großstadt-Erfahrung aufgehen zu lassen – jedoch allzu sehr auf „Abstraktionsbewegungen“ setzt und dabei ihrerseits das *incitamentum* der Großstadterfahrung ausblendet. Die Großstadterfahrung bildet aber, wie Walter Benjamin bereits in seinen Baudelaire-Fragmenten eindrucksvoll dartun konnte, die Grundlage für die Imaginationsbewegung und für die bizarre Dimensionierung einer Liebe im Raum der Moderne. Das Gedicht ist sicher von Abstraktion und projektiver Überformung gekennzeichnet und keineswegs nur mimetische Schilderung einer urbanen Topografie. Abstrahiert und überformt werden kann nur auf Grundlage einer konkreten Erfahrung.<sup>95</sup> Das im Rahmen dieser Studie vorgeschlagene Modell einer Textbewegung, die ausgehend von Fragmenten der sinnlichen Großstadtswahrnehmung zu Inhalten der Erinnerung und des Imaginären vordringt, betont beide Aspekte als untrennbare Bestandteile einer poetischen Praxis: Wahrnehmung und Imagination, konkrete Beschreibung der urbanen Szenerie und projektive, ganz der Imagination des schreibenden Ichs entspringende Überformung dieses Raums gehen ineinander über und lassen einen Text entstehen, der gerade durch die Oszillation zwischen diesen Ebenen zu ästhetischer Prägnanz gelangt.

À une passante

- 1 La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,  
Une femme passa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

<sup>93</sup> K. Westerwelle, „Die Transgression von Gegenwart im allegorischen Verfahren. Baudelaire's A une passante“, in: *Romanische Forschungen* 107 (1996), S. 53-87, hier S. 62.

<sup>94</sup> D. Oehler, „Les ressources de l'allégorie: 'À une passante'“, in: *Lectures de Baudelaire. Les Fleurs du Mal*, hg. von St. Murphy, Rennes 2002, S. 57-68, hier S. 65 sowie J. von Stackelberg, *Weltliteratur in deutscher Übersetzung. Vergleichende Analysen*, München 1978, S. 204.

<sup>95</sup> Zur Überlagerung von Realsituation und allegorisch-abstrakter Bedeutung vgl. G. Butzer, „Dynamisierung des Raums: Transformationen der Mnemotechnik bei Montaigne, Sterne und Baudelaire“, in: *Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur – Literatur – Film*, Bielefeld 2001, S. 23-48, insbesondere S. 37-48.

5 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  
 10 Dont le regard m'a fait soudainement renaître,  
 Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

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

Der erste Vers beinhaltet bereits eine deutliche Verankerung im urbanen Raum, wobei diese Situierung freilich nur Ausgangspunkt einer poetisch-imaginativen Bewegung sein wird. Durch die Nennung der Straße gleich zu Beginn des ersten Quartetts ergibt sich eine Verweisstruktur auf den Raum, der in „Le soleil“ programmatisch als Handlungsraum der Moderne präsentiert wird und in metaphorischer Fassung in den Gedichten „Les sept vieillards“ („canaux étroits“) und „Les petites vieilles“ („plis sinueux“) den Ausgangspunkt der Wahrnehmung bildet. Aber anders als in den genannten Gedichten wird die Straße in „À une passante“ nicht im Modus uneigentlicher Rede präsentiert, sondern ohne Umschweife zu Beginn des Gedichtes evoziert und sogleich näher bestimmt, indem der ohrenbetäubende Lärm genannt wird, den das lyrische Ich auf der Straße der Großstadt ertragen muss. Die Semantik des Verbs „hurler“ weckt dabei die Assoziation an ein Wolfsrudel, wodurch die offizielle Lesart von Paris als Zentrum des Fortschritts und der Zivilisation sogleich subtil hinterfragt wird: Dem prototypischen Bild von Paris als dem kulturellen Raum schlechthin wird durch die Evokation des Wolfsrudels eine Vision gegenübergestellt, die gerade diese Werte negiert und stattdessen das Bild eines instinktiven und vorreflexiven, vom Recht des Stärkeren geprägten Zusammenlebens entwirft. Dadurch ergeben sich Parallelen zu Balzacs Paris-Phantasmagorien, insbesondere zu dem Vorwort zu *La fille aux yeux d'or*. Die Lexeme „rue“ und „hurler“ weisen zudem bemerkenswerte Ähnlichkeiten in der Lautstruktur auf: Dem schrillen Vokal [y] in „rue“ entspricht das beinahe onomatopoetische [y] in „hurlait“, das an das Geheul von Wölfen erinnert. Diesem Vokal geht das grollend-knurrende [r] einmal voran, in „hurler“ hingegen folgt das Knurren auf das Heulen. Diese Vokalqualitäten bilden den Rahmen in einem äußerst symmetrisch konstruierten Vers (zwei Silben/vier Silben/vier Silben/zwei Silben), dessen rationale Organisation in eigentümlichem Kontrast zu dem unüberschaubaren und chaotischen Leben auf dem Boulevard der Großstadt steht.

Dabei verdient die Sprechsituation eine besondere Beachtung: Im ersten Vers unterliegt das Subjekt noch der äußeren Welt und ihrer lärmenden Materialität, noch ist die Schilderung der Außenwelt wichtiger als die Darstellung der lyrischen Subjektivität. Das schreibende Ich manifestiert sich nicht bereits zu Anfang des Gedichts, sondern erst in Form eines Pronomens („moi“) nach der Schilderung der großstädtischen Szenerie im ersten Hemistichion. Der Ausdruck „autour de moi“ impliziert ferner einen Zustand der völligen Vereinnahmung des Sprechers. Die beinahe erdrückende Präsenz des urbanen Raums mit seinen hier in erster Linie akustischen Reizen zeigt sich jedoch nicht nur auf lexikalischer Ebene, sondern auch auf der Ebene der Syntax. Die natürliche Wortstellung wäre entweder „La rue assourdissante hurlait autour de moi“ oder „Autour de moi la rue assourdissante hurlait“. Das vorliegende Syntagma, „La rue assourdissante autour de moi hurlait“ jedoch muss als Hyperbaton bezeichnet werden. Es führt dazu, dass das Personalpronomen in auffälliger Weise von den umgebenden Satzgliedern eingeschlossen ist. Auf syntaktischer Ebene manifestiert sich somit die Machtlosigkeit des schreibenden Ichs gegenüber einer alles beherrschenden urbanen Szenerie.

Diese herausragende Bedeutung des urbanen Raums wird in den Versen 2-5 konkretisiert: Die Verse schildern die sich flüchtig präsentierende Passantin, mithin jenes aus der großstädtischen Szenerie hervorgehende visuelle, auf einer kurzen Begegnung beruhende Wahrnehmungsfragment, das sich zur Momentaufnahme verdichtet und den Auslöser für eine radikal auf das Subjekt bezogene Bewegung des Imaginären bilden wird. Doch bevor die Reaktion des lyrischen Ichs auf die flüchtig vorbeiziehende Passantin geschildert wird, wird dieser kurze Moment bemerkenswert ausführlich inszeniert. Wie bereits in den vorangehend analysierten Gedichten ergibt sich auch in „À une passante“ eine charakteristische Abfolge der Tempora: Während das *imparfait narratif* dazu diente, die lärmende Großstadt als Hintergrund und Erfahrungsraum zu etablieren, markiert die nun folgende Form des *passé simple* die plötzlich in dieses Erfahrungskontinuum einbrechende Begegnung mit der Passantin. Dabei ist in dem langen, sich über vier Verse und somit über die Grenze des ersten Quartetts hinaus ziehenden Satz auffällig, wie Subjekt (une femme) und Verb (passa) gleichsam eingeschlossen sind von qualifizierenden Adjektiven und Partizipien. Dies führt insbesondere in Vers 2 zu einer semantischen Instabilität: Auf was beziehen sich die Adjektive „longue“ und „mince“ sowie die Ausdrücke „en grand deuil“ und „douleur majestueuse“? Noch auf das Subjekt des ersten Satzes, also die Straße? Dies wäre, was die Kongruenz betrifft, durchaus möglich und für die Adjektive „longue“ und „mince“ zumindest prinzipiell auch semantisch nicht hochgradig kühn. Doch schon die Ausdrücke „en grand deuil“ und „douleur majestueuse“

dementieren mit einigem Recht eine derartige Lesart, die spätestens in Vers 3 endgültig verworfen werden muss: Dort erfährt der Leser endlich das Subjekt des Satzes, wobei „une femme“ eine denkbar vage Bestimmung darstellt. Die auf diese Weise entstehende syntaktische Struktur erscheint als sprachliche Manifestation eines Wahrnehmungsprozesses, der sich fragmentarisch und ohne organische Verbindungen vollzieht. Die Wahrnehmungsbedingungen in der Menge zeichnen sich durch Diskontinuität und durch *staccato*-Reihung von Einzelelementen aus, wobei sich Momentaufnahmen von eindringlicher Sinnlichkeit ergeben, die bisweilen nicht einer logischen Konzeption folgen, sondern ganz den der urbanen Szenerie eigenen Bedingungen der Kontingenz und der Flüchtigkeit gehorchen. Die Fragmente der visuellen Wahrnehmung werden aneinandergereiht, und immer wieder ergeben sich aus diesem Reihungsstil auf semantischer Ebene Widersprüche, zumindest jedoch Inkohärenzen in einem Porträt, das eher einer flüchtig aufs Blatt geworfenen Skizze oder, um die Anlehnung an das Fotografische zu betonen, einem *instantané* als einer durchdachten Komposition gleicht. Der in einem ersten Schritt konstatierten Trauer stehen die später registrierten koketten Bewegungen und die beinahe eitle Orientierung an der Mode gegenüber. Ebenso scheinen die Adjektive „agile“ und „noble“ wenig kohärent, wenn man an die seit den Fürstenspiegeln kanonischen Bestimmungen adeligen Verhaltens denkt. Immerhin ergeben sich zwischen dem Adjektiv „noble“ und der „jambe de statue“ Ansätze einer semantischen Isotopie. Das Bein einer Statue will jedoch so gar nicht zu der Tatsache passen, dass die Frau rasch vorbeizieht, sich dem schreibenden Ich nur für den Bruchteil einer Sekunde zeigt, um sodann in der großstädtischen Menschenmenge zu verschwinden. Doch genau in diesem Paradoxon gelangt Baudelaires eingangs referierte Ästhetik zu höchster Prägnanz: Aus der in höchstem Maße flüchtigen Erscheinung der Passantin ergeben sich Ansätze eines überzeitlichen Kunstschönen. Dieses wird nicht mehr aus überkommenen Idealen abgeleitet, sondern gerade aus der Flüchtigkeit und der Kontingenz der Großstadt. Diese Prinzipien gewinnen nur in der anonymen Menschenmenge auf dem Boulevard der Großstadt ihre herausragende Bedeutung: Die Menge fungiert als anonymer Aktant, sie bestimmt die Wahrnehmungsbedingungen, führt die Passantin für Sekundenbruchteile vor die Augen des Flaneurs und entzieht sie jedoch wieder mit grausamer Konsequenz.<sup>96</sup> Benjamin unterstreicht weiterhin, dass die nicht zur Darstellung gekommene, aber dennoch agierende Menge in ihrer Funktion nicht im Hinblick auf den Bürger, sondern auf den Erotiker zu bestimmen

<sup>96</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, S. 547-549 sowie S. 622-624.

sei.<sup>97</sup> Ihm trage sie die Passantin als sexuelle Beute zu, um sie ihm sogleich wieder zu entziehen. Insofern dürfe man allerdings nicht einseitig die Ver-lusterfahrung betonen, die freilich auch mit den Wahrnehmungsbedin-gungen in der großstädtischen Menge zu tun hat, aber eben nur die nega-tive Seite des Milieus darstelle, durch das der flüchtige Kontakt erst eigentlich ermöglicht werde. Benjamin spricht von der „heimliche[n] Ge-genwart der Masse“<sup>98</sup>, die zwar nicht dargestellt werde, jedoch für zahlrei-che Gedichte der *Tableaux parisiens* von kaum zu überschätzender Bedeu-tung sei: „Die Masse war der bewegte Schleier; durch ihn hindurch sah Baudelaire Paris.“<sup>99</sup>

Ab Vers 6 kommt es zu einer zunehmenden Fokussierung auf das lyri-sche Ich. Nachdem der Text zunächst von der Schilderung des urbanen Raums, sodann von der Inszenierung der flüchtigen Begegnung mit der Passantin geprägt ist, beginnt in Vers 6 die Konzentration auf den Spre-cher. Die Ebene der sinnlichen Wahrnehmung der urbanen Realität wird mehr und mehr verlassen, an ihre Stelle treten von dieser ausgelöste pro-jektive Überformungen. Die Erotik der Begegnung wird dabei als ein Trinken aus den Augen der Passantin gefasst. Diese eigentümliche, synä-thetische Aufladung des flüchtigen Blickkontakts erscheint als eine von der Einbildungskraft des lyrischen Ichs gesteuerte Kompensation für ei-nen sozialen Austausch oder gar für einen sexuellen Kontakt, der in der großstädtischen Situation der Menschenmenge unmöglich wäre. Die her-ausragende Bedeutung der Augen, wie sie insbesondere im neuplatoni-schen Diskurs theoretisch fundiert wurde und in der poetischen Praxis seit der Renaissance bestimmend ist, wird hier aufgenommen und eigenwillig deformiert. Das Verb „boire“ kann in diesem Zusammenhang als Aus-druck eines existentiellen Mangels des lyrischen Ichs gelten: So wie der Schwan in dem bereits interpretierten Gedicht „Le cygne“ seinen Hals gen Himmel reckt und nichts sehnlicher erhofft, als in der staubigen Groß-stadt ein paar Tropfen Wasser zu bekommen, so hofft auch der von Kon-vulsionen gezeichnete Flaneur, durch den Kontakt mit der vorbeiziehen-den Passantin einen existentiellen Mangel, den Durst nach Liebe, stillen zu können. Der „extravagant“ (V. 6), etymologisch gelesen der ziellos Um-herschweifende, erkennt jedoch die Gefahren, die sich aus diesem Kon-takt ergeben können. Es ist dies der Doppelcharakter der Schönheit, die einerseits fasziniert, andererseits das psychische Gleichgewicht des Fla-neurs nachhaltig destabilisieren kann. Die flüchtige Begegnung auf der Straße der Großstadt ist somit Auslöser einer Imaginationsbewegung, die die Gefahren einer derartigen erotischen Präsenz durchaus mit zur Dar-

<sup>97</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, S. 547.

<sup>98</sup> Ebd., S. 622.

<sup>99</sup> Ebd.

stellung bringt, wobei diese parömiologische Dimension in der Metapher „ciel livide“ (V. 7) bereits vorbereitet wird und sodann prägnant in dem letzten Vers des zweiten Quartetts in der Gegenüberstellung der Verben „fasciner“ und „tuer“ hervortritt: „La douceur qui fascine et le plaisir qui tue“ (V. 8). Dieser gnomische Abschluss der Quartette nimmt sich vor dem Hintergrund petrarkistischer Formeln durchaus konventionell aus, erhält seine Brisanz jedoch aus der Tatsache, dass diese Formel nicht wie in der frühneuzeitlichen Literatur der philosophischen Selbstsorge entspringt, sondern vielmehr als rhetorische „fleur“ aus einer Erfahrung der Großstadt Gestalt gewinnt. Vergleicht man den ganz von der sinnlichen Wahrnehmung der Großstadt getragenen ersten Vers mit diesem sentenzenhaften Vers, der das zweite Quartett beschließt, so wird deutlich, dass die konkrete Erfahrung der Großstadt Ausgangspunkt einer Bewegung der Imagination ist, die sehr rasch dieses Wahrnehmungssubstrat verlässt und zu allgemeinen und radikal imaginären Inhalten vorstößt. So führt das Kontingente und Flüchtige, das Konkrete und Sinnliche der Großstadtswahrnehmung zum Abstrakten und Allgemeinen der Sentenz, die das schreibende Ich aus den Wahrnehmungsfragmenten gewinnen kann („tirer“/„extraire“) und denen eine herausragende Position innerhalb einer Topografie des Bewusstseins zukommt.

In völliger Übereinstimmung mit den Konventionen der Sonett-Tradition lässt sich am Übergang von den Quartetten zu den Terzetten ein deutlicher Einschnitt feststellen: Die Erzählung endet abrupt. Nachdem sich ausgehend von der urbanen Szenerie das Bild einer verführerischen Passantin ergeben konnte, das anschließend in seiner Wirkung auf die Psyche des Sprechers untersucht und sodann zur Sentenz zugespitzt wurde, handelt es sich in den Terzetten um Reflexionen auf sehr abstrakter Ebene, um das, was Dirscherl in seiner *Typologie der poetischen Sprechweisen bei Baudelaire* als das Besprechen bezeichnet.<sup>100</sup> Dieses Besprechen wird zwar ausgelöst von der kontingenten und flüchtigen Begegnung auf den Boulevards der Großstadt, also von dem, was zuvor beschrieben wurde, es entgleitet jedoch endgültig in den Bereich einer Topografie des Bewusstseins. Hier entsteht der von Westerwelle analysierte Zustand „poetisch-imaginativer Zeit- und Ortlosigkeit“<sup>101</sup>, der jedoch nur als Konsequenz einer von der Großstadtszenerie ausgelösten Imaginationsbewegung des Sprechers zu verstehen ist. Auch die Schilderung des Blickkontakts ab Vers 6 war zwar bereits gekennzeichnet von halluzinatorischen Überformungen, erwuchs jedoch noch einigermaßen bruchlos aus den zuvor präsentierten Splintern der visuellen Wahrnehmung. Bezeichnend ist in die-

<sup>100</sup> Eine Differenz zwischen „den Vierzeilern, die den Vorgang dartun, und den Terzinen, die ihn verklären“, konstatiert bereits Benjamin, vgl. *Charles Baudelaire*, S. 548.

<sup>101</sup> K. Westerwelle, *Die Transgression von Gegenwart im allegorischen Verfahren*, S. 57.

sem Zusammenhang das Enjambement, durch das das erste und das zweite Quartett, die Schilderung der Passantin und die Wirkung, die diese auf den Sprecher ausübt, relativ organisch ineinander übergehen. Die Terzette hingegen präsentieren sich von Anfang an als abstrakte Reflexion, sie bilden keine Sequenz der Erzählung, sondern reflektieren das Erzählte in der subjektiven Brechung eines Bewusstseins. Das Ende der Erzählung wird dabei durch die suggestive, an Dispositive des Fotografischen gemahnende Aposiopese „Un éclair ... puis la nuit!“ deutlich markiert. Das momenthafte Auftreten der Passantin erscheint als *instantané*. Der darin festgehaltenen auratischen Begegnung folgt wieder das indistinkte Kontinuum der Flanerie auf den Boulevards der Großstadt, auf die Ekstase folgt die mentale Aufarbeitung. Die Passantin wird im Rahmen dieser Reflexion in einem imaginären Dialog angesprochen, wobei ihr kein Eigename zugestanden wird. Sie wird als „Fugitive beauté“ (V. 9) apostrophiert und erscheint somit als prototypische Inkarnation der Ästhetik der Flüchtigkeit, durch deren Fixierung im Medium des Kunstwerks das Kunstschöne der Moderne entstehen kann.

Das mentale Festhalten am Bild der Passantin, wie es in dem fiktiven Dialog zum Ausdruck kommt, steht in markantem Kontrast zum realen Entzug („nuit“, V. 9) und führt zur charakteristischen Haltung der Melancholie. Das lyrische Ich versucht, den aus der Großstadtsituation hervorgegangenen Trieb zu sublimieren, wobei die Reimwörter „beauté“ (V. 9) – „éternité“ (V. 11) im ersten Terzett eine neuplatonische Konzeption vorstellen, in deren Rahmen gerade die unerfüllte Liebe zur Bewahrung des Ideals führt. Dieser neuplatonischen Konzeption einer prinzipiell unerfüllten Liebe, wie sie insbesondere im Rahmen der petrarkistischen Lyrik kultiviert wurde, kommt im Rahmen einer urbanen Ästhetik eine bemerkenswerte Stringenz zu. Wurde der Liebesvollzug in der Lyrik seit den Provenzalen und sodann im Petrarkismus zumeist durch Standesunterschiede und gesellschaftliche Konventionen vereitelt, so erscheinen bei Baudelaire bereits das Milieu und die von ihm determinierten Wahrnehmungsbedingungen als der Rahmen, der eine Entfaltung und Erfüllung der Liebe unmöglich macht. Was bei den Provenzalen und in den Texten der petrarkistischen Tradition durch Normen, also diskursiv vermittelt, als unmöglich dargestellt wird, wird bei Baudelaire bereits auf einer vorreflexiven Ebene, nämlich allein durch den Handlungsraum und durch die dort vorherrschenden Wahrnehmungsbedingungen verhindert. Die Bezugnahme auf die Tradition der Liebeslyrik erfolgt demnach nicht nur auf formaler Ebene durch Einfügung in die Sonettform, sondern auch thematisch: Die nur flüchtige Begegnung mit der Geliebten und die Sublimierung des Triebes im Bewusstsein des lyrischen Ichs zählen seit Dante zu

den Grundmustern lyrischen Sprechens.<sup>102</sup> Die Sublimierung erfolgt jedoch bei Baudelaire nicht nach Maßgabe sozialer Codierungen, sie stellt keine subjektive Wahl vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Normen dar, sondern sie erscheint als die einzige Handlungsoption für ein lyrisches Ich, dem das Objekt der Begierde im urbanen Raum zugetragen, sodann jedoch wieder entrissen wird.

Bei der Sublimierung, wie sie in den Terzetten inszeniert wird, ergibt sich eine markante semantische Verschiebung in Bezug auf die Beschreibung der Quartette. In den Quartetten wurde die Begegnung des lyrischen Ichs mit der Passantin in signifikanter Weise mit dem Motiv des Todes verknüpft: Die tiefe Trauer der Passantin (V. 2), durch die sie als moderne Inkarnation der Andromache erscheint, der „ciel livide“ ihrer Augen (V. 7) und die sentenzenhafte Rede von der tödlichen Lust (V. 8) bilden eine Isotopie des Todes, die eine phonetische Resonanz dadurch erfährt, dass die Personalform des Verbs „tuer“, wie sie als Endreim in Vers 8 auftritt, bereits in dem Adjektiv „fastueuse“ (V. 3) und dem Substantiv „statue“ anklingt und später phonetisch in der Form des Personalpronomens der zweiten Person Singular „tu“ wiederkehrt (V. 13). In den Terzetten wird jedoch dadurch eine Opposition zu der Todes-Isotopie aufgebaut, dass der ekstatische Augenblick der Begegnung nicht als todbringend, sondern gerade als vitalisierend bezeichnet wird (V. 10). Dieser ambivalenten Bewertung der Begegnung entsprechen zwei unterschiedliche Perspektiven: In der konkreten Situation, der schockhaft erfahrenen Begegnung mit der schönen Passantin auf der Straße der Großstadt, wird das todbringende, den Flaneur vereinnahmende Element einer Liebe betont, die aus der kontingenten und flüchtigen Begegnung erwachsen könnte, wenn dieser eine Erfüllung zugestanden würde. In der Retrospektive hingegen wird im Rahmen einer Selbstreflexion die Unerfüllbarkeit dieser Liebe konstatiert. Diese Unerfüllbarkeit bewahrt das lyrische Ich einerseits vor der Vereinnahmung, ermöglicht jedoch auch eine Art der idealisierenden projektiven Überformung, die eine Realisierung der Liebe niemals zugelassen hätte. Gerade dadurch, dass die Passantin von der Menge fortgetragen wird und sich dem Blick des Flaneurs entzieht, kann sich eine Bewegung der Imagination entspinnen, die die flüchtige Schönheit (V. 9) in die Ewigkeit des Kunstwerks (V. 11) überführt. Insofern ist die sich entziehende Passantin die poetische Realisierung der im *Peintre de la vie moderne* propagierten anti-

<sup>102</sup> Zur intertextuellen Dimension von „À une passante“, insbesondere in Bezug auf Dante, vgl. J. Starobinski, „Le regard des statues“, in: *Nouvelle revue de psychanalyse* 50 (1994), S. 45-64, insbesondere S. 59 sowie R. Warning, „Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie: Dante, Petrarca, Baudelaire“, in: ders., *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*, Freiburg i.Br. 1997 (Rombach Wissenschaft – Litterae, 51), S. 105-141, insbesondere S. 136-141.

naturalistischen Ästhetik, die in der Anwesenheit des Modells eine Beschränkung der künstlerischen Einbildungskraft sieht („le modèle lui [= à M. G., FH] serait plutôt un *embarras* qu'un secours“ B II, 698). Die Einbildungskraft soll zwar von einem Modell angeregt werden, das Modell muss jedoch sodann entzogen werden, um die Einbildungskraft nicht in ihrer freien Entfaltung zu behindern. Insofern steht das Motiv der Wiedergeburt nicht nur im Kontrast zu der Todes-Isotopie, sondern erscheint auch als Ausgangspunkt der Imaginationsbewegung: „Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître“ (V. 9/10) bezeichnet mithin die Geburt der Imaginationsbewegung, die ausgelöst wird durch den Anblick der flüchtigen Schönheit. Diese kann gerade deshalb in das Ideal des Kunstwerks überführt werden, da sie ihre Fremdheit behält und sich dadurch, dass sie sich entzieht bzw., wie Benjamin es ausdrücken würde, von der Menge entzogen wird, nicht in einem Prozess der Aneignung zum Besitz des Sprechers wird. Die noch ganz romantischen Mustern folgende antithetische Gegenüberstellung von Kunst und Leben zeigt sich dadurch, dass das schreibende Ich zwar die imaginationsanregende Potenz der „fugitive beauté“, ihren Wert für die künstlerische Tätigkeit anerkennt, jedoch dessen ungeachtet diese Flüchtigkeit auch betrauert, da sie das durch die Begegnung hervorgerufene Begehren nicht stillt, sondern im Modus der Kunst sublimieren muss. So lässt sich auch der Gegensatz zwischen dem ersten und dem letzten Vers des Gedichts verstehen: Dem *fortissimo* der Großstadtszenarie, aus der die kurze Begegnung mit der Passantin erwächst, steht das unruhige Gemurmel des lyrischen Ichs gegenüber, das zwar aus der flüchtigen Begegnung das Kunstschöne zieht, für diesen ästhetischen Gewinn aber sein Begehren sublimieren muss.<sup>103</sup>

#### 4.6 Zusammenfassung: Texte aus dem Erfahrungsraum Großstadt

Durch textnahe Analysen einiger bedeutender Gedichte der *Tableaux parisiens* konnte gezeigt werden, dass die Referentialität des Textes, die Darstellung der Großstadt, niemals Selbstzweck ist, sondern vielmehr als Auslöser einer Bewegung der Erinnerung und der Imagination eine spezifische Bedeutung für eine an frühromantische Postulate anknüpfende Ästhetik gewinnt. Bereits Walter Benjamin bemerkte in Bezug auf Baudelaires *Tableaux parisiens*, dass man „seine wichtigsten Gegenstände kaum jemals in der Gestalt von Beschreibungen“<sup>104</sup> im Text vorfinde: „Baude-

<sup>103</sup> Dazu eingehender J. Starobinski, *Le regard des statues*, S. 62.

<sup>104</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, S. 621.

laire schildert weder die Einwohnerschaft noch die Stadt.“<sup>105</sup> Dem Motiv der Großstadt kommt somit eine rein formale Bedeutung zu: Die nur fragmentarisch fassbare urbane Topografie bildet einen idealen Ausgangspunkt für projektive Überformungen. Das sinnlich nicht oder nur fragmentarisch fassbare urbane Geschehen ist die Basis für eine ganz in der Subjektivität des sprechenden Ichs verankerte Bewegung der Erinnerung und der Imagination. Der in „Le soleil“, dem zweiten Gedicht der Sektion, prägnant als Reimpaar exponierte Nexus „pavé“/„rêvés“ (V. 7/8) wird in dem einleitenden Vers des Gedichts „Les sept vieillards“ („Fourmillante cité, cité pleine de rêves“) wieder aufgegriffen: Er bildet die Basis einer Ästhetik der Moderne, die auf der Verknüpfung der urbanen Topografie mit den Träumen und dem Imaginären des lyrischen Ichs beruht. Der Übergang von der Referenz zum Imaginären wird dabei nicht immer in gleicher Weise vorgenommen: Während in den Gedichten „Les sept vieillards“, „Les petites vieilles“ und „À une passante“ die flüchtige Begegnung mit Passanten auf den Boulevards als Auslöser einer Bewegung der Erinnerung und der Imagination fungiert, genügt dem lyrischen Ich in dem Gedicht „Le cygne“ bereits das Überqueren der Place du Carroussel, um diese innere Bewegung in Gang zu setzen.

Im Text lässt sich der Übergang von der Referenz zum Imaginären des Ichs als Erschütterung der Deixis beschreiben, als Auflösung der nur skizzenhaft etablierten raum-zeitlichen Koordinaten und somit der pragmatischen Basis der Texte. Die Überlagerung von Referenz und Imaginärem, die Oszillation zwischen diesen Ebenen und der Formgewinn, der daraus resultiert, sind spezifische Möglichkeiten des literarischen Textes und des Mediums Sprache, auf dem dieser beruht. Das Sprecher-Ich fungiert dabei als „point de jonction entre intériorité et monde extérieur, entre référence et libre imagination“<sup>106</sup>. Auf diese Weise sind die *Tableaux parisiens* nicht Texte über die Großstadt, sondern Texte aus dem Erfahrungsraum der Großstadt, die diesen Raum zwar thematisieren, sodann jedoch die von ihm ausgelösten Gehalte der Erinnerung und der Imagination in den Vordergrund rücken und somit nicht auf die urbane Topografie eingehen, sondern ausgehend von dieser eine Topografie des Bewusstseins erstellen. Waren die Paris-Texte der feuilletonistischen Tableau-Tradition noch an einer klassifizierenden, an Prämissen des positivistischen Wissenschaftsideals orientierten Erfassung des urbanen Lebens interessiert, so wenden sich Baudelaires *Tableaux parisiens* nachdrücklich von diesem Ziel ab. Damit besetzen sie gleichzeitig die Marge, die kein anderes Medium einnehmen kann. Das urbane Dekor kann durch Bildmedien besser erfasst werden,

<sup>105</sup> Ebd., S. 622.

<sup>106</sup> V. Magri-Mourgues, *Lecture des Tableaux parisiens*, S. 27.

die vom städtischen Leben ausgelösten Assoziationen, Erinnerungen und Imaginationen als Topografien des Bewusstseins jedoch sind nur im Medium der Sprache zur Darstellung zu bringen. Baudelaires *Tableaux parisiens* schaffen sprachliche Muster, die gerade den Übergang von der visuellen Wahrnehmung zu subjektiven Gehalten des Imaginären zu zuvor nicht gekannter poetischer Prägnanz bringen. Dieser Übergang an sich, so konnte eingangs dargelegt werden, ist freilich keine genuine Innovation des Dichters der *Fleurs du Mal*. Er lässt sich als Teil einer Jahrhunderte alten Tradition von Texten beschreiben, die ausgehend von der Kontemplation des Außenraumes zu Gehalten der Erinnerung und der Imagination vorstoßen (Petrarca, Rousseau). Die Wahl des urbanen Außenraumes jedoch muss als literarische Revolution gelten. Durch sie begründet Baudelaire eine Ästhetik der Moderne, die für das gesamte 20. Jahrhundert einen Spielraum literarischer Möglichkeiten eröffnet.

Dieser soll nachfolgend ausgelotet werden soll. Der Nexus von fragmentarischer Wahrnehmung des großstädtischen Lebens und träumerischer Aktivität eines einsam flanierenden Ichs sowie dessen poetische Gestaltung in Texten, für die die Oszillation zwischen diesen Ebenen von grundlegender Bedeutung ist, wird bei Apollinaire und den Surrealisten, bei Julien Gracq und auch bei Jacques Roubaud aufgegriffen und stellt somit ein Muster dar, das bis weit in das 20. Jahrhundert hinein eine nachhaltige Wirkungsmacht entfalten konnte.

Während Baudelaire in den kunstkritischen Schriften ausführlich die Rolle der Einbildungskraft für eine Ästhetik der Moderne erörtert, sucht man eine theoretische Auseinandersetzung mit der formalen Bedeutung des Motivs Großstadt und der Erfahrung der großstädtischen Menschenmenge vergeblich. Lediglich im *Peintre de la vie moderne* finden sich im Rahmen der Beschäftigung mit E.A. Poes *L'Homme des foules* Ansätze dahingehender Überlegungen. Baudelaire beschreibt dort die Menschenmenge als das Biotop des Dandys: „La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule“ (B II, 691). Die Menschenmenge auf den Boulevards der Großstadt wird als „immense réservoir d'électricité“ (B II, 692) bezeichnet. Der Dandy, ein „kaléidoscope doué de conscience“ (ebd.), richtet seine Aufmerksamkeit auf die flüchtigen Konstellationen und Begegnungen in der Großstadt. Die Bedeutung eines derartigen Habitus für die künstlerische Produktion erschließt sich jedoch nicht aus dieser Passage und lässt sich aus der metaphorischen Bezeichnung „réservoir d'électricité“ auch nur ansatzweise erahnen. Bei genauer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass dahingehende Erwägungen nicht in den kunstkritischen Schriften zu finden sind, sondern vielmehr als werkimmanente poetologische Reflexion sowohl in dem Prosagedicht „Les foules“ aus dem *Spleen de*

*Paris* als auch in dem erst postum veröffentlichten Projekt eines Epilogs für die *Fleurs du Mal* zu finden sind.

In „Les foules“, einem erstmals im November 1861 in der *Revue fantaisiste* veröffentlichten Prosagedicht, wird die formale Bedeutung der Großstadt und des Lebens als *man of the crowd* für den „poète actif et fécond“ (B I, 291) erörtert, mithin ein expliziter Nexus zwischen der als Flaneur erfahrenen Großstadt und der poetischen Aktivität herausgearbeitet. Zunächst wird betont, dass das Flanieren eine ernste Angelegenheit sei. Auf diese Weise kann eine Abgrenzung von der bürgerlichen Praxis des beschaulichen und bisweilen geselligen Spazierengehens erfolgen und eine markante Umakzentuierung für eine Ästhetik der Moderne vorgenommen werden. Für das von Baudelaire exponierte Ideal des modernen Dichter-Flaneurs ist eine charakteristische Spannung zwischen der Lebensform in der Menge und der abgrundtiefen Einsamkeit des lyrischen Ichs („être seul dans une foule affairée“, B I 291) von besonderer Bedeutung. Die Tatsache, in der Menge zu stehen und trotzdem nicht zur Menge zu gehören, mutet paradox an, ist jedoch Voraussetzung für ein Privileg des Dichters: Er kann sich aus dieser im wörtlichen Sinne prominenten Position nach Belieben in andere, ihm zufällig in der Menschenmenge begegnende Passanten hineinversetzen, wodurch eine „universelle communion“ (ebd.) entsteht, die die Grundlage einer poetischen Bewegung bildet und als „ineffable orgie“, als „sainte prostitution de l'âme“ (ebd.) beschrieben wird. Getragen wird sie von einem Subjekt, das bereit ist, sich der Kontingenz und der Flüchtigkeit des urbanen Lebensraums auszusetzen („à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe“, ebd.). Die Großstadt ist der Raum *par excellence* für eine Ästhetik, die das Unvorhersehbare und Unbekannte als Grundlage des künstlerischen Schaffens begreift und den Schaffensprozess selbst als ekstatisch-orgiastische Erfahrung kennzeichnet. Es wird hier bereits deutlich, wie sehr sich ein solches werkimmanent artikuliertes ästhetisches Programm von der in „Paysage“ noch in Anlehnung an überkommene Muster postulierten Konzeption einer keuschen Eklogendichtung entfernt. Die „jouissances fiévreuses“ (ebd.), durch die die Einbildungskraft des Dichters, der sich „an die beunruhigenden und bedrohlichen Seiten des städtischen Lebens“<sup>107</sup> hält, angeheizt wird, entspringt nicht dem Idyllisch-Bukolischen, sondern dem radikal Urbanen, wie es sich in der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts manifestiert.

In dem ersten Projekt eines Epilogs für die Ausgabe der *Fleurs du Mal* von 1861 wird eine derartige formale Bedeutung des Großstadt-Motivs für den künstlerischen Produktionsprozess noch konzeptuell radikalisiert. Die Tatsache, dass es sich um das Projekt eines Epilogs handelt, verdient inso-

<sup>107</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, S. 542.

fern Beachtung, als die Textsorten Prolog und Epilog eine gewisse Affinität zu programmatischen Postulaten aufweisen, die entweder prospektiv oder retrospektiv die dem jeweiligen Werk zugrundeliegenden Prämissen reflektieren. Die programmatische Bedeutung, die in dem Epilog-Projekt dem Motiv der Großstadt zugeschrieben wird, bezieht sich also bezeichnenderweise auf die Gesamtheit der Gedichte aus den *Fleurs du Mal*. Durch die explizite und nachgerade obsessive Bezugnahme auf Paris hat man den Text postum jedoch zunächst den Prosagedichten des *Spleen de Paris* zugeordnet. Erst durch ein vergleichendes Hinzuziehen von Baudelaires Briefwechseln konnte geklärt werden, dass es sich bei der „ode à Paris vu du haut de Montmartre“<sup>108</sup> um das Projekt eines Epilogs für die *Fleurs du Mal*-Ausgabe von 1861 handelt:

Je travaille aux Fleurs du Mal. Dans très peu de jours, vous aurez votre paquet, et le dernier morceau ou épilogue, adressé à la ville de Paris, vous étonnera vous-même, si toutefois je le mène à bonne fin (en tercet ronflants).<sup>109</sup>

Der Epilog zeichnet sich in Bezug auf die bereits interpretierten Gedichte durch eine markante Veränderung des Sprecherstandortes aus: Das lyrische Ich befindet sich nicht mehr in der Menschenmenge auf den Boulevards der Großstadt, sondern reflektiert die formale Bedeutung des Großstadt-Motivs für seine Dichtung von einem erhöhten Standpunkt aus. Der Unterschied zwischen poetischer Praxis und poetologischer Reflexion wird folglich durch unterschiedliche raumsemiotische Realisierungen kenntlich gemacht.

- 1 Le cœur content, je suis monté sur la montagne  
D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur,  
Hôpital, lupanar, purgatoire, enfer, baigne,  
  
Où toute énormité fleurit comme une fleur.
- 5 Tu sais bien, ô Satan, patron de ma détresse,  
Que je n'allais pas là pour répandre un vain pleur;  
  
Mais comme un vieux paillard d'une vieille maîtresse,  
Je voulais m'enivrer de l'énorme catin  
Dont le charme infernal me rajeunit sans cesse.
- 10 Que tu dormes encor dans les draps du matin,  
Lourde, obscure, enrhumée, ou que tu te pavanés

<sup>108</sup> Ch. Baudelaire, *Correspondance*, Bd. 2, S. 59.

<sup>109</sup> Ebd., S. 57.

Dans les voiles du soir passémentés d'or fin,  
 Je t'aime, ô capitale infâme! Courtisanes  
 Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs  
 15 Que ne comprennent pas les vulgaires profanes. (B I, 191)

Das Gedicht beginnt, wie so viele andere Texte der *Fleurs du Mal*, mit der Schilderung einer Realsituation, mit einer urbanen Topografie, die sogleich kontaminiert wird mit Gehalten der Erinnerung und der Imagination und dadurch zu einer Topografie des Bewusstseins wird. Das lyrische Ich verlässt seine Position als *man of the crowd*, um von Montmartre aus die Großstadt panoramatisch zu erfassen, wodurch eine Gegenbewegung zu dem in „Le soleil“ geschilderten Abstieg in die Niederungen der Straßen von Paris entsteht. Entgegen der Erwartung, nun eine Übersicht, ein „Paris à vol d'oiseau“ präsentiert zu bekommen, muss man sogleich wieder eine Destabilisierung der pragmatischen Basis konstatieren: Sie erfolgt durch die unvermittelt auftretende Kaskade von Substantiven in Vers 3, die einen eigentümlichen Gegensatz zu der eingangs affirmierten Zufriedenheit des lyrischen Ichs bilden, indem sie die Stadt in Metaphern des Todes kleiden. Die Substantive hôpital, lupanar, purgatoire, enfer, bague stellen die Großstadt als „Ort einer gefallenen Menschheit“<sup>110</sup> dar. In Vers 4 wird sodann unterstrichen, dass die Blumen, die den Titel der Sammlung zieren, aus diesem Ort der Krankheit, der Devianz, des Todes und des Bösen erwachsen. Durch die realitätstransformierende Kraft der Imagination gelingt es dem Dichter, ausgehend von dem Ort des Bösen und des Verwerflichen das Schöne und das Ideal im Medium der Kunst hervorzubringen. Anders als das feuilletonistische Genre des Tableau de Paris wenden sich Baudelaires Texte gerade dem Beunruhigenden, Abstoßenden und Infernalischen von Paris zu, da diese Seiten eine Bewegung der Erinnerung und Imagination hervorrufen, die dem Ideal einer nicht abbildenden, sondern transformierenden Kunst entspricht. Die Abhängigkeit einer derartigen Ästhetik vom Erfahrungsraum der Großstadt wird dadurch ausgedrückt, dass die Großstadt metaphorisch gefasst wird: Sie erscheint als Prostituierte, als „vieille maîtresse“ (V. 7) und „énorme catin“ (V. 8), die dem Dichter ihre Dienste anbietet. Zu diesen zählt auch die Stimulation der Einbildungskraft. Die personifizierende Darstellung der Großstadt geht so weit, dass diese ab Vers 10 explizit angesprochen wird. Sie ist das Gegenüber, dessen der Dichter bedarf, um seine amimetische Ästhetik in eine poetische Praxis zu überführen. Die Apostrophe kulminiert folgerichtig in einer ambivalenten Liebeserklärung: „Je t'aime, ô capitale infâme!“ (V. 13).

<sup>110</sup> H. Doetsch, *Flüchtigkeit*, S. 137.

Sigrid Weigel beschreibt im Rahmen einer diachron angelegten Untersuchung zur Topografie der Geschlechter in Städtedarstellungen ähnliche raumsemiotische Konstellationen: In der Inszenierung eines an erhöhtem Ort auf die Stadt herabblickenden Mannes sieht sie eine Konstante männlichen Schreibens.<sup>111</sup> Dabei geht sie von einer „Metaphorisierung und Allegorisierung der Stadt als Frau“<sup>112</sup> aus, wodurch das Herabblicken des Mannes die Perspektive einer Umarmung darstelle und das Begehren ausdrücke, die Stadt zu besetzen und zu besitzen. Die Verbindung von Frau und Stadt, die nach Weigel in verschiedenen Literaturen eine „stabile Bildlichkeit“<sup>113</sup> produziert habe, lässt sich auch in dem hier vorliegenden Baudelaire-Text ausmachen. Sie erhält jedoch zusätzlich die bereits erwähnte poetologische Dimension: Der Dichter kennzeichnet die Großstadt, insbesondere deren Schattenseiten, als *incitamentum* für seine poetische Tätigkeit, die sich nicht als Darstellung der urbanen Topografie versteht, sondern als deren Transformation durch eine Bewegung der Erinnerung und der Imagination.

#### 4.7 Exkurs: Das Imaginäre des „Rêve parisien“

Bevor im diachronen Teil der vorliegenden Studie das Fortleben dieses literarischen Musters in Texten des 20. Jahrhunderts untersucht wird, soll im Rahmen eines Exkurses noch auf ein Gedicht der *Tableaux parisiens* eingegangen werden, das sich nachhaltig von den bereits analysierten Texten abhebt. Anders als in „Le cygne“, „Les sept vieillards“, „Les petites vieilles“ und „À une passante“ handelt es sich in dem insgesamt 15 Strophen umfassenden Gedicht „Rêve parisien“ um eine absolute Setzung des schreibenden Ichs, um Gehalte des Imaginären, die nicht von einer Realsituation, von Wahrnehmungsfragmenten der Großstadt ausgehen. Vielmehr ist das Gedicht „Rêve parisien“ eine Umkehrung des vorgestellten Musters, da nicht die Wahrnehmung der Großstadt in eine Bewegung der Erinnerung und Imagination überführt wird, sondern umgekehrt eine Imaginations- und Traumbewegung, die eine künstliche und beängstigende urbane Szenerie zum Gegenstand hat, in die Realsituation der Melancholie mündet, wie sie das Sprecher-Ich in dem „triste monde engourdi“ (V. 60) des realen Paris prägt. Der Text kann daher auch nicht in die Reihe der betrachteten Vorläufertexte (Petrarca, Rousseau, Heine) eingeordnet werden, da auch in diesen noch nicht urban geprägten Texten stets ein

<sup>111</sup> Vgl. S. Weigel, *Topographien der Geschlechter*, Reinbek b. Hamburg 1990, S. 157.

<sup>112</sup> Ebd., S. 150. Weiterhin dies., *Traum – Stadt – Frau*, S. 177.

<sup>113</sup> S. Weigel, *Topographien der Geschlechter*, S. 157.

sinnliches Substrat vorhanden ist, das als Ausgangspunkt für allegorische und projektive Überformungen fungiert und von Baudelaire in den bereits betrachteten Gedichten auf die Großstadtswahrnehmung übertragen wird. Die exkursartige Berücksichtigung dieses Textes versteht sich auch als Beitrag zu einer Relativierung der in dieser Studie vorgebrachten These, die zwar auf der Grundlage der Interpretationen zahlreicher sehr bedeutender Gedichte der *Fleurs du Mal* ihre Pertinenz erweisen konnte, jedoch keinesfalls eine global auf alle Gedichte der Sammlung anwendbare Matrix darstellt. Neben der skizzierten, von Petrarca über Rousseau zu Heine und Baudelaire gezogenen Traditionslinie von amimetischen Texten, die immer ein Wahrnehmungsfragment der urbanen Topografie als Ausgangspunkt haben, gibt es in den *Fleurs du Mal* Gedichte, die eher als Umsetzung der von Novalis konzipierten „Erfindungskunst ohne Data“ (N III, 388) gelten müssen.

Dieser grundlegende Unterschied in Bezug auf „Le cygne“, „Les sept vieillards“ und „À une passante“ zeigt sich in „Rêve parisien“ bereits daran, dass es sich um den Traum von einer Stadt handelt und eben nicht um ein von der Großstadt befördertes, sodann jedoch von diesem Wahrnehmungssubstrat vollständig abgelöstes Traumgeschehen, in dessen Rahmen Bilder der Vergänglichkeit, des Todes und der gescheiterten Liebe dominieren. In „Rêve parisien“ erwächst dem Traum eine Stadt, eine Phantasiestadt.<sup>114</sup> In den Gedichten des „La forme d’une ville“-Diskurses hingegen produziert die Wahrnehmung der realen Großstadt einen Traum, der sich ganz von ihr löst.

#### RÊVE PARISIEN

À Constantin Guys

De ce terrible paysage,  
Tel que jamais mortel n’en vit,  
Ce matin encore l’image,  
Vague et lointaine, me ravit.

- 5 Le sommeil est plein de miracles !  
Par un caprice singulier,  
J’avais banni de ces spectacles  
Le végétal irrégulier,

Et, peintre fier de mon génie,  
10 Je savourais dans mon tableau  
L’enivrante monotonie

<sup>114</sup> Vgl. E. Adatte, *Les Fleurs du Mal et le Spleen de Paris. Essai sur le dépassement du réel*, S. 17.

Du métal, du marbre et de l'eau.

Babel d'escaliers et d'arcades,  
C'était un palais infini,  
15 Plein de bassins et de cascades  
Tombant dans l'or mat ou bruni;

Et des cataractes pesantes,  
Comme des rideaux de cristal,  
Se suspendaient, éblouissantes,  
20 Les murailles de métal.

Non d'arbres, mais de colonnades  
Les étangs dormants s'entouraient,  
Où de gigantesques naïades,  
Comme des femmes, se miraient.

25 Les nappes d'eau s'épanchaient, bleues,  
Entre des quais roses et verts,  
Pendant des millions de lieues,  
Vers les confins de l'univers ;

C'étaient des pierres inouïes  
30 Et des flots magiques ; c'étaient  
D'immenses glaces éblouies  
Par tout ce qu'elles reflétaient!

Insoucians et taciturnes,  
Des Ganges, dans le firmament,  
35 Versaient le trésor de leurs urnes  
Dans des gouffres de diamant.

Architecte de mes féeries,  
Je faisais, à ma volonté,  
Sous un tunnel de pierreries  
40 Passer un océan dompté ;

Et tout, même la couleur noire,  
Semblait fourbi, clair, irisé ;  
Le liquide enchâssait sa gloire  
Dans le rayon cristallisé.

45 Nul astre d'ailleurs, nuls vestiges  
De soleil, même au bas du ciel,  
Pour illuminer ces prodiges,  
Qui brillaient d'un feu personnel !

Et sur ces mouvantes merveilles

50 Planait (terrible nouveauté!  
 Tout pour l'œil, rien pour les oreilles!)  
 Un silence d'éternité.

II

En rouvrant mes yeux pleins de flamme  
 J'ai vu l'horreur de mon taudis,  
 55 Et senti, rentrant dans mon âme,  
 La pointe des soucis maudits;

La pendule aux accents funèbres  
 Sonnait brutalement midi,  
 Et le ciel versait des ténèbres  
 60 Sur le triste monde engourdi.

Die explizite Kennzeichnung der phantastisch anmutenden urbanen Szenerie als Traumstadt erfolgt nicht nur durch den Titel „Rêve parisien“, den das Gedicht bereits bei der Erstveröffentlichung in der *Revue contemporaine* getragen hat und den es bei seiner Aufnahme in die Sektion *Tableaux parisiens* der Ausgabe der *Fleurs du Mal* von 1861 auch behalten hat. „Rêve parisien“ bezeichnet noch nicht eindeutig, dass es sich um den Traum von einer Großstadt der Zukunft handelt, sondern könnte auch noch im Sinne des „La forme d'une ville“-Diskurses gelesen werden als Traum, der in der Großstadt entsteht, diese aber nicht zum Gegenstand hat. In den ersten beiden Quartetten jedoch wird diese Lesart ausgeschlossen: Die Traumstadt, periphrastisch als „terrible paysage“ (V. 1) bezeichnet, wurde noch von niemandem gesehen und auch das lyrische Ich erfährt sie nur als „image, / Vague et lointaine“ (V. 3f.), als Traumbild, das Entzücken hervorruft. Eine eindeutige Situierung im Traum erfährt die geschilderte Stadt im zweiten Quartett durch die Sentenz „Le sommeil est plein de miracles!“ (V. 5), die das folgende Bild einer Stadt explizit als Produkt des Traumes kennzeichnet. In den *Paradis artificiels* unterscheidet Baudelaire zwischen zwei Kategorien von Träumen: Während die erste Kategorie diejenigen Träume umfasst, die ausgehend von Elementen des Alltags durch Rekombination Neues hervorbringen, gehören in die zweite Klasse all jene Träume, die völlig losgelöst von Konstellationen der Realität als absolute Neuschöpfungen zum „côté surnaturel de la vie“ (B I, 408) zu zählen sind. Die in „Rêve parisien“ geschilderte Traumstadt zählt trotz partieller Anlehnung an die Eisenarchitektur des realen Paris zu der zweiten Kategorie, sie ist eine Setzung des schreibenden Ichs.<sup>115</sup>

<sup>115</sup> K. Stierle, „Imaginäre Räume. Eisenarchitektur in der Literatur des 19. Jahrhunderts“, in: *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, hg. von H. Pfeif-

Dabei muss der voluntative Aspekt der Traumkonstruktion betont werden: Bereits in den ersten drei Quartetten unterstreicht das lyrische Ich seine Fähigkeit, dem Träumen eine Richtung zu geben, mithin den Traum nicht nur zu ertragen, sondern zu gestalten. Diese poetologische Konzeption äußert sich werkimmanent durch die Formulierung „J'avais banni de ces spectacles ...“ (V. 7), die eine Beherrschung des Traumgeschehens durch das lyrische Ich suggeriert, weiterhin durch das Possessivpronomen „mon tableau“ (V. 11) und die damit zusammenhängende metaphorische Fassung des Träumers als Maler (V. 10). Dieser produktive, an ein paradoxerweise bewusst handelndes Subjekt gebundene Aspekt des Traums wird im zehnten Quartett erneut aufgegriffen, wo sich das lyrische Ich als „architecte de [ses, FH] féeries“ (V. 37) bezeichnet, als Architekt, der gemäß seiner Vorstellung eine Traumstadt konstruiert. Die Konzeption des poetischen Traums, der durch das lyrische Ich gestaltet werden kann, fasst Baudelaire in seinen *Journaux* in die Formel „vouloir rêver et savoir rêver“ (B I, 672), die das poetische Träumen als *ars* präsentieren, als eine bewusste und kreative Tätigkeit.

Die Traumstadt des lyrischen Ichs zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass natürliche und organische Zusammenhänge aufgebrochen werden. Dadurch entsteht eine urbane Landschaft von absoluter Künstlichkeit, in der sich Architekturelemente aller Epochen und Stile überlagern. Dieser Aspekt erscheint als Umsetzung des ästhetischen Anspruchs, als allmächtiger Architekt vollkommen losgelöst von den Zwängen der Mode oder der Natur eine Großstadt zu entwerfen. Dem „végétal irrégulier“ (V. 8), der auch in der Großstadt der Moderne den Horizont einer vom Menschen nicht beherrschbaren Natur markiert, wird der Entwurf einer Metall- und Marmorarchitektur gegenübergestellt, die ganz den Gesetzen der Symmetrie folgt und somit als Krone der Zivilisation erscheint. Dem Kontingenten, Flüchtigen und Dreckigen der realen Großstadt wird hier das Bild einer zeitenthobenen, durch und durch geplanten Architektur entgegengestellt. Treppen, Arkaden, Säulengänge und kostbare Wasserspiele in marmornen Bassins werden künstlich beleuchtet. Der durch die Sonne markierte Tagesrhythmus ist außer Kraft gesetzt. Künstliche Lichtquellen sorgen dafür, dass selbst dunkle Farben als leuchtend und transparent wahrgenommen werden. Dadurch, dass die Sonne als zeitstrukturierende Instanz ausfällt, entsteht der Eindruck einer Zeitenthobenheit, die dadurch, dass diese urbane Traumlandschaft in völlige Stille gehüllt ist und somit nicht nur im Bereich des Optischen, sondern auch im Akustischen jegliche zeitliche Orientierung unmöglich ist, noch nachhaltig verstärkt

---

fer, H.R. Jauß und F. Gaillard, München 1987 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 77), S. 281-308, hier S. 295.

wird. Gerade das, was in den anderen *Tableaux parisiens* als Signum der Großstadt erscheint, nämlich die Flüchtigkeit und die beständig sich wandelnden Konstellationen in der Menschenmenge und die akustische wie optische Reizüberflutung, erscheint im Traum aufgehoben.

Die zeitliche Gebundenheit kehrt jedoch umso schmerzlicher im zweiten Teil des Gedichts wieder: Dieser deutlich abgesetzte zweite Teil umfasst nur zwei Quartette und kann daher quantitativ kaum als Gegengewicht zu der Traumschilderung des ersten Teils gelten, der dreizehn Quartette umfasst. Anders als dieser quantitative Befund suggerieren könnte, handelt es sich jedoch keinesfalls um eine Coda, sondern in inhaltlicher Hinsicht um einen Gegenpol zu der absoluten Setzung des Traums. Der Übergang vom ersten zum zweiten Abschnitt entspricht inhaltlich dem Erwachen des lyrischen Ichs („En rouvrant mes yeux“, V. 53), dem die geträumte Stadt nun entgleitet und dem sein Ausgeliefertsein an die Zeit und die materiellen Zwänge der Realität gerade vor dem Hintergrund der Traumstadt als Katastrophe erscheinen. Der künstlerischen Autonomie des Träumers, der nach seinen Vorstellungen die Traumstadt gestaltet, steht hier ein Zustand zeitlicher, räumlicher und materieller Heteronomie gegenüber. Die reale Großstadt erscheint als „triste monde engourdi“ (V. 60), in dem das lyrische Ich seiner Zeitverfallenheit und seiner entfremdeten Existenz inne wird. In den acht Versen dieses brüsk auftretenden, die Künstlichkeit und Zeitenthobenheit der geträumten Stadt unvermittelt beendenden zweiten Abschnitts kehrt mit den „accents funèbres“ (V. 57) der Wanduhr der Horizont des Todes und der Vergänglichkeit wieder, der in den zuvor interpretierten Gedichten der *Tableaux parisiens* die von der konkreten Großstadtswahrnehmung ausgehende Imaginationsbewegung des lyrischen Ichs bestimmt hat. Wie in dem Prosagedicht „La chambre double“ wird die Rückkehr der Zeit als Schock erfahren: „Oh ! oui ! le Temps a reparu; le Temps règne en souverain maintenant“ (B I, 281). Mit der Dimension der Zeit, die in „La chambre double“ allegorisch als abstoßender Greis gefasst wird und in „Rêve parisien“ durch das Adjektiv „funèbres“ (V. 57) in Verbindung mit Visionen des Todes gebracht wird, erscheint auch wieder der „démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d’Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses“ (ebd).

Der Zusammenhang zwischen dem eskapistisch getönten Traum des ersten Teils und der dysphorischen Erfahrung der urbanen Realität im zweiten Teil des Gedichts erschließt sich, wenn man zwei poetologisch konnotierte Begriffe näher betrachtet: Im ersten Teil wird die Konstruktion einer zeitenthobenen Phantasiestadt als „caprice“ des schreibenden Ichs (V. 6) bezeichnet, im zweiten Teil tritt der Begriff der „pointe“ (V. 56) in Zusammenhang mit den wiederkehrenden Sorgen auf, die nach

dem Traum umso schwerer auf dem Ich lasten. Die Schilderung des Traumes in den ersten dreizehn Quartetten wird somit in die Tradition des *capriccio* gestellt, die sich in Bildender Kunst, Musik und Literatur im 19. Jahrhundert entfalten konnte. Das *capriccio* ist ein Phantasiestück, eine absolute Setzung des künstlerischen Individuums. Schon auf der Ebene der *inventio* erscheint das *capriccio* grillenhaft, indem es traditionelle raumzeitliche Strukturen aufbricht und etwa bei Goya explizit als Produkt des Traumes gekennzeichnet wird.<sup>116</sup> Liest man das Gedicht „Rêve parisien“ als *capriccio*, was nicht nur durch das Lexem „caprice“ (V. 6) nahegelegt wird, sondern auch durch die thematische Gestaltung gestützt wird, so muss der zweite Teil als *pointe* der grillenhaften Komposition gelten, als überraschende Wendung ins Gegenteil und nachhaltige Erwartungstäuschung des Rezipienten. Mit dem Erwachen endet das *capriccio*, jene souverän vom lyrischen Ich gesteuerte Konstruktion einer Phantasiestadt. Aus dem Traum-Architekten, der nach seinen Vorstellungen den Raum gestaltet und dabei gar die Elemente bezwingt („océan dompté“, V. 40), ist ein Ich geworden, das wieder ganz den raumzeitlichen Gegebenheiten unterliegt. Auf die Paläste der Traumstadt folgt die miserable Absteige in der realen Großstadt der Moderne, in der die Wanduhr zur Vorbotin des Todes wird. Die „ténèbres“ (V. 57) der realen Großstadt stehen in auffälligem Kontrast zu der funkelnden und stets glänzenden Stadt des Traumes. Die Inkongruenz zwischen geträumter, vom lyrischen Ich beherrschter Stadt im ersten Teil (*capriccio*) und erfahrener, ja erlittener Stadt im zweiten Teil führt dazu, dass die unerwartete Wiederkehr der zeitlichen und räumlichen Fesseln als *pointe* des Textes erscheint.<sup>117</sup> Mit dieser plakativen Gegenüberstellung von *capriccio* und dysphorisch erfahrener Wirklichkeit greift Baudelaire auf die besonders in der frühen Neuzeit kultivierten Praxis des *argutia*-Ideals zurück und bindet gleichzeitig auch die Traumstadt an die reale Großstadt des 19. Jahrhunderts an.

Durch diese *Pointe* weist das Gedicht schließlich doch thematische Parallelen zu den anderen Texten der *Tableaux parisiens* auf: Die Herrschaft der Zeit, die Visionen des Todes und die melancholische Szenerie weisen es eindeutig als *tableau parisien* im Sinne Baudelaires aus. Jedoch ist die Wahrnehmung dieser urbanen Realität, anders als in den bereits interpretierten Gedichten, nicht Ausgangs-, sondern Endpunkt. Weiterhin entstehen in „Le cygne“, „Les sept vieillards“ und „À une passante“ durch die

<sup>116</sup> Vgl. dazu M. Kersting, „Negation und Konstruktion. Aspekte der Phantasiearchitektur in moderner Dichtung“, in: *Positionen der Negativität*, hg. von H. Weinrich, München 1975 (Poetik und Hermeneutik, 6), S. 366-392.

<sup>117</sup> S. Attardo, „The Semantic Foundations of Cognitive Theories of Humor“, in: *Humor. International Journal of Humor Research* 10 (1997), S. 395-420. Zur Inkongruenz-These vgl. bereits Ch.P. Wilson, *Jokes - Form, Content, Use and Function*, London 1979, S. 9.

Wahrnehmung in der Großstadt projektive Überformungen, die sich gerade von der urbanen Topografie lösen, während die Traumbewegung in „Rêve parisien“ hingegen eine Stadt zum Gegenstand hat. Wenn das Gedicht „Rêve parisien“ innerhalb der vorliegenden Studie dennoch Beachtung erfahren hat, so erklärt sich dies auch dadurch, dass mit der Gegenüberstellung der unterschiedlichen Textmuster eine noch eindeutiger Profilierung dessen möglich ist, was hier als „La forme d’une ville“-Diskurs bezeichnet wird. Während der „La forme d’une ville“-Diskurs, wie zu zeigen sein wird, bei Apollinaire wieder aufgegriffen wird, findet die in „Rêve parisien“ exponierte Konstruktion einer Traumstadt ihrerseits eine Fortsetzung in den Stadtgedichten Rimbauds und den Stadttextriten des visionären Expressionismus, in denen gigantomanische und enthemmte Phantasien von Städten der Zukunft zu poetischer Konkretion gelangen. Die Stadt erscheint in diesen Fällen anders als im „La forme d’une ville“-Diskurs nicht als Auslöser, sondern als Gegenstand einer szenischen Imagination, die sich nachhaltig von jeder Erfahrungsrealität abhebt.

In Texten der „La forme d’une ville“-Tradition hingegen ist die fragmentarische Wahrnehmung in der Großstadt Auslöser einer Bewegung der Erinnerung und Imagination eines lyrischen Ichs, das nicht von Städten des Phantastischen träumt, sondern vielmehr ausgehend von der konkreten urbanen Topografie und den dort herrschenden Wahrnehmungsbedingungen zur Erinnerungs- und Traumarbeit geführt wird, über die sich eine Topografie des Bewusstseins konstituiert. Auf diese Weise wird bei Baudelaire ein bei Petrarca, Rousseau und Heine, aber auch in dem pragmatisch dimensionierten Kontext der Mnemotechnik praktizierter Zusammenhang auf die Großstadt des 19. Jahrhunderts übertragen und radikalisiert. Aus der Überlagerung von Fragmenten visueller Wahrnehmung der Großstadt und Inhalten des Imaginären entsteht eine für die Ästhetik der Moderne charakteristische Codierung, die eine enorme Wirkungsmacht auf die Literatur des 20. Jahrhunderts ausübt. Die neuartigen Formen der Wahrnehmung im urbanen Raum lassen die semantische Fixierung der komplexen Wirklichkeit prekär werden und tragen wesentlich zur Entwicklung ästhetischer Darstellungsweisen von ungeheurer Modernität bei: So konnte auf Grundlage der Gedichte „Le cygne“, „Les sept vieillards“, „Les petites vieilles“ und „À une passante“ gezeigt werden, dass Kontextsimultaneität, Polyperspektivität und Fragment die Formsprache der *Tableau parisiens* prägen und eng mit dem dynamisierten Sehen in der Großstadt verbunden sind.<sup>118</sup> Die Großstadt ist in diesen Texten

---

<sup>118</sup> H. Brüggemann, *Diskurs des Urbanismus und literarische Figuration der Sinne in der Moderne*, S. 362-400.

nicht nur symbolischer Schauplatz, sondern vielmehr auch und vor allem paradigmatische Kulisse für den Entwurf einer Ästhetik der Moderne sowie der Erprobung daraus abgeleiteter experimenteller Darstellungsverfahren in literarischen Texten.

## 5. Apollinaire: Großstadt und Ästhetik der Avantgarde

Bei Baudelaire wird die literarische Codierung des Zusammenhangs von Großstadtswahrnehmung, Erinnerung und Imagination zur Grundlage einer amimetischen Ästhetik der Moderne. Die Übertragung des in den literarischen Vorläufertexten, aber auch im pragmatischen Kontext der Mnemotechnik etablierten Musters auf die Wahrnehmungsbedingungen in der Großstadt führt dazu, dass die urbane Topografie nur noch in den Brechungen subjektiver Bewusstseinsinhalte erscheint. In den Gedichten „Le cygne“, „Les sept vieillards“ und „À une passante“ entsteht auf diese Weise eine Topografie des Bewusstseins, eine Überlagerung von Fragmenten der visuell wahrgenommenen Großstadt und Bewusstseinsinhalten der Erinnerung und der Imagination, wobei der Übergang von Gesehenem zu Geträumtem im Text als Destabilisierung der Sprechsituation, insbesondere des deiktischen Systems, beschreibbar ist.<sup>1</sup> Diese Erschütterung der an die Realsituation der Großstadt gebundenen, zunächst etablierten Sprecher-Origo führt zu den charakteristischen komplexitätssteigernden Kontextpluralisierungen, die in allen Texten des hier untersuchten „La forme d’une ville“-Diskurses festzumachen sind.<sup>2</sup> Die Realsituation der Großstadt und die *hic et nunc*-Deixis des lyrischen Ichs sind nur Ausgangspunkt für eine Bewegung der Erinnerung und der Imagination, die die auslösende Realsituation immer mehr in den Hintergrund treten lässt.

Eine derartige Codierung des Zusammenhangs von Großstadtswahrnehmung, Erinnerung und Imagination bei Baudelaire eröffnet für das 20. Jahrhundert einen Spielraum literarischer Möglichkeiten, der nachfolgend näher untersucht werden soll, zumal – wie bereits im Rahmen des Forschungsberichts angedeutet – das Fortleben dieses Stadtdiskurses in den einschlägigen Studien bisweilen zwar erwähnt, jedoch nicht systematisch analysiert wird.

Die Surrealisten, insbesondere André Breton, Louis Aragon und Philippe Soupault sowie deren wichtigster Vordenker und Wegbereiter, Guillaume Apollinaire, greifen als erste Baudelaires Großstadtlyrik auf, eignen sich die Codierung des Zusammenhangs von Sehen und Träumen in der Großstadt an und erheben sie zu einem Kernelement ihrer Programmatik. Die Aneignung des Diskursmusters aus den *Tableaux parisiens* erfolgt jedoch nicht als einfaches Wiederschreiben, als Partizipation im Sinne

<sup>1</sup> K. Bühler, *Sprachtheorie*, Stuttgart/New York 1982, S. 126.

<sup>2</sup> K. Stierle, *Die Identität des Gedichts*. Stierle sieht in den komplexitätssteigernden Kontextpluralisierungen ein wesentliches Merkmal lyrischer Texte. Die folgenden Ausführungen zu Breton, Aragon, Soupault und Gracq können zeigen, dass auch Prosatexte derartige Kontextpluralisierungen aufweisen können.

Lachmanns.<sup>3</sup> Vielmehr ergeben sich, so sollen die nachfolgenden Textanalysen zeigen, signifikante Modifikationen sowohl im formalen als auch im inhaltlichen Bereich.<sup>4</sup> Auf der Grundlage einer Partizipation am „La forme d’une ville“-Diskurs findet bereits bei Apollinaire ein partielles Umschreiben (Transformation) des Prätextes und später, insbesondere bei Breton, ein bisweilen explizites Widerschreiben (Tropik), ein Wegwenden des Vorbilds statt.<sup>5</sup> Bevor die produktive Rezeption des „La forme d’une ville“-Diskurses bei den Surrealisten betrachtet wird, erscheint es sinnvoll, durch die Analyse einiger Gedichte Guillaume Apollinaires auf eine bedeutende Mittlerinstanz zwischen der urbanen Ästhetik der *Tableaux parisiens* und den Großstadtphantasmagorien der Surrealisten einzugehen.<sup>6</sup> Die formale Bedeutung des Motivs Großstadt für Prozesse ästhetischer Innovation erschließt sich den Surrealisten nämlich nicht nur direkt aus den Baudelaire-Lektüren, sondern auch vermittelt, im Rahmen der Auseinandersetzung mit ihrem Gründervater Apollinaire, der das Motiv des entfremdeten Ichs in der Großstadt in seiner formalen Bedeutung erkannt und zur Grundlage einer amimetischen Ästhetik der Moderne erhoben hat.

## 5.1 Avantgarde-Malerei und Literarästhetik der Moderne

Im März 1913, gut einen Monat vor der Erstveröffentlichung der Gedichtsammlung *Alcools*, erschien eine Auswahl kunstkritischer Schriften Apollinaires unter dem Titel *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*. Ne-

<sup>3</sup> R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, S. 38.

<sup>4</sup> Vgl. dazu L. Fraisse, „Le paysage urbain, un espace de création pour Apollinaire dans ‘Alcools’“, in: *Paysages urbains de 1830 à nos jours*, hg. von G. Peylet und P. Kuon, Bordeaux 2005 (Eidolon, 68), S. 181-196, hier S. 182: „Apollinaire paysagiste du monde urbain sera donc ‚peintre de la vie moderne‘ dans le sillage de Baudelaire (un Baudelaire avec qui il prendra toutefois ses distances, comme on le voit dans la préface qu’il donne aux *Fleurs du Mal* en 1918) [...]“

<sup>5</sup> Die Bedeutung Apollinaires auf dem Weg von Baudelaire zu den Surrealisten betont auch Raymond in seinem *opus magnum*, allerdings macht er diese nicht am Motiv der Großstadt fest, sondern spricht ganz allgemein von einer Hinwendung zum modernen Leben, vgl. M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, S. 217-238.

<sup>6</sup> Wolfgang Raible betont die „Schlüsselstellung Apollinaires für die moderne französische Poesie“ und sieht diese wesentlich durch seine „Vermittlung zwischen alt und neu“ begründet, vgl. W. Raible, *Moderne Lyrik in Frankreich. Darstellung und Interpretation*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1972 (Sprache und Literatur, 77), S. 24. In diesem Sinne auch Stierle: „In Apollinaires Dichtung, die im wesentlichen zwischen dem Anfang des neuen Jahrhunderts und dem Ausbruch des 1. Weltkriegs entstand, ist die Vergangenheit der modernen Lyrik ebenso gegenwärtig wie ihre Zukunft“, vgl. K. Stierle, „Babel und Pfingsten. Zur immanenten Poetik von Apollinaires ‚Alcools‘“, in: *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, hg. von R. Warning und W. Wehle, München 1982 (UTB, 1191), S. 61-112, hier S. 61.

ben einer Vorstellung bedeutender Künstler der Gegenwart umfasst das Buch, dessen Titel der Verleger aus kommerziellen Gründen so modifiziert hatte, dass die programmatische und potentiell skandalträchtige Erwähnung der kubistischen Maler vor die allgemein gehaltene Gattungsbezeichnung *Méditations esthétiques* gerückt wurde, vor allem Schwarzweiß-Reproduktionen der wichtigsten Werke Picassos, Braques, Gris', Picabias und vieler anderer.<sup>7</sup> Die enge Verbindung von kunstkritischer Reflexion und poetischer Praxis führte bereits bei Baudelaire dazu, dass poetologische Positionen in Abgrenzung von oder in Anlehnung an andere Kunstformen profiliert werden konnten und somit als Produkt einer „diskursiven Intermedialität“<sup>8</sup> angesehen werden müssen: Die Mediendifferenz an sich ist unhintergebar, aber die Auseinandersetzung mit den medialen Möglichkeiten anderer Künste ist bei Baudelaire und Apollinaire die Grundlage dafür, die Spezifika der an das Medium Sprache gebundenen Dichtung zu erörtern. So wie Baudelaire die spezifischen Möglichkeiten der Dichtung gegen Programme des Fotografischen profiliert, so modelliert Apollinaire seine Dichtungstheorie gerade in Anlehnung an die kubistische Ästhetik des beginnenden 20. Jahrhunderts. Die kritische Auseinandersetzung mit einzelnen Werken von Künstlern der Gegenwart ist dabei nur Ausgangspunkt, bisweilen gar nur Vorwand für die Ausarbeitung einer ästhetischen Theorie. Auch bei Apollinaire wird die poetische Praxis von intensiven theoretischen Auseinandersetzungen begleitet, die in den kunstkritischen Schriften ihren Niederschlag finden. Wie bei Baudelaire handelt es sich dabei nicht um eine streng philosophische, sondern eher um eine feuilletonistische Aneignung der besprochenen Werke. Die kunstkritischen Schriften werden jedoch wie Baudelaires *Salons* trotz des bewusst nicht systematisch oder gar doktrinär formulierten Grundtons zum Ort einer kunsttheoretischen Reflexion, die die Basis der parallel dazu verlaufenden poetischen Praxis darstellt.<sup>9</sup> Wenn nachfolgend die *Méditations esthétiques* als implizite Ästhetik der Gedichtsammlung *Alcools* gelesen werden,<sup>10</sup> so lässt sich dies also nicht allein durch die zeitliche Nähe der jeweiligen Veröffentlichung begründen, sondern auch durch den skiz-

<sup>7</sup> Zu dieser Strategie des Verlegers vgl. L.C. Breunig/J.-C. Chevalier, „Introduction“, in: G. Apollinaire, *Les peintres cubistes*, hg. von L.C. Breunig und J.-C. Chevalier, Paris 1965 (*Miroirs de l'art*), S. 9-36, hier S. 10.

<sup>8</sup> I. Albers, *Sehen und Wissen*, S. 27-33.

<sup>9</sup> A. Petruschke, *Sprachen der Fantasie in der französischen Lyrik um 1913. Inszenierungen von Wirklichkeit und Subjektivität in Alcools von Guillaume Apollinaire und der école fantaisiste*, Marburg 2004, S. 290-335.

<sup>10</sup> Vgl. zum Zusammenhang zwischen poetologischer Reflexion und poetischer Praxis bei Apollinaire V. Krenzel-Zingerle, *Apollinaire-Lektüren. Sprachbrauch in den ‚Alcools‘*, München 2003 (*Romanica Monacensia*, 67), S. 4-22.

zierten Zusammenhang von Theorie und Praxis, den Apollinaire von Baudelaire übernimmt.

Doch Apollinaire bezieht sich nicht nur durch diese Reflexionsform auf Baudelaire, sondern vor allem durch die inhaltliche Überzeugung davon, dass die Kunst der Moderne nicht Realität nachahmen, sondern im Kunstwerk erst erschaffen soll. Hatte Baudelaire im *Salon de 1859* die mimetische Nachahmung eines Außenraumes als „culte naïs de la nature, non épurée, non expliquée par l'imagination“ (B II, 660) bezeichnet, so knüpft Apollinaire daran an und unterstreicht, dass die Malerei des frühen 20. Jahrhunderts das Nachahmungsprinzip aufgegeben habe: „Ces peintres [les peintres cubistes, FH], s'ils observent encore la nature, ne l'imitent plus et évitent avec soin la représentation de scènes naturelles.“<sup>11</sup> Picasso wird für Apollinaire zum Gewährsmann einer amimetischen Ästhetik, die zwar von Fragmenten der Realität ausgeht, diese jedoch nicht wiedergibt, sondern in eine neue Komposition überführt. Die Formel „traduire la réalité“<sup>12</sup> avanciert zum Kernelement einer produktionsästhetischen Konzeption, die Apollinaire von Baudelaire übernimmt, jedoch am Anschauungsmaterial der kubistischen Malerei ungleich plastischer erläutern kann: „Toutefois le motif n'est plus reproduit mais seulement représenté et plutôt que représenté il voudrait être suggéré par une sorte d'analyse-synthèse embrassant tous ses éléments visibles [...]“<sup>13</sup> Das zweistufige Schema der künstlerischen Produktion, nach dem in einem ersten Schritt die wahrgenommene Wirklichkeit destruiert werden muss, um sodann in einem zweiten Schritt nach Maßgabe des Künstlers wieder neu aufgebaut zu werden, entspricht Baudelaire's Charakterisierung der Einbildungskraft, jener „reine des facultés“ (B II, 619), die für die Entstehung des Kunstwerks unabdingbar ist und die auch auf der Grundlage der Vernichtung primärer Realitätsstrukturen eine neue, ganz von ihr gesteuerte Realität etabliert.<sup>14</sup> Eine derartige Konzeption ist auch Ausdruck eines Wandels in der wissenschaftlichen Modellierung des Wahrnehmungsakts: Spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wird das Modell der *camera obscura*, nach dem die optische Wahrnehmung rein rezeptiv dimensioniert ist, durch Konzeptionen ersetzt, die die optische Wahrnehmung als physiologischen Prozess der Reizübertragung fassen und somit die individuel-

<sup>11</sup> G. Apollinaire, „Méditations esthétiques. Les peintres cubistes“, in: ders., *Œuvres en prose complètes II*, hg. von P. Caizergues und M. Décaudin, Paris 1991 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 5-52, hier S. 9.

<sup>12</sup> G. Apollinaire, „Chroniques et paroles sur l'art“, in: ders., *Œuvres en prose complètes II*, hg. von P. Caizergues und M. Décaudin, Paris 1991 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 67-884, hier S. 866.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Vgl. dazu bereits H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, S. 56: Friedrich sieht in dem Zusammenspiel von Analyse und Synthese den „Fundamentalsatz der modernen Ästhetik.“

le Konstitutionsleistung im Apperzeptionsprozess nachhaltig aufwerten.<sup>15</sup> Sehen wird zu einer Konstitutionsleistung des Subjekts, verliert seine rein mechanistische Modellierung und ist in den physiologischen Theorien der visuellen Wahrnehmung nachhaltig an die Körperlichkeit des Subjekts gebunden. Im Bereich der Ästhetik hat dies ein Insistieren auf der individuellen Kreativeleistung des künstlerischen Subjekts zu Folge. Kunst soll nicht die Außenwelt nachahmen, sondern sich wandeln zu einem „art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création.“<sup>16</sup> Der Künstler erscheint bei Apollinaire als Demiurg, der sich nicht mit der „réalité-vue“<sup>17</sup> zufrieden gibt, sondern diese vielmehr zertrümmert, um auf deren Fragmenten eine „réalité-conçue“<sup>18</sup> oder „réalité-crée“<sup>19</sup> aufzubauen. Der voluntaristische Aspekt künstlerischer Produktion gelangte bereits bei Baudelaire zu poetischer Konkretion und wird bei Apollinaire in der Auseinandersetzung mit der futuristischen und kubistischen Malerei noch nachhaltiger betont.

Es ist dabei letztlich müßig darüber nachzudenken, ob Apollinaires Literaturästhetik ganz auf der Grundlage des Futurismus und Kubismus entwickelt wurde und somit als theoretische Transposition einer künstlerischen Praxis gelten muss<sup>20</sup> oder ob umgekehrt die kubistische Malerei als praktische Umsetzung einer bei Apollinaire bereits theoretisch gefassten ästhetischen Position anzusehen ist.<sup>21</sup> Die Tatsache jedoch, dass sich zahlreiche bildende Künstler nicht immer schmeichelhaft über Apollinaires kunsttheoretische Ambitionen äußerten,<sup>22</sup> legt zumindest nahe, dass der Kubismus nicht lediglich eine Umsetzung der amimetischen Kunstauffassung ist, die Apollinaire in Anlehnung an den Autor der *Fleurs du Mal* in seinen kunstkritischen Schriften darlegt. Eine derartige Auffassung wäre auch durch soziologische Feldanalysen schnell widerlegt. Besonders aber unter Berücksichtigung einer Chronologie der avantgardistischen Strömungen zwischen der Jahrhundertwende und dem Beginn des Ersten Weltkriegs scheint die von Raible und Düchting vertretene Auffassung, wonach Apollinaire sein Kunstideal am Anschauungsmaterial der futuristi-

<sup>15</sup> Vgl. J. Crary, *Techniques of the observer*, S. 16 und S. 27.

<sup>16</sup> G. Apollinaire, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, S. 16. Dazu auch S. Vietta, *Ästhetik der Moderne*, S. 158-175.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> W. Raible, *Moderne Lyrik in Frankreich*, S. 22 sowie H. Düchting, „Einführung: Apollinaire zur Kunst“, in: ders., *Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905-1918*, Köln 1989 (DuMont-Dokumente), S. 11-49, hier S. 23.

<sup>21</sup> K. Stierle, *Babel und Pfingsten*, S. 95.

<sup>22</sup> R. Warren, „Orpheus the Painter: Apollinaire and Robert Delaunay“, in: *Criticism* 30 (1988), S. 279-301, hier S. 284 sowie F. Steegmüller, *Poet among the Painters*, London 1963, S. 139-144 und P. Read, *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire*, Paris 1995, S. 117.

schen und kubistischen Kunstwerke ausbilden konnte, deutlich überzeugender als die durch Texte kaum belegbare These, nach der Apollinaire bereits vor der künstlerischen Praxis der Simultanästhetik entsprechende Konzepte formuliert habe.

Es ist vielmehr davon auszugehen, dass die ästhetische Konzeption der *simultaneità* bereits im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts von den italienischen Futuristen entworfen und sodann in Frankreich von Apollinaire und den Kubisten aufgenommen und weitergedacht wurde.<sup>23</sup> Die Überwindung von Raum und Zeit im Kunstwerk geschieht dabei durch die Überlagerung einzelner diskontinuierlicher Wahrnehmungsfragmente, die unterschiedlichen räumlichen und zeitlichen Kontexten entnommen sind und von dem *artiste-créateur* zu einer mehrdimensionalen Komposition zusammengefügt werden.<sup>24</sup> Wie in Baudelaires Gedicht „Le cygne“ wird das Palimpsest zum ästhetischen Ideal: Bei der *simultaneità* handelt es sich um ein künstlerisches Programm des unerbittlichen Schnitts, der amimetischen Montage von Fragmenten der Realität und individuellen Erinnerungsfetzen. Der erste, der dieses futuristische Postulat in eine bildnerische Praxis überführte, war Umberto Boccioni. Auch wenn der aus dem Mezzogiorno stammende, schließlich in Mailänder Kunstkreisen zu Ruhm gelangte Künstler Marinettis Techniqueuphorie und die frenetische Bejubelung des Fortschritts im futuristischen Manifest von 1909 nicht in aller Konsequenz nachvollziehen wollte, fühlte er sich doch von der bilderstürmerischen Rhetorik der Futuristen angezogen und setzte mit seinen ab 1910 entstandenen Gemälden die futuristische *simultaneità* in einer Weise um, die gerade den Pariser Künstlerkreisen zahlreiche Anknüpfungspunkte bieten konnte.

Dabei ist von herausragender Bedeutung, dass die Futuristen das Motiv der Großstadt in seiner formalen Bedeutung für die programmatische Formulierung einer amimetischen Ästhetik nicht nur theoretisch erkannt,<sup>25</sup> sondern auch in eine künstlerische Praxis überführt haben, die sie

<sup>23</sup> Der Begriff *simultaneità* ist um 1910 Gegenstand kontrovers geführter Diskussionen. Während Boccioni 1914 in seiner Schrift *Pittura e scultura futuriste* behauptet, es handele sich um eine Innovation der italienischen Futuristen, tritt Apollinaire in seinen kunstkritischen Schriften zur Pariser Futuristenausstellung als Wortführer der französischen Künstler auf, die in den futuristischen Experimenten nur epigonale Bestrebungen sehen, vgl. dazu Ch. Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, Reinbek bei Hamburg 1966, ferner W. Raible, *Moderne Lyrik in Frankreich*, S. 22 sowie A. Del Puppo, „Realtà bruta. Una polemica tra Papini e Boccioni“, in: *Prospettiva* 97 (2000), S. 82-94, hier S. 82: „L'antirealismo e l'antiverismo furono dei topoi diffusissimi in tutti i testi futuristi.“

<sup>24</sup> P. Read, „La révolution cubiste“, in: *Magazine littéraire* 348 (1996), S. 28-31, hier S. 30.

<sup>25</sup> F.T. Marinetti, „Fondazione e Manifesto del Futurismo (20 febbraio 1909)“, in: ders., *Teoria e invenzione futurista*, hg. von L. De Maria, Milano 1968, S. 7-13, hier S. 10: „Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità

in unübersehbare Nähe zu den bildnerischen Experimenten Robert Delaunays rückt: Boccionis „La strada entra nella casa“ (1911), „Visioni simultanee“ (1911), „Le forze di una strada“ (1911), aber auch die in zwei Fassungen vorgestellte Reihe der „Stati d’animo“ und das zuvor entstandene Gemälde „La città sale“ (1910) sind ebenso wie Carlo Carràs „Notte in Piazza Beccaria“, „Piazza del Doumo“, „Uscita da teatro“ (1909) und „Luci notturne“ (1911) sowie Luigi Russolos „Ricordi di una notte“ (1911) Ausdruck einer mit dem Motiv der Großstadt verbundenen Suche nach einer neuen Formensprache. Wie Baudelaire im Bereich der Lyrik, so sehen die Futuristen – insbesondere Umberto Boccioni und Carlo Carrà – in der Großstadt ein Motiv, an dem sie sich abarbeiten können. Die Großstadt erscheint als paradigmatische Kulisse für den Entwurf einer Ästhetik der Moderne sowie für die Erprobung daraus abgeleiteter experimenteller Darstellungsverfahren. Die Großstadt ist inkommensurabel und verweigert sich weitgehend einem abbildenden Zugriff, so dass sich dem Künstler nur diskontinuierliche Wahrnehmungsfragmente ergeben, die er sodann mit Erinnerung und Imaginärem verbindet. Apollinaires amimetische Großstadtlyrik kann also nicht nur an Baudelaires Codierung des Zusammenhangs von Großstadtswahrnehmung, Erinnerung und Imagination anknüpfen, sondern erfährt diesbezüglich durch die futuristischen und kubistischen Experimente noch zusätzliche Impulse.

Apollinaire wurde bereits im Herbst 1911 mit Boccioni und Severini bekannt gemacht, die nach Paris gereist waren, um eine für das darauffolgende Frühjahr geplante Ausstellung zu organisieren. Apollinaire beschreibt Boccioni als „théoricien de l’école.“ Noch bevor Apollinaire futuristische Gemälde zu Gesicht bekommt, lernt er bereits wichtige Vertreter der italienischen Avantgarde kennen und tauscht sich mit ihnen über ihre ästhetische Programmatik aus:

Je n’ai pas encore vu de tableaux futuristes, mais si j’ai bien compris le sens des recherches auxquelles s’attachent les nouveaux peintres italiens, ils se préoccupent avant tout d’exprimer des sentiments, presque des états d’âme (c’est l’expression employée par M. Boccioni lui-même) et de les exprimer de la façon la plus forte possible.<sup>26</sup>

Einen Großteil der aufgeführten Gemälde lernt Apollinaire sodann durch eine Ausstellung in der Galerie Bernheim-Jeune kennen, in der die Italiener Russolo, Carrà, Marinetti, Boccioni und Severini vom 5. bis zum

---

[...]. Canteremo le mare multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno [...].“

<sup>26</sup> G. Apollinaire, „La Vie anecdotique“, in: ders., *Œuvres en prose complètes III*, hg. von P. Caizergues und M. Décaudin, Paris 1993 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 51-307, hier S. 88-89.

24. Februar 1912 ihre Gemälde dem Pariser Publikum vorstellen. Bereits kurz nach der Vernissage erscheinen aus der Feder Apollinaires zwei Besprechungen der Ausstellung: „Les peintres futuristes italiens“ wird am 7. Februar in der Zeitschrift *L'Intransigeant* gedruckt, zwei Tage später wird der ausführlichere Bericht „Les Futuristes“ in *Le Petit Bleu* veröffentlicht. Beiden kunstkritischen Schriften ist gemeinsam, dass sie der futuristischen Programmatik äußerst reserviert gegenüberstehen. Dies liegt einerseits daran, dass die futuristische Bildpraxis dadurch, dass sie an das Wahrnehmungssubstrat der Großstadt gebunden ist und somit nicht in ähnlichem Maße abstrakt zu nennen ist wie die der Kubisten, ein grundsätzliches Misstrauen hervorrief.<sup>27</sup> Während die Kubisten ihre Bilder als absolute Setzung des künstlerischen Ichs konzipieren, sehen die Futuristen – und bezeichnenderweise im Anschluss daran auch Robert Delaunay – in den konkreten Großstadtkonstellationen den Ausgangspunkt für eine künstlerische Tätigkeit, die diese zwar nicht wiedergeben, jedoch auch nicht verleugnen möchte. Der unterkühlte Empfang der italienischen Avantgarde in Paris erklärt sich dabei auch aus einer Konkurrenzsituation zwischen Pariser und Mailänder Künstlern, die zu Auseinandersetzungen und Polemiken führt, die nicht frei von nationalen Tönen sind. Der ikonoklastische Habitus der italienischen Maler und der damit verbundene Anspruch, Mailand als das bedeutendste Zentrum der europäischen Avantgarde zu profilieren, verschärft dabei die ohnehin wenig freundschaftliche Situation: „Noi iniziamo una nouva epoca della pittura. Noi siamo ormai sicuri di realizzare concezioni della piú alta importanza e della piú assoluta originalità.“<sup>28</sup> Die Franzosen reagieren auf das ungestüme Verhalten und den in dem Ausstellungskatalog explizit formulierten künstlerischen Führungsanspruch der Italiener mit einer Mischung aus Erstaunen und gönnerhaftem Hochmut: „Les futuristes sont des jeunes peintres auxquels il faudrait faire crédit si la jactance de leurs déclarations, l'insolence de leurs manifestes n'écartaient l'indulgence que nous serions tentés d'avoir pour eux.“<sup>29</sup>

<sup>27</sup> G. Apollinaire, *Chroniques et paroles sur l'art*, S. 406 sowie D.J. Robbins, „Sources of Cubism and Futurism“, in: *Art Journal* 41 (1981), S. 324-327, hier S. 326.

<sup>28</sup> U. Boccioni et al., „Prefazione al Catalogo della 1° Esposizione di Pittura futurista“, in: ders., *Gli scritti editi e inediti*, hg. von Z. Birolli, Milano 1971, S. 13-21. Dieses Vorwort zum Ausstellungskatalog wurde in zahlreiche Sprachen übersetzt. So erschien es anlässlich der Pariser Futuristen-Ausstellung in französischer Sprache unter dem Titel „Les exposants au public“ als einleitendes Kapitel des von Bernheim-Jeune herausgegebenen Ausstellungskatalogs, der als Reprint zugänglich ist. Diese französische Fassung ist weiterhin abgedruckt in *Archivi del futurismo*, hg. von M. Drudi Gambillo und T. Fiori, Roma 1958, Bd. 1, S. 104-108. Zu den Umständen der Pariser Ausstellung vgl. auch M.W. Martin, *Futurist Art and Theory 1909-1915*, Oxford 1968, S. 120-126.

<sup>29</sup> G. Apollinaire, *Chroniques et paroles sur l'art*, S. 406 und weiter: „Les jeunes peintres futuristes peuvent rivaliser avec quelques-uns de nos artistes d'avant-garde, mais il ne sont encore que les faibles élèves d'un Picasso ou d'un Derain et, quant à la grâce, ils n'en ont pas idée.“

Ohne Zweifel gehorcht Apollinaires Beurteilung der Werke Boccionis und Carràs folglich eher strategischen Prämissen als sachlichen Argumenten:

Il grande poeta [Apollinaire, FH], la cui critica d'arte è talora sotto l'influenza delle opinioni e delle tattiche dei suoi amici più che sotto quella del proprio giudizio, eccelle in una perfidia tutta parigiana.<sup>30</sup>

Die einzige originelle Idee sieht Apollinaire in dem von den Futuristen artikulierten Bestreben, innere und äußere Dynamik ins Bild zu setzen und somit Bewegung nicht nur als wesentliches konstitutives Element der urbanen Lebenswelt zu begreifen, sondern auch als Apperzeptionsmuster.<sup>31</sup> Bereits in dieser ersten Auseinandersetzung mit der futuristischen Ästhetik im Jahre 1912 sieht Apollinaire also in der *simultaneità* die herausragende künstlerische Leistung der Futuristen. Diese kann er allerdings noch nicht in dem Maße würdigen, wie er es aus dem Abstand zu der konkreten Konkurrenzsituation tun wird. Jegliche Diskussion um derartige ästhetische Prinzipien steht 1912 noch im Zeichen der nationalen *aemulatio*. Noch prononcierter kritisiert Apollinaire die futuristischen Ambitionen in seinem zweiten Artikel: „Sans audace, les futuristes n'auraient jamais osé exposer leurs essais encore si imparfaits.“<sup>32</sup> Mit dem Begriff „essais“ wird den Italienern die künstlerische Dignität abgesprochen – eine Bewertung, die angesichts der Tatsache, wie energisch Apollinaire später die Simultanästhetik würdigen und insbesondere das bildnerische Schaffen seines Freundes Robert Delaunay verteidigen wird, deutlich von der nationalen Polemik gezeichnet ist und jeder rationalen Grundlage entbehrt. Auch in der im Dezember 1918 im *Mercure de France* erstmals veröffentlichten kunstkritischen Schrift *L'Esprit nouveau et les poètes* wird die ästhetische Analyse von nationalem Pathos überschattet, wobei diese Einstellung in der Vorstellung eines bizarren Proselytismus kulminiert: „Les Français porteront la poésie à tous les peuples.“<sup>33</sup>

Die geringschätzigste Behandlung der Futuristen und des von ihnen programmatisch vertretenen Prinzips der *simultaneità* verwundert umso mehr, als Apollinaire nur wenig später diesen Begriff zum Kernelement

<sup>30</sup> F. Hergott, „Carrà e la Francia“, in: *Carlo Carrà. La matita e il pennello*, hg. von V. Fagone, Milano 1996, S. 145-158, hier S. 146.

<sup>31</sup> G. Apollinaire, *Chroniques et paroles sur l'art*, S. 409.

<sup>32</sup> Ebd., S. 411.

<sup>33</sup> G. Apollinaire, „L'Esprit nouveau et les poètes“, in: ders., *Œuvres en prose complètes II*, hg. von P. Caizergues und M. Décaudin, Paris 1991 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 943-954, hier S. 952. Hugo Friedrich spricht von der „wirren Anlage“ der Programmschrift und betont damit nochmals die Tatsache, dass Apollinaires kunstkritische Schriften keiner strengen Systematik folgen, sondern feuilletonistische, meist von konkreten Werken ausgehende Reflexionen über Kunst sind, vgl. H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, S. 147.

seiner eigenen Ästhetik erheben wird: Bereits 1913 versucht er, sich in der innerfranzösischen Diskussion als Erfinder der Simultanästhetik zu profilieren. Dabei handelt es sich um eine Anmaßung, die Boccioni im April 1913 in einem „I futuristi plagiati in Francia“ betitelten Artikel für die Zeitschrift *Lacerba* entschieden brandmarkt.<sup>34</sup> Auch in seiner 1914 veröffentlichten Schrift *Pittura e scultura futuriste* polemisiert Boccioni gegen das französische Hegemoniestreben im Bereich der Avantgarde-Semantik: „Nessuno prima di noi aveva usato questa parola [simultaneità, FH] per definire la nuova condizione di vita nella quale si sarebbe manifestato il nuovo dramma plastico.“<sup>35</sup> Die französischen Versuche, sich das futuristische Grundprinzip der *simultaneità* anzueignen, ohne diese Übernahme zu markieren, kommentiert Boccioni bisweilen mit ironisch gebrochener Genugtuung:

Insistiamo sulla priorità delle nostre ricerche di simultaneità, conseguenza fatale della sensibilità futurista della quale noi siamo gl'interpreti. Vediamo con piacere propagarsi dovunque l'influenza delle nostri geniali scoperte: in Francia particolarmente, e nell'opera del signor Delaunay, il quale, ossessionato dalla simultaneità, vi si *specializza*, come se si trattasse di una sua personale scoperta. Siamo felici inoltre della giustizia che ci rende il nostro grande amico ed alleato Guillaume Apollinaire, l'audacissimo poeta degli *Alcools* [...].<sup>36</sup>

In Boccionis Stellungnahme mischt sich ein Gefühl der Genugtuung über die späte, aber umso nachhaltigere Aufnahme der Simultanästhetik in Frankreich mit der Sorge darüber, dass die Franzosen diesen Begriff in einer Weise übernehmen, die die futuristischen und somit italienischen Ursprünge camoufflieren könnte. Insbesondere Delaunay wird dabei zur Zielscheibe der futuristischen Kritik, da er wie kein anderer der Pariser Avantgarde-Künstler die *simultaneità* zum Grundprinzip seines bildnerischen Schaffens erkoren hat.<sup>37</sup>

Was aber sind trotz der teilweise anmaßenden Begriffsbesetzungen die spezifischen Verdienste Apollinaires im Rahmen der Avantgarde-Diskussion? Zunächst muss in diesem Zusammenhang Apollinaires Bestreben genannt werden, den bildnerischen Begriff der *simultaneità*, wie er in Italien geprägt und von den französischen Malern, insbesondere von

<sup>34</sup> U. Boccioni, „I futuristi plagiati in Francia“, in: ders., *Gli scritti editi e inediti*, hg. von Z. Birolli, Milano 1971, S. 45-50.

<sup>35</sup> U. Boccioni, „Pittura e scultura futuriste (Dinamismo plastico)“, in: ders., *Gli scritti editi e inediti*, hg. von Z. Birolli, Milano 1971, S. 75-216, hier S. 175.

<sup>36</sup> U. Boccioni, „Simultaneità futurista“, in: ders., *Gli scritti editi e inediti*, hg. von Z. Birolli, Milano 1971, S. 67-70, hier S. 70.

<sup>37</sup> Vgl. dazu M. Décaudin, „Léger, Apollinaire et les futuristes“, in: *Europe. Revue littéraire mensuelle* 75 (1997), Nr. 818-819, S. 97-104, hier S. 102.

Robert Delaunay übernommen wurde, in den Bereich der Lyrik zu übertragen. So fordert Apollinaire „d’habituer l’esprit à concevoir un poème simultanément comme une scène de la vie.“<sup>38</sup> Damit formuliert er explizit ein poetologisches Programm, das auf Grundlage der Simultanästhetik Wahrnehmungsfragmente mit Erinnerungen und Imaginationen verknüpfen soll und fundamental an die Wahrnehmungsbedingungen in der Großstadt gebunden ist, mithin also genau an das, was die italienischen Futuristen im Bereich der Bildenden Kunst bereits seit etwa 1910 praktizierten, was aber bislang in Frankreich wegen der skizzierten nationalen Vorbehalte kaum gewürdigt werden konnte. Eine Mischung aus nationalem Pathos und individueller Eitelkeit führt also zunächst zu dem von Harold Bloom beschriebenen Bestreben, das Vorbild zu verleugnen.<sup>39</sup> Dieser Habitus kann jedoch nicht die Tatsache verbrämen, dass sich signifikante Parallelen zwischen der futuristischen Bildpraxis und Apollinaires Lyrik ergeben. Diese betreffen das Ziel, ausgehend von der lebensweltlichen Erfahrung der Großstadt Simultaneität ästhetisch erfahrbar zu machen, mithin die Großstadt nicht abzubilden, sondern die in ihr herrschenden Wahrnehmungsbedingungen zur Entwicklung einer neuen Formensprache zu nutzen. Die formale Bedeutung des Motivs Großstadt übernimmt Apollinaire vom Autor der *Tableaux parisiens*, radikalisiert jedoch in Anlehnung an die *simultaneità* der Futuristen den amimetischen Impuls und erscheint somit als wichtiges Bindeglied zwischen den Flanerien des einsamen Ichs in den *Tableaux parisiens* und den *Errances* der surrealistischen Sprecher. Es kann in diesem Rahmen nur angedeutet werden, dass die Wechselwirkungen zwischen Malerei und Lyrik, zwischen den Gedichten Baudelaires, Verhaerens, Kahns und Mirabeaus und der futuristischen Bildpraxis äußerst komplex sind.<sup>40</sup> Die von Giovanni Lista vorgebrachte These, nach der Polyphonie und Simultaneität ursprünglich im symbolistischen Kontext kultivierte literarische Muster sind, die Marinetti sodann in ein bildnerisches Prinzip überführt habe, ist durchaus nachvollziehbar.<sup>41</sup> In Bezug auf Apollinaire jedoch ändert eine derartige Genealogie des Gestaltungsprinzips *simultaneità* nichts daran, dass ihm die *simultaneità* nicht nur durch die Lektüre Baudelaires und der Symbolisten vertraut war, sondern auch und vor allem durch die bildnerischen Experimente der Futuristen und Delaunays. Sowohl bei den literarischen Vorgängern als auch bei den bil-

<sup>38</sup> G. Apollinaire, „Simultanisme-Librettisme“, in: ders., *Œuvres en prose complètes II*, hg. von P. Caizergues und M. Décaudin, Paris 1991 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 974-979, hier S. 976.

<sup>39</sup> H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, S. 14-15.

<sup>40</sup> Vgl. dazu auch D.J. Robbins, *Sources of Cubism and Futurism*, S. 324.

<sup>41</sup> G. Lista, „Le Futurisme Marinettien“, in: F.T. Martinetti, *Le Futurisme*, hg. von G. Lista, Lausanne/Milano 1980, S. 7-69, hier S. 18-20.

denden Künstlern ergibt sich dabei eine signifikante Verbindung von Simultanästhetik und großstädtischem Sujet, die Apollinaire aufgreifen und vertiefen wird.

## 5.2 Bildnerische Experimente: Boccioni und Delaunay

Das Motiv der Großstadt rückt bei den italienischen Futuristen ab etwa 1910 in den Mittelpunkt des bildnerischen Schaffens.<sup>42</sup> Die Privilegierung des urbanen Raums erklärt sich zunächst aus der *modernolâtrie*, die als Leitprinzip bei den zu dieser Zeit ins Leben gerufenen *serate futuriste* fungierte. Bereits in dem Gründungsmanifest der Bewegung betont Marinetti den Vorrang der modernen Lebenswelt,<sup>43</sup> und Umberto Boccioni verwirft wenig später mit polemischer Verve die überkommene Orientierung an ländlich-idyllischen Motiven. In seiner Programmschrift *Pittura e scultura futuriste* widmet er der modernen Lebenswelt ein ganzes Kapitel. Bereits die Überschrift „Contro il paesaggio e la vecchia estetica“ verleiht diesem Text den Charakter eines Manifests und kündigt die darin geforderte Abkehr von den bereits bei Baudelaire gezeißelten „légumes sanctifiés“<sup>44</sup> an:

Creedere che la Natura sia la dove esiste il disordine, l'incomodo, il caotico (il 'naturale' come dicono le anime agresti) e soprattutto dove manca la mano dell'uomo, è un errore pietoso. Noi futuristi detestiamo il campestre, la pace del bosco, il mormorio del ruscello... come dicono gli altri. Preferiamo l'uomo travolto dalla passione o dalla pazzia del genio, i grandi casseggiati popolari, i rumori metallici, il ruggito delle folle.<sup>45</sup>

<sup>42</sup> Alida Moltedo Mapelli verweist jedoch in diesem Zusammenhang darauf, dass nicht nur die Futuristen, sondern auch andere künstlerische Schulen des beginnenden 20. Jahrhunderts das Motiv der Großstadt in seiner formalen Bedeutung für die Erarbeitung einer amimetischen Ästhetik erkannt haben, vgl. A. Moltedo-Mapelli, „Il mutamento del paesaggio. Gli incisori e la città nella prima metà del Novecento, in Italia“, in: *Paesaggio urbano. Stampe italiane della prima metà del '900 da Boccioni a Vespi gnani*, hg. von A. Moltedo Mapelli, Roma 2003, S. 9-25. Zur Entdeckung der modernen Großstadt als ästhetische Landschaft bei Boccioni vgl. auch H. Brüggemann, *Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts*, Hannover 2002 (Kultur und Gesellschaft, 4), S. 95-153.

<sup>43</sup> F.T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo (20 febbraio 1909)*, S. 10.

<sup>44</sup> Ch. Baudelaire, *Correspondance*, Bd. I, S. 248.

<sup>45</sup> U. Boccioni, *Pittura e scultura futuriste (Dinamismo plastico)*, S. 83. Die hier und bei Marinetti programmatisch geforderte Orientierung an urbanen Motiven wurde nicht sofort von allen Futuristen befolgt. Insbesondere Carrà versucht, auch ländliche Motive zur Entwicklung einer Formensprache der Moderne zu nutzen, man denke etwa an Gemälde wie „Paesaggio montano“ (1909) oder „Paesaggio con pecore“ (1908). Im Vergleich jedoch zu den zahlreichen futuristischen Werken, die die theoretischen Forderungen der Manifeste befolgen und

In dem am 10. Februar 1910 erstmals veröffentlichten *Manifesto dei pittori futuristi* beschwören Boccioni, Carrà, Russolo, Balla und Severini darüberhinaus gerade die Bedeutung großstädtischer Randgestalten für eine Ästhetik der Moderne: „E possiamo noi rimanere insensibili alla frenetica attività delle grandi capitali, alla psicologia nuovissima del nottambulismo, alle figure febbrili del viveur, della cocotte, dell'appache e dell'alcoolizzato?“<sup>46</sup> Das Repertoire der Randgestalten erscheint wie ein Verzeichnis der *dramatis figurae* der *Fleurs du Mal*. Wie bereits Baudelaire, so sieht auch Boccioni in der Privilegierung des urbanen Raums eine Möglichkeit des Bruchs mit der traditionellen Ästhetik. Der Text ist folglich gekennzeichnet durch eine rigide und bisweilen überspitzte Gegenüberstellung von alten und neuen ästhetischen Idealen. Während die herkömmliche Ästhetik ganz mit dem motivisch-thematischen Bereich der Natur identifiziert wird, gilt die Großstadt als motivisches Korrelat einer Ästhetik der Moderne.<sup>47</sup> Guido Ballo sieht die futuristische Begeisterung für die Großstadt auch als Reaktion gegen die zumeist kleinstädtisch-provinziellen biografischen Wurzeln der meisten futuristischen Künstler. Die Wendung gegen ländliche und kleinstädtische Sujets wäre somit auch biografisch als Bruch zu bezeichnen.<sup>48</sup> Es ist anzunehmen, dass die frenetische Bejubelung des großstädtischen Lebens und die Forderung, an großstädtischen Sujets neue bildnerische Verfahren zu entwickeln, auch von Baudelaire's Bestimmung der *modernité* geprägt ist, und sei es nur mittelbar durch Schriften wie Gustave Kahns *L'esthétique de la rue*, die die von Baudelaire zur Grundlage der modernen Kunst erhobenen Prinzipien der Kontingenz und der Flüchtigkeit im Leben der Großstadt verwirklicht sehen und den Futuristen somit Anschlussmöglichkeiten bieten konnten.<sup>49</sup>

---

tatsächlich die Großstadt zum Experimentierfeld ihres bildnerischen Schaffens machen, handelt es sich um eine Randerscheinung.

<sup>46</sup> U. Boccioni et al., „Manifesto dei pittori futuristi“, in: *Archivi del futurismo*, hg. von M. Drudi Gambillo und T. Fiori, Roma 1958, Bd. 1, S. 63-65, hier S. 63.

<sup>47</sup> Zu den wirtschaftspolitischen und soziokulturellen Hintergründen dieser Entwicklung in Italien vgl. G. Campesato, „L'Italia Industriale: dalla nascita della Fiat alle prime trasmissioni televisive“, in: *Paesaggio urbano. Stampe italiane della prima metà del '900 da Boccioni a Vespiagnani*, hg. von A. Moltedo Mapelli, Roma 2003, S. 27-32.

<sup>48</sup> G. Ballo, „Boccioni a Milano“, in: *Boccioni a Milano*, hg. von N. Bortolotti, Milano 1982, S. 11-76, hier S. 33-34.

<sup>49</sup> Zur Bedeutung Kahns für die Ästhetik der Avantgarde vgl. G. Lista, *Le futurisme marinettien*, S. 19: „Dans son livre, certainement connu de Marinetti, Gustave Kahn dresse une phénoménologie exhaustive de la rue en tant qu'image de la civilisation depuis l'antiquité jusqu'à l'époque contemporaine. Il analyse les composantes de la rue-spectacle lors des foires, des « tableaux vivants », des parades théâtrales et des « mystères » du Moyen Age ; puis il étudie l'évolution du « décor urbain » à travers l'urbanisme du XIX<sup>e</sup> siècle et sa lecture par les utopistes, les poètes (Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, Poe), la littérature du naturalisme, les impressionnistes, etc. ; enfin il s'attache à cerner la dimension esthétique de la rue moderne dans « la polychromie par les couleurs des façades, les affiches et la lumière » [...].“

Zwar hatte Boccioni bereits in seinem Frühwerk bisweilen großstädtische Sujets gewählt, etwa in den symbolistischen Gemälden „Officine a Porta Romana“, „Il mattino“ und „Crepuscolo“ aus dem Jahre 1909. Diese entfalten jedoch noch keine formale Bedeutung im Hinblick auf die Entwicklung einer bildnerischen Formensprache, die gemäß des Prinzips der *simultaneità* die urbane Realität nur noch in Fetzen wiedergibt und durch Schnitt- und Montagetechniken das Bild zu einem Experimentierfeld für eine amimetische Ästhetik der Moderne werden lässt.

Ein derartiges Zusammenspiel von Großstadt Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination deutet sich erst mit dem in der zweiten Hälfte des Jahres 1910 entstandenen Gemälde „Rissa in Galleria“ an, auch wenn Boccioni darin noch nicht zu einer Praxis der Simultanästhetik gelangt. Eine großstädtische Szene, nämlich eine nächtliche Schlägerei vor einem festlich erleuchteten Kaffeehaus, ist dort Ausgangspunkt für die Suche nach einer Formensprache, die der Dynamik und den stets sich verändernden Konstellationen dieser urbanen Szenerie gerecht werden kann.<sup>50</sup> Durch die überlappenden Strichlagen und die pointillistische Faktur insbesondere des architektonischen Rahmens kommt es bereits zu einer Immaterialisierung des Dargestellten. Der Gegenstand des Gemäldes ist zwar nicht aufgelöst, die flirrenden Farbpunkte führen jedoch dazu, dass das Spiel des Lichts und die Vehemenz der Bewegung deutlicher hervortreten als die Details der dargestellten Szene, die der Künstler von einem etwas erhöhten Standpunkt aus darstellen möchte. Boccioni versucht hier bereits, die Dynamik des großstädtischen Lebens zur Entwicklung einer Ästhetik der Moderne zu nutzen, die nicht auf detailgetreue Abbildung des Gesehenen zielt, sondern vielmehr gerade dessen Flüchtigkeit und Kontingenz ins Bild setzt, den Gegenstand durch die pointillistische Faktur wenn nicht auflöst, so doch in seinen Konturen verwischt und somit die sich im Bewusstsein des Künstlers brechenden Bewegungsströme und Lichteffekte unterstreicht. Ähnlich verfährt Carlo Carrà in seinem Gemälde „Uscita da teatro“: Auch er bildet die nächtliche Szenerie nicht detailgetreu ab, sondern löst Umrisse auf und betont die Lichtreflexe, die Bewegungen und das Flüchtige des urbanen Nachtlebens und seiner beständig sich wandelnden Konstellationen. Alle dargestellten Figuren sind in Bewegung, so dass sich wie in Boccionis „Rissa in Galleria“ Kraftfelder der Anziehung und Abstoßung bilden, die die Strichlagen des Gemäldes bestimmen. So wird das Nachtleben auf den Straßen der Großstadt als Geflecht von Beziehungen zwischen Personen dargestellt. Es handelt sich bei diesen Gemälden wie auch bei Luigi Russolos „Ricordi di

<sup>50</sup> Zur Rolle dieses Gemäldes bei der Erarbeitung einer futuristischen Formensprache vgl. R. Jullian, „La peinture futuriste et le mouvement“, in: *Gazette des Beaux-Arts* 94 (1979), S. 125-134, hier S. 126.

una notte“ um die Konkretisierung der im *Manifesto dei pittori futuristi* theoretisch geforderten Beschäftigung mit der „psicologia nuovissima del nottambulismo“,<sup>51</sup> wobei durch den Begriff „psicologia“ bereits angedeutet wird, dass es sich eben nicht um eine realistische Abbildung der Oberfläche handeln soll, sondern vielmehr gerade um eine Immaterialisierung des Dargestellten. Die nächtliche Szenerie ist nur Ausgangspunkt eines künstlerischen Prozesses, in dessen Rahmen Erinnerungen und Gehalte des Imaginären freigesetzt werden und das Gesehene überlagern.

Einen Meilenstein in Boccionis Suche nach einer am Motiv der Großstadt erarbeiteten amimetischen Ästhetik stellt das um 1910 entstandene Gemälde „La città sale“ dar, das bereits auf den wichtigsten europäischen Ausstellungen der Futuristen im Jahre 1912 gezeigt wurde und insbesondere in Paris zu heftigen Reaktionen von Seiten der Kritik führte.<sup>52</sup> Das 200 x 290 cm große Ölgemälde war ursprünglich als Teil eines Triptychons geplant und trug den Titel „Il lavoro“. Der endgültige Titel „La città sale“ ist allgemeiner gehalten, nennt explizit die Großstadt und verweist damit auf den grundlegenden Nexus zwischen der futuristischen Bewegung und dem modernen Großstadtleben.<sup>53</sup> Weiterhin umfasst der Titel „La città sale“ zwei wesentliche Aspekte, nämlich erstens das morgendliche Erwachen der Großstadt mit dem Arbeitsbeginn und dem einsetzenden Verkehr, zweitens jedoch auch die Urbanisierungswelle und die Neuerungen im Bereich der Architektur. Diese beiden Aspekte – bildnerisch dargestellt einerseits durch die Straßenbahn und die Fabrikgebäude in der oberen linken Bildecke, andererseits durch ein im Rohbau befindliches Hochhaus oben rechts – werden überlagert durch sich auflösende Pferde- und Menschenkörper in wilder Bewegung. Die Dynamik dieser vor die urbane Szenerie plazierten Vision entsteht insbesondere durch die neben-, bisweilen übereinandergesetzten langen Striche, die die Konturen auflösen und fließende Übergänge zwischen den Figuren und dem sie umgebenden Raum schaffen. Rechte Winkel und gerade Linien gibt es nicht, wodurch kaum konkrete Abgrenzungen möglich sind – alles fließt und geht ineinander über. Die dargestellten Menschen verlieren den Halt, straucheln und können der durch die überlebensgroßen Pferde losgetretenen Dynamik nicht Stand halten. Zwischen den wild sich bewegenden Beinen der Tiere entstehen Spiele von Licht und Schatten, wobei auch farblich die Umgebung und die Figuren ineinander übergehen. Es handelt sich bei diesem Gemälde um eine Konkretisierung der von Marinetti be-

<sup>51</sup> U. Boccioni et al., *Manifesto dei pittori futuristi*, S. 63.

<sup>52</sup> Vgl. M. Calvesi/E. Coen, *Boccioni*, Milano 1983, S. 374.

<sup>53</sup> Vgl. R. Nicolini, „Futurismo e città“, in: *Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura*, hg. von E. Crispolti, Milano 2001, S. 129-146.

schworenen „bellezza della velocità“<sup>54</sup>, wie sie ausgehend von den sinnlichen Eindrücken des Großstadtlebens gewonnen wird, wobei das Großstadtleben in „La città sale“ nicht dargestellt, sondern bereits projektiv überformt wird. Die Bewegung wird dabei verinnerlicht: Die Großstadt erscheint dem Künstler als „luogo di incentivazione della vita nervosa attraverso una multiforme stimolazione dei sensi.“<sup>55</sup> Aus den Sinneseindrücken, die nicht oder nur ansatzweise verarbeitet werden können, entsteht das Bild eines animalischen Dynamismus. Wie in einigen der *Tableaux parisiens* von Baudelaire, so tritt auch bei Boccioni hinter der rationalen und gebändigten urbanen Szenerie der Mythos einer vom Menschen nicht mehr kontrollierbaren Macht hervor. Das blaue Joch über den Schultern des roten Pferdes in der Bildmitte erinnert dabei auch an die Flügel des Pegasus. Somit könnte man sagen, dass gerade aus der unüberschaubaren, da beständig sich wandelnden großstädtischen Wirklichkeit eine Kunst der Moderne entstehen kann, die diese nicht darstellt, sondern nur zum Ausgangspunkt einer poetischen Bewegung nimmt. In jedem Fall erarbeitet Boccioni in „La città sale“ eine Ästhetik, die den Gegenstand wenn nicht auflöst, so doch in den Hintergrund rückt, diesen mithin nur als *incitamentum* einer künstlerischen Bewegung begreift, die die mythischen Tiefengehalte des rational organisierten Großstadtlebens aufdeckt.

Während in diesen Gemälden noch eine eindeutig beschreibbare großstädtische Szene den Ausgangspunkt bildet und im Bild auch nicht vollständig aufgelöst wird, ist das optisch Wahrgenommene in den Zyklen „Stati d’animo I“ und „Stati d’animo II“ noch weiter zurückgenommen. Es tritt fast vollständig hinter abstrahierende Bildelemente zurück, die ganz der Subjektivität des Betrachters entspringen und Ausdruck einer von der urbanen Szenerie ausgelösten inneren Bewegung der Erinnerung und der Imagination sind. Das Zusammenspiel von sinnlicher Wahrnehmung und dadurch ausgelöster innerer Bewegung formulieren die Futuristen bereits in ihrem Ausstellungskatalog von 1912:

Noi dichiariamo invece che non può esistere pittura moderna senza il punto di partenza di una concezione assolutamente moderna, e nessuno può contraddirci quando affermiamo che la nostra pittura è fatta di concezione e sensazioni finalmente riuniti. [...] La simultaneità degli stati d’animo nell’opera d’arte: ecco la meta inebriante della nostra arte.<sup>56</sup>

<sup>54</sup> F.T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo* (20 febbraio 1909), S. 11.

<sup>55</sup> E. Godoli, „Città, architettura e ambientazioni“, in: *Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura*, hg. von E. Crispolti, Milano 2001, S. 99-114, hier S. 103.

<sup>56</sup> U. Boccioni et al., *Prefazione al Catalogo della 1° Esposizione di Pittura futurista*, S. 14-15.

Das Beharren auf einem sinnlich erfahrenen Ausschnitt der modernen Lebenswelt, der als Ausgangspunkt der künstlerischen Bewegung fungieren soll, ist eine polemische Spitze gegen kubistische Konzeptionen einer absolut gegenstandslosen Malerei. Es ist in diesem Zusammenhang jedoch von nachhaltiger Bedeutung, dass für die Futuristen die sinnlich erfahrene moderne Lebenswelt nur Ausgangspunkt ist, um zu dem zu gelangen, was sie zur Darstellung bringen möchten, nämlich die Seelenzustände, die Erinnerung und das Imaginäre des Demiurgen.

Diese Ästhetik wird mit den „Stati d’animo“ erstmals in eine bildnerische Praxis überführt. Es handelt sich um ein in zwei Serien realisiertes Triptychon, wobei in beiden Serien die drei Einzelbilder jeweils folgende Titel haben: „Gli adii“, „Quelli che vanno“ und „Quelli che restano“. Der Hauptunterschied zwischen der ersten und der zweiten Serie besteht darin, dass die zweite Serie nun deutlich von der kubistischen Formensprache geprägt ist. Die geschwungenen Linien der ersten Serie werden durch konstruktivistische Härte ersetzt. Der Gegenstand, so man noch davon sprechen kann, wird in der ersten Serie durch auslaufende Linien, in der zweiten durch kubistische Aufsplitterungen bis zur Unkenntlichkeit aufgelöst. Sehr viel stärker noch als in „Rissa in galleria“ und in „La città sale“ tritt nun das Dargestellte zurück, die Abschiedsszene bildet nur den Ausgangspunkt für eine ganz vom Subjekt ausgehende Bewegung der „stati d’animo“. Apollinaire hatte bereits bei seinem ersten Zusammentreffen mit Boccioni im Herbst 1911 von dem Projekt gehört: „Ainsi, m’a dit M. Boccioni, j’ai peint deux tableaux, dont l’un exprime le départ et l’autre l’arrivée. Cela se passe dans une gare. [...]“<sup>57</sup> Das Gesehene ist nur noch fragmentarisch im Bild greifbar: Ein einzelner Telegrafmast in der oberen linken Bildecke, kastenförmige Hochhaussiedlungen oben rechts, sodann vor allem das Führerhaus einer Lokomotive, das das Bild von rechts nach links zu durchschneiden scheint. Die Kennziffer der Lokomotive ist im Vergleich zu den ineinander greifenden Farbfeldern von seltsamer Konkretion, sie ist wohl das einzige Element der Wahrnehmung, das nicht zerrissen in die Bildkomposition eingeht. Nimmt der technische Aspekt der modernen Lebenswelt die Bildmitte ein, so ranken sich in grünen Farbtönen darum Paare, die sich beim Abschied umarmen. Diese Paare bilden einen nicht enden wollenden Reigen, der an den Bildrändern offen ist für imaginäre Weiterschreibungen. Es ist das Charakteristikum dieser im Kontakt mit den Kubisten geschulten Ästhetik, dass sie von Wahrnehmungsfragmenten ausgeht, diese dann aber abstrakt fortschreibt und hinübergleiten lässt in den Bereich der *stati d’animo*, die dem Triptychon den Namen geben. So gehen die Linien der Lokomotive in ein immer abs-

<sup>57</sup> G. Apollinaire, *La Vie anecdotique*, S. 89.

trakter werdendes Geflecht von Linien über. Was die Farbgebung betrifft, so lässt sich eine von der Bildmitte ausgehende Intensivierung beschreiben: Während die konkreten Wahrnehmungsfragmente in schwarz-grauen Tönen gehalten sind, kommt es dort, wo diese in von der Erinnerung und der Einbildungskraft gesteuerte Inhalte übergehen, zu leuchtenden Farbpunkten, die ganz von der Szenerie des Großstadt-Bahnhofs abstrahieren.

Die amimetische Montage von Fragmenten der Realität und individuellen Erinnerungsfetzen im Sinne der von den Futuristen zum Kernstück ihrer Programmatik erhobenen *simultaneità* realisiert Boccioni in den 1911 entstandenen Gemälden „Visioni simultanee“, „La strada entra nella casa“ und „Le forze di una strada“, die allesamt ausgehend von einer großstädtischen Szenerie einen Bildraum entwerfen, der sich durch die Überlagerung von Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination auszeichnet.

Insbesondere „La strada entra nella casa“ wird von Boccioni explizit als Beispiel einer Ästhetik der Moderne gekennzeichnet, deren Erarbeitung am urbanen Sujet erfolgt. „La strada entra nella casa“ dient Boccioni dazu, den Nexus zwischen Simultanästhetik und urbanem Sujet zu erläutern. In der Bildmitte befindet sich eine Frau in Rückenansicht, die sich auf das Gitter ihres Balkons lehnt und auf das geschäftige Treiben einer Baustelle blickt, die sich ihrem Blick darbietet und die von mehrstöckigen Häusern eingerahmt ist. Einen derartigen Blick auf die urbane Szenerie beschreibt Boccioni bereits in dem Katalog der Wanderausstellung, die 1912 in mehreren europäischen Hauptstädten, u.a. auch in Paris, gezeigt wird:

Dipingendo una persona al balcone, vista dall'interno, noi non limitiamo la scena a ciò che il quadro della finestra permette di vedere ; ma ci sforziamo di dare il complesso di sensazioni plastiche provate dal pittore che sta al balcone: brulichio soleggiato della strada, doppia fila delle case che si prolungano a destra e a sinistra, balconi fioriti ecc. Il che significa simultaneità d'ambiente, e quindi dislocazione e smembramento degli oggetti, sparpagliamento e fusione dei dettagli, liberati dalla logica comune e indipendenti gli uni dagli altri.<sup>58</sup>

Boccioni hebt mit einem Plaidoyer für eine amimetische Ästhetik an: Anders als Künstler, denen an der Nachahmung der Außenwelt gelegen ist, vertritt Boccioni die Auffassung, dass der Künstler nicht das, was sich ihm beim Blick aus dem Fenster darbietet, direkt in das Kunstwerk integrieren soll. Bereits Baudelaire hatte genau auf diese Weise einer realistischen Ästhetik eine Absage erteilt und spöttisch formuliert: „Ainsi ils [les peintres réalistes, FH] ouvrent la fenêtre, et tout l'espace compris dans le carré de la fenêtre, arbres, ciel et maison, prend pour eux la valeur d'un poème tout

<sup>58</sup> U. Boccioni et al., *Prefazione al Catalogo della 1° Esposizione di Pittura futurista*, S. 15.

fait“ (B II, 661). Das Gedicht oder das Gemälde im Sinne einer amimetischen, auf dem kreativen Transformationspotential des Künstlers beruhenden Ästhetik entsteht hingegen erst dann, wenn das, was sich beim Blick aus dem Fenster sinnlich erfassen lässt, dekomponiert und anschließend wieder zu einer neuen Einheit zusammengefügt wird. Der in der Avantgarde des beginnenden 20. Jahrhunderts von Baudelaire aufgegriffene Doppelschritt aus Synthese und Analyse wird hier in der Doppelformel des „sparpagliamento e fusione dei dettagli“ gefasst, wobei der zweite Schritt, die Synthese, gerade deshalb, weil sie von der Einbildungskraft des Künstlers gesteuert wird, zu einer Loslösung aus den Fesseln der Logik führt und auf Grundlage von Fragmenten der äußeren Wirklichkeit eine neue Kunstwirklichkeit schafft. Die Verschränkung von Wahrnehmung und Erinnerung als Ineinander von objektiver Anschauung und von den Sinnesempfindungen angeregten Assoziationen zeigt sich in „La strada entra nella casa“ in der Auflösung des Gegenstandes und in der Multiplikation möglicher Betrachterstandpunkte. Die Frau am Balkon ist nicht die einzige Perspektive auf das in seiner Komplexität kaum fassbare Geschehen. Sie kehrt links und rechts wieder. Formen und Gegenstände unterschiedlichen Maßstabs überlappen sich und lassen ein Palimpsest entstehen, in dem sich das Gesehene mit Erträumtem und Erinnerungtem überlagert. So erscheinen Pferde, die in das Balkongitter zu rasen scheinen. Gesehenes und Assoziiertes sind kaum auseinanderzuhalten, da sie farblich gleich behandelt werden. Die Pfahlanlagen der Baustelle führen zu vage erahnbaren Visionen von Gondeln, und das sonnige Gelb des Bauplatzes scheint durch projektive Überformung als Teil eines Sandstrandes.

Auch das Gemälde „La risata“, entstanden in dieser äußerst produktiven Schaffensperiode vor den großen europäischen Ausstellungen, bedient sich des großstädtischen Lebens, um eine amimetische Formensprache zu entwickeln. Mit der farbenfrohen Feier von Großstadt, Nachtleben, Leichtigkeit und Unbeschwertheit unterscheidet es sich von den „Stati d’animo“ und erscheint daher viel eher als Umsetzung des futuristischen Fortschrittsglaubens und des emphatisch beschworenen „notambulismo“.<sup>59</sup> Das Gemälde erschöpft sich jedoch keineswegs in der Darstellung dieser vitalistisch gefassten Moderne, sondern überlagert Gesehenes, Erinnerungtes und radikal Imaginäres, ist somit bildnerische Realisierung der von Heine geforderten Weltergänzung durch den Künstler. Grundkonstellation des Bildes ist eine Szene in einem Straßencafé, die Boccioni in dem Londoner Ausstellungskatalog wie folgt beschreibt:

<sup>59</sup> Vgl. dazu M. Calvesi/E. Coen, *Boccioni*, S. 384-385.

The scene is round the table of a restaurant where all are gay. The personages are studied from all sides and both the objects in front and those at the back are to be seen, all these being present in the painter's memory, so that the principle of Roentgen rays is applied to the picture.<sup>60</sup>

Die Hauptachse des Bildes wird dabei von zwei Frauen gebildet, die um einen Cafétisch sitzen und von denen die eine nur in Rückenansicht, fast nur durch das *pars pro toto* eines schillernden Hutes im Bild auftritt, wohingegen die andere von vorne sichtbar wird: Es handelt sich um den Prototyp einer tief dekolletierten Kokotte, die selbstgefällig und vom Alkohol gelöst ihr Gegenüber anblickt. Diese Grundkonstellation wird dadurch aufgebrochen, dass sich um die beiden Frauengestalten, insbesondere in Richtung des rechten oberen Bildrandes, die Szene aufsplittert, so dass ein markanter Kontrast zwischen der großflächig gemalten Realsituation und der davon ausgelösten Bewegung der Imagination und Erinnerung entsteht. Die Verschränkung wechselnder Perspektiven und Größenverhältnisse dient dazu, das Nebeneinander von Gesehenem und Erinnerungem bildnerisch darzustellen. Zahlreiche Lichtkegel beleuchten Fragmente der Erinnerung: Eine Obstschale, Weingläser, die Lippen einer Geliebten, die Erfahrung der Menge. Der Anblick der Kokotten löst eine Lawine der Erinnerungen aus, Szenen des Nachtlebens gehen ineinander über. An den unteren Bildrändern zeigt sich die Künstlichkeit des Nachtlebens, das sich nur durch die elektrische Beleuchtung entfalten kann und somit vollständig in den Bereich des Zivilisatorischen gerückt wird. Doch hinter der Fassade dieser Zivilisation erscheint mit dem animalischen Lachen der feisten Kokotte und der Präsenz der Nacht in den unteren Ecken eine Vision der Vergänglichkeit, die den zunächst dominierenden Vitalismus des Nachtlebens subversiv hinterfragt. „La risata“ ist ein Paradebeispiel für eine am urbanen Sujet geschulte Ästhetik der sich überlagernden Zeit- und Bedeutungsebenen, wobei diese Heterogenität durch das Aufeinandertreffen unterschiedlichster bildnerischer Mittel unterstrichen wird. Diese verdeutlichen die Differenz zwischen Gesehenem und Imaginärem, zwischen Außenwelt und Innenwelt.

Ungefähr zur gleichen Zeit wie Boccioni und die italienischen Futuristen erkannte Apollinaires Freund Robert Delaunay die formale Bedeutung des Motivs der Großstadt für die Erarbeitung einer amimetischen Ästhetik der Moderne. In den drei Serien „La ville“ (1909-1911), „La tour“ (1909-1912) und „Les fenêtres“ (1912-1914) ist der optische Eindruck von Paris jeweils Ausgangspunkt für eine künstlerische Aktivität der Analyse und der Synthese. Die motivischen Grenzen zwischen den Serien sind äußerst

<sup>60</sup> U. Boccioni et al., „Exhibition of Works by the Italian Futurist Painters“, in: *Archivi del futurismo*, hg. von M. Drudi Gambillo und T. Fiori, Roma 1958, Bd. 1, S. 109-113, hier S. 11.

labil: In allen drei Zyklen erscheint der Eiffelturm als prototypisches Monument der Moderne, als Kontrapunkt zu den noch von Monet verherrlichten gotischen Kathedralen. Während der Eiffelturm direkt nach seiner Eröffnung im Jahre 1889 in literarischen Texten, etwa bei Maupassant, Huysmans oder Verlaine, aus einer kulturkonservativen Position heraus äußerst kritisch bewertet wurde, entdecken im Bereich der bildnerischen Darstellung bereits Seurat und Rousseau den Turm als Ausdruck des modernen Großstadtlebens. Daran kann Delaunay anknüpfen, was schließlich auch zu einer Würdigung des Turms bei Apollinaire führen wird.<sup>61</sup> Unabhängig jedoch von dem Motiv des Eiffelturms kann festgehalten werden, dass allen Zyklen Delaunays eine motivische Orientierung an der Großstadt der Moderne gemeinsam ist. Ein wesentlicher Unterschied zu Boccionis Bildschaffen besteht dabei jedoch darin, dass Delaunay an der Perfektionierung einer einheitlichen Bildsprache arbeitet und die Heterogenität der formalen und thematischen Elemente, wie sie in den bereits untersuchten Gemälden Boccionis zutage getreten ist, radikal ablehnt. Weiterhin orientiert sich Delaunay anders als Boccioni weniger an Straßenszenen als an architektonischen Konstellationen, die er aufbricht und zu neuen, ganz von der Subjektivität des Betrachters gesteuerten Synthesen führt. Während bei Boccioni in kaum einem von der Großstadt ausgehenden Gemälde die Menschenmenge fehlt, zeichnet sich Delaunays bildnerisches Schaffen gerade durch einen architektonischen Purismus aus. Insofern bildet er das Bindeglied zwischen futuristischer und kubistischer Bildästhetik. Und auch die Rolle der Farbgebung, insbesondere des Simultankontrastes, ist bei Delaunay von systematischerer Bedeutung. Es handelt sich dabei, wie bereits Guillaume Apollinaire feststellen konnte, um die Grundlage seiner Kunst: „La couleur ne dépend plus des trois dimensions connues, c'est elle qui les crée.“<sup>62</sup> Der chronologischen Abfolge der drei Serien entspricht dabei eine ästhetische Progression: Die Farbe erhält ein immer stärkeres Eigenrecht. Als eigentlicher Inhalt der Kunst erscheint in der Serie „Les fenêtres“ schließlich die reine Farbe in ihrer Materialität, besonders in ihrer Leuchtkraft und ihrem Reichtum an Kontrasten. Die gleichzeitige, „simultane“ Präsenz warmer und kalter, komplementärer sowie benachbarter Farben, die sich optisch gegenseitig beeinflussen und den Eindruck von Bewegung erzeugen, sind in dieser Serie endgültig wichtiger als das großstädtische Motiv des Eiffelturms, das zwar

<sup>61</sup> Einen motivgeschichtlichen Abriss findet man bei E. Tonnet-Lacroix, „Le thème de la Tour Eiffel dans l'art et la littérature depuis 1909 jusque vers 1930“, in: *Errances et parcours parisiens de Rutebeuf à Crevel*, hg. von J. Guichardet, Paris 1986, S. 127-145 sowie bei V. Kowitz, *La Tour Eiffel. Ein Bauwerk als Symbol und Motiv in Literatur und Kunst*, Essen 1989 (Frankreich-Studien. Arbeiten zur Literatur und Kultur, 5).

<sup>62</sup> G. Apollinaire, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, S. 45

den Ausgangspunkt derartiger Experimente darstellt, nicht aber deren Ziel. Die von Arnold Gehlen bereits in Bezug auf den Impressionismus beschriebene „Orientierung am Bezugssystem ‚Subjekt‘“<sup>63</sup> und der daraus erwachsende „Vorsatz, auf die abmalende Wiedergabe der Erscheinungswelt zu verzichten“<sup>64</sup>, wird hier immer nachhaltiger zum Leitfaden einer Ästhetik der Moderne.

Das Ineinandergreifen von Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination lässt sich jedoch eindrücklicher noch als am Beispiel der nahezu absoluten Setzungen der Serie „Les fenêtres“ an der ersten Serie „La ville“ verdeutlichen, die aus acht Ölgemälden und einem Aquarell besteht. Ausgangspunkt ist hier noch die optische Wahrnehmung, sehr wahrscheinlich ein Postkartenmotiv, eine Ansicht des Eiffelturms vom Arc de Triomphe aus.<sup>65</sup> Diese panoramatische Perspektive wird jedoch, wie bereits in den verschiedenen Vorstudien deutlich wird, nachhaltig gebrochen: Anders als bei der Fotografie verwischen sich in Delaunays Kompositionen die Perspektiven durch eine Fluktuation der Ebenen, die zu Überschneidungsphänomenen führen, den Gegenstand tendenziell auflösen und in der individuellen Kreation des Künstlers neu schaffen. Die Fragmentierung der Formen führt dazu, dass sich die Häuserfassaden in „La Ville No. 2“ in unregelmäßige Volumina gliedern und ein Netz schräg durch den Bildraum laufender Linien die Stadtlandschaft durchschneidet. Im Vergleich zu Boccionis vitalistischen Großstadtvisionen, die an Baudelaires „fourmillante cité“ erinnerten, sind Delaunays Paris-Bilder der Serie „La ville“ durch ihre evidente Beeinflussung von der kubistischen Formensprache deutlich konstruierter, bisweilen steriler zu nennen. Gerade dadurch aber sind sie bereits einen Schritt weiter auf dem Weg zu einer abstrakten Formensprache der Moderne.

Am ehesten vergleichbar mit der bei Boccioni zu bildnerischer Prägnanz gelangenden Überlagerung von Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination ist ein gigantisches, 267 x 406 cm großes Ölgemälde, das Delaunay als Bravour-Stück für den *Salon des Indépendants* des Jahres 1912 gemalt hat und das heute im Centre Pompidou zu sehen ist: „La Ville de Paris“ ist nicht Teil eines der angesprochenen Zyklen, erhält aber gerade dadurch eine Freiheit, die es aus den bisweilen orthodoxen Studien heraushebt. Die Schachtelung von Farbmustern in „La Ville de Paris“ führt zu einer Auflösung der Stadtlandschaft. Der fragmentierte Eiffelturm und die heterokliten Zusammenstellungen der Häuserfronten auf der rechten Seite können dabei als Selbstzitate gewertet werden, die die „La ville“-Serie in

<sup>63</sup> A. Gehlen, *Zeit-Bilder*, S. 59.

<sup>64</sup> Ebd., S. 89.

<sup>65</sup> M. Drutt, „Simultaner Ausdruck: Robert Delaunays Frühe Serien“, in: *Pariser Visionen. Robert Delaunays Serien*, hg. von M. Rosenthal, New York/Ostfildern 1997, S. 15-47, hier S. 24-25.

den Bildraum dieses Gemäldes hereinholen. Die Seine mit der Brücke und einer nur erahnbaren Île de la Cité am linken Bildrand sind Teil eines älteren Paris-Mythos. Doch diese Motive, die der Serie „La ville“ entlehnt und in das neue Gemälde importiert werden, sind nur Ausgangspunkt einer projektiven Überformung. So entsteht aus der fragmentierten Großstadt das suggestive Bild dreier Grazien, die an die Ästhetik Botticellis erinnern und zu einem spannungsvollen Nebeneinander von Tradition und Moderne führen, die auch als Ablehnung der von den Futuristen, insbesondere von Marinetti, mit Nachdruck geforderten Ablösung von der Tradition gelten mag. Während die rein urbane Szenerie am linken und rechten Bildrand in gräulichen Farben gehalten ist, dominieren in der Bildmitte Grüntöne, die das Grau der Großstadt zu dementieren scheinen, mithin die Vision des Schönen aus dem grauen Alltag herausheben. Der Traum von einer klassischen Schönheit, die der unüberschaubaren Großstadt der Moderne entspringt, erinnert an Baudelaires Passantin, die mit ihrer „jambe de statue“ ein klassisches, überzeitlich-ewig gültiges Schönheitsideal verkörpert. In Delaunays Gemälde sind die drei Grazien die personifizierte Hoffnung darauf, in der beständig sich wandelnden, sich nur fragmentarisch erschließenden Großstadt auf das Schöne und Ewige zu treffen. In der Überlagerung von Wahrnehmungsfragmenten und derartigen Vorstellungen nimmt Delaunay Baudelaires Formel des „tirer l'éternel du transitoire“ (B II, 694) auf und versteht sie als Basis für eine bildnerische Praxis, die im Nebeneinander von Altem und Neuem, Gesehenem und Geträumtem und der dadurch entstehenden Auflösung des Gegenstandes das Kernstück einer Ästhetik der Moderne sieht.

### 5.3 *Le Flâneur des deux rives*: Urbane Topografie und Traum

Seit Hans Robert Jauf, Winfried Wehle und Rosanna Warren in ihren Studien zum Verhältnis von Lyrik und Malerei der Avantgarde auf signifikante Parallelen zwischen der avantgardistischen Bildpraxis und Apollinaires Lyrik hingewiesen haben, werden zumeist die Gedichte der Sammlung *Calligrammes*, insbesondere „Les fenêtres“ und „Lundi rue Christine“ angeführt, um diese Beziehung zu erläutern.<sup>66</sup> Dabei wird jedoch die intermediale Beziehung zwischen Apollinaires Lyrik und der Bildpraxis der Mo-

<sup>66</sup> H.R. Jauf, „Die Epochenschwelle von 1912: Guillaume Apollinaires ‘Zone’ und ‘Lundi Rue Christine’“, in: ders., *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt a.M. 1989 (stw, 864), S. 216-256; W. Wehle, „Orpheus’ zerbrochene Leier. Zur ‚Poetik des Machens‘ in avantgardistischer Lyrik (Apollinaire)“, in: *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, hg. von R. Warning und W. Wehle, München 1982 (UTB, 1191), S. 381-420, hier S. 397-420; R. Warren, *Orpheus the Painter*, S. 288-298.

derne zumeist auf prinzipielle Parallelen zwischen den genannten beiden Gedichten und Delaunays Praxis der Simultanästhetik in der Serie „Les fenêtres“ eingeschränkt, wodurch mehrere Aspekte der spannungsvollen Beziehungen zwischen Literar- und Bildästhetik der Moderne unterschlagen werden: Zunächst gerät dabei die grundsätzliche Tatsache aus dem Blick, dass sowohl die Literar- als auch die Bildästhetik dieser Jahre ihren amimetischen Impetus gerade auf der Grundlage des Motivs Großstadt formuliert und erprobt, wodurch einerseits auch den zuvor veröffentlichten Gedichten der Sammlung *Alcools* eine bedeutende Rolle zukommt, andererseits jedoch gerade auch die prä- oder proto-simultanästhetische Bildpraxis Delaunays und der Futuristen einbezogen werden muss. Gerade in der Phase der Herausbildung eines simultanästhetischen Ideals, und nicht erst zu dem Zeitpunkt, als dieses bereits programmatisch gefestigt ist, zeigt sich sowohl im literarischen als auch im bildnerischen Bereich die herausragende formale Bedeutung des Motivs Großstadt. Dies betrifft das Ziel, ausgehend von der lebensweltlichen Erfahrung der Großstadt Simultaneität ästhetisch erfahrbar zu machen, mithin die Großstadt nicht abzubilden, sondern die in ihr herrschenden Wahrnehmungsbedingungen zur Entwicklung einer neuen Formensprache zu nutzen. Die formale Bedeutung des Motivs Großstadt, auch dies wird häufig nicht erwähnt, übernimmt Apollinaire vom Autor der *Tableaux parisiens*, radikalisiert jedoch in Anlehnung an die *simultaneità* der Futuristen den amimetischen Impuls und erscheint somit als wichtiges Bindeglied zwischen den Flanerien des einsamen Ichs in den *Tableaux parisiens* und den *Errances* der surrealistischen Sprecher. Wenn nachfolgend mit den Gedichten „Zone“ und „Un soir“ zwei Gedichte Apollinaires herausgegriffen werden, die Jauß noch vor der von ihm magistral erläuterten Epochenschwelle von 1912 situieren würde, so ist dies im Ziel der vorliegenden Studie begründet. Gerade in den Gedichten und Gemälden, die kurz vor dem ästhetischen Umbruch liegen, erschließt sich die formale Bedeutung des Großstadtmotivs. Nach dem Überschreiten der Schwelle, wie man bildlich sagen könnte, ist diese formale Bedeutung wenn nicht erschöpft und hinfällig, so doch weit weniger wichtig als in den davor liegenden Jahren des Suchens.

Bei allen nationalen und ästhetischen Vorbehalten gegen die Futuristen teilt Apollinaire mit den Italienern dennoch die grundsätzliche Überzeugung davon, dass die Kunst sich dem modernen Leben zuzuwenden habe. Die Maxime „concevoir un poème simultanément comme une scène de la vie“<sup>67</sup> wird zum Kernstück seines poetologischen Programms. Winfried Wehle spricht treffend von einer „Erneuerung der Literatur aus dem Le-

---

<sup>67</sup> G. Apollinaire, *Simultanisme-Librettisme*, S. 976.

ben.“<sup>68</sup> Die Großstadt ist der Ort, an dem sich die Vorstellung von einem modernen Lebensstil ausprägen konnte und an dem das Gefühl der Moderne durch die Wirkungen neuer Kommunikationsbedingungen und Medien, durch neue Transportmittel und eine neue Bautechnik nachhaltig erfahrbar wurde. Dies betrifft auch die Bedingungen der Wahrnehmung: Bereits Baudelaire hatte Geschwindigkeit und Masse als Rahmenbedingungen des Sehens in der Großstadt gekennzeichnet und die menschlichen Kontakte als flüchtig und kontingent erfahren. Die von Georg Simmel beschriebene kognitive Belastung durch die von den großstädtischen Wahrnehmungsbedingungen ausgelöste Notwendigkeit, eine Vielzahl unterschiedlichster Sinnesreize gleichzeitig zu verarbeiten, führt zu einer „Steigerung des Nervenlebens“<sup>69</sup>, die Apollinaire durch die Simultanästhetik in eine poetische Praxis überführen möchte. Das nicht mehr Überschaubare der Großstadt, das Beunruhigende und Schwindelerregende soll nicht in einer geschlossenen Form neutralisiert werden, sondern die künstlerische Form soll nun in ihrer Offenheit und Gebrochenheit, in ihren Schnitten und Brüchen gerade davon Zeugnis ablegen.

Eine derartige, an urbanen Motiven erarbeitete Ästhetik deutet sich bereits vor den *Alcools* in den frühen essayistischen Texten an, die Apollinaire ab 1910 in *Les Marges, Paris-Journal*, vor allem aber im *Mercure de France* veröffentlicht. Die zumeist kurzen Prosatexte hatte Apollinaire unmittelbar vor seinem Tod noch für eine Buchveröffentlichung zusammengestellt, die 1919 postum unter dem Titel *Le Flâneur des deux rives* erschien. In diesen knapp gehaltenen Tableaux wird, unabhängig noch von allen am Prinzip der *simultanéité* orientierten Ambitionen, bereits eine tiefe Verbundenheit mit dem Motiv der Großstadt deutlich, die Apollinaires gesamtes Œuvre prägt. In einem „Apollinaire, citoyen de Paris“ überschriebenen Artikel konnte Michel Leiris bereits 1945 feststellen: „C'est à Paris, et pas ailleurs, qu'il [Apollinaire, FH] a trouvé son terroir, comme le montrent tant de pièces dont le ton est donné par la Seine, par Saint-Merri, par la rue Christine et par la tour Eiffel.“<sup>70</sup> Apollinaires Beschäftigung mit dem Motiv der Großstadt entspringt also nicht nur dem Bestreben, die moderne Lebenswelt als Ausgangspunkt für eine Praxis der Simultanästhetik zu nutzen, sondern erscheint zunächst als tiefe Verbundenheit mit der französischen Hauptstadt.<sup>71</sup> Unabhängig von allen formalen Innovationen, die Apollinaire aus den Wahrnehmungsbedingungen der Großstadt ableitet

<sup>68</sup> W. Wehle, *Orpheus' zerbrochene Leier*, S. 394.

<sup>69</sup> G. Simmel, *Die Großstadt und das Geistesleben*, S. 116.

<sup>70</sup> M. Leiris, „Apollinaire, citoyen de Paris“, in: *Les Lettres françaises clandestines* 6 (1945), S. 6.

<sup>71</sup> B. Delvaile, „Flâneries parisiennes“, in: *Magazine littéraire* 348 (1996), S. 35-37 sowie P. Read, „Améthyste et labyrinthe: Architectures parisiennes dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire“, in: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 42 (1990), S. 93-107.

und in den *Alcools* und den *Calligrammes* zu poetischer Konkretion bringen wird, erscheint er wie Baudelaire als unverbesserlicher Flaneur, der auch in der Tagespublizistik das Pariser Leben und den urbanen Wandel kommentiert. Insofern greift Apollinaire nicht nur auf die *Tableaux parisiens* zurück, sondern auch auf die vor ihnen liegende feuilletonistische Gattung des Tableau de Paris.

Aber auch Apollinaire schreibt die *Tableaux de Paris* nicht im Stil eines Mercier oder eines Fournel weiter, sondern eignet sich diese Tradition in einer Weise an, die bereits im Rahmen des Prosatextes die klassifizierende Darstellung der städtischen Realität hinter sich lässt: Die Essays aus *Le Flâneur des deux rives* mischen vielmehr wie in einem Prosagedicht Baudelaires Gesehenes, Erinnertes und Geträumtes.<sup>72</sup> Apollinaire tritt dabei als Chronist auf, der einerseits Interesse an pittoresken und marginalen Aspekten der Großstadt zeigt und diese, zumal wenn sie von städteplanerischen Aktivitäten bedroht sind, dokumentieren möchte. Andererseits enthalten die Essays dezidiert subjektiv, bisweilen autobiographisch getönte Passagen, die für die surrealistischen Stadttex te und für Julien Gracq wesentliche Anknüpfungspunkte bieten werden. Durch die Überlagerung dieser beiden Aspekte entsteht eine spezifische Modernität, die den Ausgangspunkt für alle formal raffinierteren und gewagteren poetischen Texte aus den *Alcools* oder den *Calligrammes* bilden wird. Andererseits ergeben sich jedoch durch die Überlagerung von Großstadt wahnnehmung, Erinnerung und Imagination in einem Prosatext auch Parallelen zu Édouard Dujardins kurzer Erzählung *Les lauriers sont coupés*. Der Text wurde 1887 zunächst als Feuilleton in der *Revue indépendante* veröffentlicht. Erst 1925 wird auf Betreiben von Valéry Larbaud eine Buchveröffentlichung in die Wege geleitet, was schließlich dazu führt, dass *Les lauriers sont coupés* als Archetext des Inneren Monologs gilt, wobei insbesondere die Wirkung auf James Joyce betont wird. Interessant ist dabei die Tatsache, dass die Technik des Inneren Monologs nicht nur bei Dujardin, sondern auch bei Arthur Schnitzler und James Joyce am urbanen Sujet entwickelt wird: Die Ich-Erzähler ziehen durch die Straßen der Großstadt, wobei sich im Text eine Überlagerung von zumeist detailverliebter Großstadt wahnnehmung und dem sog. *stream of consciousness* ergibt. An diesen Zusammenhang kann Apollinaire ebenfalls anknüpfen.

Der erste Text der Sammlung *Le Flâneur des deux rives* ist eine Collage aus vier zwischen Juni 1911 und September 1912 veröffentlichten Artikeln, wobei durch einen einheitlichen Handlungsort, durch den Pariser Vorort Auteuil, eine gewisse Kohärenz entsteht. Auteuil, ein zu Beginn

<sup>72</sup> Vgl. dazu J. Grimm, *Guillaume Apollinaire*, München 1993 (Beck'sche Reihe Autorenbücher, 628), S. 124-128.

des Jahrhunderts noch nachgerade ländlich anmutendes Örtchen vor den Toren von Paris, ist in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts dabei, sich architektonisch und administrativ von Grund auf zu wandeln. Mehr und mehr ergreift die Großstadt Besitz von den Weinbergen am Ufer der Seine, die ihren ländlichen Charakter verlieren und zu begehrten Wohngebieten werden. Anders als man im Kontext des Futurismus und der emphatischen Bejubelung der Großstadt durch die Pariser Avantgarde erwarten könnte, wendet sich Apollinaire nicht sofort den lärmenden Boulevards und den von Menschen wimmelnden Plätzen zu, sondern eröffnet die Textsammlung mit dem „Souvenir d’Auteuil“, einem Text, der als melancholisch gefärbter Abgesang auf die idyllische Vorstadtwohnlage erscheint und somit wie Baudelaires Gedicht „Paysage“ zwischen bukolischer und urbaner Thematik oszilliert.<sup>73</sup> Durch dieses Interesse für das Suburbane, für die Übergangsbereiche zwischen ländlicher Idylle und urbaner Agitation ist Apollinaire viel eher einer dekadenten *Fin de siècle*-Ästhetik als den futuristisch-modernistischen Postulaten verpflichtet. Pascaline Mourier-Casile konnte überzeugend darlegen, wie bei den *décadents* der Jahrhundertwende der suburbane Raum eine nachhaltige Aufwertung erfährt und gerade durch seine fehlende oder gering ausgeprägte Primärsemantisierung – Marc Augé würde von „non-lieux“ sprechen – offen ist für onirische Überformungen.<sup>74</sup> Diese exzentrische Betrachtung der Metropole, die Julien Gracq wieder aufgreifen wird, übernimmt Apollinaire in einigen Passagen des *Flâneur des deux rives*: Auteuil, gelegen auf der Schwelle zur Großstadt, ist Gegenstand des ersten Textes, der in eine Sammlung einführt, die sich der Großstadt Paris nicht über die prototypischen oder mythischen Aspekte nähert, sondern gerade einen Zugang über das Randständige, Vergessene, vom Untergang Bedrohte sucht. Nur am Rande soll hier erwähnt werden, welch enorme persönliche Bedeutung Auteuil für Apollinaire dadurch entfaltete, dass es Wohnort seiner Geliebten Marie Laurencin war. Diese autobiografische Tönung wird bereits in den ersten Zeilen deutlich:

Les hommes ne se séparent de rien sans regret, et même les lieux, les choses et les gens qui les rendirent le plus malheureux, ils ne les abandonnent point sans douleur. C’est ainsi qu’en 1912, je ne vous quittai pas sans amertume, lointain Auteuil, quartier charmant de mes grandes tristesses.<sup>75</sup>

<sup>73</sup> W. Woltermann, *Guillaume Apollinaire und die Stadt*, Frankfurt a.M. 1997 (Europäische Hochschulschriften Reihe 13, 218), S. 172.

<sup>74</sup> P. Mourier-Casile, „Promenades ex-centriques. Esthétique fin de siècle de la banlieue“, in: *Errances et parcours parisiens de Rutebeuf à Crevel*, hg. von J. Guichardet, Paris 1986, S. 147-156.

<sup>75</sup> G. Apollinaire, „Le Flâneur des deux rives“, in: ders., *Œuvres en prose complètes III*, hg. von P. Caizergues und M. Décaudin, Paris 1993 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 1-50, hier S. 3.

Im ersten Satz werden in parömiologisch-distanziertem Duktus die emotionalen Schwierigkeiten angesprochen, die sich durch jegliche Form des Abschieds ergeben. Insbesondere wird betont, dass sich Trennungsschmerz auch und gerade dann einstellt, wenn man sich von Menschen und Orten verabschiedet, die einem bereits viel Kummer bereitet haben. Diese durch das Subjekt „les hommes“ sentenzenhaft und alles in allem banal anmutenden Reflexionen werden erst im zweiten Satz näher erläutert und – wenngleich nur implizit und dadurch äußerst subtil – auf eine autobiografische Erfahrung bezogen: Die allgemeinen Ausführungen über die seltsame, Orte wie Menschen gleichermaßen auszeichnende Macht, Abschiede zu kleinen Toden werden zu lassen, werden ausgelöst von Auteuil, dem Wohnort von Apollinaires Geliebter Marie Laurencin, die sich 1912 von ihm trennte, worauf er zunächst zu Freunden, sodann in das bis zu seinem Tode von ihm bewohnte Appartement am Boulevard Saint-Germain gezogen ist. Doch all dies wird nicht explizit erläutert: Der Erzähler spricht nicht seine ehemalige Geliebte an, sondern den Stadtteil Auteuil. Die Apostrophe „lointain Auteuil, charmant quartier de mes grandes tristesses“ markiert dabei die emotionale Ergriffenheit, die mit dem Ort verbunden wird und die dazu führt, dass dieser schließlich wichtiger wird als das damit verknüpfte, als traumatisch erfahrene Trennungseignis. Auteuil steht metonymisch für die vergangene Liebe zu Marie Laurencin, doch es ist das Charakteristikum dieses Textes, dass die uneigentliche Rede sich verselbständigt: Die Metonymie Auteuil, nicht Marie Laurencin, ist sodann thematischer Schwerpunkt des Textes, der nicht die Vergänglichkeit der Liebe beklagt, sondern dem alten Auteuil nachtrauert. Dabei kommt es bereits zu charakteristischen Auflösungen der raum-zeitlichen Struktur: Der Spaziergang am Übergang von Passy nach Auteuil führt zur Verlebendigung von Erinnerungsfragmenten aus der Zeit, als der Erzähler nach Auteuil gezogen ist, fernerhin auch aus der Zeit, in der Balzac dort lebte:

Lorsque je m'installai à Auteuil en 1909, la rue Raynouard ressemblait encore à ce qu'elle était du temps de Balzac. Elle est bien laide maintenant. Il reste la rue Berton, qu'éclairaient des lampes à pétrole, mais bientôt, sans doute, on changera cela.<sup>76</sup>

Durch die Überlagerung von Balzac-Zeit, naher Vergangenheit (1909) und dem Zeitpunkt des Spaziergangs entsteht ein Palimpsest, eine narrativ ausgeformte und augmentierte Fassung der Baudelaire-Formel „Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel).“ Der urbane Wandel löst auch bei Apollinaire ein melanchol-

<sup>76</sup> G. Apollinaire, *Le Flâneur des deux rives*, S. 3.

lisches Bewusstsein aus: Insbesondere die Straßenbeleuchtung wird für den Erzähler zum Signum der neuen Zeit und des endgültigen Verlusts des alten Raumes. Auch die Graffiti und die alten Plakate, die der Flaneur auf seinem Spaziergang durch Passy und Auteuil zu lesen bekommt, sind Zeugen einer Welt, die unwiderruflich der Vergangenheit angehört und nur noch in der Erinnerung des Erzählers eine prekäre Existenz fristet. Doch die Überlagerung mehrerer zeitlicher Ebenen und die dadurch bewirkte Inkonsistenz des zeitlichen Rahmens ist nicht der einzige Aspekt, durch den der Text sich Gehalten des Imaginären öffnet, mithin das während des Spaziergangs Gesehene nur als Ausgangspunkt für projektive Überformungen begreift: Durch die Erwähnung der Schriftsteller Balzac, Gautier und Mac Orlan schreiben sich deren Texte in den neuen Text ein, es entspinnt sich ein auf das Motiv der Stadt konzentrierter Dialog der Texte, in den auch Baudelaire explizit einbezogen wird. So kommt der Erzähler auf seinem Spaziergang durch Passy und Auteuil über die rue de Boulainvilliers zur rue de Ranelagh, wo der Schriftsteller Pierre Mac Orlan wohnt. Aus dessen Wohnung kann man auf das Lagergelände einer Fabrik blicken. Dieser Anblick führt den Erzähler zu Visionen der Wüste, wie sie einem in den Texten Mac Orlans begegnen, und darüber zu Baudelaires künstlichen Landschaften des radikal Imaginären, wie sie insbesondere in „Rêve parisien“ hervortreten:

La nuit, six cheminées gigantesques de l'usine à gaz flambent merveilleusement : couleur de lune, couleur de sang, flammes vertes ou flammes bleues. Ô Pierre Mac Orlan, Baudelaire eût aimé le singulier paysage minéral que vous avez découvert à Auteuil quartier des jardins !<sup>77</sup>

In diesem Zusammenspiel von Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination, das auch auf literarische Texte ausgreift und diese in den neuen Text integriert, erweist sich Apollinaires wegweisende Modernität, die insbesondere die Surrealisten, Julien Gracq und Jacques Roubaud aufgreifen und vertiefen werden. Bei Apollinaire entspinnt sich die Bewegung der Erinnerung und der Imagination auf der Grundlage einer extrem präzisen Topografie: „L'espace apollinairien [...] désigne le plus souvent l'espace réel, multipliant les références topographiques précises.“<sup>78</sup> Die konkreten Straßennamen werden jedoch überlagert von Inhalten der Erinnerung und der Imagination, so dass charakteristische Kontextpluralisierungen entste-

<sup>77</sup> G. Apollinaire, *Le Flâneur des deux rives*, S. 9.

<sup>78</sup> D. Delbreil, „Noms de Paris. Onomastique et topographie dans l'œuvre de G. Apollinaire“, in: *Errances et parcours parisiens de Rutebeuf à Crevel*, hg. von J. Guichardet, Paris 1986, S. 61-77, hier S. 61.

hen und die urbane Topografie zu einer Topografie des Bewusstseins wird.

Für diese Ästhetik ist ein weiteres Element von Bedeutung, das Apollinaire im Anschluss an Baudelaire zu literarischer Prägnanz bringt und das später von den Surrealisten systematisiert werden wird: die Rolle des Zufalls. Bereits Baudelaire hatte die Begegnungen in der Großstadt als flüchtig und kontingent gekennzeichnet, man denke nur an die Passantin oder die sieben Greise. Darauf kann Apollinaire zurückgreifen. In einem anderen Text der Sammlung *Le Flâneur des deux rives* steuert eine zufällige Begegnung die gesamte Handlung. Bereits die Überschrift „Du ‚Napo‘ à la chambre d’Ernest La Jeunesse“ deutet den Weg von einem Café der Boulevards zur Wohnung des Schriftstellers und Kritikers Ernest La Jeunesse an. Die Kontaktaufnahme erfolgt dabei über einen mysteriös anmutenden Zufall auf den Boulevards der Großstadt: Der Erzähler trifft den Schriftsteller nicht etwa im Café napolitain, wo er wie andere Dandys der Jahrhundertwende regelmäßig Hof hält, sondern er wird über ein geheimnisvolles Blatt Papier zu ihm gelockt, das ihm vor dem Café buchstäblich in die Hände fällt.

Un jour, en 1907, au moment de quitter le boulevard des Italiens pour reprendre la rue de Gramont, mon attention fut attirée par un morceau de papier blanc qui feuilloyait devant moi. Instinctivement, je saisis au vol ce que je prenais pour un prospectus.<sup>79</sup>

Anstelle des vermuteten Werbeprospekts hält der Erzähler einen obskuren Text in der Hand. Der Herr, der ihn aus einem der umliegenden Häuser anspricht und bittet, den Zettel kurz zu behalten, gibt vor, sogleich selbst auf die Straße herunterzukommen, um das verlorene Stück Papier wieder in Besitz zu nehmen. Doch er erscheint nie, so dass der Erzähler selbst an dessen Existenz zu zweifeln beginnt, den Zettel studiert und bemerkt, dass es sich bei den seltsamen Buchstaben- und Zahlenkombinationen um ein Rätsel handelt:

J’étais en présence d’un rébus, mais je m’aperçus vite qu’il ne s’agissait nullement d’un de ces rébus insignifiants, que l’on trouve encore dans certains journaux, et que déchiffrent le soir, au café, les oedipes provinciaux. Le rébus, que j’avais devant les yeux, dénotait un art ancien. Celui qui l’avait composé était au courant de la symbolique populaire qui a donné naissance à ces rébus de Picardie, où les

---

<sup>79</sup> G. Apollinaire, *Le Flâneur des deux rives*, S. 28.

pamphlétaires du Moyen Âge figuraient par peintures ce qu'ils n'auraient pas osé dire ouvertement [...]<sup>80</sup>

Schließlich macht sich der Erzähler an die Lösung des Buchstabenrätsels und stößt dadurch auf den Namen des Schriftstellers Ernest La Jeunesse, den er sodann besucht und im Text ausführlich vorstellt.

Jürgen Grimm verweist in diesem Zusammenhang sehr treffend auf den „geradezu novellenartigen Charakter“<sup>81</sup> derartiger narrativer Fabulierkunst: Die unerhörte Begebenheit erwächst dabei aus einer zufälligen Begegnung auf den Straßen der Großstadt und bestimmt das gesamte nachfolgende Geschehen. Mit dieser Technik der projektiven Überformung der urbanen Wirklichkeit greift Apollinaire einerseits auf Baudelaire zurück, radikalisiert jedoch dessen Kontingenz-Postulat dergestalt, dass es grundlegend für die urbane Ästhetik der Surrealisten werden wird.

#### 5.4 *Alcools*: Fragmente aus dem Geist der Großstadt

Bezeugen die Texte der Sammlung *Le Flâneur des deux rives* die grundsätzliche Bedeutung des Motivs der Großstadt für Apollinaire, so erschließt sich dessen Relevanz für die Entwicklung einer Ästhetik der Moderne erst aus den Gedichten der *Alcools*, von denen einige als Versuch lesbar sind, die futuristische und kubistische Bildpraxis im Medium der Sprache zu adaptieren. Die 1913 erschienene Sammlung stellt dabei kein monolithisches Ganzes dar. Seit 1910 hatte Apollinaire eine Veröffentlichung geplant, die zahlreiche bereits in Zeitschriften publizierte Gedichte vereinigen sollte. Durch diese kumulative Anlage erklärt sich der Eindruck der Heterogenität: So finden sich in der Sammlung neben Gedichten von ungeheurer Modernität andere, die noch nachhaltig von romantischen Mustern geprägt sind. Jean Roudaut sieht in der Juxtaposition von radikal Neuartigem und Abgegriffenem das Spezifikum der *Alcools*: „On y [dans le recueil, FH] pouvait découvrir de tout, du périmé et de l'incompréhensible [...]; mais si « l'ancien » [...] se remarquait instantanément, le « nouveau » paraissait relever de l'incongruité provocante.“<sup>82</sup> Die von Roudaut angesprochene Inkongruenz bestimmt vor allem jene Gedichte, die am Motiv der Großstadt eine Ästhetik der Collage und des radikalen Schnitts entwickeln, die dazu führt, dass raum-zeitliche Strukturen bis zur Unkenntlichkeit aufgelöst werden, die Sprechsituation destabilisiert wird und sich Wahrnehmungsfragmente, Erinnerungen und Träume überlagern. Dies

<sup>80</sup> Ebd., S. 29.

<sup>81</sup> J. Grimm, *Guillaume Apollinaire*, S. 125.

<sup>82</sup> J. Roudaut, „En marge de ‚Zone‘“, in: *Magazine littéraire* 348 (1996), S. 40-43, hier S. 40.

betrifft vor allem die beiden Langgedichte „Zone“ und „Vendémiaire“, die die Sammlung einrahmen, aber auch Kurzgedichte wie „Un soir“. Diese sollen nachfolgend in den Mittelpunkt der Betrachtungen rücken.

Das Gedicht „Zone“ ist das erste der Sammlung *Alcools*. Ursprünglich hatte Apollinaire dem insgesamt 155 Verse umfassenden Gedicht den Titel „Cri“ gegeben. Erst in der letzten Fahnenkorrektur ersetzte er diesen durch das Substantiv „Zone“. Dadurch verliert der Text seine Kennzeichnung als Dokument der Verzweiflung eines einsamen Ichs und erhält stattdessen durch den Titel eine weitaus weniger eindeutige Festlegung: Der Ausdruck „la zone“ bezeichnet einerseits ganz allgemein und äußerst dehnbar ein Gebiet, eine Fläche oder einen Bereich, andererseits jedoch auch in pejorativer Brechung die zumeist elenden Randgebiete der Großstadt. Der Text changiert zwischen diesen beiden semantischen Feldern und kultiviert eine Unbestimmtheit, die als wesentliches Element seiner Wirkung gelten muss. Während einzelne Verse die Großstadt schlechthin pejorativ als „zone“ fassen, wird durch die Überlagerung von Wahrnehmungsfragmenten, Erinnerungsfetzen und Inhalten des radikal Imaginären deutlich, dass „zone“ auch den Bereich der Übergänge zwischen Gesehenem und Geträumtem, zwischen Materiellem und Geistigem bezeichnet, mithin nicht nur als ein urbanistischer Terminus zu verstehen ist, sondern auch als Vermittlung zwischen einem Raum und dessen Aneignung durch ein Bewusstsein. Die Zone ist jener Bereich, der von der Wahrnehmung der Großstadt zu Inhalten des Bewusstseins führt.

Die Wahrnehmung der Großstadt erfolgt im Zuge einer Wanderung des lyrischen Ichs, wobei diese Sprechsituation beständig durchbrochen wird und nur als Gerüst des Textes fungiert.<sup>83</sup> Auf diese Weise entsteht anders als bei den Flanerien eines Mercier oder eines Fournel kein Bild der Stadt, sondern ein Bild des in der Stadt umherirrenden Bewusstseins: „Doch tritt Paris als Ort des Geschehens bald in den Hintergrund, um Räumen der Erinnerung Platz zu machen.“<sup>84</sup> Versucht man dennoch, die Odyssee durch Paris nachzuzeichnen, so erhält man nur folgendes grobe Raster: Morgens bricht der Sprecher nahe des Eiffelturms auf, um sich sodann zu einer industriell geprägten Straße im Quartier des Ternes zu begeben (V. 23). Darauf folgt eine Erinnerungsbewegung, in deren Rahmen Erlebnisse der Kindheit erscheinen. In Vers 71 wird die Sprechsituation, die durch die Erinnerungsfetzen und die um das Motiv des Flugs konzentrierten mythensynkretistischen Vorstellungen nachhaltig destabilisiert wird, wieder gefestigt: „Maintenant tu marches dans Paris tout seul

<sup>83</sup> Vgl. dazu auch K. Stierle, *Babel und Pfingsten*, S. 92 sowie D. Alexandre, *Guillaume Apollinaire, Alcools*, Paris 21997, S. 27-29. Die in der Bibliografie angegebene Ausgabe der *Alcools* wird nachfolgend mit *A* zitiert.

<sup>84</sup> J. Grimm, *Guillaume Apollinaire*, S. 39.

parmi la foule.“ Dieses Grundschema des Spaziergangs, das wie bereits in den noch nicht urban geprägten Texten Petrarcas und Rousseaus projektiv überformt wird, wird in Vers 80 nochmals aufgegriffen, sogleich jedoch durch zahlreiche, sich bisweilen widersprechende Ortsangaben wieder durchbrochen. Erst in Vers 135 erfolgt die nächste Situierung im urbanen Raum: Der Sprecher befindet sich am Tresen einer verruchten Bar. Am frühen Morgen, knapp 24 Stunden nach dem Beginn seiner Wanderung, streift er wieder durch die Straßen der Großstadt: „Tu es seul le matin va venir / Les laitiers font tinter leurs bidons dans les rues“ (V. 144/145). Die Wanderung führt den Sprecher abschließend Richtung Auteuil, an jenen emblematischen Ort also, der bereits in den essayistischen Texten der Sammlung *Le Flâneur des deux rives* eine ausführliche Würdigung erfahren hat. Auf diese Weise entsteht ein narratives Substrat des Gedichts, das sich trotz aller Inkohärenzen, Brüche und Schnitte folgendermaßen temporal und lokal als Ringkomposition beschreiben ließe: Der Sprecher irrt vom frühen Morgen bis zum Morgengrauen des folgenden Tages durch Paris. Was die örtliche Fixierung betrifft, so bricht der Sprecher aus der Nähe des Eiffelturms auf, um am nächsten Morgen in diese Gegend, nämlich nach Passy und Auteuil im Südwesten von Paris, wieder zurückzukehren.

Die nachhaltige Festigung der Sprechsituation wird jedoch nicht nur durch die Erinnerungsfragmente und Assoziationen verhindert, die das Bewusstsein des Sprechers überfluten und die Realsituation des Spaziergangs in der Großstadt immer wieder in den Hintergrund drängen, sondern auch durch den beständigen Wechsel des Personalpronomens. Nachdem die Sprechsituation der ersten Verse auf ein Gegenüber ausgerichtet ist („A la fin tu es las de ce monde ancien“, V. 1), ist der Leser durch den Wechsel zur ersten Person in Vers 15 („J’ai vu ce matin une jolie rue“) verunsichert. Doch dies ist nur der Beginn einer oszillierenden Bewegung zwischen Ich und Du, die keine eindeutige Fixierung einer Sprecher-Origo zulässt: Nachdem in Vers 23 noch ein lyrisches Ich ein Bekenntnis zur Schönheit einer modernen Industriestraße ablegt („J’aime la grâce de cette rue industrielle“), erfolgt in Vers 25 erneut der Wechsel zum „tu“. Diese Instabilität der pragmatischen Basis wird in der zweiten Hälfte des Gedichts noch dadurch verstärkt, dass nun bisweilen innerhalb einer Sequenz mehrere unvermittelte Wechsel stattfinden, so etwa von V. 118 auf V. 119: „J’ai vécu comme un fou et j’ai perdu mon temps / Tu n’oses plus regarder tes mains et à tous moments je voudrais sangloter.“ Was zunächst als Dialog, bisweilen als Konfrontation zweier Figuren erscheint, ist die Verdoppelung ein und desselben Sprechers, der die Selbstentfremdung, die ihn in der Großstadt bedroht, dadurch verhindern möchte, dass er als sein eigener Zuschauer der Destabilisierung seiner

Identität entgegenarbeitet, so wie in Boccionis „La strada entra nella casa“ eine Multiplikation der Frau auf dem Balkon sichtbar wird. Peter Szondi konnte jedoch bereits dartun, wie gerade die „Dualität des grammatischen Standpunktes“<sup>85</sup> die Haltlosigkeit des Sprechers noch verstärkt. Die Identitätsauflösung ist nur der Höhepunkt einer schmerzlichen Kette von Verlusterfahrungen: Das Ich verliert nicht nur die religiöse Verankerung, die seine Kindheit und Jugend prägte, sondern auch die beschützende Gegenwart der Geliebten. Die daraus resultierende Haltlosigkeit ist eine wesentliche Voraussetzung dafür, dass sich der Sprecher auf seiner Wanderung durch Paris an die von den großstädtischen Wahrnehmungsfragmenten ausgelösten Erinnerungen klammert, denn diese stellen die einzige Möglichkeit der Rezentrierung dar. Jauß spricht in diesen Zusammenhang von dem Flaneur als einer Figur, die die „verlorene Identität in aufleuchtenden und quälenden Momenten der Erinnerung sucht und dabei dem vergangenen Selbst immer nur als einem fremden begegnet.“<sup>86</sup>

Die sprachliche Markierung der Identitätsauflösung durch den beständigen Wechsel der Personalpronomen erscheint dabei als ingenieüser Zug Apollinaires: Wird mit der Überlagerung von Wahrnehmungsfragmenten, Erinnerungen und Träumen zwar das Muster der *Tableaux parisiens* grundsätzlich übernommen, so muss ein wesentlicher Unterschied in Bezug auf die Übergänge zwischen diesen Ebenen betont werden: Während in Baudelaires *Tableaux parisiens* der gleitende Übergang von der visuellen Wahrnehmung zur Erinnerung doppelt, nämlich einerseits durch eine charakteristische Temporalstruktur und andererseits lexikalisch markiert ist, somit in jedem Fall explizit als plötzlicher Wechsel der Inhaltsebene thematisiert wird, gibt es bei Apollinaire nicht mehr derartige gleitende Übergänge, sondern vielmehr die an der futuristischen und kubistischen Bildpraxis orientierte Ästhetik des radikalen Schnitts. Während Erinnerungen und Projektionen des schreibenden Ichs bei Baudelaire zwar plötzlich, aber doch syntaktisch explizit die Wahrnehmung unterbrechen, oszilliert der Blick bei Apollinaire zwischen Außen und Innen, zumeist ohne dass für die Wendung des Blicks nach Innen ein konkretes *incitamentum* zu benennen wäre. Die von Simmel konstatierte „Steigerung des Nervenlebens“ bestimmt die Wahrnehmungsbedingungen in der Großstadt nun in einer Weise, die dazu führt, dass es für die Wendung des Blicks nach innen nicht mehr zwangsläufig eines konkreten Auslösers bedarf. So wie sich im Blick nach außen unterschiedliche Stadtviertel, Werbetafeln und Straßenszenen kaleidoskophaft ablösen, so wird nun der Übergang zum davon ausgehenden Blick nach innen weder lexikalisch noch syntaktisch markiert

<sup>85</sup> P. Szondi, „Zone. Marginalien zu einem Gedicht Apollinaires“, in: ders., *Schriften II. Essays und Anhang: Frühe Aufsätze*, Frankfurt a.M. 1978 (stw, 220), S. 414-422, hier S. 421.

<sup>86</sup> H.R. Jauß, *Die Epochenschwelle von 1912*, S. 226.

und erscheint daher im Text als Bruch. Der letzte Aspekt, die fehlende syntaktische Markierung, erklärt sich bereits dadurch, dass das gesamte Gedicht nahezu ohne komplexe Satzgefüge auskommt. Die dominant parataktische Syntax erscheint dabei als grammatisches Pendant zur pikturalen Fragmentierung des Bildraums, die die futuristische und kubistische Ästhetik kennzeichnet und die sich dort als schroffe Nebeneinanderstellung unterschiedlicher motivischer oder farblicher Felder manifestiert.

Durch diese beziehungslose, collagenartige Kopräsenz von Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination erklärt sich der modernistische Gestus des Textes. David Kelley spricht von einer „interpenetration of inner and outer world.“<sup>87</sup> War dieses Phänomen bereits bei Baudelaire zu beobachten, so erhält es in Apollinaires „Zone“ den Charakter einer in das Ichbewusstsein gewendeten demonstrativen Montage. Wahrnehmungsfragmente, die Erinnerungen befördern, werden nicht mehr explizit in ihrer katalytischen Funktion bestimmt, sondern syntaktisch beziehungslos neben Erinnerungsfetzen und Träume gestellt. Ginge man nicht trotz der labilen pragmatischen Basis von der diskreten Präsenz eines Bewusstseins aus, so wäre das Gedicht nichts als eine Ansammlung disparater Sätze.<sup>88</sup> Bindet man diese jedoch an ein Bewusstsein an, so erhalten sie dadurch eine prekäre, aber immerhin nachvollziehbare Kohärenz. Es handelt sich um Inhalte der Wahrnehmung, der Erinnerung und des Traumes, die sich im Bewusstsein überlagern, sprachlich jedoch nur seriell realisierbar sind. Während die *simultaneità* als bildnerisches Prinzip die Kopräsenz unterschiedlichster Bewusstseinsinhalte auf die Bildfläche projizieren kann, ist eine Praxis der Simultanästhetik im Medium der Sprache auf Hilfskonstruktionen angewiesen.

Es handelt sich dabei um Muster, die das zeitgleiche Vorhandensein disparater Bewusstseinsinhalte simulieren sollen. Die bedeutendste sprachliche Manifestation der *simultaneità* ist dabei, wie bereits angedeutet, die Parataxe. Peter Szondi unterstreicht in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass jede Abweichung von dieser syntaktischen Regel eine interpretierende Haltung des Sprechers begründen würde und somit die *simultaneità* als unverbundene Nebeneinanderstellung von verschiedenen Wahrnehmungseindrücken, Erinnerungsfetzen und Träumen unterlaufen müsste: „Moduswechsel würde ein empfindendes, Hypotaxe ein beziehendes Sub-

<sup>87</sup> D. Kelley, „Defeat and rebirth: the city poetry of Apollinaire“, in: *Unreal city. Urban experience in modern European literature and art*, hg. von E. Timms und D. Kelley, Manchester 1985, S. 80-96, hier S. 84.

<sup>88</sup> Vgl. H.R. Jauß, *Die Epochenschwelle von 1912*, S. 226 sowie J. Ullmaier, *Yvan Golls Gedicht ‚Paris brennt‘. Zur Bedeutung von Collage, Montage und Simultanismus als Gestaltungsverfahren der Avantgarde*, Tübingen 1995 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, 74), S. 186.

jekt voraussetzen.<sup>89</sup> Neben der parataktischen Syntax sind der Wegfall der Interpunktionszeichen, die Demonstrativpronomina, die invariablen *introduceurs* „voici“ und „voilà“ und die knappe Zeigeformel „c'est ...“ Möglichkeiten, Bewusstseinsinhalte aufzuführen, ohne sie an andere Bewusstseinsinhalte anknüpfen zu müssen und somit auch in der tatsächlichen Linearität der Sprache den Eindruck der simultanen Überlagerung der Inhalte zu evozieren.

Ein solcher übergangsloser, collagenhafter Schnitt erscheint im Text etwa ab Vers 89: In dieser Passage des Langgedichts ist eine Proliferation der Erinnerungsorte festzumachen. Die Realsituation der Großstadt wird verlassen, und das Bewusstsein des einsamen Wanderers schweift ans Mittelmeer (V. 89), in die Vorstädte von Prag (V. 95), nach Saint-Vit (V. 99), schließlich in rascher Folge nach Marseille (V. 106), Koblenz (V. 107), Rom (V. 108) und in die Niederlande (V. 109ff.). Die anaphorische Formel „te voici“ erzeugt die Illusion einer Ubiquität des Sprechers: Der Sprecher löst sich im Bewusstsein von seiner realen raum-zeitlichen Verortung in der Großstadt Paris. Diese Tatsache an sich ist ein Widersprechen Baudelaires und der bereits dargestellten Tradition von Texten, die die Wahrnehmung des realen Außenraumes als Beginn einer inneren Bewegung der Erinnerung und der Imagination begreifen. Durch die Beziehungslosigkeit der Bewusstseinsfragmente entsteht jedoch eine Radikalität, die den *Tableaux parisiens* noch fremd war.

Freilich finden sich auch in „Zone“ Passagen, in denen die Wendung von der Betrachtung des urbanen Raums zu Gehalten der Erinnerung noch auf recht traditionelle Weise vollzogen wird, so dass sich die von Jean Roudaut in Bezug auf die Gesamtstruktur der Sammlung *Alcools* vertretene These von der Mischung traditioneller und modernistischer Bauformen auch als Binnenprinzip der Langgedichte fassen ließe. Auch in „Zone“ und „Vendémiaire“ kann man ein Ineinandergreifen von traditionellen, beinahe abgegriffenen und modernen, nahezu kühnen Textmustern feststellen. Ist die oben dargestellte beziehungslose Reihung von Fragmenten ein eindeutig modernistischer Zug von „Zone“, so erscheinen andere Passagen wiederum eng verknüpft mit bedeutenden Traditionen lyrischen Sprechens, so etwa wenn der Sprecher sich selbst als einsam kennzeichnet und betont, dass er gerade beim völlig in sich gekehrten Durchschreiten des Raums, und sei es in der Menschenmenge der großstädtischen Boulevards, an seine unglückliche Liebe denken muss:

Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule  
Des troupeaux d'autobus mugissants près de toi roulent

<sup>89</sup> P. Szondi, *Zone*, S. 420.

L'angoisse de l'amour te serre le gosier  
Comme si tu ne devais jamais plus être aimé (V. 71-74) A, 41

Der Übergang von der Wahrnehmung der Großstadt zur Liebesreflexion erscheint nachgerade als Kontrafaktur des Petrarca-Modells „Solo e pensoso“, wobei der Unterschied zwischen den *deserti campi* des Prätextes und der Großstadt-Situation dadurch verbrämt wird, dass der Sprecher – wie bereits zu Beginn des Textes – die urbane Zivilisation projektiv überformt und beispielsweise den Eiffelturm metaphorisch als Schäferin (V. 2), die Seine-Brücken als Schafherde (ebd.) und die Stadtbusse als Rinderherde (V. 72) erscheinen lässt. Diese Überlagerung von Urbanem und Bukolischem, radikal Modernem und Überholtem erinnert an Baudelaires Gedicht „Paysage“ und ist die Voraussetzung dafür, dass die Passage als Petrarca-Reminiszenz erscheint, die freilich dadurch gebrochen wird, dass trotz kühner Metaphorik die Menschenmenge der Großstadt gerade das ist, was Petrarca's Ich in seinem Liebesleid fliehen wollte. Bei Apollinaire wird der Sprecher jedoch mitten in der Großstadt mit Erinnerungen an seine unglückliche Liebe konfrontiert, was bei ihm Angst und Hoffnungslosigkeit auslöst.

Derartige, alles in allem noch traditionelle Verfahren der Überformung der urbanen Realität sind jedoch eher die Ausnahme. In „Zone“ überwiegt die Praxis des diskontinuierlichen Schnitts zwischen Großstadtswahrnehmung, Erinnerung und Imagination. Dies wird bereits zu Beginn der Wanderung durch Paris deutlich, zu dem Zeitpunkt, als der Sprecher im Quartier des Ternes unterwegs ist:

J'aime la grâce de cette rue industrielle  
Située à Paris entre la rue Aumont-Thiéville et l'avenue des Ternes  
Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant  
Ta mère ne t'habille que de bleu et de blanc (V. 23-26) A, 40

Der Sprecher beginnt mit der Schilderung einer industriell geprägten Straße im Quartier des Ternes und äußert die an futuristischen Idealen orientierte These, die Straße verkörpere den Schönheitsbegriff der Moderne. Dadurch werden überkommene, insbesondere romantische Bestimmungen der Anmut nachhaltig in Frage stellt. Anstatt jedoch näher auszuführen, wie dieses urban-industriell geprägte Schönheitsideal durch die konkrete Straße erfüllt wird, folgt nach Vers 24 ein radikaler Schnitt. Durch den präsentierenden *introduceur* „voilà“ in Vers 25 wird ein neues Bewusstseinsfragment eingeführt: Es handelt sich dabei um eine Kindheits-erinnerung. Anders als bei Baudelaire, wo der Übergang von der Wahrnehmung des urbanen Raums zu Gehalten der Erinnerung in eine

Temporalstruktur gefasst ist und zumeist auch lexikalisch markiert wird, etwa durch die Formel „je pense à“ oder durch die Thematisierung der „mémoire fertile“, wird bei Apollinaire die Simultaneität von Wahrnehmung der Großstadt und der Erinnerung an die Kindheit durch eine Montagetechnik verdeutlicht. Der Text erscheint als Collage, wobei zwischen den Bewusstseinsfetzen kaum Verbindungen gestiftet werden. Lediglich das Lexem „rue“ stellt eine Verbindung zwischen der wahrgenommenen Straße („rue industrielle“) und der Kindheits Erinnerung („la jeune rue“) dar. Es handelt sich dabei jedoch um eine Assoziation, die im Bewusstsein nicht explizit erörtert wird und somit vage bleibt. Der Bruch zwischen dem Wahrnehmungsfragment und der Erinnerung wird durch den Wechsel des Pronomens von „je“ zu „tu“ noch deutlicher akzentuiert, so dass der Text als Palimpsest erscheint, zwischen dessen Schichten keine gleitenden Übergänge möglich sind.

Eine derartige Praxis des diskontinuierlichen Schnitts betrifft jedoch nicht nur das unverbundene Nebeneinanderstellen von Außen und Innen, Großstadtsituation und Gehalten der Erinnerung. Auch innerhalb der Memoria und der Träume werden die Aspekte kaum verknüpft und erscheinen bisweilen in beliebiger Reihung. Sprachlich wird diese Praxis der Simultanästhetik durch die knappe Zeigeformel „c'est ...“ realisiert, die zugleich präsentiert und konstatiert:

- 30 Vous priez toute la nuit dans la chapelle du collège  
Tandis qu'éternelle et adorable profondeur améthyste  
Tourne à jamais la flamboyante gloire du Christ  
C'est le beau lys que tous nous cultivons  
C'est la torche aux cheveux roux que n'éteint pas le vent  
35 C'est le fils pâle et vermeil de la douloureuse mère  
C'est l'arbre touffu de toutes les prières  
C'est la double potence de l'honneur et de l'éternité  
C'est l'étoile à six branches  
C'est Dieu qui meurt le vendredi et ressuscite le dimanche  
40 C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs  
Il détient le record du monde pour la hauteur (V. 30-41) A, 40

Durch die nachgerade penetrant wirkende anaphorische Verwendung der Formel „c'est ...“ werden zahlreiche disparate Erinnerungsfragmente unverbunden aneinandergereiht, so dass der Eindruck einer „Anlehnung an den kirchlichen Litaneion“<sup>90</sup> entsteht. Die Imitation einer religiös geprägten sprachlichen Form kann jedoch nicht verdecken, dass die unverbundenen, rein assoziativen Kombinationen von Religiösem und Profanem

<sup>90</sup> P. Szondi, *Zone*, S. 420.

bisweilen blasphemische Züge annehmen. So werden in Vers 40 die Piloten mit Christus verglichen, wobei dieser Vergleich lediglich auf der assoziativen Verknüpfung über die Vorstellung der Vertikalität erfolgt. Auf diese Weise werden zentrale Glaubenssätze wie die Auferstehung in bizarrer Form an die Errungenschaften der Moderne geknüpft. Der Text ist damit der Ort, an dem Tradition und Moderne ebenso wie Religiöses und Profanes in vollkommen undogmatischer Weise einander gegenübergestellt werden.

Dies kann jedoch nicht nur rein assoziativ, sondern auch unter Rückgriff auf eine traditionelle Symbolik geschehen, etwa wenn die Erinnerungssequenz, in deren Mittelpunkt ein Urlaub am Mittelmeer steht, durch das Bild des Fisches zu religiös getönten Vorstellungen geführt wird:

Maintenant tu es au bord de la Méditerranée  
 90 Sous les citronniers qui sont en fleur toute l'année  
 Avec tes amis tu te promènes en barques  
 L'un est Nissard il y a un Mentonasque et deux Turbiasques  
 Nous regardons avec effroi les poulpes des profondeurs  
 Et parmi les algues nagent les poissons images du Sauveur (V. 89-94) A, 42

Durch das Adverb „maintenant“ wird, ähnlich wie zuvor bereits durch die Zeigeformel „c'est ...“ sowie durch die Ausdrücke „voici“ und „voilà“ die Realsituation des in der Großstadt herumirrenden Sprechers durchbrochen. „Maintenant“ begründet zunächst eine neue temporale Markierung, wobei durch die Ortsangabe „au bord de la Méditerranée“ deutlich wird, dass auch lokal der ursprüngliche Rahmen der Großstadtsituation durchbrochen wird und somit der Blick nach Außen in einen Blick nach Innen überführt wird. Es handelt sich um ein Erinnerungsfragment, durch das sich das Bewusstsein weit von der urbanen Dysphorie entfernt und das folglich zunächst als idyllischer Kontrapunkt zur Großstadtszenarie erscheint: Die eskapistisch getönte Schilderung eines Landes, in dem die Zitronen blühen, greift auf die topische Gegenüberstellung von grauem Paris und farbenfroher mediterraner Landschaft zurück und ist gleichzeitig ein Wiederschreiben des bei Baudelaire zu poetischer Prägnanz gelangten Gegenbildes zu Paris, wie es etwa in „L'invitation au voyage“ konstruiert wird. Der antagonistischen Gegenüberstellung von wahrgenommenem Raum der grauen Großstadt und erinnertem Raum des Mittelmeers entspricht auch ein inhaltlicher Schnitt: Der Einsamkeit des Ichs in der Großstadt wird die Erinnerung an ein freundschaftliches Zusammensein entgegengesetzt, wobei dies auch sprachlich durch den Wechsel zum Personalpronomen der 1. Person Plural in Vers 93 markiert wird. Doch bei Apollinaire ist das mediterrane Paradies nicht ungetrübt: Mit der markanten Alliteration „poulpes des profondeurs“ (V. 93) werden

die dämonischen Gewalten angedeutet, die selbst in diesem Idyll das Ich und seine Gefährten bedrohen. Den in der Tiefe des Meeres hausenden bedrohlichen Kraken werden mit den Fischen der flachen Gewässer jedoch „images du Sauveur“ (V. 94) gegenübergestellt. Der Übergang von der Erinnerung an die Fische zur religiösen Vorstellung der Erlösung beruht dabei nicht nur auf einer individuellen, durch den Sprecher gestifteten Assoziation. Vielmehr handelt es sich um eine Konnotation im Sinne einer konventionalisierten Nebenbedeutung: Der Fisch ist angeblich seit frühchristlicher Zeit Erkennungs- und Geheimzeichen der Christen, wobei sich diese symbolische Bedeutung des Wortes ΙΧΘΥΣ aus einer akronymischen Lesart des Lexems erklärt (Jesus Christus, Gottes Sohn, Retter). Es handelt sich also um eine konzise, formelhafte Umschreibung eines wesentlichen Glaubenssatzes, die symbolisch an der nicht-akronymischen Lesart „Fisch“ festgemacht wird. Apollinaire greift diese nicht assoziativen, sondern konnotativen Bedeutungen auf und erreicht dadurch, dass die Erinnerung an die Zeit am Mittelmeer religiös überformt wird.

Neben den angeführten assoziativen und konnotativen Verbindungen der Bewusstseinsinhalte gibt es in „Zone“ schließlich noch eine weitere, von Stierle bereits angesprochene Form der Verknüpfung, die Apollinaires aus dem Erfahrungsraum der Großstadt konstruierter Bewusstseinsdichtung eine dezidiert moderne Note verleiht.<sup>91</sup> Es handelt sich dabei um ein Spiel der Signifikanten. Lautliche Äquivalenzen bewirken eine Zusammenführung von Lexemen. Dies führt in der Versendstellung zum traditionellen Erscheinungsbild des Reims, der schon immer die Aufgabe hatte, bedeutungstragende Relationen zu markieren. Bei Apollinaire jedoch ist die Zusammenführung aufgrund lautlicher Ähnlichkeiten bisweilen ein reines Spiel der Signifikanten. Die lautliche Übereinstimmung wird zum einzigen bestimmenden Faktor und produziert auf der Bedeutungsebene völlig kontingente Relationen. Stierle nennt bereits das Reimpaar „laid“/„Leyde“ als Beispiel für einen „ironische[n] Ausdruck reiner Kontingenz der thematischen Beziehung“, die nur über den Gleichklang des Adjektivs und des Stadtnamens gestiftet wird.<sup>92</sup> Derartige Beispiele ließen sich häufen, und sie betreffen mitnichten nur den Reim, sondern erscheinen auch innerhalb eines Verses, man denke etwa an Vers 125: „Ils espèrent gagner de l'argent dans l'Argentine.“

Assoziative, konnotative und rein am Lautbild orientierte Verknüpfungen von Bewusstseinsinhalten können jedoch die geschilderte Fragmentierung des Textes, in dem in der Stadt Gesehenes neben Erinnerungtem und Geträumtem steht, nur ansatzweise überwinden. Durch die fehlenden syn-

<sup>91</sup> K. Stierle, *Babel und Pfingsten*, S. 103.

<sup>92</sup> Ebd.

taktischen und lexikalischen Übergänge entsteht der Eindruck einer Kopräsenz dieser Elemente im Bewusstsein eines Flaneurs.

Eine derartige Ästhetik, die zwar an Baudelaire anknüpft, dessen Textmuster jedoch nachhaltig radikalisiert, prägt auch das zwanzig Verse umfassende Gedicht „Un soir“, das abschließend noch kurz betrachtet werden soll. Auch in „Le soir“ wird die Wahrnehmung der Großstadt überlagert von Erinnerungen und Gehalten des Imaginären, so dass komplexitätssteigernde Kontextpluralisierungen entstehen und die Realsituation derart nachhaltig destabilisiert wird, dass sie kaum mehr identifizierbar ist. Rainer Warning hat unlängst in einer magistralen Interpretation dieses ansonsten von der Forschung nur am Rande beachteten Gedichts auf die Überlagerung von Heiligem, Profanem und Sexuellem hingewiesen und damit die wesentlichen Isotopien des Gedichtes angesprochen.<sup>93</sup> Nachfolgend soll aufgezeigt werden, dass religiöse Vorstellungen ebenso wie die Liebesphantasien der Realsituation der Großstadt entspringen und sich im Bewusstsein eines Sprechers überlagern. Anders jedoch als bei Baudelaire, dessen Sprecher zwar auch aus der Großstadt Bilder des Bösen und des Vergänglichen gewinnen, sind die Übergänge zwischen den Ebenen in „Un soir“ weit weniger explizit markiert, so dass der Eindruck der Simultaneität von Bewusstseinsinhalten entsteht.

#### Un soir

- 1 Un aigle descendit de ce ciel blanc d'archanges  
Et vous soutenez-moi  
Laissez-vous trembler longtemps toutes ces lampes  
Priez priez pour moi
  
- 5 La ville est métallique et c'est la seule étoile  
Noyée dans tes yeux bleus  
Quand les tramways roulaient jaillissaient des feux pâles  
Sur des oiseaux galeux
  
- Et tout ce qui tremblait dans tes yeux de mes songes
- 10 Qu'un seul homme buvait  
Sous les feux de gaz roux comme la fausse orange  
Ô vêtue ton bras se lovait
  
- Vois l'histriion tire la langue aux attentives  
Un fantôme s'est suicidé
- 15 L'apôtre au figuier pend et lentement salive

<sup>93</sup> R. Warning, „Interpretation, Analyse, Lektüre: Methodologische Erwägungen zum Umgang mit lyrischen Texten“, in: ders., *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*, Freiburg i.Br. 1997 (Rombach Wissenschaften Litterae, 51), S. 9-43, hier v.a. S. 33-43.

Jouons donc cet amour aux dés

Des cloches aux sons clairs annonçaient ta naissance

Vois

Les chemins sont fleuris et les palmes s'avancent

20 Vers toi (A, 126)

Die Sprecher-Origo ist in „Un soir“ ebenso wie in den Langgedichten „Zone“ und „Vendémiare“ äußerst instabil. Anders als in zahlreichen Baudelaire-Gedichten wird die Realsituation der Großstadt nicht zu Beginn geschildert und dann verlassen, sondern das Gedicht hebt vielmehr an mit religiös-mythischen Gehalten und wird erst in der zweiten Strophe an Fragmente der Großstadtwahrnehmung rückgebunden. Das *passé simple* des ersten Verses sowie die Zeitangabe „un soir“ in der Überschrift, ferner auch der ehrwürdige Alexandriner kennzeichnen den Sturz des Adlers als einschneidendes Ereignis. Das Lexem „archanges“ sowie die religiöse Aufladung des Adlersymbols, die sich insbesondere aus der Offenbarung des Johannes erklärt, markieren sogleich einen pathetischen heilsgeschichtlichen Hintergrund des Textes. Der Adler ist dabei als Symbol äußerst ambivalent: Einerseits gehört er als einer der Cherubime zu den Thronträgern Gottes (*Offb.* 4, 7), andererseits ist er Vorzeichen der Apokalypse:

Und ich sah, und ich hörte, wie ein Adler mitten durch den Himmel flog und sagte mit großer Stimme: Weh, weh, weh denen, die auf Erden wohnen wegen der anderen Posaunen der drei Engel, die noch blasen sollen! (*Offb.* 8, 13)

Apollinaire übernimmt vor allem jene zweite Dimension des Adlersymbols. Allerdings ist der Adler bei ihm nicht mehr nur Vorzeichen für Unheil bringende Gewalten wie Feuer und Hagel, die die Menschheit bedrohen. Vielmehr stürzt der Adler selbst vom Himmel. Die Aufnahme und kreative Aneignung religiöser Symbole wird später durch das Bild der Paradiesschlange („ton bras se lovait“, V. 12), den Apostel (V. 15) und die Vision des Palmjubels (V. 19) wieder aufgenommen und stellt somit eine wesentliche Isotopie des Textes dar.<sup>94</sup> Doch das Religiöse erscheint bereits im ersten Vers dadurch gebrochen, dass mit dem Bild des Sturzes eine vertikale Bewegung evoziert wird, die die heilsgeschichtliche Vorstellung der Auferstehung geradezu konterkariert. Das Verb „descendre“ gerät in latente Opposition zu der Erwähnung der Erzengel, die viel eher mit der

<sup>94</sup> Vgl. dazu auch P. Brunel, *Apollinaire entre deux mondes. Le contrepoint mythique dans 'Alcools'*, Paris 1997 (Mythocritique II), S. 97 und R. Warning, *Interpretation, Analyse, Lektüre: Methodologische Erwägungen zum Umgang mit lyrischen Texten*, S. 36.

Vorstellung der Auferstehung verknüpft werden. Das Bild einer gefallenen Menschheit wird in den Versen 2 und 4, die im Vergleich zu den Versen 1 und 3 als Halbverse erscheinen, eindrucksvoll bestätigt: Das lyrische Ich, das lediglich in Pronominalform auftritt, fleht ein Publikum um Hilfe und um religiösen Beistand an.

Erst in der zweiten Strophe tritt die Realsituation der Großstadt hervor, und auch diese wird nicht pragmatisch gefestigt, sondern erscheint nur in flüchtig wahrgenommenen Ausschnitten. Die Erwähnung einer abendlichen Großstadtszenerie in der zweiten Strophe trägt jedoch zum Verständnis von Vers 3 bei („Laissez-vous longtemps trembler ces lampes“). Bei einer ersten Lektüre muss das Demonstrativpronomen „ces“ deiktisch leer bleiben. Es kann erst retrospektiv, im Kontext der Großstadtszenerie und der matten Scheinwerfer der Straßenbahnen zu inhaltlicher Entfaltung gelangen: Die flackernden Lampen können eingeordnet werden in eine abendliche Großstadtszenerie, vielleicht als Beleuchtung eines Straßencafés, aus dem das lyrische Ich den noch regen Verkehr beobachtet und dabei zu Erinnerungen und Visionen vordringt. In „Un soir“ wird die Realsituation der abendlichen Großstadt jedoch weit weniger explizit und eingehend beschrieben als in dem letzten Abschnitt der „Chanson du mal aimé“.<sup>95</sup>

Bezeichnend ist dabei die semantische Aufladung des Verbs „trembler“, das einerseits das unruhige Spiel der künstlichen Beleuchtung, andererseits jedoch auch die innere Unruhe, die Angst und die apokalyptischen Vorahnungen (*mysterium tremendum*) des Sprechers markiert. Das Verb „trembler“ verknüpft damit den Blick nach außen und den Blick nach innen, die Wahrnehmung der abendlichen Großstadtszene und die Erinnerungen und Visionen des Sprechers. Dieses Ineinandergreifen von Inhalten der Wahrnehmung, der Erinnerung und der Vision wird auch in Vers 9 an diesem Verb festgemacht: „Et tout ce qui tremblait dans tes yeux de mes songes“. Zunächst erscheinen die Augen der Geliebten wie bereits in Vers 6 als Spiegel, in dem sich das äußere Geschehen des urbanen Nachtlebens reflektiert, ein Spiegel, der einzelne, flackernde Aspekte dieser Szenerie aufscheinen lässt. Durch den Zusatz „de mes songes“ im zweiten Hemistichion wird jedoch deutlich, dass auch die Augen der Geliebten nicht wahrgenommen, sondern erinnert oder sogar erträumt werden. Dennoch wird mit der Verbindung von weiblichem Auge und einem Liebenden, der daraus trinkt, ja beinahe darin ertrinkt, eine Metaphorik auf-

<sup>95</sup> Insbesondere die folgenden Verse führen in „La Chanson du mal aimé“ dazu, dass die Realsituation weit eindeutiger fixiert wird als in „Un soir“: „Soirs de Paris ivres du gin / Flam-bant de Pélectricité / Les tramways feux verts sur Péchine / Musiquent au long des portées / De rails leur folie de machines // Les cafés gonflés de fumée / Crient tout l'amour de leurs tziganes [...]“

gegriffen, die bei Baudelaire hochfrequent ist, man denke etwa an die bereits erwähnte Passage aus „À une passante“.<sup>96</sup>

Durch das Verb „trembler“ wird jedoch nicht nur ein Aspekt der urbanen Beleuchtung mit der inneren Verfassung des Sprechers verknüpft. „Trembler“ ist darüber hinaus auch lesbar als ästhetisches Programm: Der Text findet keine Ruhe, lässt sich an keine Sprechsituation dauerhaft binden, oszilliert zwischen verschiedenen Räumen und erscheint folglich als sprachliche Transposition des zerstückelten Bildraumes, wie er die futuristischen Gemälde prägt. In diesem Zusammenhang ergibt sich über die abendliche Großstadtszenerie und die davon ausgehenden Visionen auch thematisch eine Nähe zu Boccionis „La risata“, vor allem aber auch zu Carràs „Notte in Piazza Beccaria“, „Piazza del Doumo“, „Uscita da teatro“ und „Luci notturne“ sowie zu Luigi Russolos „Ricordi di una notte“. Anders jedoch als die futuristischen Maler, die im Rahmen ihrer „psicologia nuovissima del nottambulismo“<sup>97</sup> einen durchaus auch positiv geprägten, vitalistischen Mythos aus der nächtlichen Großstadt ableiten und diesen paradigmatisch durch Figuren wie den Lebemann und die Dirne verkörpert sehen, fehlt bei Apollinaire eine modernistisch-euphorische Tönung der Erinnerungen und Phantasien, die von der Großstadt ausgehen.

Insofern zeigt sich in „Un soir“ wie bereits in „Zone“, dass Apollinaires Großstadtyrik weder einseitig an futuristisch-kubistische Konzepte anknüpft noch ausschließlich als „Partizipation“ in Bezug auf Baudelaire gelten kann. Vielmehr zeigt sich im Verhältnis der Großstadttexte zu den genannten Vorlagen ein subtiles Wechselspiel zwischen Einfügung und Ausfügung, zwischen Partizipation, Transformation und Tropik. Apollinaire greift den Nexus von flüchtiger Großstadt Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination, wie ihn Baudelaire erstmals zu poetischer Prägnanz gebracht hat, auf, modifiziert ihn vor dem Hintergrund futuristisch-kubistischer Vorstellungen und gelangt dadurch zu einer poetischen Praxis, die Baudelaires projektive Überformung der Realsituation z.B. durch Aufbrechen der Sprechsituation, Destabilisierung der Deixis, fehlende Interpunktion und Verzicht auf komplexe Satzgefüge nachhaltig radikalisiert. Dadurch werden die Texte anschlussfähig für poetische Konzepte der Surrealisten, aber auch für Julien Gracq und Jacques Roubaud, die zwar auf Baudelaire zurückgreifen, aber nicht mehr hinter die Weiterentwicklung des Diskursmusters durch Apollinaire zurückgehen können,

<sup>96</sup> Vgl. dazu Kapitel 4.5.2 und A. Fongaro, „Apollinaire lecteur de Baudelaire et de Hugo“, in: *Guillaume Apollinaire 12: Apollinaire et la guerre*, hg. von M. Décaudin, Paris 1973 (La Revue des Lettres modernes, 380-384), S. 105-113.

<sup>97</sup> U. Boccioni et al., *Manifesto dei pittori futuristi*, S. 63.

sondern vielmehr im Bewusstsein dieser Tradition ihren eigenen Weg suchen.

## 6. Breton: Die Großstadt als Ort der *surréalité*

Apollinares projektive Überformung der urbanen Realsituation erscheint als konsequente Fortführung der bei Baudelaire zu poetischer Prägnanz gelangten amimetischen Ästhetik. In der Gedichtsammlung *Alcools* ist die Großstadt dabei kein beliebiges Motiv. Ihr kommt vielmehr wie bei Baudelaire eine formale Bedeutung zu: Die mit der Großstadt verbundenen Aspekte der modernen Lebenswelt, insbesondere die veränderten Wahrnehmungsbedingungen im Zeichen der Flüchtigkeit und der Kontingenz, werden zum Ausgangspunkt für die Suche nach einer künstlerischen Form der Moderne. Der nur in Fragmenten wahrgenommenen großstädtischen Realität entspricht bei Apollinaire eine Ästhetik des radikalen Schnitts und der beziehungslosen Aneinanderreihung von Wahrnehmungsfragmenten, die von Gehalten der Erinnerung und des Traums überlagert werden. Eine derartige Radikalisierung der amimetischen Ästhetik Baudelaire wird von den Surrealisten aufgegriffen: Insbesondere in den Texten von André Breton und Louis Aragon entfaltet dabei das Motiv der Großstadt eine ähnliche formale Bedeutung.<sup>1</sup>

Die Tatsache, dass es sich bei *Nadja* und *Le paysan de Paris* nicht um Lyrik, sondern um Prosatexte handelt, mag zunächst verwundern. Die nachfolgenden Analysen können jedoch zeigen, dass die komplexitätssteigernden Kontextpluralisierungen, die durch Überlagerung von sinnlich wahrgenommener Großstadt und davon ausgehenden Gehalten der Erinnerung und des radikal Imaginären entstehen, durchaus nicht nur im Bereich des lyrischen Sprechens zur Entwicklung einer amimetischen Ästhetik führen – eine Tatsache, die bereits andeutungsweise am Beispiel der Texte aus der Sammlung *Le Flâneur des deux rives* aufgezeigt wurde.<sup>2</sup> Im Kontext der surrealistischen Programmatik, die im Anschluss an Freud gerade auf eine Erforschung der nicht-manifesten Bewusstseinsinhalte zielt, wird das ziellose Flanieren auf den Boulevards der Großstadt zu einem ästhetischen Muster, das Texte hervorbringt, die vorgängige Diskursmuster sprengen und beständig zwischen Gesehenem und Geträumtem, Bewusstem und Vorbewusstem oszillieren. Wie bei Apollinaire, so werden auch in den surrealistischen Texten die Übergänge zwischen der urbanen Realsituation und den daraus hervorgehenden Traumsequenzen nur selten explizit markiert. Bereits Walter Benjamin konnte daher in die-

<sup>1</sup> M.M. Ferreyra, „Apollinaire y Breton: la revolución en el espacio poético”, in: *Texto Crítico* 3 (1997), S. 159-168 sowie auch unter Einbeziehung von Nerval und Baudelaire M.-C. Bancquart, *Paris des Surréalistes*, Paris 1972 (Archipel), S. 28-29 und S. 34-37.

<sup>2</sup> Vgl. Kapitel 5.3 sowie die theoretische Grundlegung bei K. Stierle, 'Histoire' und 'Discours' in *Claude Simons Roman 'Les corps conducteurs'*, S. 193-194.

sem Zusammenhang auf die herausragende Bedeutung der Großstadt für eine surrealistische Ästhetik hinweisen. Dadurch, dass die Großstadt nicht erfassbar ist, erweist sie sich als anschlussfähig für projektive Überformungen: „kein Gesicht ist in dem Grade surrealistisch wie das wahre Gesicht einer Stadt.“<sup>3</sup>

Nachfolgend soll aufgezeigt werden, dass die urbane Ästhetik der Surrealisten trotz einer explizit antiliterarischen Programmatik und einer bewussten Abgrenzung von Baudelaire durchaus als Einfügung in den „La forme d'une ville“-Diskurs gelten kann.<sup>4</sup> Das Diskursmuster der *Tableaux parisiens* wird jedoch dadurch weiterentwickelt, dass es die Surrealisten in narrative Projekte integrieren, die eine Systematisierung bestimmter Konzepte befördern. So wird die Rolle des Zufalls, die bei Baudelaire bereits als wesentliches Element des großstädtischen Lebens erscheint, im narrativen Rahmen der surrealistischen Autobiografie zum handlungstragenden Element.

### 6.1 Inszenierter Traditionsbruch und stilles Überleben eines Diskursmusters

Will man Texte des Surrealismus und anderer Avantgarde-Bewegungen des frühen 20. Jahrhunderts in eine literarische Tradition stellen, so muss man diese gleichsam gegen den Strich lesen. Der von den Surrealisten bisweilen vehement vorgetragene Wille, mit der Tradition zu brechen, beherrscht nämlich nicht nur die ästhetischen Programme und Manifeste.<sup>5</sup> Er wird vielmehr mit der gleichen Verve auch werkimmanent artikuliert und erscheint als wesentliches identitätsstiftendes Element einer Bewegung, die nicht nur in der Kunst, sondern auch in anderen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens eine Abgrenzung von tradierten Mustern anstrebt: Dies betrifft die makrostrukturelle Ebene der Gesellschaftsordnung ebenso wie die mikrostrukturelle Ebene der Interaktion. In all jenen Bereichen affirmieren die Surrealisten einen Willen zur totalen Umgestaltung. Der Begriff der Revolution erfährt demnach eine beachtliche Ausweitung: Er bezieht sich nicht mehr nur auf den politisch-gesellschaftlichen Bereich, sondern lässt sich auch auf individuelle und künstlerische Positionen anwenden. Wenn hier versucht werden soll, Bretons autobiografischen

<sup>3</sup> W. Benjamin, „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1977, Band II.1, S. 295-310, hier S. 300.

<sup>4</sup> So auch J. Gaulmier, „Remarques sur le thème de Paris chez André Breton“, in: *Les critiques de notre temps et Breton*, hg. von M. Bonnet, Paris 1974, S. 130-138, hier S. 134.

<sup>5</sup> Vgl. G. Picon, *Le surréalisme 1919-1939*, Genève 1983, S. 46.

Text *Nadja* als Teil der „La forme d’une ville“-Tradition zu lesen, so ergibt sich ein grundsätzliches Problem: Dadurch, dass die Surrealisten im Anschluss an Postulate der deutschen Frühromantiker eine Auflösung der Dichotomie von Kunst und Leben anstreben, stellt sich die Frage, inwiefern eine Betrachtung dieses Textes in literarhistorischen Kategorien überhaupt gerechtfertigt ist. Kann man einen Text, der explizit als nicht-literarisch gekennzeichnet ist und von dem bereits im Vorwort gesagt wird, er gehorche antiliterarischen Prämissen,<sup>6</sup> ohne weiteres in eine literarische Reihe einordnen, ihm mithin einen Platz innerhalb einer Klasse von Texten zuweisen, von der er sich bewusst abgrenzt?

Während Peter Bürger aufgrund der antiliterarischen Programmatik des Surrealismus auf eine Darstellung von Vorläufertexten verzichtet,<sup>7</sup> soll in der vorliegenden Studie nicht nur trotz, sondern gerade wegen der dezidierten Absage an die literarische Tradition eine intertextuelle Verankerung der surrealistischen Texte angestrebt werden:<sup>8</sup> Bedeutende surrealistische Prosatexte wie *Nadja* von Breton oder *Le paysan de Paris* von Aragon lassen sich nicht nur allgemein in der Tradition einer amimetischen Ästhetik verankern, sie lassen sich insbesondere in die Reihe der Texte einordnen, in denen das Motiv der Großstadt eine formale Bedeutung entfaltet. Der explizit formulierten Absage an die Tradition steht *in praxi* eine partielle Einfügung in präexistente Muster gegenüber. Dies hängt auch damit zusammen, dass der explizite Traditionsbruch prinzipiell nur auf der Grundlage einer Kenntnis der Tradition erfolgen kann und somit selbst dann an diese rückgebunden ist, wenn dies geleugnet wird. Mit dem analytischen Vokabular Renate Lachmanns müsste man daher von Tropik im Sinne eines Widerschreibens sprechen. Es handelt sich um ein Wegwenden des Prätextes, der jedoch auch in der Geste des Wegwendens in den neuen Text eingeht.<sup>9</sup>

In Bretons *Nadja* wird einerseits die literarische Tradition ganz allgemein verworfen, andererseits wird durch die sprachliche Spur „la forme d’une ville“ speziell der Baudelaire-Prätext aufgerufen und sodann nicht

<sup>6</sup> A. Breton, „Nadja“, in: ders., *Œuvres complètes I*, hg. von M. Bonnet, Paris 1988 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 643-753, hier S. 645. Zur Entlastung des Fußnotenapparats wird diese Ausgabe nachfolgend im Text mit „Nä“ zitiert.

<sup>7</sup> P. Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur. Um Neue Studien erweiterte Ausgabe*, Frankfurt a.M. 1996 (stw, 1222), S. 23.

<sup>8</sup> Billermann geht insbesondere auf die Rolle der deutschen Frühromantik ein, vgl. R. Billermann, „Aragon und der ‚surréalisme‘. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte ‚Surrealismus‘“, in: *Romanische Forschungen* 113 (2001), S. 474-510 sowie ders., „Surréalité, humour, image. Zur Ästhetik und Poetik Louis Aragons“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 110 (2000), S. 238-264 und A. Balakian, *The Literary Origins of Surrealism. A New Mysticism in French Poetry*, New York 1947, S. 21-61 (dort auch knappe Ausführungen zu Baudelaire’s Rolle als Vorläufer).

<sup>9</sup> R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, S. 38.

als Vorbild, sondern als Kontrastfolie gekennzeichnet. Der erste Aspekt betrifft Passagen des Textes, in denen explizit von den „impératifs antilitéraires“ (Na 645) die Rede ist, die die Grundlage des Textes bilden sollen. Dieses Programm einer Anti-Literatur umfasst insbesondere die Polemik gegen traditionelle Formen des psychologisierenden Romans: „Fort heureusement les jours de la littérature psychologique à affabulation romanesque sont comptés“ (Na 651). Die Haltung des Widerschreibens dient auf dieser allgemein gehaltenen Ebene dazu, ein eigenes Programm zu profilieren: Überkommene Gattungen, vor allem der Roman als die bürgerliche Gattung *par excellence*, werden verworfen, um das Ideal einer autobiografischen Praxis zu begründen, die sich insbesondere dadurch von allen traditionellen Formen der Autobiografie abhebt, dass an die Stelle rationaler oder gar teleologischer Erklärungsmuster eine Lebensbeschreibung tritt, die bewusst auf das Diskontinuierliche und das Zufällige des Lebens eingehen soll:

Je n'ai dessein de relater, en marge du récit que je vais entreprendre, que les épisodes les plus marquants de ma vie, *telle que je peux la concevoir hors de son plan organique*, soit dans la mesure même où elle est livrée aux hasards, au plus petit comme au plus grand, où regimbant contre l'idée commune que je m'en fais, elle m'introduit dans un monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences, des réflexes primant tout autre essor mental, des accords plaqués comme au piano, des éclairs qui feraient voir, mais alors *voir*, s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres. (Na 651)

Ziel der surrealistisch geprägten autobiografischen Praxis, die hier theoretisch skizziert wird, ist eine Lebensbeschreibung, die nicht auf der Oberfläche der rational nachvollziehbaren Erklärungsmuster verharrt, sondern vielmehr zu den Tiefenstrukturen hervorstößt, die auch im Manifest der Surrealisten als eigentlich lenkende Instanzen gekennzeichnet werden und die sich unserem Verständnis zunächst entziehen („certains concours de circonstances qui passent loin de notre entendement“ Na 652). Vor dem Hintergrund dieser Konzeption wird deutlich, weshalb André, das schreibende Ich des Textes, eine rational durchdrungene und chronologisch geordnete Reihung der Ereignisse, wie sie in herkömmlichen Autobiografien vorgestellt wird, ablehnt. Eine geordnete Präsentation eines Lebensabschnitts würde die tatsächlichen Inkohärenzen, Zufälle und Schnitte nur maskieren, mithin ein aufgeklärtes, aber dadurch um die irrationalen Tiefenstrukturen amputiertes Bild des Lebens präsentieren. So wie es bei Proust nur im Modus der *mémoire involontaire* zu Epiphanien der Vergangenheit kommen kann, so entsteht im surrealistischen Text nur dann so etwas wie ein Bild des Lebens, wenn der Diskurs sich aus den Fesseln des Rationalismus und der literarischen Tradition befreit:

Je me bornerai ici à me souvenir sans effort de ce qui, ne répondant à aucune démarche de ma part, m'est quelquefois advenu, de ce qui me donne, m'arrivant par des voies insoupçonnables, la mesure de la grâce et de la disgrâce dont je suis l'objet ; j'en parlerai sans ordre préétabli, et selon le caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage. (*Na*, 652-653)<sup>10</sup>

Andrés Projekt ist gekennzeichnet von einem paradox anmutenden Willen zum nicht-intentionalen Schreiben, der als partielle Umsetzung der *écriture automatique* erscheint, wie sie im surrealistischen Manifest von 1924 gefordert wird. Das Ziel einer nicht-intentionalen Schreibpraxis ist eine Kampfansage an alle literarischen Formen, die auch nur im Ansatz rhetorisch geprägt sind. Während das Programm eines unwillkürlichen Erinnerns („me souvenir sans effort“), wie bereits angedeutet, auf Proust zurückzuführen ist, erscheinen die emphatische Betonung der Ziel- und Planlosigkeit im Schreiben („aucune démarche de ma part“) sowie die Absage an jegliche Form der *dispositio* („sans ordre préétabli“) als genuin surrealistische Konzepte.

Diese werden, wie nachfolgend gezeigt werden soll, durch das Motiv der Großstadt in eine literarische Praxis überführt. Der Wahrnehmungsform des ziellos von der Masse getragenen Ichs, dem sich unterschiedlichste Fragmente des großstädtischen Lebens darbieten, die sodann mit Bewusstseinsinhalten vermischt werden, wird zur Grundlage eines Textes, der keine *dispositio* aufweist, sondern vielmehr die *errance* auf den Boulevards der Großstadt in eine entfesselte, nachgerade automatische Praxis des Schreibens münden lässt. Die dadurch im Text entstehenden Kontextpluralisierungen werden nicht als Bedrohung einer Kohärenz, sondern vielmehr gerade als ästhetisch wertvoll angesehen. Mit den Verben „advenir“ und „arriver“ wird das Subjekt in seiner Abhängigkeit von äußeren Zufällen und Koinzidenzen gekennzeichnet, die es nicht nur nicht beeinflussen, sondern nicht einmal rational durchdringen kann. Das Subjekt ist nicht mehr selbstgewisser Entscheidungsträger: Es agiert nicht, sondern reagiert nur auf das, was sich ihm darbietet, was ihm zugetragen wird. Der Ort, an dem diese Konzeption eine besondere Bedeutung erhält, ist die Großstadt. Die „voies insoupçonnables“, über die dem Subjekt Begegnungen und Anregungen zukommen, sind ganz konkret die Boulevards mit ihren beständig wechselnden Konstellationen.<sup>11</sup> *Nadja* ist ein Text, der

<sup>10</sup> Vgl. dazu auch die entsprechende Passage aus dem *Manifeste du surréalisme*: „Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'association négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée.“ (A. Breton, „Manifeste du surréalisme“, in: ders., *Œuvres complètes I*, hg. von M. Bonnet, Paris 1988 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 309-346, hier S. 328.)

<sup>11</sup> Zur Bedeutung der Großstadt für die Literarästhetik des Surrealismus vgl. auch G. Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris 1997, S. 175-181.

über das Motiv der Großstadt die theoretischen Postulate der Surrealisten, insbesondere den Zufall, in eine literarische Praxis überführen kann. Nur in der großen Stadt wird die surrealistische Überzeugung, im Leben und Handeln Spielball unterschiedlichster verborgener Tiefenkonstellationen zu sein, literarisch fassbar. Dies wird im Laufe des Textes durch die ziellosen Gänge durch Paris und somit ganz in Anlehnung an Baudelaire und Apollinaire inszeniert. Interessanterweise wird diese Konzeption jedoch auch theoretisch reflektiert, allerdings in Bezug auf Nantes, jene Stadt, die im Mittelpunkt der autobiografisch geprägten Erzählung Julien Gracqs stehen wird:

Nantes: peut-être avec Paris la seule ville de France où j'ai l'impression que peut m'arriver quelque chose qui en vaut la peine, où certains regards brûlent pour eux-mêmes de trop de feux (je l'ai constaté encore l'année dernière, le temps de traverser Nantes en automobile et de voir cette femme, une ouvrière, je crois, qu'accompagnait un homme, et qui a levé les yeux : j'aurais dû m'arrêter), où pour moi la cadence de la vie n'est pas la même qu'ailleurs, où un esprit d'aventure au-delà de toutes les aventures habite encore les êtres [...] (Na, 659/661)

Wieder erscheint das Verb „arriver“, um die Passivität des Subjekts zu unterstreichen, das sich in der Großstadt treiben lässt und für das sich in der Großstadt ganz ohne eigenes Zutun Begegnungen ergeben, die es nachhaltig prägen. Das Leben in provinziellen Strukturen verhindert hingegen diese Art des Zufalls. So wenig wie die surrealistische *écriture automatique* mit der klassischen Rhetorik vereinbar ist, so wenig ist das Leben in der Provinz dazu geeignet, das Ideal der schweifenden Flanerie in eine poetische Praxis zu überführen. Der Nexus von surrealistischer Schreibpraxis und urbaner Lebensform der Moderne wird in dem vorliegenden Textauszug durch einen kurzen Hinweis auf eine verführerische Passantin verdeutlicht, die dem schreibenden Ich auf den Straßen von Nantes nur flüchtig begegnet ist, die jedoch gerade dadurch einen Raum des Imaginären eröffnet hat.

Aus der Kombination von großstädtischen Motiven und moderner Praxis des Schreibens – hier der Autobiografie – ergibt sich für Breton ein Problem: Das Motiv der Großstadt und das Bestreben, auf der Grundlage dieses Motivs eine radikal moderne Ästhetik zu entwickeln, ist so nachhaltig an die Vorgänger Baudelaire und Apollinaire geknüpft, mithin bereits ein so fester Bestandteil der literarischen Tradition, dass es einer Abgrenzungsstrategie bedarf, um das abstrakte surrealistische Gebot des Traditionsbruchs auch in dem konkreten Fall der Bezugnahme auf das Motiv der Großstadt aufrecht zu erhalten. Unter expliziter Bezugnahme auf Baudelaires *Tableaux parisiens*, die über das Zitieren der sprachlichen Spur „la

forme d'une ville“ in den Text hereingeholt werden, versucht Breton daher, die Geste des Widerschreibens (Tropik) zu inszenieren:

Ce n'est pas moi qui méditerai sur ce qu'il advient de 'la forme d'une ville', même de la vraie ville distraite et abstraite de celle que j'habite par la force d'un élément qui serait à ma pensée ce que l'air passe pour être à la vie. Sans aucun regret, à cette heure je la vois devenir autre et même fuir. Elle glisse, elle brûle, elle sombre dans le frisson d'herbes folles de ses barricades, dans le rêve des rideaux de ses chambres où un homme et une femme continueront indifféremment à s'aimer. (Na, 749)

Die emphatische Verneinung „ce n'est pas moi qui“ markiert eine nachhaltige Abgrenzung von einer Praxis des Schreibens, die durch das Baudelaire-Zitat an die Poetik der *Tableaux parisiens* gebunden ist. Die Strategie des schreibenden Ichs bei Breton besteht darin, den Traditionsbruch dadurch zu betonen, dass es einen Aspekt dieser Poetik herausgreift und sodann verwirft. Der Aspekt, der in der vorliegenden Textpassage abgelehnt wird, ist die Melancholie, die das lyrische Ich der *Tableaux parisiens* angesichts des urbanen Wandels ergreift. Insofern erscheint der Satz „Sans aucun regret, à cette heure je la [= la ville, FH] vois devenir autre et même fuir“ als explizites Widerschreiben in Bezug auf die Formel „la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel.“ Was den Text-Text-Kontakt betrifft, so überlagert also die effektiv verkündete Tropik die Partizipation. Die Absage an die von Baudelaire betonte Dimension der Melancholie verdeckt die im Grunde genommen viel wichtigere Tatsache, dass das schreibende Ich bei Breton das Ineinandergreifen von großstädtischer Lebenswelt und Ästhetik der Moderne sehr wohl aufgreift und sogar zur Grundlage einer surrealistischen Textpraxis erhebt. Claude Leroy spricht daher von einer „polémique voilée, mais constante, avec le grand modèle“<sup>12</sup>, mithin von jener Attitüde, die man mit Harold Bloom als Angst vor der Epigonalität bezeichnen könnte.<sup>13</sup> Diese ist zwar ein Grundmuster der Geistesgeschichte, führt aber gerade bei Avantgarde-Bewegungen, die lautstark einen Bruch mit der Tradition verkünden, zu kaum lösbaren Konflikten: Eine Scheinlösung besteht bei Breton darin, die evidente Partizipation durch eine aggressive Tropik zu verbrämen.

<sup>12</sup> C. Leroy, *Le mythe de la passante*, S. 185.

<sup>13</sup> H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, S. 14-15.

## 6.2 Flanerie und Praxis der *écriture automatique*

Zu den wesentlichen ästhetischen Innovationen der Surrealisten zählt das Projekt einer *écriture automatique*. Es handelt sich dabei mehr um ein bilderstürmerisches Programm als um eine poetische Praxis, auch wenn das frühe Gemeinschaftswerk von Breton und Soupault, *Les champs magnétiques*, gemeinhin als Umsetzung der Idee eines bewusstlosen Schreibens gilt. Im Zentrum der theoretischen Fassung der *écriture automatique* steht das Bestreben, den Bewusstseinsstrom des schreibenden Ichs („fonctionnement réel de la pensée“<sup>14</sup>) direkt in eine literarische Praxis zu überführen und dabei alle Kontrollmechanismen der Ratio, der Rhetorik und des guten Geschmacks auszuschalten.<sup>15</sup> Auf diese Weise erfolgt eine nachhaltige Distanzierung von überkommenen Konzeptionen des Literarischen und der Kunst, und es entsteht das surrealistische Sprachspiel, in dessen Rahmen rationale, kompositorische und moralische Kategorien außer Kraft gesetzt sind. In einem „Secrets de l'Art magique surréaliste“ überschriebenen Absatz des Manifests von 1924 wird eine derartige künstlerische Praxis vorgestellt, wobei diese Präsentation in der plakativen Form einer Bedienungsanleitung vorgetragen wird:

Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. [...] Écrivez vite et sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase, étrangère à notre pensée consciente, qui ne demande qu'à s'extérioriser.<sup>16</sup>

In *Nadja* von Breton, aber auch in Aragons *Le paysan de Paris* sowie in Soupaults *Les dernières nuits de Paris* wird das Ideal eines bewusstlosen Schreibens mit dem Motiv einer traumwandlerischen Bewegung in der Großstadt verbunden. Der ziellosen Bewegung des surrealistischen Flaneurs auf den Boulevards der Großstadt entspricht ein Text, der nicht ei-

<sup>14</sup> A. Breton, *Le Manifeste du surréalisme*, S. 328.

<sup>15</sup> Eine Darstellung der *écriture automatique* als „Sprachbetrug“ und „Sprachmagie“ findet man bei Gerd Hötter, *Surrealismus und Identität. André Breton, Theorie des Kryptogramms' – Eine post-strukturalistische Lektüre seines Werks*, Paderborn 1990 (Reihe Literatur- und Medienwissenschaft), S. 33-35. Dass der Begriff der *écriture automatique* ganz unterschiedliche Erzählstrategien birgt, mithin weit mehr ist als eine direkte Übertragung des *stream of consciousness*, kann Marc Bertrand überzeugend am Beispiel von *Nadja* darlegen. Dem Ideal der *écriture automatique* steht eine Praxis gegenüber, die sich durch Digressionen, unmarkierte Themenwechsel, rhetorische Komplexität, Präteritio, Antinomien und andere Strategien von traditionellen Mustern des Erzählens ablösen möchte, vgl. M. Bertrand, „Nadja: un secret de fabrication surréaliste“, in: *L'Information littéraire* 33 (1979), S. 82-90 (1. Teil) und S. 125-130 (2. Teil), hier v.a. S. 86-90.

<sup>16</sup> A. Breton, *Le Manifeste du surréalisme*, S. 331-332.

ner zuvor aufgestellten *dispositio* folgt, sondern vielmehr auch und vor allem zufällig auftretenden Sprachassoziationen nachgeht. Auf diese Weise kommt es zu einer Kongruenz von traumwandlerischer Bewegung in der Stadt und unbewusster Aktivität des Schreibens, die dazu führt, dass sowohl auf der Ebene des Dargestellten als auch auf der der Darstellung die surrealistischen Prinzipien der Kontingenz und des Irrationalen verwirklicht werden.<sup>17</sup> Trotz aller anti-rhetorischen Polemik ließe sich demnach ein internes *aptum*-Prinzip beschreiben: Der passiven und vorreflexiven Bewegung der Füße auf den Straßen der Großstadt entspricht eine ebensolche Bewegung des Stifts auf dem Papier und umgekehrt.

Unabhängig von dem konkreten Zusammenhang von *errance* und *écriture automatique* konnte Michel de Certeau bereits auf den Zusammenhang hinweisen, der sich zwischen der praktischen Aneignung eines urbanen Raums durch einen Flaneur und der praktischen Aneignung eines Sprachsystems im *parole*-Akt ergibt.<sup>18</sup> In beiden Fällen wird eine nur theoretisch überschaubare Einheit, die *carte* im Falle der Stadt, die *langue* im Falle der sprachlichen Kommunikation, in eine Praxis überführt: Wenn de Certeau von „énonciations piétonnières“<sup>19</sup> oder „rhétoriques cheminatoires“<sup>20</sup> spricht, so unterstreicht er einen Aspekt, der für die vorliegende Studie von grundlegender Bedeutung ist, nämlich den Zusammenhang von Raumpraxis und Sprache, von Flanerie und Text. Analog dazu, wie die vorreflexive Praxis des Schreibens insbesondere in den Manifesten der Surrealisten erörtert wird, finden sich in Bezug auf die Flanerie in der Großstadt werkimmanent zahlreiche Passagen, die eine derartige Bewegung vorstellen:

On peut, en attendant, être sûr de me rencontrer dans Paris, de ne pas passer plus de trois jours sans me voir aller et venir, vers la fin de l'après-midi, boulevard Bonne-Nouvelle entre l'imprimerie du *Matin* et le boulevard de Strasbourg. Je ne sais pas pourquoi c'est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c'est là que se passera *cela* (?) (Na 661/663)

<sup>17</sup> Vgl. A. Balakian, *André Breton. Magus of Surrealism*, New York 1971, S. 109: „Aleatory ambulation was a surrealist activity parallel with automatic writing. The self-revelation inherent in the chance meeting of words corresponded with the chance encounters of persons and objects in aleatory, nondirected walks through the streets of Paris; they would throw light on the nature of objective chance and create the daily miracles that contribute to the understanding of latent magic of life.“ Vgl. auch A. Woodruff, „The Shape of a City: Recollection in Benjamin's ‚A Berlin Chronicle‘ and in Breton's ‚Nadja‘“, in: *Journal of Narrative Theory* 33 (2003), S. 184-206, hier S. 196-197.

<sup>18</sup> M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, Bd. I, S. 149-154.

<sup>19</sup> Ebd., S. 148.

<sup>20</sup> Ebd., S. 151.

Im surrealistischen Manifest von 1924 wird die Tätigkeit des Schreibens als ziellos und vorreflexiv vorgestellt. In der autobiografischen Erzählung *Nadja* findet man parallel dazu ein Konzept der Flanerie, das diese Passivität auf die Bewegung des Flaneurs im urbanen Raum bezieht.<sup>21</sup> Das schreibende Ich hat keine rationale Erklärung für die jeweilige Gestaltung seiner Spaziergänge. Es erscheint als passiv, gelenkt nur von der Bewegung seiner Füße, die nicht rational definierten Zielen, sondern nur dunklen, da dem Verstand unzugänglichen Ahnungen folgen. Die Straße wird damit zum Ort („c'est là“), an dem sich zufällig ein einschneidendes Erlebnis („cela“) ereignen wird, sie wird explizit als „seul champ d'expérience valable“ (*Na*, 716) gekennzeichnet. So auch im Zuge des ersten Zusammentreffens mit Nadja, das als Konkretisierung des surrealistischen Ideals der „rencontre étonnante“<sup>22</sup> gelten muss: Bevor André Nadja erstmals begegnet, unterstreicht er wiederum seine Ziellosigkeit: „sans but je poursuivais ma route dans la direction de l'Opéra“ (*Na*, 683). Der surrealistische Flaneur nimmt Einzelheiten der ihn umgebenden urbanen Szenerie nur ungeordnet und ohne spezielle Fokussierung wahr: „J'observais sans le vouloir des visages, des accoutrements, des allures“ (ebd.). Die Passivität und Rezeptivität, durch die sich das Ich während seiner Pariser Flanerie auszeichnet, entspricht dabei genau jenem Zustand, der im Manifest als Voraussetzung für die Praxis der *écriture automatique* geschildert wird.

Des ouvrages comme *Le Paysan de Paris* et *Nadja* rendent assez bien compte de ce climat mental où le goût d'errer est porté à ses extrêmes limites. Une quête ininterrompue s'y donne libre cours: il s'agit de voir, de révéler ce qui se cache sous les apparences.<sup>23</sup>

Als Höchstform des Wundersamen in der Alltagswelt gilt den Surrealisten – ganz im Anschluss an Baudelaire – die plötzliche Begegnung mit dem Schönen, das zumeist implizit oder explizit die Züge einer jungen Frau annimmt.<sup>24</sup> So tritt Nadja plötzlich aus der amorphen Masse des großstädtischen Boulevards hervor, suspendiert das Erfahrungskontinuum und

<sup>21</sup> Kiyoko Ishikawa kann dies auch quantitativ nachweisen: Bretons Wortschatz in *Nadja* ist nachhaltig von räumlichen Begriffen wie itinéraire, exploration, voyage, passage, route, rue geprägt, vgl. K. Ishikawa, *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme. Aragon, Breton, Desnos, Soupault*, Paris 1998 (Coll. Critiques littéraires), S. 11.

<sup>22</sup> A. Breton, „Les Pas perdus“, in: *Œuvres complètes I*, hg. von M. Bonnet, Paris 1988 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 191–308, hier S. 257.

<sup>23</sup> A. Breton, „Entretiens 1913-1952“, in: ders., *Œuvres complètes III*, hg. von M. Bonnet, Paris 1999 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 423–639, hier 514.

<sup>24</sup> A. Breton, *Entretiens 1913-1952*, S. 514.

verkörpert die surrealistische Hoffnung auf den Einbruch des Schönen in die Alltagswelt.

Tout à coup, alors qu'elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu. Elle va la tête haute, contrairement à tous les autres passants (*Na*, 683).

Die Inszenierung der Begegnung erfolgt als Wiederschreiben des „La forme d'une ville“-Diskurses: Dies betrifft einerseits die Plötzlichkeit der Begegnung, die in zahlreichen Gedichten der *Tableaux parisiens* festzustellen ist und insbesondere in den Gedichten „Les petites vieilles“, „Les sept vieillards“ und „À une passante“ für das lyrische Ich zu einem schockartigen Erlebnis wird. Andererseits ist die Begegnung Andrés mit Nadja im engeren Sinne ein zumindest partielles Wiederschreiben der Konstellation aus „À une passante“. Unabhängig nämlich von der Plötzlichkeit handelt es sich um einen Flaneur, der von einer Schönheit vollkommen in den Bann geschlagen wird. Anders als die anderen Passanten schreitet Nadja erhobenen Hauptes, so dass sich ein erster Blickkontakt ergeben kann. Die stolze Geste des erhobenen Hauptes erinnert an die aristokratische Tönung, die die namenlose Passantin bei Baudelaire erhält. Und durch die Einführung eines deiktisch leeren Personalpronomens, das erst nachträglich semantisch gefüllt wird, übernimmt Breton die syntaktische Struktur des Baudelaire-Gedichts – eine Struktur, die bereits Marcel Proust in *À l'ombre des jeunes filles en fleur* unter Rückgriff auf Baudelaire einsetzt, um den jungen Marquis de Saint-Loup als vorbeiziehende Schönheit zu kennzeichnen. Der Mythos der Passantin bezieht sich bei Proust nämlich nicht nur, wie häufig angeführt, auf Albertine, sondern auch auf Saint-Loup, dessen Grazie zunächst auch von Marcel nur *en passant* und somit in den Mustern Baudelaires wahrgenommen wird.<sup>25</sup>

Une après-midi de grande chaleur j'étais dans la salle à manger de l'hôtel qu'on avait laissée à demi dans l'obscurité pour la protéger du soleil en tirant des rideaux qu'il jaunissait et qui par leurs interstices laissaient clignoter le bleu de la mer, quand dans la travée centrale qui allait de la plage à la route, je vis, grand, mince, le cou dégagé, la tête haute et fièrement portée, passer un jeune homme aux yeux pénétrants et dont la peau était aussi blonde et les cheveux aussi dorés que s'ils avaient absorbé tous les rayons de soleil.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> In seiner überzeugenden Darstellung geht auch Claude Lévy in Bezug auf Proust lediglich auf die Albertine-Passagen ein, vgl. C. Lévy, *Le mythe de la passante*, S. 121-122.

<sup>26</sup> M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris 1990, Bd. II, S. 88.

Wie bei Baudelaire, so führt auch bei Proust das plötzliche Auftreten der Schönheit zu einer gebrochenen Syntax, insbesondere zu einer Reihung von Adjektiven, die zunächst deiktisch leer bleiben. Sie werden erst durch ein nachgereichtes Substantiv semantisch aufgeladen. Bei Baudelaire stehen in dem Gedicht „À une passante“ die Bestimmungen „longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse“ (V. 2) zunächst beziehungslos im Text. Erst durch das Substantiv „une femme“ aus Vers 3 sowie durch die Personalform des Verbs „passer“ erfolgt eine Sinnkonstitution. Analog dazu stehen bei Proust die qualifizierenden Aussagen „grand, mince, le cou dégaillé, la tête haute et fièrement portée“ zunächst ohne das Substantiv „un jeune homme“, auf das sie sich beziehen. Darüber hinaus wird die Infinitivkonstruktion „voir passer“ aufgebrochen, so dass das Verb „passer“ nachhaltig betont wird, wodurch einerseits eine deutliche Anspielung auf Baudelaire und den Mythos der Passantin vorgenommen wird, andererseits jedoch das direkte Objekt „un jeune homme“ in der Linearität der Sprache noch weiter zurückgedrängt, mithin die Sinnkonstitution nochmals verzögert wird.

Im Gegensatz zu Prousts *réécriture* ist Bretons Text – was die Syntax betrifft – weit weniger eindeutig am Prätext orientiert. Dafür wählt Breton jedoch, wie Baudelaire, explizit den urbanen Raum als Kulisse für diese Konstellation. Wie bei Baudelaire, so wird dem schreibenden Ich bei Breton die Schönheit gleichsam von der Bewegung der Straße zugetragen, wodurch sich signifikante Parallelen zu Aragons *Le paysan de Paris* ergeben: Aragon übernimmt ebenfalls diese Konstellation von Baudelaire und formuliert in *Le paysan de Paris* eine Aufforderung an den Flaneur: „Au lieu de vous occuper de la conduite des hommes, regardez plutôt passer les femmes.“<sup>27</sup> Anders als bei Breton, der die Baudelaire-Konstellation von Flaneur und Passantin eng an André und Nadja bindet und somit in einen narrativen Rahmen einordnet, bleibt Aragon allgemeiner. Unabhängig von einem Einzelfall erläutert er die Bedeutung der Passantinnen für eine urban geprägte Ästhetik der Moderne. Die Passantin erscheint dabei als Inkarnation eines modernen Schönheitsbegriffs: „Ce sont de grands morceaux de lueurs, des éclats qui ne sont point encore dépouillés de leurs fourrures, des mystères brillants et mobiles.“<sup>28</sup>

Auf der Grundlage dieses grundsätzlichen Wiederschreibens des Baudelaire-Prätexes kommt es allerdings in Bretons autobiografischem Projekt zu einem entscheidenden Widerschreiben und Umschreiben: Dies geschieht zunächst durch die ärmliche Kleidung der Passantin, die einen Gegensatz zu Baudelaires Beschreibung bildet und auch im Kontrast zu

<sup>27</sup> L. Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris 1953 (folio, 782), S. 12.

<sup>28</sup> Ebd.

der Bestimmung der Schönheit bei Aragon steht. Sodann vollzieht sich die Abgrenzung vom Prätext aber vor allem durch die Tatsache, dass die Passantin eben gerade nicht vorübergeht, sondern anhält. Auf diese Weise ist sie keine „fugitive beauté“ wie Baudelaires Passantin oder wie Prousts Dandy, die dadurch, dass sie sich entziehen, die Sprecher zu projektiven Überformungen anregen und in tiefe Melancholie stürzen. Der Blickkontakt ist bei Breton nicht Sublimierung eines unstillbaren Begehrens, sondern vielmehr durch die Reziprozität nur der Beginn einer komplexen Beziehung, die die gesamte folgende autobiografische Erzählung prägen wird.<sup>29</sup> Die Beziehung zu Nadja ermöglicht es dem schreibenden Ich, sich der komplexen Fragestellung „Qui suis-je?“ über die Ersatzfrage „Qui je hante?“ zu nähern. Die zufällige Begegnung mit Nadja ist insofern der Beginn einer Identitätssuche.<sup>30</sup> Diese vollzieht sich im Zuge langer Spaziergänge, auf denen Nadja dem schreibenden Ich die mythischen Tiefenhalte des Alltags aufzeigt und somit auf die Erinnerungen, Texte und Träume hinweist, die sich hinter der rationalen Fassade der Großstadt verbergen.

### 6.3 Sehen und Träumen

Dem Bestreben, nicht die optisch wahrgenommene Großstadt zu beschreiben, sondern vielmehr ausgehend von dem Wahrgenommenen Erinnerungen, Texte und Träume zu schildern, die für das schreibende Ich hinter der Fassade des Sichtbaren hervortreten, wird bei Breton durch die Überlagerung von Text und Bild Rechnung getragen. Dabei bezieht sich Breton auf eine Konzeption der Intermedialität, die zwar auf topische Positionen der ästhetischen Reflexion zurückgreift, diese jedoch durch das technische Dispositiv des Fotografischen eindrucksvoll in eine künstlerische

<sup>29</sup> Maren Kroymann geht der Frage nach, weshalb Nadja in der Menschenmenge auf das schreibende Ich, auf André, aufmerksam wird. Sie spricht dabei von dem „intuitive[n] Erkennen einer verwandten Seele“ – eine Erklärung, für die sich auch im weiteren Verlauf des Textes zahlreiche Belege finden ließen, vgl. „Déchiffrez la femme“. Eine Lektüre von Bretons ‚Nadja‘, in: *Lendemains* 7 (1982), H. 25/26, S. 168-176, hier S. 169.

<sup>30</sup> Diesem Aspekt wurde in der Breton-Forschung bereits ausführlich nachgegangen, vgl. für einen Überblick etwa M. Richter, „Nadja‘ d’André Breton. Analyse de la première séquence“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 96 (1986), S. 225-237 und B. Brandt, „Qui suis-je? – Paris als Schauplatz einer Identitätssuche in André Bretons ‚Nadja‘“, in: *Blicke auf das Paris der 30er Jahre. Kolloquium der Deutsch-Französischen Gesellschaft zu Kiel, 21./22. November 1997*, Hamburg 1998 (Poetica, 29), S. 117-141, hier S. 123. Speziell zu der Frage „Qui je hante?“ und der damit verbundenen Anlehnung an die Tradition der Schauerromantik vgl. K. Johnson, „Haunting Transcendence: The Strategy of Ghosts in Bataille and Breton“, in: *Twentieth Century Literature* 45 (1999), S. 347-370.

sche Praxis der Collage überführen kann.<sup>31</sup> Die Konkurrenz zwischen Text und Bild zählt zu den Konstanten der Literatur- und Kunstgeschichte. In diesem Zusammenhang konnte bereits auf Benedetto Varchi hingewiesen werden, der schon im 16. Jahrhundert ein Zusammenwirken von Bild und Text forderte und insbesondere eine Aufgabenteilung zwischen Malerei (Bild) und Dichtung (Text) vorschlug.<sup>32</sup> Insofern antizipieren die Reflexionen Benedetto Varchis bereits die Vorstellung von dem Eigenrecht jeder medialen Realisierung.<sup>33</sup> Dies impliziert die Vorstellung von zwei unterschiedlichen Gegenstandsbereichen: Während der Malerei vor allem daran gelegen ist, die äußere Realität darzustellen, wendet sich die Dichtung hingegen eher der Repräsentation von Seelenzuständen und Leidenschaften zu, mithin der Ebene der Konzepte, die nach den spezifischen medialen Möglichkeiten der Sprache verlangen: „I poeti imitano il di dentro principalmente, cioè i concetti e le passioni dell'animo [...]; et i pittori imitano principalmente il di fuori, cioè i corpi e le fatezze di tutte le cose.“<sup>34</sup> Während Baudelaire in seinen *Tableaux parisiens* den Außenraum („il di fuori“) nur als *incitamentum* für eine innere Bewegung der Erinnerung und der Imagination gelten lässt und durch die Überlagerung von Gesehenem und Erinnerungtem eine Kontextpluralität erschafft, geht Breton von einem noch engeren Zusammenhang zwischen Gesehenem und Geträumtem aus und lässt beide Gegenstandsbereiche, die Großstadt und die davon ausgehenden subjektiven Bewusstseinsinhalte, zu ihrem Recht kommen. Dies geschieht dadurch, dass Außenwelt und Innenwelt jeweils über das ihnen gemäße Medium in das Werk eingehen: Auf diese Weise erübrigen sich sprachliche Beschreibungen von Orten, Gegenständen und Gesichtern. Diese werden dem Leser über Fotografien direkt vorgestellt, so dass der Text die Darstellungsfunktion weitgehend aufgeben und sich auf die Ausdrucksfunktion konzentrieren kann. Das Medium Sprache besetzt somit vor allem die Marge des Traums und der Erinnerung, mithin die Bereiche des „il di dentro“, in denen es den Bildmedien weit überlegen ist. Die Kontextsimultaneität von Gesehenem und Geträumtem ist bei Breton somit nicht nur wie bei Baudelaire und Apollinaire ein Phänomen des Textes, der zwischen Darstellungs- und Ausdrucksfunktion oszilliert. Es handelt sich vielmehr vor allem um ein Ineinandergreifen zweier Medien, das zu der Überlagerung von Großstadt, Erinnerung und Imaginärem führt.

<sup>31</sup> F.-J. Albersmeier, „Collage und Montage im surrealistischen Roman. Zu Aragons ‚Le Paysan de Paris‘ und Bretons ‚Nadja‘“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 46 (1982), S. 46-63.

<sup>32</sup> Vgl. Kap. 3.3

<sup>33</sup> K. Stierle, *Das bequeme Verhältnis*, S. 105-107.

<sup>34</sup> B. Varchi, *Lezione della maggioranza delle arti*, S. 264.

Bereits im *Manifeste du surréalisme* von 1924 kennzeichnet Breton die Beschreibung als Grundübel der traditionellen Literarästhetik. Durch die Aufgabenteilung zwischen Text und Bild ist es in *Nadja* nun möglich, die deskriptiven Passagen im Text auf ein Minimum zu reduzieren und somit einem surrealistischen Ideal nachzukommen.

Et les descriptions! Rien n'est comparable au néant de celles-ci ; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs.<sup>35</sup>

Auch werkimmanent wird die Rolle der Fotografie erörtert: Die „image photographique“ (*Na*, 746) einiger Orte, Personen und Gegenstände wird dabei jedoch nicht in allen ihren Funktionen erläutert.<sup>36</sup> Bedeutender aber als die theoretische Erörterung erscheint die literarische Praxis des Zusammenwirkens der Medien. Sie lässt sich in *Nadja* an zahlreichen Beispielen aufzeigen: So ersetzt etwa in der bereits erwähnten Passage der ersten Begegnung mit Nadja die Fotografie der Buchhandlung von L'Humanité (*Na*, 684) eine ausführliche Beschreibung des Dekors. Durch die Fotografie erhält der Leser einen unmittelbaren visuellen Eindruck von dem Handlungsort.<sup>37</sup> Ein „Umweg“ über die nur im Modus der Sukzessivität decodierbaren Sprachzeichen entfällt.

Noch mehr jedoch als bei der Überlagerung von Gesehenem, Erinnerungtem und Geträumtem innerhalb des Mediums Sprache kommt es bei einer Überlagerung dieser Bereiche in zwei Medien zu Brüchen und Inkohärenzen: So wundert sich der Leser über die menschenleeren Fotografien der Stadt, die so gar nicht zu der sprachlich evozierten Vorstellung eines hektischen Treibens auf dem Großstadt-Boulevard passen. Nicht nur die Librairie de l'Humanité, auch andere städtische Orte wie etwa das Hôtel des Grands Hommes neben dem Panthéon (*Na*, 654), die Place Maubert (*Na*, 656), das Café La Nouvelle France (*Na*, 691) und die Place Dauphine (*Na*, 696) erscheinen in ihrer architektonischen Materialität. Die urbane Agitation, wie sie in den jeweils dazugehörenden Textpassagen angedeutet wird, kommt auf den Fotografien nicht zum Vorschein. Die surrealistische Stadtfotografie erscheint somit als Fortsetzung des Werks von Eugène Atget, für das Walter Benjamin bereits in seiner *Kleinen Geschichte der Photo-*

<sup>35</sup> A. Breton, *Le Manifeste du surréalisme*, S. 314.

<sup>36</sup> P. Bürger, *Der französische Surrealismus*, S. 121.

<sup>37</sup> Sébastien Côté führt dabei den traditionellen Begriff der Ekphrasis an und zeigt auf, wie Breton sich nachhaltig von einer derartigen Praxis distanziert. Diese Absetzung von der Ekphrasis gelingt ihm u.a. durch die Fotografie und deren Integration in das Werk, vgl. S. Côté, „Les rapports intersémiotiques dans l'icotonexte: ‚Nadja‘ et ‚L'Amour fou‘ d'André Breton“, in: *L'Esprit créateur* 43 (2003), S. 48-59, hier S. 51.

*graphie* eine „heilsame Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch“<sup>38</sup> konstatiert:

Merkwürdigerweise sind aber fast alle diese Bilder [von Eugène Atget, FH] leer. Leer die Porte d'Arcueil an den fortifs, leer die Prunktreppen, leer die Höfe, leer die Caféhausterrassen, leer, wie es sich gehört, die Place du Tertre. Sie sind nicht einsam, sondern stimmunglos; die Stadt auf diesen Bildern ist ausgeräumt wie eine Wohnung, die noch keinen neuen Mieter gefunden hat.<sup>39</sup>

In Anlehnung an Atgets Bildästhetik handelt es sich bei den surrealistischen Stadtfotografien in *Nadja* um stimmungslose Bilder, die lediglich die architektonische Hülle der jeweiligen urbanen Realsituation präsentieren. Lange deskriptive Passagen werden dadurch überflüssig. Der Text wird durch die Fotografien entlastet, da diese bereits einen Rahmen bilden. Der Text kann sodann auf diesem Rahmen aufbauen und Atmosphärisches, vor allem aber Bewusstseinsinhalte des Sprechers hinzufügen.

Das Verhältnis von Bild und Text entspricht dabei demjenigen von Gesehenem und Geträumtem, mithin der „Korrespondenz von sichtbarer und unsichtbarer Welt“<sup>40</sup>, die Frank-Rutger Hausmann als strukturelle Matrix des Textes begreift und die er überzeugend als Anlehnung an Baudelaires kunsttheoretische Reflexionen kennzeichnet. Der Korrespondenzgedanke bildet die Basis für eine Umsetzung eines surrealistischen Axioms, das bereits im Manifest von 1924 propagiert wird: „Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire.“<sup>41</sup> Gesehenes und Geträumtes erscheinen in *Nadja* in dem jeweils passenden Medium: Das Gesehene wird im Medium der Fotografie vorgestellt, das Geträumte durch die Sprache. Durch die Korrespondenzen, die sich mit der Überlagerung dieser beiden Ebenen (*réalité*, *rêve*) und den jeweils gewählten Medien (Fotografie, Sprache) im surrealistischen Kunstwerk ergeben, entsteht eine Praxis der *surréalité*.<sup>42</sup> Der Rückgriff auf den Korrespondenzgedanken Baudelaires, vor allem aber auch die ingeniöse Zuordnung von *réalité* und Fotografie sowie von *rêve* und

<sup>38</sup> W. Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, S. 379.

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> F.-R. Hausmann, „Der Gedanke der ‚Correspondance‘ in André Bretons Roman ‚Nadja‘“, in: *Text und Tradition. Gedenkschrift Eberhard Leube*, hg. von K. Ley, L. Schrader und W. Wehle, Frankfurt a.M. 1996, S. 121-145, hier S. 126.

<sup>41</sup> A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, S. 319. Dazu A. Ablamovicz, „La structure romanesque dans ‚Nadja‘ d'André Breton“, in: *Signes du roman – signes de la transition*, hg. von J. Bessière, Paris 1986 (Publications du Centre d'Études du Roman et du Romanesque), S. 235-246, hier S. 235-236.

<sup>42</sup> R. Billermann, *Aragon und der ‚surréalisme‘. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte ‚Surrealismus‘*.

Sprache und deren Überlagerung im Kunstwerk tragen dazu bei, dass die abstrakte Bestimmung von *surréalité* in eine innovative künstlerische Praxis überführt werden kann.

#### 6.4 Place Dauphine: Von der Rückkehr der Triebshäre

Die *surréalité* im Sinne einer Überlagerung von Gesehenem und Geträumtem kann insbesondere an den alltäglichen Orten der Großstadt entstehen. Die Straße, das Café, die Metro, der Bahnhof, ein verlassener Park und Plätze abseits der touristischen Zentren eignen sich in besonderer Weise für eine projektive Überformung des Gesehenen, da ihnen anders als den prototypischen Erinnerungsorten nicht bereits ein Mythos anhaftet, der durch das kollektive Gedächtnis tradiert wird. Vielmehr kann bei diesen Orten eine individuelle Suche nach den Inhalten der Erinnerung und des Imaginären erfolgen. Gesehenes und Geträumtes überlagern sich dabei so, dass jene *surréalité* entsteht, die Aragon mit der paradox anmutenden Formel des „merveilleux quotidien“<sup>43</sup> beschreibt. Der Ausdruck unterstreicht in seiner oxymorischen Zuspitzung den Doppelcharakter der *surréalité*: Sie umfasst Alltägliches und Wundersames, Gesehenes und Geträumtes, Fotografisches und Erinnertes und kann gerade durch die Kombination dieser heterogenen Elemente eine ästhetische Wirkungsmacht entfalten. In dieser Hinsicht erscheint sie als Radikalisierung der berühmten Doppelformel Baudelaires, die die Schönheit in der Kunst als Zusammenspiel von Ewigem und Flüchtigem bestimmt. Die Großstadt erscheint sowohl im Hinblick auf das Zusammenspiel von Wunder und Alltag (Aragon, Breton) als auch von Zeit und Ewigkeit (Baudelaire) als bedeutender Erfahrungsraum.

In Bretons autobiografischer Erzählung *Nadja* fällt dabei auf, dass der Übergang von Gesehenem zu Geträumtem, von Alltäglichem zu Wundersamem nicht an ein einsames Bewusstsein gebunden ist wie etwa bei Baudelaire oder Apollinaire. Von dem Zeitpunkt der ersten Begegnung mit Nadja erfolgt der Übergang vielmehr stets im Rahmen eines Gesprächs der beiden Figuren, zwischen denen sich durch eine ähnliche Sensibilität für die urbane Zeichenwelt eine Wahlverwandtschaft ergibt. Insbesondere Nadja weist dabei ein bisweilen krankhaft gesteigertes Verhältnis zu den mythischen und gespenstischen Tiefenstrukturen des urbanen Raums auf. In ihrem Bewusstsein tritt das Gesehene und Alltägliche vollständig hinter

<sup>43</sup> L. Aragon, *Le paysan de Paris*, S. 16. Aragons Konzept des „merveilleux quotidien“ nimmt auch Baudelaires enthusiastische Formel auf, nach der das Leben in Paris hinter der Fassade einer rationalen Organisation durchdrungen ist von Wunderbarem: „La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux“ (B II, 496).

die Traumvisionen zurück. Das visuell Wahrgenommene ist für sie nur Ausgangspunkt für projektive Überformungen, durch die sich das „merveilleux quotidien“ im Sinne eines „unvermittelte[n] Aufleuchten[s] von neuen Beziehungen zwischen den Dingen“<sup>44</sup> manifestieren kann. Dadurch wird sie zur Inkarnation des surrealistischen Ideals und gleichzeitig zum Medium für das schreibende Ich, das diese Gabe zu schätzen weiß. Besonders deutlich wird dieses Zusammenwirken am 6. Oktober: Statt auf die Île Saint-Louis führt Nadja André zur Place Dauphine, die auf der Île de la Cité gelegen ist. Es handelt sich dabei um einen surrealistischen Ort *par excellence*.

Cette place Dauphine est bien un des lieux les plus profondément retirés que je connaisse, un des pires terrains vagues qui soient à Paris. Chaque fois que je m'y suis trouvé, j'ai senti m'abandonner peu à peu l'envie d'aller ailleurs, il m'a fallu argumenter avec moi-même pour me dégager d'une étreinte très douce, trop agréablement insistante et, à tout prendre, brisante. (Na, 695)

Mehrere Aspekte tragen dazu bei, dass die Place Dauphine zu einem Ort wird, der nach Maßgabe der surrealistischen Programmatik eine besondere Bedeutung für ein künstlerisches Projekt entfalten kann: Erstens handelt es sich um einen Ort abseits der berühmten Sehenswürdigkeiten. Sozusagen im Windschatten von Notre Dame, dem Palais de Justice und dem Louvre gelegen, ist der Platz anders als die ehrwürdigen Erinnerungsorte, die bereits durch Inhalte des kollektiven Gedächtnisses überformt sind, ein Brachland und somit offen für die Überlagerung durch radikal imaginäre Bewusstseinsinhalte Nadjas. Ausgehend von der Realsituation eines Abendessens auf dem Platz ergibt sich für Nadja eine bedrohliche Überblendung von Gegenwart, Geschichte und Zukunft: „Elle [Nadja, FH] se trouble à l'idée de ce qui s'est déjà passé sur cette place et de ce qui s'y passera encore“ (Na, 695). Die Schichtung mehrerer Zeitebenen ist jedoch nur der Ausgangspunkt für radikal imaginäre Überformungen der urbanen Szenerie: Ein im Schatten verschwindendes Paar wird für Nadja zur Menschenmenge. Weiterhin kann Nadja vorausahnen, dass ein Fenster, das sich in ihrem Blickfeld befindet und das zunächst dunkel erscheint, bald eine rötliche Färbung annehmen wird. Derartige projektive und divinatorische Fähigkeiten erfüllen Nadja mit Angst, so dass André darauf drängt, die Place Dauphine zu verlassen. Auch für ihn wird der Platz zum Ort einer bedrohlichen *surréalité*, die aus der Überlagerung von Gesehenem (Foto) und Bewusstseinsinhalten (Text), von Alltäglichem (Restaurant, Fassaden) und Wundersamem entsteht.

<sup>44</sup> R. Billermann, *Surréalité, humour, image. Zur Ästhetik und Poetik Louis Aragons*, S. 246.

Die *surréalité* der Place Dauphine wird in einem erstmals 1950 veröffentlichten Text, der später in die Sammlung *La Clé des champs* aufgenommen wird, im Kontext einer mentalen Paris-Topografie erläutert. Der surreale Charakter des Platzes erklärt sich nicht nur, wie bereits in *Nadja* betont, aus der Lage im Windschatten der großen Sehenswürdigkeiten. Zwar trägt die Nähe der Sainte-Chapelle dazu bei, die Place Dauphine zu einem „lieu sacré“<sup>45</sup> werden zu lassen. Diese Bestimmung erscheint jedoch bereits blasphemisch gebrochen, da der Platz gleichzeitig als Vagina von Paris gekennzeichnet wird: André ist ergriffen von der „conformation triangulaire, d'ailleurs légèrement curviligne et de la fente qui la bissecte en deux espaces boisés.“<sup>46</sup> Der Platz wird nicht mehr als Raum wahrgenommen, der sich durch Wahrnehmungsdaten des Betrachters konstituiert. Die direkte visuelle Wahrnehmung des „terrain vague“ (*Na*, 695) wird überlagert von einer topografischen Erfassung des Platzes, also von einer intellektuellen Konstruktion, die ihrerseits den Ausgangspunkt für eine Lesart wird, die das Dreieck auf der mentalen Karte mit Gehalten des Sexualimaginären assoziiert: „C'est, à ne pouvoir s'y méprendre, le sexe de Paris qui se dessine sous ses ombrages.“<sup>47</sup>

Der Übergang von der Wahrnehmung zu Gehalten des Imaginären vollzieht sich also über die virtuelle Repräsentation des Platzes im medialen Dispositiv der Karte. Der erste Schritt, der Übergang von der Raumwahrnehmung zur topografischen Repräsentation ließe sich mit de Certeau als Transformation eines „espace“ in ein „lieu“ bzw. eines „parcours“ in eine „carte“ beschreiben.<sup>48</sup> „Espace“ und „parcours“ sind bei de Certeau körperlich wahrgenommene, bisweilen erlittene, in jedem Fall aber praktisch erfahrene und gestaltete Räume. Jeder Stadtbewohner konstituiert diese Räume auf der Grundlage je individueller Wahrnehmungsfragmente anders und wählt andere Strecken aus, setzt seinen Körper somit in eine je individuelle Beziehung zur urbanen Konstellation. Diese Praxis kann vom einzelnen Individuum nicht theoretisch durchdrungen werden. Dies gelingt erst dann, wenn sich das Individuum aus der Praxis löst, dadurch zu einer Übersicht gelangt und aus diesem Abstand den „espace“ in ein geometrisch beschreibbaren „lieu“, den „parcours“ zu einer „carte“

<sup>45</sup> A. Breton, „La Clé des champs“, in: ders., *Œuvres complètes III*, hg. von M. Bonnet, Paris 1999 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 651-959, hier S. 893.

<sup>46</sup> Ebd.

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Zu den raumtheoretischen Begriffen „espace“ und „lieu“ vgl. M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, Bd. I, S. 172-175, zu „parcours“ und „carte“ ebd., S. 175-180.

ordnen kann.<sup>49</sup> Erst in dieser geordneten Übersicht des „lieu“ und der „carte“ wird der Platz zum Dreieck, dessen Positionen innerhalb der Topografie von Paris sexuelle Assoziationen und daraus abgeleitete Überformungen zulässt.

De Certeau erläutert die Differenz zwischen erlebter und geordneter Großstadt anschaulich am Beispiel eines Betrachters, der von der 110. Etage des World Trade Centers auf New York hinunterblickt und der sich somit ganz aus der Perspektive der Praxis („espace“, „parcours“) gelöst hat, die diejenige all jener Menschen bleibt, die unten ihren metropolitenen Alltag leben.<sup>50</sup> Durch die Lösung aus der Praxis ist aus dem „marcheur“ ein „voyeur“ geworden. Ihm zeigt sich die Großstadt nicht mehr als „espace“, sondern als abstraktes Bild („lieu“, „carte“):

Houle de verticales. L'agitation en est arrêtée, un moment, par la vision. La masse gigantesque s'immobilise sous les yeux. Elle se mue en texturologie où coïncident les extrêmes [...] Icare au-dessus de ces eaux, il [celui qui monte, FH] peut ignorer les ruses de Dédale en des labyrinthes mobiles et sans fin. Son élévation le transfigure en voyeur. Elle le met à distance. Elle mue en un texte qu'on a devant soi, sous les yeux, le monde qui ensorcelait et dont on était « possédé ». Elle permet de le lire, d'être un Œil solaire, un regard de dieu. Exaltation d'une pulsion scopique et gnostique.

Grundlage für die phantasmatische Assimilation des Platzes mit dem Bild einer Vagina ist demnach bei Breton ein erster Schritt, der den „espace“ der Place Dauphine, der sich auf der Grundlage individueller Wahrnehmungsdaten konstituiert, in ein „lieu“, in eine topografische Repräsentation überführt. Dabei handelt es sich zunächst um den Prozess einer rationalen Durchdringung eines Raumes, der sich dieser tendenziell widersetzt: Die schwer durchschaubare, von Kontingenz und Flüchtigkeit gekennzeichnete urbane Realsituation wird übersetzt in einen „texte transpa-

<sup>49</sup> Ein Beispiel für die Transformation eines „espace“ in eine topografische Repräsentation („lieu“) findet sich auch in Aragons *Le paysan de Paris*. Der Parc des Buttes-Chaumont erscheint dort zunächst als „espace“, als sinnlich wahrgenommener Raum, in dem der Flaneur auf die Suche nach dem Wunderbaren gehen kann. Im 7. Abschnitt der Sektion „Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont“ wird der sinnlich wahrgenommene „espace“ jedoch zu einem geometrisch beschriebenen „lieu“, wobei die topografische Fassung bisweilen bis zur Karikatur überspitzt wird und, wie in Bretons *Nadja*, seinerseits die Grundlage für imaginäre Überformungen bildet. So weist das mentale Kartenbild des Parks, das ausführlich beschrieben wird, Ähnlichkeiten zu einer Schlafmütze auf, wodurch die surrealistische Thematik des Traums und des Unbewussten auch dann durchbricht, wenn über das rationalistische Dispositiv der Karte eigentlich eine Raumerfassung angestrebt wird, die Gehalte des Traums bändigen soll, vgl. L. Aragon, *Le paysan de Paris*, S. 169-177.

<sup>50</sup> Zu diesem anschaulichen Beispiel vgl. M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, Bd. I, S. 139-142.

rent“.<sup>51</sup> Die Place Dauphine wird nicht mehr individuell in ihren Details wahrgenommen, sondern sie erscheint in der mentalen Karte des Pariser Stadtzentrums als Dreieck. Das Dreieck der mentalen Karte ist also bereits eine Repräsentation, ein optisches Artefakt, wie de Certeau es ausdrücken würde.<sup>52</sup> Die topografische Repräsentation der komplexen urbanen Praxis vergleicht de Certeau mit der rationalen Erfassung der *parole* im System einer *langue*. Paradoxiertweise geht die radikal imaginäre Assimilation von Großstadt und Frau, von der Place Dauphine und der Vagina aber nicht direkt von einem Wahrnehmungsfragment des „espace“ aus. Sie erklärt sich erst durch den Zwischenschritt der „carte“, die eigentlich die urbane Komplexität rational bändigen sollte. Im surrealistischen Text begründet sie jedoch keine synthetische Stadtvision, sondern bildet vielmehr den Ausgangspunkt einer subversiven, da radikal triebgeleiteten Überformung. An dieser Stelle wird deutlich, dass das Gesehene, die Realsituation der Großstadt, nur Ausgangspunkt einer komplexen Bewegung ist, die zunächst das Ziel des Ordnen verfolgt („espace“ wird zu „lieu“), sodann jedoch in das Gegenteil umschlägt, da die abstrakte Form des „lieu“ die Assoziation an eine Vagina hervorruft.

Die Ambivalenz eines ordnenden Zugriffs zeigt sich dabei nicht nur bei den Surrealisten, sondern bereits bei Baudelaire. Der Versuch, eine Großstadt zu überschauen, sich von der Kontingenz und Praxis zu trennen und somit den „espace“ zu einem „lieu“ zu ordnen, führt bei Baudelaire in dem bereits erwähnten Projekt eines Epilogs für die *Fleurs du Mal* dazu, dass das lyrische Ich, das von Montmartre aus auf Paris hinabblickt, die Großstadt als „énorme catin“ (B I, 191) deutet. Der Versuch, das Ungeordnete in ein rational konzipiertes Schema zu bringen, misslingt. Anstelle der angestrebten Ratio tritt die Triebshäre in den Vordergrund:

A quelle érotique du savoir se rattache l'extase de lire un pareil cosmos [une ville, FH] ? D'en jouir violemment, je me demande où s'origine le plaisir de « voir l'ensemble », de surplomber, de totaliser le plus démesuré des textes humains.<sup>53</sup>

Die Verknüpfung der Place Dauphine mit dem Bild der Vagina erscheint somit gleichzeitig als Anknüpfung an Baudelaire und als Triumph der surrealistischen Programmatik, da sich das Wundersame im Alltag gerade dann zeigt, wenn es durch rationale Konstruktionen gebändigt werden soll. Es siegt die Triebshäre auch oder gerade dann, wenn unter rationa-

<sup>51</sup> Ebd., S. 141.

<sup>52</sup> Ebd.

<sup>53</sup> Ebd., S. 140.

len Vorzeichen die Vielfalt und Kontingenz der Großstadt auf ein Schema reduziert werden soll.<sup>54</sup>

### 6.5 Großstadtswahrnehmung und Lektüererinnerung

Bei Breton wird die Wahrnehmung der Großstadt nicht nur von individuellen Erinnerungen und subjektiven Gehalten des Imaginären überlagert. Im Bewusstsein des Flaneurs führt die Wahrnehmung der urbanen Szenerie vielmehr dazu, dass auch Erinnerungen an gelesene Texte hervortreten. Die kanonischen Texte überlagern die Realsituation, bisweilen verdrängen sie diese sogar und tragen somit dazu bei, dass der Text-Welt-Kontakt in einen Text-Text-Kontakt überführt wird, so wie bereits in Petrarcas Mont-Ventoux-Brief die Betrachtung der Landschaft in die Lektüre einer Augustinus-Passage übergeht.<sup>55</sup> Eine derartige Bewegung prägt zwar auch einzelne Passagen bei Baudelaire, man denke nur an die Figur der Andromache, die im Prätext auftritt und diesen dadurch seinerseits in der literarischen Tradition verankert. Und auch bei Apollinaire gibt es Übergänge von der Wahrnehmung der Großstadt zu kanonischen Texten, wobei sich diese intertextuellen Verweise bei weitem nicht auf Baudelaire-Anspielungen beschränken. Bei Breton aber werden die Lektüererinnerungen so wichtig, dass er in besonderer Weise als Vorbereiter postmoderner Stadttex te gelten muss: In *Nadja* lässt sich bereits die Konstruktion der Stadt als Textraum erahnen, wie sie später die Literarästhetik Gracqs und Roubauds prägen wird. Die Wahrnehmung der Großstadt unter den Bedingungen der Flüchtigkeit und der Kontingenz führt dazu, dass das Gesehene nur noch als Ausgangspunkt für die Konstruktion eines individuellen Textgedächtnisses begriffen wird, wodurch die Referentialität des Textes hinter eine Selbstreferentialität der Literatur zurücktritt.<sup>56</sup> Den surrealistischen Vorformen eines solchen Textgedächtnisses, das durch die Betrachtung der urbanen Szenerie aktiviert wird, soll nachfolgend auf der Grundlage ausgewählter Passagen aus *Nadja* nachgegangen werden.

Die zuvor betrachtete Episode der Place Dauphine endet damit, dass André versucht, Nadja zu beruhigen: Die von der Wahrnehmung der Place Dauphine ausgelöste Überlagerung der Realsituation durch Gehalte der Erinnerung und des radikal Imaginären versetzt sie in einen Zustand erhöhter Reizbarkeit, den André durch einen Spaziergang entlang des Seine-

<sup>54</sup> S. Weigel, *Topographien der Geschlechter*, S. 157.

<sup>55</sup> Vgl. Kap. 3.4.1

<sup>56</sup> Vgl. R. Navarri, „De la ville moderniste à la ville post-moderniste dans la poésie française“, in: *Paysages urbains de 1830 à nos jours*, hg. von G. Peylet und P. Kuon, Bordeaux 2005 (Eidolon, 68), S. 375-381, hier S. 379.

Ufers einzudämmen versucht. Auf diese Weise gelangen die beiden zum Louvre, jenem Ort, der in besonderer Weise mit dem Prätext Baudelaires verbunden ist:

Je m'inquiète, et, lui détachant les mains l'une après l'autre, je finis par la contraindre de me suivre. Plus d'une demi-heure s'est ainsi passée. Le pont traversé, nous nous dirigeons vers le Louvre. Nadja ne cesse d'être distraite. Pour la ramener à moi, je lui dis un poème de Baudelaire, mais les inflexions de ma voix lui causent une nouvelle frayeur, aggravée du souvenir qu'elle garde du baiser de tout à l'heure. (*Na*, 697)

Der Louvre ist der Ort, der für das lyrische Ich bei Baudelaire die Erinnerung an den Schwan auslöst und, dadurch vermittelt, einen ganzen Reigen weiterer Figuren der Erinnerung und des Imaginären im Bewusstsein wachruft. Wie das lyrische Ich in Baudelaires Gedicht „Le cygne“, so achtet auch Nadja nicht auf die architektonische Konstellation des Platzes vor dem Palast, sondern geht in sich gekehrt und sinnierend neben André her. Es ist sodann bezeichnend, dass André an diesem Ort Baudelaire zitiert: Die Rezitation eines Baudelaire-Gedichtes, mit der André seine verstörte Begleiterin wieder zu einem inneren Gleichgewicht bringen möchte, bewirkt jedoch gerade das Gegenteil. Die Baudelaire-Verse verstören Nadja noch mehr als sie es nach der Erfahrung der Place Dauphine ohnehin schon war. Sie beenden nicht die quälende Überlagerung der Realsituation durch Erinnerungen, Texte und radikal imaginäre Vorstellungen, sondern befördern diese noch nachhaltig. Die Rezitation des Baudelaire-Gedichts vor dem Louvre führt dazu, dass sich die Realsituation für Nadja noch weiter auflöst. An die Stelle der sinnlich wahrgenommenen urbanen Szenerie treten für sie durch die Vermittlung des Baudelaire-Textes und über individuelle Erinnerungen bedrohliche Bilder des Todes. Dazu zählt vor allem das Bild der unheimlichen, da aus ihren alltäglichen Zusammenhängen gelösten Hand, das nicht nur im Text erwähnt, sondern auch durch Collagen und Fotografien (*Na*, 724, 730, 747, auch 680) illustriert wird. Dieses Bild muss als Leitmotiv der autobiografischen Erzählung gelten, durch das sich Verbindungen zu De Chirico und Savinio, aber auch zu dem bisweilen zum Ahnherrn des Surrealismus ernannten manieristischen Maler Monsù Desiderio ergeben.<sup>57</sup>

Das Ineinandergreifen von Wahrnehmung und Lektüererinnerung erreicht im Anschluss in den Tuileries einen Höhepunkt, der gleichzeitig die

<sup>57</sup> Zu diesen intertextuellen Verweisen vgl. P. Oster-Sierle, „Ist der Surrealismus ein Manierismus? André Breton und Monsù Desiderio“, in: *Manier – Manieren – Manierismus*, hg. von E. Greber und B. Menke, Tübingen 2003 (Literatur und Anthropologie, 18), S. 95-121, hier S. 119-121.

Höchstform der geistigen Symbiose markiert, die sich zwischen André und Nadja im Laufe der gemeinsamen Spaziergänge durch Paris ergeben hat. Nach den bedrohlichen Erfahrungen der Place Dauphine und des Louvres wird durch die parkartigen Anlagen der Tuilerien eine gewisse Beruhigung erreicht. Wie der Parc des Buttes-Chaumont in Aragons *Le paysan de Paris*, so sind hier die Tuilerien Nachbildung eines verlorenen Paradieses, das mitten in der Großstadt einen Ursprungsmythos überleben lässt. Dieser Mythos ist gerade deshalb bedeutsam, da er dem „vertige du moderne“<sup>58</sup> des großstädtischen Lebens kontrastiv gegenübergestellt wird.<sup>59</sup> Die Bedingungen des großstädtischen Lebens, insbesondere die Erfahrung der Masse, der Flüchtigkeit und der Kontingenz, sind hier außer Kraft gesetzt, so dass sich mit Foucault von einer Heterotopie sprechen ließe.<sup>60</sup> André und Nadja betrachten in den Parkanlagen der Tuilerien gegen Mitternacht einen Brunnen. Die Wahrnehmung des Wasserstrahls wird von Nadja sodann allegorisch überformt: Das stetige Aufsteigen und Fallen des Wassers wird ihr zum Sinnbild ihrer geistigen Symbiose mit André:

Devant nous fuse un jet d'eau dont elle paraît suivre la courbe. « Ce sont tes pensées et les miennes. Vois d'où elles partent toutes, jusqu'où elles s'élèvent et comme c'est encore plus joli quand elles retombent. Et puis aussitôt elles se fondent et sont reprises avec la même force, de nouveau c'est cet élanement brisé, cette chute... et comme cela infiniment. » (*Na*, 698)

Das Bild des Wasserstrahls gewinnt Nadja aus der Wahrnehmung eines Brunnens in den Tuilerien. Es überschneidet sich jedoch mit dem Bild eines Wasserstrahls, das André mit einer Lektüree Erinnerung verknüpft. Andrés Erstaunen angesichts dieser Konvergenz ist umso größer, als in dem von ihm erinnerten Text sowie in einem dazugehörigen Emblem eine allegorische Überformung des Bildes vorgenommen wird, die derjenigen, die er soeben von Nadja gehört hat, genau entspricht:

Je m'écrie: « Mais, Nadja, comme c'est étrange! Où prends-tu justement cette image qui se trouve exprimée presque sous la même forme dans un ouvrage que tu ne peux connaître et que je viens de lire? » (Et je suis amené à lui expliquer qu'elle fait l'objet d'une vignette, en tête du troisième des Dialogues entre Hylas et

<sup>58</sup> L. Aragon, *Le paysan de Paris*, S. 141.

<sup>59</sup> Zur Rolle des Parks bei Aragon vgl. K. Ishikawa, *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme*, S. 137-143.

<sup>60</sup> Vgl. M. Foucault, „Des espaces autres“, in: ders., *Dits et écrits 1954-1988*, Bd. IV 1980-1988, hg. von D. Defert und F. Ewald, Paris 1994, S. 752-762. Der Begriff der Heterotopie bildet die Grundlage für die Interpretation einiger Passagen aus Gracqs autobiografisch geprägter Erzählung, vgl. Kapitel 7 der vorliegenden Arbeit.

Philonous, de Berkeley, dans l'édition de 1750, où elle est accompagnée de la légende : « Urge taquas vis sursum eadem flectit que deorsum », qui prend à la fin du livre, au point de vue de la défense de l'attitude idéaliste, une signification capitale.) (*Na*, 698)

Mit dem Brunnen der Tuileries einerseits und einer Ausgabe der *Drei Dialoge zwischen Hylas und Philonous* von George Berkeley andererseits haben Nadja und André zwar unterschiedliche Bildspender, die jedoch im Hinblick auf die jeweilige allegorische Überformung frappierende Konvergenzen aufweisen.<sup>61</sup> Die Ähnlichkeiten zwischen dem visuell wahrgenommenen Brunnen und dem erinnerten Emblem der Berkeley-Ausgabe werden dabei in Bretons *Nadja* nicht nur sprachlich, sondern auch bildlich unterstrichen: Das Foto eines Brunnens in den Tuileries (*Na*, 699) entspricht dabei der Wahrnehmung Nadjas, die Reproduktion des Emblems, das den Dritten Dialog einleitet, ist Ausdruck von Andrés Lektüreeinbildung (*Na*, 700). Durch die Überlagerung von Wahrnehmung (Tuileries) und Lektüreeinbildung (Berkeley-Ausgabe) und den dadurch gestifteten Korrespondenzen zwischen Welt und Buch entsteht eine Ästhetik, die dem surrealistischen Ideal des Zufalls entspricht. Der Text-Welt-Kontakt wird von einem Text-Text-Kontakt überlagert, wobei sich Konvergenzen ergeben, die sich nicht rational erklären lassen und gerade deshalb das Ideal der *surréalité* verkörpern.

Zu einem ähnlichen Ineinandergreifen von urbaner Szenerie und Lektüreeinbildung kommt es, als André einsam im strömenden Regen durch Paris schlendert und ihm plötzlich eine junge Frau gegenübertritt, die ohne Begründung oder Ankündigung beginnt, ihm ihr Lieblingsgedicht vorzutragen: „Le Dormeur du val“ von Rimbaud.<sup>62</sup> Die zufällige Begegnung in der Großstadt ist die Grundlage dafür, dass sich Gesehenes und Gelesenes, der verregnete Boulevard in Paris und Rimbauts Toter aus dem idyllischen Tal überlagern. Dasselbe geschieht, als André kurz darauf mit einem Freund über den Flohmarkt in Saint-Ouen schlendert, um dort nach Objekten zu suchen, die durch ihre Herauslösung aus utilitaristischen Kontexten das Ideal der *surréalité* verkörpern können. Doch anstelle wun-

<sup>61</sup> Das Bild des Brunnens entnimmt André nicht nur dem Emblem, das sich in der von ihm konsultierten Ausgabe befindet. Unabhängig von der emblematischen Fassung in dieser Ausgabe, einer in Amsterdam gedruckten französischen Übersetzung von 1750, wird das Bild des Springbrunnens auch sprachlich entfaltet. So bemerkt Philonous am Ende des dritten Dialogs: „You see, Hylas, the water of yonder fountain, how it is forced upwards, in a round volumn, to a certain height; at which it breaks and falls back into the basin from whence it rose: its ascent, as well as descent, proceeding from the same uniform or principle of gravitation.“ (G. Berkeley, „Three Dialogues between Hylas and Philonous in opposition to sceptics and atheist“, in: ders., *The principles of Human Knowledge and Three Dialogues between Hylas and Philonous*, hg. von G.J. Warnock, London 1962, S. 147-259, hier S. 259.)

<sup>62</sup> Vgl. *Na*, 676.

dersamer Objekte stößt André auf eine Werkausgabe von Rimbaud, die jedoch nicht verkäuflich ist, sondern einem jungen Mädchen als Umschlag für ihre eigenen poetischen Versuche und philosophischen Reflexionen dient, die sodann Gegenstand der Diskussion werden und die urbane Realsituation, die durch die Fotografie hinreichend dargestellt ist, völlig überlagern.<sup>63</sup> Wie im ersten Fall, so handelt es sich auch in der Flohmarktszene von Saint-Ouen um einen Zufall, der Andrés Aufmerksamkeit von der Realsituation abzieht und in die Welt der Texte führt.

Am Beispiel der Lyrik Rimbauds wird sodann das komplexe Zusammenspiel von Großstadt Wahrnehmung und Lektüererinnerung erläutert.<sup>64</sup> Einerseits aktivieren zufällige Begegnungen in der Großstadt Lektüererinnerungen, andererseits werden die urbane Szenerie und die Figuren der Straße bereits stets durch das Raster der Texte wahrgenommen. Insbesondere während der Tätigkeit im neuro-psychiatrischen Lazarett Saint-Didier in Nantes werden Rimbauds Texte für André zu Zauberformeln, die seine gesamte Wahrnehmung der Stadt leiten.<sup>65</sup>

Rien de moins, le mot d'incantation doit être pris au pied de la lettre. Pour moi, le monde extérieur composait à tout instant avec son monde [= celui de Rimbaud, FH] qui, mieux même, sur lui faisait *grille* : sur mon parcours quotidien à la lisière d'une ville qui était Nantes, s'instauraient avec le sien, ailleurs, de fulgurantes correspondances. Un angle de villas, leur avancée des jardins, je les « reconnaissais » comme par son œil. Des créatures apparemment bien vivantes une seconde plus tôt glissaient tout à coup dans son sillage (*Na*, 676)

Mit den „fulgurantes correspondances“ spielt André auf Baudelaire an. Frank-Rutger Hausmann konnte bereits auf die wichtigsten Dimensionen des Korrespondenzgedankens bei Breton hinweisen.<sup>66</sup> Breton erweitert Baudelaires Korrespondenzbegriff jedoch weiterhin um eine Ebene, die in der vorliegenden Arbeit besondere Beachtung verdient: Die Korrespondenz von Großstadt Wahrnehmung und Lektüererinnerung wird zur Grundlage eines intertextuellen Schreibens. Das Verb „composer avec“

<sup>63</sup> Vgl. *Na*, 676.

<sup>64</sup> Die Erläuterungen wurden erst in der überarbeiteten Ausgabe von 1963 eingefügt.

<sup>65</sup> Die Zeit in Nantes wird in den einschlägigen Breton-Biografien stets mit mehreren prägenden Begegnungen und Erfahrungen verbunden. So lernt Breton in Nantes Jacques Vaché kennen und beginnt eine Liebesbeziehung mit Annie Padiou. Für seine künstlerische Aktivität ist jedoch neben der erwähnten Rimbaud-Lektüre vor allem seine Tätigkeit im Lazarett von Saint-Didier, einem neuro-psychiatrischen Zentrum, von Bedeutung: Sie wird zur Grundlage seiner späteren Psychiatrie-Kritik, die auch in *Nadja* Spuren hinterlässt. Vgl. dazu M. Bonnet, „La rencontre d'André Breton avec la folie: Saint-Dizier, août-novembre 1916“, in: *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, hg. von F. Hulak, Nice 1992 (Collection Le singleton : Art et psychanalyse), S. 114-135.

<sup>66</sup> F.-R. Hausmann, *Der Gedanke der ‚Correspondance‘ in André Bretons Roman ‚Nadja‘*, S.124-126.

deutet bei Breton den prozessualen Charakter der Angleichung von Außenwelt und Textwelt an. Jedes Wahrnehmungsfragment wird von Lektüreeinerinnerung überlagert, so dass im neuen Text nicht die sinnlich wahrgenommene Stadt, sondern bereits die literarisch überformte Stadt erscheint, wie sie dem schreibenden Ich durch das Raster der korrespondierenden Texte gegenübertritt. Im zweiten der 1952 veröffentlichten *Entretiens* kommt Breton auf diesen Mechanismus zurück und erklärt ihn wiederum am Beispiel Rimbauds und der Stadt Nantes:

À travers les rues de Nantes, Rimbaud me possède entièrement : ce qu'il a vu, tout à fait ailleurs, interfère avec ce que je vois et va même jusqu'à s'y substituer ; à son propos je ne suis plus jamais repassé par cette sorte d' « état second » depuis lors. L'assez long chemin qui me mène chaque après-midi, seul et à pied, de l'hôpital de la rue du Bocage au beau parc de Procé, m'ouvre toutes sortes d'échappées sur les sites mêmes des Illuminations : ici, la maison du général dans « Enfance », là « ce pont de bois arqué », plus loin certains mouvements très insolites que Rimbaud a décrits : tout cela s'engouffrait dans une certaine boucle du petit cours d'eau bordant le parc, qui ne faisait qu'un avec « la rivière de cassis ».<sup>67</sup>

Eine derartige Ästhetik greift zwar auf Muster Baudelaires und Apollinaires zurück, radikalisiert diese jedoch und eröffnet dadurch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen Spielraum für ein amimetisches, intertextuelles Schreiben: So greift Julien Gracq in seiner autobiografisch geprägten Erzählung *La forme d'une ville* ebenfalls auf Nantes zurück und zitiert die Nantes-Passagen aus *Nadja* und aus den *Entretiens*. Das Zitat bildet die Grundlage für einen Kommentar, durch den Gracq die surrealistische Konzeption einer Überlagerung der urbanen Realsituation durch kanonische Texte aufnimmt und weiterführt. So spricht er in expliziter Anlehnung an Breton von der „aptitude particulière d'une ville à fournir indéfiniment, souplement, à l'imagination sollicitée par la poésie, des repères, des modèles et des chemins.“<sup>68</sup> Die emphatische Betonung der surrealen Qualitäten der Stadt Nantes wird Julien Gracq zahlreiche Anschlussmöglichkeiten für seine autobiografisch geprägte Erzählung *La forme d'une ville* bieten. Ausgehend von der bei Breton angedeuteten „cadence de la vie“ entsteht bei Gracq ein Text, der die Wahrnehmung in Nantes unter den Bedingungen der Flüchtigkeit und der Kontingenz dazu nutzt, das Gesehene nur als Ausgangspunkt für eine Konstruktion eines individuellen Textgedächtnisses zu begreifen. Dadurch tritt die Referentialität des Textes hinter eine Selbstreferentialität der Literatur zurück, und das von Baudelaire erstmals zu poetischer Prägnanz gebrachte Diskursmuster be-

<sup>67</sup> A. Breton, *Entretiens 1913-1952*, S. 441-442.

<sup>68</sup> J. Gracq, „La forme d'une ville“, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von B. Boie, Paris 1989/1995, Bd. 2, S. 768-878, hier S. 803.

hält über die Vermittlung Apollinares und der Surrealisten auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts seine Bedeutung für eine amimetische Ästhetik.

## 7. Gracq: Lesen und Schreiben in der Großstadt

Mit Julien Gracqs autobiografisch geprägter Erzählung *La forme d'une ville* rückt ein weiteres Glied der Intertextualitätskette in den Mittelpunkt der Betrachtungen. Dabei soll insbesondere untersucht werden, inwiefern das bereits im Titel zitierte Muster des „La forme d'une ville“-Diskurses übernommen, verworfen oder modifiziert wird. Es soll demnach geklärt werden, ob der sprachlichen Spur „La forme d'une ville“, die den Erzähltext als Fortschreibung der bei Baudelaire entwickelten urbanen Ästhetik kennzeichnet, eine konzeptionelle Nähe zu diesem Diskurs entspricht. Der Text-Text-Kontakt soll mit den von Renate Lachmann vorgeschlagenen Kategorien der Partizipation (Wiederschreiben), Tropik (Widerschreiben, Gegenschreiben) und Transformation (Umschreiben) beschrieben werden.<sup>1</sup>

Es erscheint jedoch sinnvoll, vor einer derartigen Analyse zunächst die Literarästhetik Julien Gracqs näher zu beleuchten und zu zeigen, dass seine Texte auf einer Ästhetik des Dialogs beruhen. Dabei muss man zwischen einem Text-Text-Dialog und einem Text-Welt-Dialog unterscheiden, wobei nachfolgend auch aufgezeigt werden kann, dass diese beiden Beziehungen als komplementäre Aspekte einer poetischen Konzeption zu verstehen sind. Gracq schreibt seine Texte einerseits bewusst in den präexistierenden Textraum ein, andererseits spielen im Textinnenraum Außenräume wie Städte, Flusslandschaften und Meeresbuchten eine herausragende Rolle. *Lectures et lieux* – so könnte man etwas plakativ sagen – sind im Text eng miteinander verwoben, modifizieren einander und eröffnen Räume des Imaginären.

Vor einer genaueren Analyse der Erzählung *La forme d'une ville* mit den genannten Kategorien der Intertextualität sollen zunächst diese beiden Dialogformen näher gekennzeichnet werden: In einem ersten Schritt geht es darum, Gracqs Texte als Antwort auf andere Texte zu sehen. Deren zur Ruhe gekommenes Sinnpotential stören sie auf und transformieren es in neue Modelle des Schreibens. Anschließend geht es darum, die Bedeutung des Text-Welt-Dialogs herauszustellen und insbesondere zu unterstreichen, dass Gracq Außenräume nicht mimetisch beschreibt, sondern vielmehr den Text-Welt-Bezug schon unter Rückgriff auf andere Texte konzipiert. Nach diesen Vorarbeiten soll schließlich die Erzählung *La forme d'une ville* betrachtet und in ihrem Bezug zu den Prätexten Baudelaires, Apollinaires und der Surrealisten interpretiert werden.

---

<sup>1</sup> Vgl. R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, S. 39.

### 7.1 *En lisant – en écrivant*: Zur Literarästhetik Julien Gracqs

Es ist sicher richtig, dass der literaturwissenschaftliche Umgang mit zeitgenössischen Autoren eine Problematik birgt, die in dieser Form bei der Beschäftigung mit kanonisierten Autoren vergangener Epochen nicht auftritt: Die historische Nähe zum Zeitpunkt der Textpublikation kann dazu führen, dass der Betrachter zu sehr in den Kategorien der Zeit verhaftet bleibt, ihm mithin eine der Wissenschaft nicht abträgliche Distanz zu seinem Untersuchungsobjekt fehlt, so dass die Grenzen zwischen Literaturwissenschaft und feuilletonistischer Literaturkritik zu verwischen drohen. Zudem sind für ein Werk, das noch im Entstehen begriffen ist und somit noch nicht *in toto* überschaut werden kann, nicht im gleichen Maße „Verortungen“ möglich wie etwa bei Texten, deren historische und philosophische Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen schon gründlicher aufgearbeitet sind. Was Julien Gracq betrifft, so darf sein Werk mittlerweile als abgeschlossen gelten. Alle Texte liegen in der von Bernhild Boie besorgten zweibändigen Gesamtausgabe vor.<sup>2</sup> Man mag es dabei als einen der vielen ironischen Züge der Geschichte sehen, dass Gracq noch zu Lebzeiten die Kanonisierung seiner Texte in Form von deren Aufnahme in die Bibliothèque de la Pléiade erfahren darf. Das Verlagshaus Gallimard hatte es nämlich einige Jahrzehnte zuvor abgelehnt, Gracqs erste Erzählung *Au château d'Argol* zu verlegen, was dazu führte, dass Gracq zu einem „auteur Corti“ geworden ist, zu einem Autor des von den Surrealisten geschätzten Verlagshauses in der rue de Médicis. Gracq hat die mit diesem Label verbundene Position des Marginalen, ja Subversiven, stets kultiviert. Zeit seines Schaffens hat Gracq es abgelehnt, sich in den bürgerlichen Pariser Literaturbetrieb zu integrieren.<sup>3</sup> Trotz manifester Sympathien für den Surrealismus und insbesondere für André Breton hat er aber auch eine Verankerung in diesem Kreis stets bestritten. Ebenso waren ihm, der als *Normalien* bis zu seiner Pensionierung an Gymnasien unterrichtete, die spezifischen Pariser Mondanitäten ein Greuel. Höhepunkt jener Opposition war die Ablehnung des prestigeträchtigen *Prix Goncourt*, der ihm 1951 für seinen Roman *Le Rivage des Syrtes* hätte verliehen werden sollen.<sup>4</sup>

Die nachhaltige Ablehnung des Literaturbetriebs darf jedoch nicht den Blick dafür verstellen, dass Gracq sehr wohl die literarischen Entwicklungen seiner Zeit verfolgte – in gehörigem Abstand freilich, aber sicher nicht weniger intensiv als so manche Salonliteraten. Man kann sogar die These

<sup>2</sup> Aus dieser nachfolgend mit „G“ abgekürzten Ausgabe wird zitiert.

<sup>3</sup> Vgl. A. Compagnon, „Gracq est-il un moderne?“, in: *Julien Gracq 2: un écrivain moderne*, hg. von M. Murat, Paris 1994 (*Revue des Lettres Modernes*, 1157/1164), S. 11-29, hier S. 20.

<sup>4</sup> Zur „Affäre“ des *Prix Goncourt* vgl. die sorgfältige Dokumentation von Bernhild Boie in der Pléiade-Ausgabe (G I, 1352-1365).

formulieren, Gracq habe die von ihm abgelehnte sozial-mondäne Bindung an den Literaturbetrieb dadurch kompensiert, dass er die Literatur selbst, die Texte, in sein Schreiben hereingeholt hat. Es ist aufschlussreich, dass schon in einer frühen Rezension seines erwähnten Erstlingswerks *Au château d'Argol* betont wird, in welchem Maße Gracq seinen Text in Beziehung zu anderen Texten positioniert, sich Traditionen des Schreibens aneignet und somit bewusst in einen literarischen Dialog tritt.

Le château d'Argol est le début d'un jeune écrivain particulièrement bien doué. Il habite loin de Paris où il ne connaît personne et il vit visiblement dans un monde un peu livresque; mais peut-être faut-il commencer ainsi sa carrière littéraire. Il est rare que les écrivains qui ne sont pas entrés dans la littérature par la culture aient pu s'y maintenir longtemps. C'est la lecture qui entretient en nous l'imagination et non l'observation de la vie.<sup>5</sup>

Der eingangs erwähnte Gegensatz zwischen den Wertungen der feuilletonistischen, an literarischen Neuerscheinungen orientierten Literaturkritik und der aus dem Abstand lesenden, meist universitär verankerten Literaturwissenschaft ist vielleicht doch nicht so grundsätzlich, wie teilweise behauptet wird. In der zitierten Textpassage aus *Les Nouvelles littéraires* jedenfalls konstatiert der Rezensent Edmond Jaloux in Bezug auf Gracqs erste Erzählung einen Sachverhalt, der auch in der Literaturwissenschaft betont wird, dort als dialogisches Schreiben bezeichnet wird und als Fundament der Gracqschen Ästhetik gelten muss.<sup>6</sup> „Dialog“ bedeutet dabei ein Schreiben, das sich selbst stets als Antwort auf andere Texte sieht. Karlheinz Stierle verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff der „Leerstelle“.<sup>7</sup> Er bezeichnet damit den Platz, den der Text in einer vorgängigen Konstellation von Texten finden muss.<sup>8</sup> Für Gracq ließe sich in produktionsästhetischem Blickwinkel behaupten, dass diese Leerstelle in der Konstellation explizit reflektiert und thematisiert wird. Die Texte von Julien Gracq können nicht nur wie alle Texte im Akt des Lesens auf andere Texte perspektiviert werden. Sie geben vielmehr explizit Hinweise auf die Texte, die im Entstehungsprozess von Bedeutung gewesen sind und auf die sie „antworten“.

<sup>5</sup> E. Jaloux, „L'esprit des livres : 'La grâce humaine' par André Fraigneau (N.R.F.) et 'Le château d'Argol' par Julien Gracq (José Corti)“, in: *Les Nouvelles littéraires* 855 (04.03.1939), S. 4.

<sup>6</sup> Vgl. in Bezug auf Gracq insbesondere Ph. Berthier, *Julien Gracq critique. D'un certain usage de la littérature*, Lyon 1990; P. Marot, *La forme du passé : écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, Paris/Caen 1999 (Bibliothèque des Lettres modernes, 42), insbesondere S. 163-176.

<sup>7</sup> K. Stierle, *Werk und Intertextualität*, S. 199.

<sup>8</sup> Vgl. K. Stierle, *Werk und Intertextualität*, S. 199.

Voraussetzung dafür ist der von Edmond Jaloux in den *Nouvelles littéraires* bereits in Bezug auf den jungen Gracq bemerkte Zugang zur Literatur über die Lektüre. Nicht die Beobachtung der Wirklichkeit sei es, die die Imagination leite, sondern vielmehr die Vertrautheit mit literarischen Texten. Was hier diagnostiziert wird, ist die weitgehende Autoreferentialität der Literatur. Sie entsteht durch die Hypostasierung des intertextuellen Prinzips und wird heute als Signum moderner und postmoderner Texte gewertet: Insbesondere Borges wird in den einschlägigen Darstellungen als Exponent eines derartigen Schreibens genannt, bei dem der Text-Welt-Bezug deutlich hinter den Text-Text-Bezug zurücktritt.<sup>9</sup> Wird in den meisten literarhistorischen Darstellungen der Eindruck erweckt, autoreferentielles Schreiben sei eine *creatio ex nihilo* der Postmoderne, so lässt sich auf Grundlage des „La forme d’une ville“-Diskurses zeigen, dass der Übergang von der Weltwahrnehmung zur Lektüererinnerung schon zum Kernbereich der Literarästhetik Baudelaires zählt.

Wenn Gracqs Erzählung *La forme d’une ville* daher mit dem methodischen Inventar der Intertextualität beleuchtet wird, so ist dies eine den Texten Julien Gracqs adäquate Wahl. Die Texte selbst betonen ihren Bezug zu vorgängigen Texten und fordern damit eine Lesart, die dieser Tatsache Rechnung trägt. Lesen und Schreiben sind bei Gracq explizit aneinander gebunden, sie sind die von Zima näher untersuchten „komplementäre[n] Aspekte einer signifikanten Praxis.“<sup>10</sup> Sie strukturieren seine Erzähltexte und werden auch in den theoretisch-literaturkritischen Schriften thematisiert.

Nahezu alle literaturkritischen Schriften Gracqs kreisen um den Zusammenhang von Lektüre und der Tätigkeit des Schreibens, die aus ihr erwächst: *Lettrines*, *Préférences* und *En lisant, en écrivant* lauten die Titel jener Fragmente, in denen Gracq Rechenschaft ablegt über die Leseabenteuer, die ihn seit früher Jugend gefesselt haben und die konstitutiv sind für seine eigene *écriture*. Neben die Lektüreabenteuer treten jedoch die Reiseerfahrungen, so etwa in den *Carnets du grand chemin*. An den literaturkritischen Fragmenten lässt sich demnach schon beobachten, was auch für die

<sup>9</sup> Vgl. A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris 1979, insbesondere S. 364 und S. 370-380, vgl. weiterhin G. Genette, *Palimpsestes*, S. 294-297. Die Metapher des Palimpsestes, die in Baudelaires de Quincey-Adaptation als Bild des Gedächtnisses erscheint, wird in der Intertextualitätsdebatte auch in Bezug auf das radikale, auf Autoreferentialität der Literatur hinauslaufende Intertextualitätskonzept von Borges verwendet, vgl. J. Alazraki, „El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges“, in: *Hispanic Review* 52 (1984), S. 281-302 und A. de Toro, „El productor ‚rizomorfo‘ y el lector como ‚detective literario‘: la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano“, in: *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, hg. von K.A. Blüher und A. de Toro, Frankfurt a.M. 1992, S. 145-183.

<sup>10</sup> P.V. Zima, ‚Rezeption‘ und ‚Produktion‘ als ideologische Begriffe, S. 79.

Erzähltexte gelten wird: Sie sind in den erwähnten doppelten Dialog eingebunden, sie stehen in einem Text-Text- und einem Text-Welt-Bezug, wobei die Welt stets mit den Augen des Lesers wahrgenommen wird, der mit den kanonischen Texten vertraut ist.

Unlängst hat Philippe Berthier sich näher mit diesen Texten beschäftigt, die zuvor im Vergleich zu *Le Rivage des Syrtes* und den anderen Erzählungen eher vernachlässigt worden sind.<sup>11</sup> In seiner breit angelegten Studie spricht er in Bezug auf Gracq von „jeux de miroirs multipliés à l'intérieur de la littérature“.<sup>12</sup> Der Bezug zu anderen Texten sei bei Gracq nicht nur durch Anspielungen und Zitate in den Erzähltexten evident, er werde zudem in den Fragmenten ohne Scheu thematisiert:

Ce qui implique d'abord que Gracq n'est nullement, comme tant de « créateurs », dérangé du prurit de ne s'avouer en rien redevable à la littérature qui l'a précédé : sa position là-dessus est absolument sans complexes. Il prend son bien là où il le trouve.<sup>13</sup>

Gracq verwirft eine Ästhetik des Originalgenies, eine Hypostasierung der künstlerischen Schaffenskraft *ex nihilo*. Der Dialog mit den Vorgängertexten ist bei ihm kein geheimer Bund, sondern ein offen artikuliertes Verhältnis.

Es ist in diesem Zusammenhang interessant, dass Gracq das Bild des Palimpsests, das bei Baudelaire in Bezug auf das Gedächtnis verwendet wird und auch eine poetologische Relevanz erhält, in modifizierter Form aufgreift. Gracq spricht nicht von einem Palimpsest, sondern in seiner Reiseerzählung *Autour des sept collines* von den Anschwemmungen („alluvions“, G II, 882). Er bezieht seine Ausführungen auf die Stadt Rom, aber so wie Baudelaires Gedächtnismetapher übertragbar scheint auf die Struktur seiner Texte, so ist das von Gracq beschriebene Bild Roms ebenfalls lesbar als immanente poetologische Äußerung:

À Rome, tout est alluvion, et tout est allusion. Les dépôts matériels des siècles successifs non seulement se recouvrent, mais s'imbriquent, s'entre-pénètrent, se restructurent et se contaminent les uns les autres : on dirait qu'il n'y a pas de tuf

<sup>11</sup> Vgl. Ph. Berthier, *Julien Gracq critique. D'un certain usage de la littérature*, Lyon 1990. Vgl. diesbezüglich weiterhin P. Marot, „Julien Gracq et le surréalisme“, in: *Œuvres et critiques* 18 (1993), S. 133-143, hier S. 136f.: „C'est essentiellement à la littérature qu'a affaire l'œuvre de Gracq. Il en résulte un retournement du texte sur lui-même, fixant et déplaçant sa clôture herméneutique, instituant la règle du jeu passablement pervers d'un univers de signes qui absorbe la référence au monde dans les ambiguïtés de la référence à soi.“

<sup>12</sup> Ph. Berthier, *Julien Gracq critique*, S. 232.

<sup>13</sup> Ebd., S. 236.

originel, pas plus qu'il n'y a pas de couche réellement primitive dans la géologie de notre sous-sol. (G II, 882)

Auch bei Gracq erscheint ein Bild der sich überlagernden und sich gegenseitig beeinflussenden Schichten. Die Vertikale ist wie in Baudelaires Metapher des Palimpsests als Achse der Zeit zu verstehen. Baudelaire spricht vom Gedächtnis, Gracq von der Stadt – gelesen als werkimmanent artikulierte poetologische Positionen ergibt sich jedoch bei beiden eine ähnliche Charakterisierung des Schreibakts: Durch das Schreiben entsteht eine Schicht, die auf zahlreichen vorgängigen Schichten aufbaut und nicht isoliert zu denken ist. In der geologischen Metapher bei Gracq sind die Verwerfungen noch eindrücklicher ins Relief gerückt: Was von den Erdschichten gesagt wird, gilt auch für Texte – sie legen sich nicht nur über andere, sondern greifen ineinander, dringen ineinander ein und treten in zahlreiche Wechselbeziehungen.<sup>14</sup> Sowenig wie ein Urboden gedacht werden kann, sowenig scheint ein Text denkbar, der nicht auf anderen aufbaut.

Deutlicher noch als in *Autour des sept collines*, wo die geologische Metaphorik nicht explizit auf die Literatur übertragen wird, findet sich das Bild der literarischen Texte als sich überlagernde Erdschichten in den Fragmenten der *Préférences*.

Tout livre en effet se nourrit, comme on sait, non seulement des matériaux que lui fournit la vie, mais aussi et peut-être surtout de l'épais terreau de la littérature qui l'a précédée. Tout livre pousse sur d'autres livres, et peut-être le génie n'est pas autre chose qu'un apport de bactéries particulières, une chimie individuelle délicate, au moyen de laquelle un esprit neuf absorbe, transforme, et finalement restitue sous une forme inédite non pas le monde brut, mais plutôt l'énorme matière littéraire qui préexiste à lui. (G I, 864)

Auch im theoretischen und literaturkritischen Kontext der *Préférences* findet man wieder die organisch-geologische Metapher der sich überlagernden Schichten. Weiterhin ist der doppelte Dialog (Text-Text und Text-Welt) in der Opposition von Literatur und Leben angedeutet und zugunsten der Literatur akzentuiert. Mit den Begriffen „épais terreau“ und „énorme ma-

<sup>14</sup> Vgl. J.-L. Leurat, „Autour de la notion de palimpseste : Julien Gracq et Marcel Proust“, in: *Lendemains* 66 (1992), S. 76-84. Leurat geht nur sehr marginal auf Baudelaire ein, obwohl die Metapher des Palimpsests nicht ohne den Kontext der kunstkritischen Schriften und der dort entfalteten Ästhetik verstanden werden kann. Leurat übersieht in seinem Vergleich der Erinnerungskonzeptionen bei Gracq und Proust somit, dass durch Baudelaire ein gemeinsamer Bezugspunkt gegeben ist. Man könnte sogar die These aufstellen, dass die von Leurat überzeugend dargelegten Unterschiede zwischen Gracq und Proust auf eine unterschiedlich akzentuierte Rezeption Baudelaires zurückzuführen sind.

tière littéraire“ wird weiterhin betont, dass ein Text niemals nur auf einen Prätext zu beziehen ist, sondern immer in Relation zu einer Vielzahl vorgängiger Texte betrachtet werden muss – implizit wird hier ein weiter Intertextualitätsbegriff gefordert, wie ihn etwa Julia Kristeva formuliert hat.<sup>15</sup> Wenn demnach anschließend die autobiografisch geprägte Erzählung *La forme d'une ville* vor der Folie eines Baudelaire-Gedichts gelesen wird, so kann dies nur der Beginn einer Lektüre sein, die auch andere Texte einbezieht. Auf den Baudelaire-Text wird zwar schon im Titel angespielt, er ist aber nur eine Schicht des „épais terreau“, auf dem *La forme d'une ville* fußt. Zunächst soll jedoch nach der Text-Text-Beziehung noch die zweite Ebene der Dialogizität, die Text-Welt-Relation, näher betrachtet werden.

## 7.2 Text-Welt-Bezug: Der Außenraum als *incitamentum*

In dem oben zitierten Auszug aus den *Préférences* wird der Text-Welt-Bezug hinter den Text-Text-Bezug gestellt. Gracq vertritt demnach in seinen literaturkritischen Schriften eine Position, die auf Selbstreferentialität der Literatur hinausläuft und nach der v.a. die Lektüren des Autors, nicht so sehr dessen Wahrnehmung der Welt („matériaux que lui fournit la vie“, ebd.) zum Nährboden eines Buches werden. Trotz dieser hierarchischen Abstufung bleibt aber festzuhalten, dass Gracq auch den Bezug des Textes zur Welt nennt. Nachfolgend soll untersucht werden, wie Gracq diese von ihm als sekundär eingestufte Ebene der Dialogizität konzipiert.

Der Text-Welt-Bezug stellt auch bei Gracq ein *incitamentum* dar. Die sinnliche Wahrnehmung der Außenwelt ist die Grundlage seines Schreibens, das jedoch nie auf dieser Ebene verharrt, sondern davon ausgehend in multiple Text-Text-Bezüge tritt. Diese Text-Text-Bezüge sind gleichsam als Erinnerungsinhalte in den *loci* des Außenraumes aufbewahrt. Man kann den Text-Welt-Bezug in den Kategorien der Mnemotechnik als das Abschreiten eines Gedächtnisraumes bezeichnen, an dessen *loci* andere Texte hervortreten, so dass nach und nach der in der Chronologie des Schaffensprozesses an erster Stelle stehende Außenraum zugunsten der evozierten Texte an Bedeutung verliert, der Text-Welt-Bezug gleitend in einen Text-Text-Bezug überführt wird.

Dieses Schreiben lässt sich besonders deutlich in den Erzähltexten *Les Eaux étroites*, *La forme d'une ville* und *Autour des sept collines* beobachten. Ausgangspunkt ist dabei jeweils ein Ort: Die Loire-Region, Nantes bzw. Rom.

<sup>15</sup> J. Kristeva, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, S. 255.

Bernard Vouilloux spricht von einem „cycle des lieux“<sup>16</sup>, der sich auf diese Weise aus den drei Texten ergebe. Die wahrgenommene Außenwelt wird jedoch mit gelesenen Texten verbunden, so dass nach und nach der Text-Text-Bezug in den Vordergrund rückt und die Wahrnehmung des Außenraums dergestalt beeinflusst, dass dieser wie in den zuvor analysierten Texten des „La forme d’une ville“-Diskurses nicht mehr phänomenologisch geschildert wird, sondern vielmehr verfremdet, da durch die anderen Texte gebrochen, in den neuen Text eingeht. Wenn Michel Murat Gracq als einen „paysagiste“<sup>17</sup> bezeichnet, so greift diese Charakterisierung zu kurz – zumindest dann, wenn man die Bezeichnung im Sinne einer Landschaftsmalerei versteht. Die Ebene des „landschaftsmalenden“ Abbildens, des Text-Welt-Bezugs, wird überschritten und zwar in dem Sinne, wie Baudelaire den Begriff der Landschaft in seinen erwähnten kunstkritischen Schriften und insbesondere in dem bereits analysierten Gedicht „Le Paysage“ gefasst hat. Die Landschaft erscheint im Text nicht als Kopie, sondern als Auslöser einer inneren Denkbewegung, in deren Rahmen der Bezug zu anderen Texten einen entscheidenden Platz einnimmt. Die Landschaft eröffnet ein „paysage mental“.

Die Räume der Außenwelt werden zunächst mit den Kategorien des Geografen gelesen, sodann aber durch lektürevermittelte Muster verändert und somit in Räume des Imaginären verwandelt.<sup>18</sup> Sie werden aus ihrer reinen Materialität herausgelöst und durch Verbindung mit anderen Texten mythisch aufgeladen: Bei Gracq kann man also nicht in gleichem Maße wie bei Baudelaire von einem Ausfall der urbanen Referenz sprechen. Die Großstadt Nantes erscheint sehr wohl im Text, allerdings kaum in ihren geografischen und historischen Strukturen, die lediglich als *incitamentum* fungieren, sondern vielmehr auch im Lichte vorgängiger Lektüren, gebrochen durch Text-Text-Referenzen, so z.B. als „fourmillante cité“ Baudelaires (G II, 779). Aus jener Vermischung von Text-Welt-Referenzen mit Text-Text-Referenzen ergeben sich Parallelen zu surrealistischen Konzepten des Schreibens:

Ce sont les lieux qui, bien qu’ayant souvent une existence géographique réelle – la Bretagne, les Ardennes, la côte des Syrtes existent sur la carte – sont rendus légendaires par leur entremêlement à la geste gracquienne. Ils subissent une « déréa-

<sup>16</sup> B. Vouilloux, „Une poétique des lieux : la forme de l’Italie“, in: *Les Lettres Romanes* 45 (1991), S. 88-197, hier S. 91.

<sup>17</sup> M. Murat, *Julien Gracq*, Paris 1991, S. 23.

<sup>18</sup> P. Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX<sup>e</sup> siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris 1991, S. 287.

lisation » surréaliste qui les enlève à la normalité pour les insérer dans le domaine poétique de l'imagination.<sup>19</sup>

Die in den literaturkritischen Fragmenten postulierte hierarchische Abstufung, die den Text-Welt-Bezug hinter den Text-Text-Bezug stellt, lässt sich *grosso modo* anhand der narrativen Praxis bestätigen. Da der Text-Welt-Bezug jedoch als *incitamentum* einer Gedankenbewegung fungiert und weiterhin auch dann nicht völlig ausfällt, wenn der Text mit anderen Texten in einen Dialog tritt, erscheint es verfehlt, von einer radikalen Autoreferentialität der Literatur zu sprechen. Die Texte Julien Gracqs sind vielmehr abhängig von Orten, durch die erst der nachfolgend dominierende Text-Text-Dialog sich entspinnen kann. Die beiden Ebenen der Dialogizität greifen demnach eng ineinander: Der Text-Welt-Dialog ist die Voraussetzung für einen Text-Text-Dialog, der seinerseits den Text-Welt-Dialog beeinflusst und somit zur entscheidenden Basis des Schreibens wird.

### 7.3 *La forme d'une ville*: Partizipation und Transformation

Nach den Ausführungen zu Julien Gracqs Literarästhetik soll nun die autobiografisch geprägte Erzählung *La forme d'une ville* von 1985 in den Mittelpunkt der Betrachtungen rücken.<sup>20</sup> Das erste Kapitel kann als eine Art

<sup>19</sup> S. Grossman, *Julien Gracq et le surréalisme*, Paris 1980, S. 160. Vgl. weiterhin F. Calin, „Nantes, dis-moi qui te hante“, in: *Julien Gracq 2 : un écrivain moderne*, hg. von P. Marot, Paris/Caen 1994 (La Revue des Lettres modernes, 1157-1164), S. 91-107, hier S. 98.

<sup>20</sup> Nachfolgend wird durchgehend der Begriff der „autobiografisch geprägten Erzählung“ verwendet. Damit soll eine Distanzierung zu Lesarten erfolgen, die unreflektiert das Ich des Textes mit dem Autor gleichsetzen. Selbstverständlich sollen dadurch nicht die bisweilen frappierenden Parallelen geleugnet werden, die zwischen dem in *La forme d'une ville* geschilderten Milieu und demjenigen des Autors bestehen. Dennoch entbehrt eine autobiografische Lektüre jeder textuellen Grundlage: Es fehlt ein Indikator, mit dem sich ein „pacte autobiographique“ im Sinne Lejeunes begründen ließe (vgl. Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris 1975). Gegen eine autobiografische Lesart spricht weiterhin: Es ist auffällig, wie vehement Gracq in seinen literaturkritischen Schriften, insbesondere in *André Breton – quelques aspects de l'écrivain*, gegen autobiografische Genres polemisiert: Er kritisiert beispielsweise die Tagebuchform als Anbiederung an den Geschmack eines sensationslüsternen Publikums und bezeichnet diese Texte als „stupéfiant grave pour l'esprit“ (G I, 447). Demgegenüber betont er, wie wertvoll Bretons *Nadja* als Gegenmodell sei: Hier handle es sich nicht um eine platte Autobiografie, sondern um eine Transformation des Gelebten und um eine Erkundung des Unbewussten. Angesichts des Bannspruchs, den Gracq über die Mehrheit der autobiografischen Texte ausspricht, erstaunt die Argumentation von Bernard Vouilloux, der Gracqs theoretische Ablehnung der Autobiografie zwar zur Kenntnis nimmt, jedoch dessen ungeachtet die Praxis des Erzählens als autobiografisch ansieht und somit eine Differenz zwischen poetologischem Programm und narrativer Praxis ausmachen will (vgl. B. Vouilloux, *Gracq Autographe*, Paris 1989). Mit dem hier gewählten Terminus der „autobiografisch geprägten Erzählung“ soll einerseits den zweifellos vorhandenen autobiografi-

„Prolog“ gelesen werden: Das Schreibprojekt wird dort in einer Weise vorgestellt, die auch im Hinblick auf das Verhältnis des Textes zu Baudelaire und den vorangehenden Gliedern der Intertextualitätskette aufschlussreich sein kann. Anschließend soll untersucht werden, inwiefern Gracq in Bezug auf Stadtwahrnehmung, Erinnerung und Imagination Muster Baudelaires aufgreift und in einem kreativen Aneignungsprozess verändert. Daraufhin soll eine These von Bernhild Boie diskutiert werden: Sie bezeichnet die autobiografisch geprägte Erzählung Gracqs als „eine Art Bildungsroman“.<sup>21</sup> Eine kontrastive Lektüre von Gracqs *La forme d'une ville* und Gides *Nourritures terrestres* kann abschließend aufzeigen, dass *La forme d'une ville* nicht nur in die hier untersuchte Intertextualitätskette eingebunden ist, sondern gleichzeitig auch zahlreiche andere Texte des „épais terreau de littérature“ in den Textraum hinein Holt und somit als Mosaik aus Intertexten erscheint.

### 7.3.1 Programmatische Distanznahme zum Prätext: Der Prolog

Die Bezugnahme des autobiografisch geprägten Erzähltextes von Julien Gracq auf Baudelaires „Le cygne“ erfolgt primär über das Hemistichion „La forme d'une ville“. Diese Lexemeinheit, die in der vorliegenden Studie als Kriterium für die Konstitution eines Kernkorpus fungiert, erscheint an prominenter Stelle: Sie ist der Titel des Textes. Weiterhin wird sie sogleich im ersten Satz des Textes noch einmal zitierend hereingespielt, wodurch eine enge Verbindung von Titel und Text etabliert wird und die Bezugnahme des Textes auf die Intertextualitätskette nicht nur durch den Paratext (Titel), sondern auch durch den Text selbst geleistet wird.<sup>22</sup> In der Reprise am Anfang der Erzählung wird allerdings über das Hemistichion „La forme d'une ville“ hinaus auch der im Baudelaire-Gedicht folgende Vers 8 variiert eingefügt, so dass das Zitat im Vergleich zum Titel als wesentlich erweitert erscheint: „La forme d'une ville change plus vite, on

---

schen Elementen Rechnung getragen werden, andererseits wird dadurch jedoch unterstrichen, dass es sich bei Gracqs *La forme d'une ville* nicht um eine autobiografische Erzählung handelt, die vom Autor explizit als solche deklariert wird.

<sup>21</sup> Vgl. B. Boie, „Die Welt als Sprache sehen. Zu Julien Gracq“, in: *Akzente* 36 (1989), S. 520-534, hier S. 527.

<sup>22</sup> Eckhard Höfner untersucht die Motti bei Stendhal und sieht in ihnen die Möglichkeit, zu Beginn eines jeden Kapitels eine Textwelt zu eröffnen und das Kapitel dadurch in eine literarische Reihe einzufügen. Eine ähnliche Indikatorfunktion hat in dem vorliegenden Fall der Titel der Erzählung: Durch ihn erfolgt eine erste Einordnung in die Intertextualitätskette, die sodann im ersten Satz durch eine zweite Bezugnahme verstärkt wird, vgl. E. Höfner, „Intertextuelle Interpretationsvektoren. Zur Funktion von ‚motti‘ am Beispiel Stendhals“, in: *Titel-Text-Kontext. Randbezirke des Textes, Festschrift für Arnold Rothe zum 65. Geburtstag*, hg. von J. Mecke und S. Heiler, Berlin 2000, S. 227-246, hier S. 231.

le sait, que le cœur d'un mortel" (G II, 771). Die Variation der anderthalb Baudelaire-Verse besteht darin, dass der klagende Ausruf „hélas !“ durch die blasierter anmutende Wendung „on le sait“ ersetzt wird. Durch die Substitution wird deutlich, dass der Text nicht einfach als Wiederschreiben (Partizipation) des vorherigen Gliedes der Intertextualitätskette gelten kann: Einerseits wird zwar der Baudelaire-Text als Vorläufer bestätigt, andererseits aber wird betont, dass die Aufnahme des Vorläufergliedes in den neuen Textraum nicht als reine Partizipation, sondern auch als Transformation gelesen werden muss.<sup>23</sup> Das „on le sait“ bezieht sich auf den durch das Zitat hereingespielten Sachverhalt des urbanen Wandels und verdeutlicht, dass die damit zusammenhängende melancholische Konzeption Baudelaires bekannt, ja beinahe abgedroschen ist. Das tiefe Bedauern über die Veränderungen des Stadtbildes, das in Baudelaires Vers durch die *exclamatio* „hélas !“ ausgedrückt wird, weicht einer fast blasierter wirkenden Feststellung: „On le sait“. Das bekannte, da von Baudelaire in „Le cygne“ geschilderte Verhältnis von urbanem Wandel und daraus erwachsender melancholischer Erkenntnis der Herrschaft der Zeit muss nicht nochmals erklärt werden. Es wird vorausgesetzt und kann als Ausgangspunkt einer neuen Gedankenbewegung fungieren, die Baudelaires Muster teilweise aufgreift (Partizipation), teilweise jedoch auch nachhaltig in Frage stellt (Transformation).

Eine erste Transformation lässt sich bereits am Beispiel des zweiten Satzes aufzeigen. Dieser beginnt mit der adversativen Konjunktion „mais“, wodurch sprachlich ein Gegensatz zum hereingespielten Baudelaire-Text markiert wird. Dem Baudelaire-Zitat im ersten Satz wird im zweiten Satz ein Einwand entgegengesetzt – Dialogizität ist hier demnach die Aufeinanderfolge von einer zitierten These und einer Replik, die als Antithese gelten kann. Sie stellt den hereingespielten Text nachhaltig in Frage. Der Konflikt zwischen Prätext und Text bezieht sich auf den Zusammenhang von städtischem Wandel und psychischer Entwicklung des Großstadtbewohners. Während bei Baudelaire, wie bereits dargelegt werden konnte, das lyrische Ich auf einer Stufe verharret, wird bei Gracq in der im zweiten Satz exponierten Antithese von einem Gleichlauf von urbanem Wandel und psychischer Entwicklung gesprochen: Nicht nur die Stadt wandle sich, sondern sie *verwandle* auch den Stadtbewohner, so die Hauptaussage des äußerst komplex strukturierten zweiten Satzes.

<sup>23</sup> Sidonie Loubry beschreibt die Rolle Baudelaires für Gracqs *écriture*, wobei sie sich diesbezüglich auf die literaturkritischen Schriften und auf *La forme d'une ville* stützt. Dabei betont auch sie die Selbständigkeit Gracqs, der zwar Aspekte der Baudelaireschen Ästhetik aufgreife, jedoch dabei auch nachhaltig modifiziere. Vgl. S. Loubry, „Julien Gracq lecteur de Baudelaire“, in: *Baudelaire – nouveaux chantiers*, hg. von J. Delabroy und Y. Charnet, Lille 1995, S. 175-185, hier S. 184.

Sprachlich erscheint der Konflikt auf der Ebene der Valenz des Verbs „changer“. Während „changer“ in Baudelaires Vers intransitiv gebraucht ist („La forme d’une ville / change plus vite, hélas !, que le cœur d’un mortel“), erscheint „changer“ bei Gracq im zweiten Satz in transitivem Gebrauch (ce cœur, elle [la forme d’une ville, FH] l’ait changé à sa manière). Die Lexemeinheit „le cœur d’un mortel“, die bei Baudelaire nur als *complément du comparatif* nach der Konjunktion „que“ auftritt, ist in der Antithese bei Gracq *complément d’objet direct* (Akkusativobjekt) des Satzes, wodurch es zu einer Transivierung des Verbs kommt. Durch die komplexe Satzstruktur wird jedoch eine platte Gegenüberstellung von intransitivem und transitivem Gebrauch des Verbs „changer“ vermieden: Das Objekt „le cœur“ wird bei Gracq dem Verb vorangestellt, so dass es im Satzsegment des Verbs nur in der diskreten Form einer *reprise pronominale* erscheint: „ce cœur, elle l’ait changé à sa manière“. Während in Baudelaires Konstruktion „la forme d’une ville“ dominiert und „le cœur“ nur als Vergleichsglied auftritt, wird bei Gracq das Herz und die damit verbundene Sphäre des Sprecherbewusstseins zum direkten Objekt.

Durch diese sprachliche Modifikation wird bereits zu Beginn des autobiografisch geprägten Textes eine nachhaltige Transformation des „La forme d’une ville“-Diskurses erreicht: Es geht nicht mehr darum, die Stadt und den Stadtbewohner im Hinblick auf deren Wandlungsfähigkeit zu vergleichen, sondern vielmehr darum, die von der Stadt ausgelöste Verwandlung des Stadtbewohners nachzuzeichnen. Implizit wird hier eine Frage formuliert, in deren Kern nach wie vor „La forme d’une ville“ sowie die Idee des Wandels steht. Anders jedoch als bei Baudelaire geht es nicht so sehr um den Wandel, die Vergänglichkeit und die Zeitlichkeit schlechthin, sondern um eine auf „le cœur d’un mortel“ zielende Frage, die man ungefähr so ausdrücken könnte: Comment la forme d’une ville change-t-elle le cœur d’un mortel?

Durch diese programmatische Umcodierung erscheint das erste Kapitel der Erzählung als eine Art Prolog, in dem die Ziele des Schreibprojektes umrissen werden. Was in den ersten beiden Sätzen programmatisch geäußert wird, wird am Ende des Prologs wieder aufgegriffen:

Je ne cherche pas ici à faire le portrait d’une ville. Je voudrais seulement essayer de montrer – avec toute la part de gaucherie, d’inexactitude et de fiction que comporte un tel retour en arrière – comment elle m’a formé, c’est-à-dire en partie incité, en partie contraint à voir le monde imaginaire, auquel je m’éveillais par mes lectures, à travers le prisme déformant qu’elle interposait entre lui et moi, et comment de mon côté, plus libre que j’étais par ma réclusion de prendre mes distances avec ses repères matériels, je l’ai remodelé selon le contour de mes rêveries

intimes, je lui ai prêté chair et vie selon la loi du désir plutôt que selon celle de l'objectivité. (G II, 774)<sup>24</sup>

Zunächst verdeutlicht das schreibende Ich, worum es in der Erzählung nicht gehen soll: Wie bei Petrarca, Rousseau, Baudelaire, Apollinaire und Breton, so kann auch bei Gracq das phänomenologische Erfassen des Außenraumes kein Selbstzweck sein. Was hier abgelehnt wird, ist das Portrait im Sinne einer auf Genauigkeit und Wahrheit gerichteten, mimetischen Darstellungsform, also dessen, was bei Baudelaire als „copie“ bezeichnet und verworfen wird. In der Manier einer *dissimulatio artis* wird anschließend vorgestellt, was „lediglich“ im Zentrum des Textes stehen soll – die Einleitungsformel „je voudrais seulement essayer de montrer“ wirkt deshalb bizarr, weil das nachfolgend präsentierte Projekt gerade nicht weniger ambitiös als das verworfene Portrait einer urbanen Topografie ist, sondern im Gegenteil um einiges komplexer erscheint, da es an eine Reflexion im wörtlichen Sinne gebunden ist. Es geht um eine Erinnerungsbewegung: Gesucht wird nach den Wechselwirkungen zwischen dem jugendlichen Ich und der Form einer Stadt, wobei diese in doppelter Hinsicht zum Gegenstand des Schreibens werden sollen.

Erstens soll in Gracqs *La forme d'une ville* erforscht werden, wie die Stadt das jugendliche Ich gebildet und zu dem geformt hat, als was es in dem vorliegenden Text erscheint: Als Schriftsteller, der die Stadt seiner Jugend durchstreift. Das ist jener durch die Transitivierung des Verbs „changer“ schon im zweiten Satz angedeutete Bezug, der auf die Verwandlung des Herzens durch die Stadt gerichtet ist. Zweitens soll aber auch untersucht werden, wie der im Lycée eingeschlossene Jugendliche sich die Stadt vorgestellt hat, sie als innere Stadt aufgebaut und sich erträumt hat. In der ersten Perspektive geht es darum, sich zu erinnern, inwiefern der materielle Außenraum zum *incitamentum* einer maßgeblich durch die Lektüre geformten Imagination wurde, mithin wie aus Fragmenten der urbanen Topografie eine Topografie des Bewusstseins entstehen konnte. Das schreibende Ich möchte wissen, inwiefern die Räume des Imaginären und der Lektüre durch die reale Außenwelt geprägt worden sind – inwiefern beispielsweise die in der Lektüre bei Baudelaire entdeckte „fourmillante cité“ nur durch das Prisma der bekannten Materialität der Stadt Nantes zu einer Vorstellung werden konnte. In der zweiten Blickrichtung wird quasi der umgekehrte Weg gegangen: Das Ich möchte in diesem Zusammenhang wissen, inwiefern die unbekanntes Räume der

<sup>24</sup> Am Ende des 7. Kapitels wird jene programmatische Äußerung nochmals aufgenommen: „Au surplus, je ne pretends en rien faire le portrait véridique d'une ville qui, au travers de son prisme, n'a jamais laissé la lumière filtrer pour moi intacte“ (G II, 844-844).

durch das Internatsleben nicht frei zugänglichen Stadt über Lektüren erträumt werden konnten.<sup>25</sup>

Für beide Aspekte ist der Begriff der Imagination zentral. Er ist bei Gracq jeweils an die Aktivität des Lesens gebunden: Einmal erscheint die beim Lesen sich entspinnende Imaginationstätigkeit nur möglich auf der materiellen Grundlage der Stadt Nantes, die als *incitamentum* fungiert und der Traumarbeit eine Basis liefert, im anderen Fall ist umgekehrt die materiell nicht zugängliche Stadt nur über Lektüre zu erschließen. Auch hier könnte sich der Begriff der „Leerstelle“ anbieten, handelt es sich doch jeweils um Lesevorgänge im weitesten Sinne: Die bei der Lektüre eines Buches auftretenden Leerstellen werden durch die bekannte urbane Topografie gefüllt. Umgekehrt werden die Leerstellen in der Stadtwahrnehmung, die dadurch entstehen, dass dem Ich nicht alle Viertel offen stehen, durch Lektüre- und Imaginationsräume, mithin durch Topografien des Bewusstseins, gefüllt.<sup>26</sup> Dem Ich geht es also um die Erinnerung daran, wie sich seit seiner Jugend Wahrnehmung, Lektüre und Imagination wechselseitig durchdringen konnten.

Die vom Erzähler geäußerten Zweifel an der Durchführbarkeit dieser Reflexion rühren daher, dass es sich um eine Erinnerungsarbeit handelt – „un retour en arrière“. Das untersuchte Zusammenwirken von Stadtwahrnehmung, Lektüre und Imagination ist nur durch die Erinnerung zugänglich – und nie völlig rekonstruierbar. Beim Durchstreifen der Stadt der Jugend kann das jugendliche Bewusstsein nicht restituiert werden<sup>27</sup> – es kann nur um Annäherungen gehen, da Altes und Neues eng miteinander verwoben sind.

In dem prologartigen ersten Kapitel wird in Bezug auf die Erinnerungsbewegung ein weiteres, im Baudelaire-Prätext bestimmendes Muster verworfen: Während bei Baudelaire die Melancholie als ein Leiden an der Herrschaft der Zeit von herausragender Bedeutung ist, wird bei Gracq eine Absage an eine melancholische „complaisance aux souvenirs“ (G II, 775) erteilt. Da die Vergangenheit ohnehin nicht restituiert werden könne, solle es nicht so sehr um deren Rekonstruktion als vielmehr um deren Wirkung auf das Jetzt gehen:

<sup>25</sup> Zur Vermischung von Wahrnehmung und Imagination bei der Rezeption fiktionaler Texte vgl. W. Iser, „Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa“, in: *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, hg. von R. Warning, München 41993 (UTB, 303), S. 228-252, hier S. 248-250 und ders., „Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive“, in: *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, hg. von R. Warning, München 41993 (UTB, 303), S. 253-276, hier S. 261.

<sup>26</sup> Vgl. auch P. Marot, *La forme du passé*, S. 159.

<sup>27</sup> Vgl. K. Ji-Young, „Mémoire, survivance et mouvance dans les récits de Gracq“, in: *Julien Gracq 3: temps, Histoire, souvenir*, hg. von P. Marot, Paris/Caen 1998 (La Revue des Lettres modernes, 1412/1418), S. 21-46, hier S. 24.

L'ancienne ville – l'ancienne vie – et la nouvelle se superposent dans mon esprit plutôt qu'elles ne se succèdent dans le temps: il s'établit de l'une à l'autre une circulation intemporelle qui libère le souvenir de toute mélancolie et de toute pesanteur ; le sentiment d'une référence décrochée de la durée projetée vers l'avant et amalgamé au présent les images du passé au lieu de tirer l'esprit en arrière. (G II, 775)

Anders also als in Baudelaires „Le cygne“ soll die Zeit und die mit ihr verbundene Dimension der Vergänglichkeit nicht zu einer bestimmenden Macht werden. Es wird ein freies Hin und Her zwischen Gegenwart und Vergangenheit angestrebt, wobei die Bilder der Vergangenheit in die der Gegenwart überführt werden sollen und nicht umgekehrt. Waren bei Baudelaire bis zu dem durch das radikal Imaginäre möglichen Befreiungsschlag (cor) die Erinnerungen so schwer wie Felsensteine (roc), so findet sich in dem Prolog eine radikale Ablehnung der Schwermut (mélancolie, pesanteur).

Schon diese auf zentrale Aspekte des Prologs konzentrierte Analyse mag gezeigt haben, dass die intertextuelle Bezugnahme auf Baudelaires „Le cygne“ bei Gracq durchaus nicht nur als Wiederschreiben (Partizipation), sondern in einigen zentralen Punkten sogar als radikales Umschreiben (Transformation) bezeichnet werden muss. Ausgehend von einigen grundsätzlichen Gemeinsamkeiten wie z.B. der Ablehnung einer mimetischen Schilderung des urbanen Außenraumes, lassen sich scharf akzentuierte Differenzen feststellen. Wenn das schreibende Ich bei Gracq am Ende des Prologs den Leser dazu auffordert, mit ihm wieder die Straßen von Nantes zu durchstreifen („Reprenons donc les rues de Nantes“, G II, 775), so ist darunter nicht Baudelaires „comme je traversais le nouveau Carroussel“ zu verstehen, bei dem das Neue nur auf das zerstörte Alte verweist und dadurch die Vergänglichkeit ins Bewusstsein rückt. Die Vergänglichkeit und das Verlorene sind bei Gracq nicht die dominierenden Aspekte – ihm geht es vielmehr um den Prozess des Aufbaus und des Formens. Wenn am Ende der Erzählung das Wortfeld der Form („matricielle“, G II, 869; „moule“, 870 und natürlich „la forme d'une ville“) ins Relief gerückt wird, so wird deutlich, dass es sich um eine Art Bildungsroman handelt (*roman de formation*).<sup>28</sup> In dessen Rahmen möchte das schreibende Ich aufzeigen, dass der Zusammenhang von Stadtwahrnehmung, Lektüre und Imagination zu einer für das gesamte Leben bestimmenden Einheit werden konnte. Es geht also um die Archäologie einer während der Jugendzeit in Auseinandersetzung mit der Stadt herausgebildeten Lebensform – um *la forme d'une vie*.

<sup>28</sup> Vgl. B. Boie, „Die Welt als Sprache sehen. Zu Julien Gracq“, in: *Akzente* 36 (1989), S. 520-534, hier S. 527. Dazu ausführlicher in Abschnitt 7.3.4 dieser Arbeit.

### 7.3.2 Heterotopie, eingeschränkte Stadtwahrnehmung, Imagination

In den Erinnerungen des Erzählers erscheint das Internatsleben mit seinen rigiden Ausgangsregelungen als wesentliche Voraussetzung für die Herausbildung einer Lebensform, in der durch das Ineinandergreifen von Stadtwahrnehmung und Lektüre Räume des Imaginären entstehen können, mithin die urbane Topografie in eine Topografie des Bewusstseins überführt wird. Durch das kasernierte Dasein ist ein schweifendes Flanieren („souple aisance de la flânerie“, *G II*, 771) nicht möglich: Zahlreiche Stadtviertel können daher nicht phänomenologisch erfasst werden, sie bleiben Leerstellen des Bewusstseins. Die Unmöglichkeit, die Stadt in direkter Anschauung kennenzulernen und auf dieser Grundlage eine urbane Topografie zu entwerfen, aktiviert in besonderem Maße die Imagination und führt dazu, dass die Leerstellen mit Lektüreinhaltungen besetzt werden und auf diese Weise eine Topografie des Bewusstseins entsteht. Diese Konstellation wird in der *écriture* Gracqs mit Bildern des Weiblichen verglichen: Die Stadt, die sich dem direkten Zugriff entzieht und mit der keine Intimität möglich ist, erscheint wie eine Frau, die lockt, aber nie völlig die Begierde des Beobachters stillt – und gerade dadurch dessen Imagination anregt:

Pour s'être prêtée sans commodité, pour ne s'être jamais tout à fait donnée, peut-être a-t-elle enroulé plus serré autour d'elle, comme une femme, le fil de notre rêverie, mieux jalonné à ses couleurs les cheminements du désir. (*G II*, 771)

Béatrice Damamme-Gilbert geht in ihrer Untersuchung ausführlich auf den Vergleich von Stadt und Frau ein und interpretiert die autobiografisch geprägte Erzählung in psychoanalytischen Kategorien.<sup>29</sup> Wichtiger jedoch als jener die Literaturgeschichte durchziehende Topos von der Weiblichkeit der Stadt<sup>30</sup> erscheint in diesem Zusammenhang die Unzugänglichkeit des urbanen Raums, die bei Gracq in diesem Bild gefasst wird. Die verweigerte Intimität führt dazu, dass der Schüler das Bild der Stadt als Topografie des Bewusstseins entstehen lässt und ihm die urbane Topografie kaum aus eigener Anschauung bekannt ist („ville presque davantage imaginée que connue“, *G II*, 772).<sup>31</sup> Die Kasernierung erst konnte Leerstellen der Wahrnehmung entstehen lassen und dadurch die Lebensform des

<sup>29</sup> Vgl. B. Damamme-Gilbert, *La Forme d'une ville' de Julien Gracq: Lecture d'un lieu dialogique*, Paris/Caen 1998 (Archives des Lettres modernes, 272), insbesondere S. 71-81.

<sup>30</sup> Vgl. S. Weigel, „Traum-Stadt-Frau. Zur Weiblichkeit der Städte in der Schrift. Calvino, Benjamin, Paul Nizon, Ginka Steinwachs“, in: *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, hg. von K.R. Scherpe, Reinbek bei Hamburg 1988 (re, 471), S. 173-196.

<sup>31</sup> Vgl. W. Iser, *Der Lesevorgang*, S. 261.

„Auffüllens“ von Unbekanntem mit Inhalten der Lektüre und des Imaginären befördern.

Diese Lebensform, die von der realen Stadt abgeschnitten ist, ließe sich mit dem von Foucault geprägten Konzept der Heterotopie beschreiben.<sup>32</sup> Foucault versteht darunter – im Gegensatz zur radikal imaginären Utopie – in der Realität existierende Orte, die jedoch ohne Beziehung zu den Orten, von denen sie umgeben sind, eine abgeschnittene Existenz führen.<sup>33</sup> Sie sind nicht Teil des geschäftlich-administrativen Wirklichkeitsbereiches und unterliegen daher nicht den diskursiven Zwängen der sie umgebenden Außenwelt. Als Beispiele jener „lieux qui sont hors de tous les lieux“<sup>34</sup> führt Foucault das Gefängnis, die psychiatrische Klinik, das Altenheim sowie die Kaserne und das Internat an. In Gracqs Erzählung ist das Lycée de Nantes eine Heterotopie – gelegen im Zentrum von Nantes, ist es dennoch als Ort, an dem man sich mit lateinischen Deklinationen und physikalischen Gesetzen beschäftigt, abgeschnitten vom Leben der Stadt: Die rigide geregelten Ausgangszeiten, die Ferien und einige Schulausflüge, weiterhin die diffusen Geräusche und Gerüche, die die Mauern des Internats überschreiten, stellen für die Bewohner dieser Institution die einzigen Verbindungen zur Außenwelt dar. Indem die diesen Ort bewohnenden Jugendlichen aber von der normalen Wahrnehmung der Stadt abgeschnitten sind, können sie dem in der jeweiligen Diskursformation Ausgegrenzten zur Darstellung verhelfen. Die Funktion der Heterotopie kann also sein, die Diskursformation der Außenwelt in Frage zu stellen. Dies geschieht in Gracqs Erzählung nicht durch eine offene, womöglich gewalttätige Revolte, sondern vielmehr in der scheinbar eskapistischen Geste des Lesens und Träumens, die allerdings nur bei oberflächlicher Betrachtung als harmlos bezeichnet werden kann. Lesen und Träumen eröffnen vielmehr Räume des Denkens außerhalb der diskursiven Ordnung: Mag dies in der Latenzzeit des Internats noch als letztlich wirkungslose innere Emigration erscheinen, so werden aber im Hinblick auf die Zukunft Wahrnehmungsmuster codiert, die es erlauben, die bestehenden Räume an Räumen des Imaginären zu messen. Das in der Heterotopie entstehende

<sup>32</sup> Vgl. M. Foucault, „Des espaces autres“, in: ders., *Dits et écrits 1954-1988*, Bd. IV 1980-1988, hg. von D. Defert und F. Ewald, Paris 1994, S. 752-762. Zur Applikation des Heterotopiebegriffs im Feld literaturwissenschaftlicher Analyse vgl. R. Warning, „Lektüre eines Textspiels. Jacques Réda: ‚Un passage‘“, in: *Réda Paris. Topographien eines späten Flaneurs*, hg. von A. Mahler und W. Nitsch, Passau 2001, S. 149-179, hier S. 149-154 und nun auch R. Warning, *Pariser Heterotopien. Der Zeitungsverkäufer am Luxembourg in Rilkes ‚Malte Laurids Brigge‘*, München 2003 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte 2003/Heft 1).

<sup>33</sup> Vgl. M. Foucault, *Des espaces autres*, S. 755.

<sup>34</sup> M. Foucault, *Des espaces autres*, S. 755.

Imaginäre gewinnt auf diese Weise den Charakter eines Gegenmodells von subversiver Potenz.

Die Imagination, die die bruchstückhafte Stadtwahrnehmung durch Lektürebilder ergänzt, kann nur in der Heterotopie entstehen, wo eine direkte Wahrnehmung der Stadt nicht möglich ist (vgl. G II, 774). Die Lebensform des Internats codiert demnach Wahrnehmungsmuster, in deren Rahmen das Ergänzen des Wahrgenommenen durch Lektüreinhalt von herausragender Bedeutung ist. Was der Internatsschüler aus der Not heraus praktiziert, kann der Schriftsteller später zum Programm erheben: Nicht die Beobachtung der Wirklichkeit, der enge Kontakt mit den Orten der Stadt sind entscheidend für die Tätigkeit des Schriftstellers, sondern vielmehr die von den wahrgenommenen Fragmenten ausgehende Imaginationsbewegung. Eine direkte Stadtwahrnehmung und die daraus erwachsende urbane Topografie würde zwangsläufig in eine Enttäuschung münden – „*dégrisement de la cohabitation*“ (G II, 773) – und wäre für die Literatur unbrauchbar.

In diesem Zusammenhang ergeben sich zahlreiche Anknüpfungspunkte zu der schon näher betrachteten Literärästhetik Baudelaires: In Baudelaires Gedicht „*Paysage*“ zieht sich das lyrische Ich in seine Mansarde zurück, um abgeschlossen von der Außenwelt Eklogen aus der Erinnerung heraus zu dichten. Bei Gracq wird schon der junge Schriftsteller durch das Internatsregiment an eine derartige Form der Weltwahrnehmung herangeführt: Von der Außenwelt sind nur Bruchstücke bekannt, die in einem Erinnerungs- und Imaginationsvorgang mit Lektüren und Erinnerungsfragmenten kombiniert werden und somit Topografien des Bewusstseins entstehen lassen.

Das lyrische Ich in Baudelaires „*Le cygne*“ ist melancholisch, da der gewohnte Zeichenraum zerstört, also nicht mehr zugänglich ist und nur über die Erinnerung, die auch Lektüren beinhaltet, äußerst unzureichend rekonstruierbar ist. Diese Entbehrung ist dem jugendlichen Internatsschüler seit seiner Aufnahme im Lycée bekannt, weshalb er sich auch Perzeptionsmuster aneignen kann, mit denen er auf der Grundlage einiger Bruchstücke „*la forme d'une ville*“ für sich als Topografie des Bewusstseins konstruieren kann. Für ihn ist die Unzugänglichkeit des Außenraums kein schockartiges Erlebnis, sondern dauerhafte Realität. Über Jahre hinweg kann er üben, den Verlust zu kompensieren und die urbanen Leerstellen mit literarischen Inhalten zu füllen. In diesem Sinne erscheint die Erzählung als Bildungsroman, in dem ein Jugendlicher durch seine Lebensform Wahrnehmungsmuster erarbeiten muss, die später auch leitend sein können für eine literarische Praxis, die der Mimesis eine Absage erteilt.

Für die Imaginationsbewegung bedarf es jedoch immer eines *incitamentum*: Schon bei der Analyse der literaturkritischen Schriften Gracqs konnte festgestellt werden, dass der Text-Text-Bezug auf einem Text-Welt-Bezug beruht. Wie kann nun aber im Internat jenes Minimum an Stadtwahrnehmung sich vollziehen, das nötig ist, um die Imagination in Gang zu setzen und vorgängige Lektüren zu aktivieren?

Es scheint notwendig, zwischen zwei Modi der Stadtwahrnehmung zu unterscheiden. Einerseits wird die Stadt aus dem Internat heraus wahrgenommen, nämlich in Form gefilterter Gerüche und Geräusche, bisweilen auch als Horizont auf dem Pausenhof. Andererseits ergeben sich durch Schulferien, Ausgangstage und Schulausflüge punktuelle Möglichkeiten einer direkten Stadtwahrnehmung. Während das erste Modell auf Muster aus Prousts *Recherche* zurückgreift, ist das zweite Modell mit der Literarästhetik Baudelaires verbunden.

Doch zunächst zum ersten Modus der Wahrnehmung: Die Heterotopie des Internats ist nicht vollständig von der Außenwelt abgeschlossen. Mit allen Sinnen kann der Internatsschüler die Präsenz der Stadt andeutungsweise erfahren. Wenngleich gefiltert und abgeschwächt, so ist die Stadt dennoch im Internat wahrnehmbar, die urbane Topografie mithin in Ansätzen vorhanden. Die visuellen, olfaktorischen oder auditiven Eindrücke nähren die Imagination und werden mit Lektüreeindrücken verbunden.

Der visuellen Wahrnehmung sind dabei die engsten Grenzen gesetzt: Hinter der Mauer des Pausenhofes bilden die im angrenzenden Jardin des Plantes gepflanzten Magnolien den Horizont (G II, 772 und 789):

Ce *skyline* végétal, plus suggestif pour moi que n'a jamais pu l'être le profil contre le ciel d'aucune ville, est resté pendant des années le répertoire de lignes et de couleurs, l'alphabet végétal simpliste, mais inépuisable en combinaisons, où sont venus puiser leurs enluminures par dizaines les livres aimés : j'y retrouve à volonté les cyprès géants des Everglades de Nord contre le Sud, les déodars de l'Himalaya sous le couvert desquels hiverne La Maison à vapeur [...] (G II, 789)

Der Horizont ist die Bezugslinie des Sehens, er begrenzt das Blickfeld, gleichzeitig jedoch zeigt er an, dass es jenseits der von ihm bezeichneten Grenze einen neuen Raum geben muss.<sup>35</sup> Dieses Jenseits ist nicht fassbar, aber da dessen Existenz durch den Horizont verbürgt wird, wird es in der Topografie des Bewusstseins mit Lektüre und Imagination gefüllt. In dem zitierten Ausschnitt ist jedoch interessant, dass der von den Bäumen des Jardin des Plantes gebildete Horizont nicht nur auf den hinter ihm liegen-

<sup>35</sup> Vgl. A. Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitungen in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt a.M. 1990.

den Garten und andere urbane Räume verweist, sondern selbst in seiner Materialität zum Ausgangspunkt einer mit Lektüren verbundenen Imaginationsbewegung wird. Somit ist der Horizont nicht nur zeichenhaft, er steht nicht nur für die hinter ihm liegende Stadt, sondern erhält selbst suggestive Potenzen und wird zur materiellen Grundlage für Lektüreräume (Everglades, Himalaya).<sup>36</sup>

Der hinter diesem Horizont erahnbare Stadtgarten ist in der Heterotopie des Internats auch olfaktorisch präsent:

Certains soirs du début de l'été, où les odeurs végétales, lourdes et sucrées, du Jardin des plantes voyageaient jusqu'à nous à travers la rue, la proximité de ce nœud de vie si serré, et pourtant inaccessible, nous montait à la tête ; le dortoir où nous nous dévotions était balayé encore de part en part par les lueurs jaunes du couchant : le sentiment de la journée refermée sur nous trop vite, des rues qui s'animaient maintenant, insoucieuses de notre couvre-feu, d'une activité plus trouble, plus insolite que celle du travail, éloignait longtemps le sommeil de la double rangée de nos lits de fer. (G II, 774)

Die Gerüche des Gartens dringen in die Heterotopie des Internats ein und erzählen von dem Leben jenseits der Grenzen des Lycée: Die Wahrnehmung der schweren und süßlichen Düfte, jener *nourritures terrestres*, löst eine Gedankenbewegung aus. Die Gerüche verweisen auf sinnliche Aktivitäten, die in der nahen, aber dennoch nicht greifbaren Stadt genau zu dem Zeitpunkt anheben, als in der Heterotopie des Lycée die Zeit der Nachtruhe gekommen ist. Die sinnliche Wahrnehmung der Stadt wird zum *incitamentum* einer Imaginationstätigkeit, eines träumenden Wachens, das den Schlaf für lange Zeit vertreibt und ein imaginäres Überschreiten der Internatsmauern ermöglicht.

In ähnlicher Weise sind im Internat die Geräusche der Stadt wahrnehmbar. Auch sie dringen nur abgeschwächt, gefiltert an das Ohr des Erzählers. „Filtrer“ und „tamiser“ sind in diesem Zusammenhang Leitbegriffe bei Gracq.<sup>37</sup> Sie deuten an, dass die Wahrnehmung der Außenwelt sich im Inneren der Heterotopie nur in Ahnungen und Fragmenten vollziehen kann – eine direkte, unverstellte Betrachtung der Außenwelt ist nicht möglich, anstelle der urbanen Topografie entsteht eine supplementäre Topografie des Bewusstseins. Die wahrgenommenen Geräusch- und Geruchsfragmente, die einen „*tri clarificateur*“ (G II, 845) durchlaufen haben, erscheinen als Essenz der Stadt, die zum *incitamentum* einer lektüre-basierten Imaginationsbewegung werden kann.

<sup>36</sup> Vgl. B. Damamme-Gilbert, *La forme d'une ville de Julien Gracq*, S. 52. Damamme-Gilbert spricht von einer „fixation littéraire à partir d'un lieu réel.“

<sup>37</sup> Vgl. G II, 772, 844, 845.

Hierbei bezieht sich Gracq auf ein Wahrnehmungsmuster, das erstmals in Prousts *À la Recherche du temps perdu* zu literarischer Bedeutung gelangen konnte. In *La prisonnière* erwacht Marcel am frühen Morgen eines Vorfrühlingstages: An sein Ohr dringen die Geräusche der Straße, vor allem die Rufe der durch das aristokratische Viertel ziehenden Händler, die Lebensmittel feilbieten. Jene morgendlichen Rufe werden synästhetisch verarbeitet und mit Lektüre- und Opernerinnerungen verwoben: „L'ouïe, ce sens délicieux, nous apporte la compagnie de la rue dont elle nous retrace toutes les lignes, dessine toutes les formes qui y passent, nous en montrant la couleur.“<sup>38</sup> Nur über das Gehör werden Formen und Farben der frühmorgendlichen Stadt rekonstruiert. Die Geräusche der Stadt lösen einen Imaginationsprozess aus, der ausgehend von den diskreten Sinneseindrücken Erinnerungen an Opern von Mussorgski und Debussy, aber auch an gregorianische Choräle und mittelalterliche Frühlingsgesänge der *reverdis* aktiviert. Im Unterschied also zu Baudelaires eklogendichtendem Poeten in seiner Mansarde ist Marcel nicht vollkommen abgeschnitten von der Außenwelt. Vielmehr werden die gefilterten Geräusche sofort zum Ausgangspunkt einer Gedankentätigkeit: Von ihnen ausgehend entsteht eine mentale Topografie der Stadt. Die Straße wird zur Bühne einer urbanen „Ouverture pour un jour de fête.“<sup>39</sup> Die morgendlichen Rufe der Händler ordnen sich zu einem imaginären Kunstwerk, in dessen Rahmen mittelalterliche und moderne, christliche und weltliche Klangsphären ineinander greifen. Auch bei Gracq werden die Geräusche der Stadt mit Lektüreeinrichtung verbunden:

Cette vie qui passait au large, qui me frôlait sans cesse de son courant, et pourtant me laissait échoué sur la grève, animait pour moi jusqu'à l'obsession les rues d'une cité dont je ne percevais que la rumeur : c'est le souvenir de cette rumeur, électrisante, prochaine, et pourtant insaisissable, qui me rend proche par-dessus tout certains poèmes de Rimbaud [...]. (G II, 774)

Wie schon in Bezug auf die Gerüche der Stadt findet sich auch bei den Geräuschen, die an das Ohr des Internatsschülers dringen, der Kontrast zwischen dem pulsierenden Leben und der Abgeschlossenheit des Internats, an dem dieses Leben vorübergeht. Auffällig ist hier wiederum die Denkfigur des urbanen Außenraums als greifbar nahe, aber dennoch unerreichbare Welt. Die Unerreichbarkeit wird kompensiert durch Lektüre, wobei die urbane Topografie von einer supplementären Topografie des Bewusstseins verdrängt wird.

<sup>38</sup> M. Proust, *À la Recherche du temps perdu*, Bd. 3, S. 623.

<sup>39</sup> Ebd.

Doch abschließend noch zu dem zweiten Modus der Stadtwahrnehmung: Die Stadt wird von den Schülern des Internats nicht nur in Form von Geräuschen und Gerüchen, die die Mauern überwinden, wahrgenommen. Eine direkte visuelle Wahrnehmung ist möglich, jedoch nur punktuell: Alle zwei Wochen, so erinnert sich der Erzähler, konnte er das Wochenende bei seiner Großtante verbringen (G II, 791). Die übrigen Sonntage durfte er an Ausflügen teilnehmen, die die Schule zu einem am Rande der Stadt gelegenen Gut organisierte (ebd.). Diese Form einer punktuellen Stadtwahrnehmung, die in einer anschließenden Phase der Klausurarbeit verarbeitet wird, entspricht der Wahrnehmungsform des Eklogendichters aus Baudelaires „Paysage“. Anders jedoch als das eklogendichtende Ich in Baudelaires „Paysage“ ist das punktuelle Sammeln der städtischen Eindrücke und das darauffolgende Verarbeiten in der Zurückgezogenheit der Heterotopie nicht an Jahreszeiten gebunden. Es ist vielmehr die Aufeinanderfolge von Werktagen und Wochenenden, Schulzeit und Ferienzeit, die den Rhythmus von konkreter Wahrnehmung des urbanen Außenraums und dessen lektürebasierter imaginärer Verarbeitung bestimmt.

### 7.3.3 Topografien des Bewusstseins: Kompassstrich und Spinnennetz

Das schreibende Ich in Gracqs *La forme d'une ville* betreibt eine Archäologie des Bewusstseins, das aus jener Lebensform erwächst, in der die Stadtwahrnehmung nur gefiltert und nur punktuell möglich ist. Dabei dominieren mit dem Kompassstrich und dem Spinnennetz zwei Bilder, mit denen der Erzähler die Konstruktion einer Topografie des Bewusstseins aus dem Zusammenspiel von Wahrnehmung, Lektüre und Imagination beschreibt. Dieses Zusammenspiel produziert also nicht nur einzelne Fragmente, sondern wird als Möglichkeit verstanden, die nicht direkt und nur in Fragmenten zugängliche Stadt mental in ihrer Totalität zur Darstellung zu bringen.<sup>40</sup> Weder das Bild des Kompassstrichs, das Gracq von Valéry übernimmt<sup>41</sup>, noch das des Spinnennetzes entsprechen dabei dem rea-

<sup>40</sup> Vgl. B. Tritsmans, „Rêves de cartes. Récit et géométrie chez Gracq et Le Clézio“, in: *Poétique* 21 (1990), S. 165-177, hier S. 170: „On peut y voir une tentative de réconciliation de l'expérience fragmentaire et de l'ancienne aspiration à la structure.“

<sup>41</sup> Bei Gracq ist der Kompassstrich („rhumb“) die bildliche Darstellung eines Gedankenprozesses, der auf die mentale Repräsentation der Stadt ausgerichtet ist, gleichzeitig jedoch die Struktur des gesamten Buches beschreiben soll. Auch Valéry beschreibt mit dem Kompassstrich eine Tätigkeit des Denkens, die allerdings nicht auf die Stadt und deren Topografie bezogen ist. Der Begriff „rhumb“ fungiert bei Valéry als programmatischer Titel für eine Aphorismensammlung. Die Sammlung *Rhumbs*, erstmals 1926 erschienen, und die im folgenden Jahr veröffentlichte Fortsetzung *Autres Rhumbs* wurden später in die Sammlung *Tel*

len Stadtplan: „Il n'existe nulle coïncidence entre le plan d'une ville dont nous consultons le dépliant et l'image mentale qui surgit en nous“ (G II, 772).

Beiden Bildern ist gemeinsam, dass sie ein klar definierbares Zentrum besitzen, von dem aus in alle Richtungen Linien denkbar sind. Das Zentrum des mentalen Bildes ist nicht zwangsläufig das geometrische Zentrum der Stadt – für den Erzähler ist es das Viertel des Internats, in dem er Schüler war: Er bezeichnet es als „cellule germinale“ (G II, 784). Von jenem Zentrum aus kann man sich eine „prolifération anarchique“ (ebd.) der Radialen denken. Das sind im mentalen Bild zunächst die bekannten Wege vom Internat in alle Himmelsrichtungen. Da diese aber nur selten begehbar sind, werden sie von erträumten Wegen fortgeführt: „Chacun des rhumbs qui étoilait cette rose des vents fleurissait naturellement, indéfiniment, pour l'imagination“ (G II, 773). Wo es keine aus direkter Wahrnehmung gespeicherten „Daten“ gibt, werden die Radialen durch die Imagination bis ins Unendliche verlängert.

Dieser Mechanismus wird am Ende der Erzählung in Bezug auf das Bild des Spinnennetzes noch eingehender beschrieben: Wie bei der Windrose, so werden auch im Spinnennetz zunächst die bekannten Wege vom Zentrum zur Peripherie gezogen – etwa der Weg des Sonntagsausflugs vom Lycée zu dem am Rande der Stadt befindlichen Landgut (G II, 871). Nach den Radialen kommen einige Querverbindungen hinzu – „liaisons pour moi plus lâches, moins souvent empruntées, raccourcis et chemine-ments de petite communication, qui fendillent capricieusement la masse urbaine“ (ebd.). Dieses mental konstruierte Spinnennetz stellt zunächst nur ein Gerüst dar, das durch Namen und Momentaufnahmen ergänzt wird und dadurch eine Topografie des Bewusstseins ergibt.

Durch die Namen entstehen Vorstellungen, wobei etwa die durch die Vokalqualität eines Straßennamens hervorgerufene Vorstellung mitnichten der realen Straße entsprechen muss:

---

*Quel* aufgenommen, wobei die Titel als Sektionstitel erhalten geblieben sind. Gracq übernimmt von Valéry die Überzeugung, dass die „rhumbs“ als Verbildlichung mentaler Strukturen, sozusagen als „mind-map“, fungieren können. Valéry geht diesem Gedanken bewusst nach: „Pourquoi ce nom [rhumbs, FH] sur un recueil d'impressions et d'idées? Comme l'aiguille du compas demeure assez constante, tandis que la route varie, ainsi peut-on regarder les caprices ou bien les applications successives de notre pensée, les vibrations de notre attention, les incidents de la vie mentale, les divertissements de notre mémoire, la diversité de nos désirs, de nos émotions et de nos impulsions – comme des écarts définis par contraste à je ne sais quelle constance profonde et essentielle de l'esprit, – sorte de présence à soi-même qui l'oppose à chacun de ses instants.“ Vgl. P. Valéry, „Tel Quel“, in: ders., *Œuvres*, hg. von J. Hytier, Paris 1960, Bd. 2, S. 473-784, hier S. 597.

C'est la toponymie, ordonnée comme une litanie, ce sont les enchaînements sonores auxquels procède à partir d'elle la mémoire, qui dessinent sans doute le plus expressivement sur notre écran intérieur l'idée que nous nous faisons, loin d'elle, d'une ville. (G II, 874)

Die Vorstellung, über die Namen der Orte die Orte selbst im Bewusstsein konstruieren zu können, übernimmt Gracq von Proust. Für den jungen Marcel ist die Lautstruktur der Namen die Basis einer auf Orte wie Balbec, Venedig, Parma oder Florenz gerichteten Bewegung der Imagination. Grundlegend ist dabei der Unterschied zwischen Wörtern („mots“) und Namen („noms“). Bei den Wörtern – gemeint sind wohl bei Proust alle Substantive, die keine Eigennamen sind – tritt die Lautstruktur, die *image acoustique*, vollkommen in den Hintergrund, sie steht jeweils für ein *concept*, das sie evoziert. Ganz anders verhält es sich mit den Eigennamen („noms“), ganz gleich, ob sie nun auf Personen oder Städte bezogen sind:

Les mots nous présentent des choses une petite image claire et usuelle comme celles que l'on suspend aux murs des écoles pour donner aux enfants l'exemple de ce qui est un établi, un oiseau, une fourmilière [...]. Mais les noms présentent des personnes – et des villes qu'ils nous habituent à croire individuelles, uniques comme des personnes – une image confuse qui tire d'eux, de leur sonorité éclatante ou sombre, la couleur dont elle est peinte uniformément comme une de ces affiches, entièrement bleues ou entièrement rouges, dans lesquelles, à cause des limites du procédé employé ou par un caprice du décorateur, sont bleus ou rouges, non seulement le ciel et la mer, mais les barques, l'église, les passants. Le nom de Parme [...], depuis que j'avais lu *La Chartreuse*, m'apparaissant compact, lisse, mauve et doux, si on me parlait d'une maison quelconque de Parme dans laquelle je serais reçu, on me causait le plaisir de penser que j'habiterais une demeure lisse, compacte, mauve, douce, qui n'avait de rapport avec les demeures d'aucune ville d'Italie puisque je l'imaginai seulement à l'aide de cette syllabe lourde du nom de Parme, où ne circule aucun air, et de tout ce que je lui avais fait absorber de douceur stendhalienne et du reflet des violettes.<sup>42</sup>

Bei Proust treten die Namen der Städte, wie später bei Gracq, in ihrer Lautstruktur ins Bewusstsein. Die *image acoustique* gewinnt einen Eigenwert: Bei Proust ruft sie Farben und Formen auf, und auch bei Gracq wird dieser Bereich durch das Verb „dessiner“ angesprochen. Es handelt sich in beiden Fällen um einen Prozess synästhetischer Wahrnehmung. In beiden Texten wird jedoch deutlich, dass diese Art der Wahrnehmung in ihrer Subjektivität erkannt wird: Das mentale Bild der Stadt ist nicht mit dem realen kongruent, die Topografie des Bewusstseins geht zwar von der realen Topografie der Stadt aus, löst sich jedoch dann von ihr. Bei Gracq

<sup>42</sup> M. Proust, *À la Recherche du temps perdu*, Bd. 1, S. 380-381.

ist dies sehr eindrücklich in der Vorstellung eines inneren Bildschirms („écran intérieur“) gefasst, auf dem sich ausgehend von der Lautgestalt der Namen über von der Einbildungskraft beförderte synästhetische Prozesse Bilder der Orte ergeben. Für denjenigen, der entweder als Internatsschüler in einer Art Gefangenschaft lebt oder aber sich als Dichter in seine Mansarde zurückzieht, spielt sich zwangsläufig alles auf dem von der Imagination unterhaltenen inneren Bildschirm, dem „écran intérieur“, ab. Dies gilt in ähnlicher Weise für die Momentaufnahme, die bei Gracq neben dem Namen als Basis der mentalen Rekonstruktion des spinnennetzförmigen Stadtbildes, der Topografie des Bewusstseins, erscheint: Diese Momentaufnahmen bezeichnet der Erzähler als „documents d’archives intimes, classées et répertoriées“ (G II, 876) und vergleicht sie mit Baudelaires Begriff des „Tableau parisien“ (ebd.). Durch das Zusammenspiel von Namen und Momentaufnahmen kann das Spinnennetz konstruiert werden: Aus jenen „débris tantôt imaginaires, tantôt réels“ (ebd.) entsteht das innere Stadtbild, eine Topografie des Bewusstseins.

#### 7.3.4 *La forme d’une ville* – Ein Bildungsroman?

Eingangs wurde Gracqs *La forme d’une ville* in Anschluss an Bernhild Boie als eine Art Bildungsroman bezeichnet.<sup>43</sup> Diese Gattungszuordnung soll nun kritisch hinterfragt werden. Der Erzähler durchstreift die Stadt seiner Jugend auf der Suche danach, wie die nur über Wahrnehmungsfragmente zugängliche Stadt ihn so geprägt hat, dass er zu dem werden konnte, der er zum Zeitpunkt des Erzählens ist: ein Schriftsteller. Dem Erzähler geht es also darum, jenen Bildungs- und Formungsprozess nachzuzeichnen und dabei zu zeigen, dass nicht nur die Stadt sich verändert, sondern dass sie ihrerseits die Bewohner verwandelt. Dies gilt besonders für die Jugendzeit, in der Wahrnehmungsmuster codiert werden. Durch die beschriebene Lebensform des Internats kann sich beim Erzähler ein Zusammenhang von Stadtwahrnehmung, Lektüererinnerung und Imagination ausbilden, der weitgehend der Literarästhetik Baudelaires mit ihrer Ablehnung der „copie“ entspricht und im späteren Leben des Erzählers zu schriftstellerischer Aktivität genutzt wird. Die wenigen aus direkter Wahrnehmung bekannten Versatzstücke der städtischen Topografie werden zum *incitamentum* einer lektürebasierten Imaginationsbewegung, die eine Topografie des Bewusstseins hervorbringt. Bestimmte Stadtviertel und Landschaften werden dabei von der Einbildungskraft an Texte gebunden – so ruft etwa der heidekrautbedeckte Wall um das alte Observa-

<sup>43</sup> Vgl. B. Boie, *Die Welt als Sprache sehen*, S. 527.

torium einen Satz aus Chateaubriands *René* auf, was dazu führt, dass der Text-Welt-Bezug zum Text-Text-Bezug wird:

Il me semble qu'il pleuvait toujours, impitoyablement, sur cette enceinte dont les genêts et les bruyères, l'horizon vague et désert, continuent à orchestrer dans mon souvenir la phrase de René, à laquelle leur image se trouva liée dès que je connus ce livre : « Le jour, je m'égarais sur de grandes bruyères, terminés par des forêts ». (G II, 807f.)

Ebenso können auch Stadtviertel und Gebäude, die der Internatsschüler nur aus dem raschen Vorübergehen kennt, von der Einbildungskraft projektiv überformt werden. Dies geschieht ebenfalls dadurch, dass diese Stadtviertel und Gebäude mit literarischen Figuren „belebt“ werden. Die Stadt wird zum Schauplatz eines gerade gelesenen Romans oder Gedichts. So wird das alte Observatorium zur „référence matérielle“ (G II, 806), die die Welt der Bücher an ein Fragment der Realität bindet und umgekehrt die Realität durch die Welt der Bücher erweitert. Nicht alle städtischen Orte, Gerüche und Geräusche haben jedoch jene Fähigkeit, zum *incitamentum* eines traumgleichen Schweifens zu werden:

À quoi tient le pouvoir de ces modèles de rencontre, qui s'installent d'emblée aux carrefours de la mémoire et de l'imagination, qui prennent d'eux-mêmes les commandes du mécanisme par lequel sont projetés, sur tel souvenir abstrait, sur telle lecture, une figure matérielle qu'ils n'ont en fait appelée que très indirectement ? (G II, 806f.)

Interessant ist schon in dieser Frage die Leitfunktion, die den materiellen Modellen der Außenwelt, der realen Topografie der Stadt, zugebilligt wird. Sie besitzen die Fähigkeit, den beschriebenen „Mechanismus“ auszulösen: Insofern ist der Text-Welt-Bezug fundamental, ohne ihn kann es zu keiner Imaginationsbewegung, zu keinem Text-Text-Bezug kommen. Der Erzähler geht von einer Überdeterminierung einzelner Bauwerke und städtischer Räume aus („des figures exemplairement, puissamment surdeterminées“, G II, 807).<sup>44</sup>

<sup>44</sup> Der Terminus der Überdeterminierung gehört zum Vokabular der Psychoanalyse. Freud bezeichnet damit einen zwischen latentem Traumgedanken und manifestem Trauminhalt vermittelnden Mechanismus der Kondensierung. Gracq nimmt diesen Begriff auf und beschreibt damit, wie einzelne Bauwerke und urbane Räume im Bewusstsein ein Kondensat bilden, das sich mit Lektüererinnerungen vermischen kann. So wird die Geschäftigkeit der Stadt Nantes mit Gedichten Baudelaires vermischt und somit zur materiellen Grundlage für eine Vorstellung von dem, was Baudelaire als „fourmillante cité“ beschreibt. Vgl. zum Begriff der Überdeterminierung É. Roudinesco/M. Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, nouvelle édition augmentée, Paris 1997, S. 1051-1052 sowie W. Loch/H. Hühn, „Überdeterminie-

Dieser Zusammenhang ist zwar von Baudelaire, Apollinaire und Breton, fernerhin auch aus den „Vorläuferdiskursen“ (Petrarca und Rousseau) bekannt. Dennoch ändert sich die Perspektive: Bei Gracq geht es nicht nur um die Praxis dieses Wahrnehmungsmusters, sondern – im Sinne eines Bildungsromans – um dessen Genese. Auch wenn Baudelaires Gedicht „Le cygne“ das Wahrnehmungsmuster vorführt und zeigt, wie beim Spazieren auf der Place du Carroussel Lektüreeinnerungen wachgerufen werden, so erlaubt das Gedicht „Paysage“ zusätzlich einen Einblick in die Schreibwerkstatt und verdeutlicht, wie Wahrgenommenes nicht mimetisch im Werk geschildert, sondern aus der Erinnerung heraus in einer Komposition mit Lektüre und Imagination verflochten wird. Gracq verdeutlicht aber nicht nur die Praxis des Umgangs mit dem Außenraum: Er zeigt zusätzlich auf, wie durch eine bestimmte Lebensform (*forme d'une vie*) jene mentale Konstruktion der urbanen Topografie (*forme d'une ville*) sich herausbilden konnte – und mit ihr die Überzeugung, dass Kunst nicht nur mit der Welt in einen Dialog eintreten müsse, sondern vor allem mit vorhergehenden Werken.

In diesem Zusammenhang wird deutlich, dass das von Baudelaire übernommene Hemistichion bei Gracq in seiner Bedeutung nachhaltig modifiziert wird: „La forme d'une ville“ ist nicht mehr nur die sich verändernde Stadt, die durch ihren Wandel auf die Vergänglichkeit verweist. Dieser Aspekt klingt zwar auch an, wenn der Erzähler nach Jahren in die Stadt seiner Jugend zurückkehrt. Wichtiger jedoch ist „La forme d'une ville“ im Sinne einer Matrix, die Wahrnehmungsmuster ausbildet: Das Lexem „forme“ geht hier über in die verwandten Lexeme „former“ (bilden) und „formation“ (Ausbildung). Ein Bildungsroman ist die Erzählung also insofern, als sie die Ausbildung einer spezifischen Weise der Weltaneignung beschreibt, in der bedingt durch das Internatsreglement Wahrnehmung, Lektüre und Imagination ineinandergreifen. Die Stadt ist der Raum, an dem jene Weltaneignung ausgebildet wird. Das Muster einer nur auf Wahrnehmungsfragmenten beruhenden, durch Lektüre und Imagination angereicherten Weltaneignung ist jedoch in späteren Jahren auf andere Räume übertragbar und kann so zum Fundament einer Ästhetik werden, die die mimetische „observation“ ablehnt.

Im vorletzten Kapitel wird dieser Transfer angedeutet: Die in Nantes ausgebildeten Muster der Weltaneignung könnten, so heißt es dort, auf andere Räume übertragen werden, weil die Loire-Stadt selbst zur Welt hin geöffnet sei und – im Gegensatz zu Mauriacs Bordeaux – keinen „cadre autosuffisant“ (G II, 869) bilde. Der Erzähler unterscheidet zwischen zwei

---

„rung“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von J. Ritter, Bd. 11, Darmstadt 2001, Sp. 7-8.

Formen der Stadterfahrung in der Jugendzeit: Einerseits gebe es Städte, die nur auf sie selbst anwendbare Wahrnehmungsmuster ausbildeten, andererseits solche, die stets mit der Welt in Verbindung stünden. Hier ergibt sich im Text in verschiedenen Variationen der Gegensatz von „maternel“ und „matriciel“. Die mütterlichen Städte werden als „castratrices et possessives“ (G II, 869) beschrieben, da sie die an ihnen erprobten Muster der Weltaneignung nur auf sich selbst beschränken wollen – eine Übertragung auf andere Räume scheint nicht möglich. Nantes hingegen ist nicht *mater*, sondern *matrix* – eine formende, nicht besitzergreifende Stadt:

Certes, à l'âge où je l'ai habitée, je me sentais naturellement en partance, et très peu désireux de m'attacher, mais aucune ville était mieux faite aussi pour désancrer de bonne heure une jeune vie, pour décloisonner le monde d'avance au-devant d'elle : toutes les navigations imaginables – bien au-delà de celles de Jules Verne – trouvaient complaisamment leur point de départ dans cette ville aventureuse. (G II, 868)

Mit den Begriffen „attacher“, „désancrer“ und „navigations“ werden Bilder der Seefahrt bemüht, um jene Offenheit der Stadt Nantes zu schildern. Im letzten Kapitel wird dieses Bildfeld nochmals aufgegriffen: Wieder wird das Ende der Schulzeit mit der Idee eines Seeschiffes verbunden, das gerade aus dem Hafen ausläuft (G II, 872). Damit wird einerseits auf die topische Bildlichkeit der Lebensreise rekuriert. Weiterhin wird aber das im Wappen der Stadt erscheinende Motto, „Favet Neptunus eunti“, als Beleg für diese Offenheit der Stadt, für jenen formenden, dann aber Freiheit gewährenden „Charakter“ herangezogen.

### 7.3.5 Gides *Nourritures terrestres* als Intertext

Das Motiv eines jungen Lebens, das durch repressive Erziehungsinstitutionen in seiner Entfaltung gehemmt wird, ist strukturbildend in den frühen Schriften von André Gide. Insbesondere in den *Nourritures terrestres* wird emphatisch die Revolte der Jugend gegen die von der Elterngeneration verordneten starren Konventionen beschworen. Es scheint, als habe jenes Büchlein, das Gide in seinem Vorwort zur Ausgabe von 1927 als „manuel d'évasion“<sup>45</sup> bezeichnet, Gracqs Erzählung sowohl in konzeptueller, als auch in sprachlicher Hinsicht geprägt.<sup>46</sup> Diese Verbindung soll nachfol-

<sup>45</sup> A. Gide, „Les Nourritures terrestres“, in: ders., *Romans, récits et solies, Œuvres lyriques*, hg. von Y. Davet und J.-J. Thierry, Paris 1969 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 151-250, hier S. 249.

<sup>46</sup> Selbstverständlich ist das Motiv der jugendlichen Revolte auch in anderen Werken André Gides von Bedeutung, so etwa in seinem einzigen Roman *Les Faux-monnayeurs*. Bezogen auf den Sprachduktus erscheinen jedoch die *Nourritures terrestres* als Bezugstext wichtiger.

gend auf der Basis konkreter Textanalysen näher ausgeführt werden. Dies geschieht auch, um paradigmatisch vorzuführen, dass Gracqs *La forme d'une ville* nicht nur in die eine, hier hauptsächlich in den Blick genommene Intertextualitätskette eingebunden ist, sondern vielmehr in zahlreichen Text-Text-Bezügen verortet werden kann.

Was die Rolle der *Nourritures terrestres* in Gracqs Erzählung betrifft, so ist der intertextuelle Bezug auf den ersten Blick weit weniger offensichtlich als die im Titel vorgenommene Bezugnahme auf Baudelaire: Der Titel *Nourritures terrestres* wird in Gracqs Erzählung nur an einer Stelle genannt und ist nicht einmal als solcher kenntlich gemacht. Eingelassen in einen Satz, scheint sich die intertextuelle Bezugnahme auf die *Nourritures terrestres* bei Gracq mehr implizit als explizit zu vollziehen. Durch die fehlende typografische Hervorhebung sind hier zwei Lesarten denkbar: „Tant les nourritures terrestres, au long de ma vie, m'ont comblé“ (G II, 821). Einerseits kann „nourritures terrestres“ als das aufgefasst werden, was als Text-Welt-Bezug bezeichnet wird, als die Verankerung der Erzählung in der sinnlich wahrnehmbaren Welt. Aber auch hier ist ein gleitender Übergang in die Text-Text-Relation möglich: Nicht nur die realen Früchte der Erde sind gemeint, sondern auch das so betitelte Buch des jungen Gide. Es zeigt sich diesbezüglich wieder der doppelte Dialog, der Gracqs autobiografisch geprägte Erzählung einerseits an die Außenwelt, andererseits an die Literatur bindet.

In Gracqs Bildungsroman dominiert durch das Internatsreglement die Welt der Konvention. Gerüche und Geräusche der Stadt erzählen dem Jungen vom Land nur andeutungsweise über die Mauern des Internats hinweg von den „nourritures terrestres“, von einem anderen, ihm unbekanntem Leben, das dem militärischen Rhythmus von Arbeit und Schlaf entgegengesetzt ist und mit Gides *Nourritures terrestres* sowie vielen anderen Lektüren verbunden wird:

Moment assez grave, où la vie monte à la tête comme un vin corsé, et dont l'enfance de la ville ne connaît pas le déclic, aussi décisif, aussi troublant presque à sa manière qu'une première puberté. Les rythmes naturels, protecteurs, berceurs, et presque naturellement porteurs, cèdent tout d'un coup de toutes parts à l'irruption inattendue de *l'effréné*, au pressentiment de la jungle humaine. (G II, 782)

Der Kontakt mit der Stadt reißt den Schüler vom Lande, der erst spät das urbane Leben kennenlernt, aus seinen bekannten Wahrnehmungsmustern heraus und macht ihn mit dem Maßlosen, dem Überbordenden und abhängigend Vitalen bekannt. Die Alliterationen, zunächst auf [v] (vie – vin), dann auf [d] (déclic – décisif), schließlich auf [p] (première puberté – protecteurs – presque naturellement porteurs) bestimmen die Sprache je-

ner nachgerade lyrischen Passage, die eine Art Initiation durch die urbanen Wahrnehmungsmuster schildert: Die direkten Eindrücke werden vermischt mit Lektüererinnerungen und ergeben eine Topografie des Bewusstseins, die als Gegenbild zur erdrückenden Sphäre der Konventionen erscheint, die den Alltag des Internats bestimmt. In der Heterotopie des Internats können die *Nourritures terrestres* tatsächlich ihre von Gide im Vorwort benannte Funktion als „manuel d'évasion“ entfalten. Mit ihnen kann im Bewusstsein ergänzt werden, was das jugendliche Ich in der Stadt an Leben erahnt. „Évasion“ bedeutet hier imaginäre Flucht aus den Mauern des Internats, ein Eintauchen in jene Welt der *Nourritures terrestres*, die angedeutet werden durch die schweren und süßlichen Düfte des nahen Jardin des Plantes und schließlich durch die Vermittlung von Lektüre zur Grundlage einer Topografie des Bewusstseins werden.

Dieses Muster der Weltaneignung wird in Gracqs Erzählung durch die Lebensform des Internats ausgebildet. Doch entscheidend ist, dass am Ende jener Phase der Ausbildung das Weltaneignungsmuster auf andere Räume übertragen werden kann. Die Stadt, „ville matricielle“, gibt den Zögling frei, genauso wie in Gides *Nourritures terrestres* der junge Nathanaël nach dem Lesen des „manuel d'évasion“ nicht an dem Buch hängen, sondern sich aus ihm lösen soll: „Et quand tu m'auras lu, jette ce livre – et sors.“<sup>47</sup>

Gracq übernimmt von Gide die Grundkonstellation einer formenden Instanz, die notwendigerweise verlassen werden muss, um zur Freiheit zu gelangen. Beide Texte sind von einer Exaltation des jugendlichen Freiheitsdrangs und des Aufbruchs bestimmt:

Nathanaël, car ne demeure pas auprès ce qui te ressemble ; ne *demeure* jamais, Nathanaël. Dès qu'un environ a pris ta ressemblance, ou que toi tu t'es fait semblable à l'environ, il n'est plus pour toi profitable. Il te faut le quitter. Rien n'est plus dangereux pour toi que *ta* famille, que *ta* chambre, que *ton* passé. Ne prends de chaque chose que l'éducation qu'elle t'apporte ; et que la volupté qui en ruisselle la tarisse.<sup>48</sup>

Bei Gide und bei Gracq ist der Gedanke des Formens und Bildens einer jugendlichen Sensibilität von Bedeutung. Die dabei zugrundeliegende Überzeugung ist, dass gerade ein Ort in dieser Hinsicht eine besondere Wirkungsmacht entfalten kann. Ist jedoch jener Prozess abgeschlossen, so ist ein Aufbruch aus den bekannten lokalen Strukturen nötig. Noch in der

<sup>47</sup> A. Gide, *Les Nourritures terrestres*, S. 153.

<sup>48</sup> Ebd., S. 172.

späten Erzählung *Thésée* heißt es bei Gide: „Je n’ai jamais aimé la demeure, fût-ce au sein des délices, et ne songe qu’à passer outre.“<sup>49</sup>

Ausgehend von dieser Übereinstimmung zeigt sich jedoch, dass Gracq auch in Bezug auf diesen Prätext nicht nur wieder-, sondern auch umschreibt. Bei Gracq erscheint der Abschied nämlich weit weniger radikal als bei Gide: Er bedeutet zwar auch eine Loslösung aus den überkommenen Bindungen und dem formenden Milieu. Das Grundmuster jedoch einer Weltaneignung, die Wahrnehmung mit Lektüre verbindet, soll gerade auch auf andere Räume übertragen und im Sinne einer Ästhetik des doppelten Dialogs produktiv nutzbar gemacht werden. Der Text-Text-Bezug, wie er sich im Internat aus dem prekären Text-Welt-Bezug entwickeln konnte, soll als Möglichkeit des gerade nicht an der Materialität festhaltenden Umgangs mit der Welt aufgefasst werden. Eine solche Welterfahrung wird von Gide radikal verworfen: Bei ihm nämlich ist die Vorstellung einer Emanzipation mit einer Konzeption des Sinnlichen verbunden, die ganz auf Erfahrungsunmittelbarkeit gerichtet ist und die Lektüervermittlung von Erfahrung radikal ablehnt. Das „manuel d’évasion“ wird dann überflüssig, wenn der Zögling selbst der Welt gegenüber treten kann: „Il ne me suffit pas de lire que les sables des plages sont doux, il faut que mes pieds nus le sentent... Toute connaissance que n’a pas précédée une sensation m’est inutile.“<sup>50</sup> Entsprechend unterschiedlich fällt auch bei Gide und Gracq die Schilderung der Loslösung aus dem formenden Milieu aus. Bei Gide bedeutet sie einen radikalen Bruch, der jedoch die Voraussetzung für eine neue Form der Freiheit ist:

À dix-huit ans, quand j’eus fini mes premières études, l’esprit las de travail, le cœur inoccupé, languissant de l’être, le corps exaspéré par la contrainte, je partis sur les routes, sans but, usant ma fièvre vagabonde. Je connus tout ce que vous savez : [...] Je traversai des villes, et ne voulus m’arrêter nulle part. Heureux, pensai-je qui ne s’attache à rien sur la terre et promène une éternelle ferveur à travers les constantes mobilités. Je haïssais les foyers, les familles, tous lieux où l’homme pense trouver un repos ; et les affections continues, et les fidélités amoureuses, et les attachements aux idées – tout ce qui compromet la justice ; je disais que chaque nouveauté doit nous trouver toujours tout entiers disponibles.<sup>51</sup>

Das Bild der ineinandergreifenden Schichten, das bei Baudelaire und Gracq eine besondere Bedeutung als *metaphora memoriae* erlangt, wird bei Gide verworfen. Dem Leben, das sich aus dem Zusammenspiel von Vergangenem und Gegenwärtigem konstituiert, stellt Gide ein auf den Au-

<sup>49</sup> A. Gide, „Thésée“, in: ders., *Romans, récits et contes, Œuvres lyriques*, hg. von Y. Davet und J.J. Thierry, Paris 1969 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 1413-1453, hier S. 1429.

<sup>50</sup> A. Gide, *Les Nourritures terrestres*, S. 164.

<sup>51</sup> Ebd., S. 184-185.

genblick konzentriertes Dasein gegenüber, das ganz in der sinnlichen Erfahrung aufgeht. Schlüsselbegriffe sind hier „instant“ und „présence“: „Et je pris ainsi l'habitude de *séparer* chaque instant de ma vie, pour une totalité de joie, isolée.“<sup>52</sup> Ein solcherart fragmentiertes Zeitbewusstsein, das die Bedeutung der Erinnerung negiert, findet sich weder bei Baudelaire noch bei Gracq, wo der Außenraum gerade als *incitamentum* einer Erinnerungs- und Imaginationsbewegung erscheint, durch die Kategorien wie Raum und Zeit überschritten werden können: Bei Baudelaire vollzieht sich dies in Form der Melancholie als Verhaftetsein in der Vergangenheit, bei Gracq als „circulation intemporelle“ (G II, 775) zwischen Vergangenheit und Gegenwart.

Bei Gracq findet sich zwar, wie bei Gide, jener jugendliche Freiheitsdurst, der alle Bindungen ablehnt. In Bezug auf das Weltaneignungsmuster jedoch, das sich in der Stadt Nantes herausbilden konnte, wird eine Kontinuität angestrebt. Wird bei Gide im Zuge einer Doktrin des „passer outre“ das Festhalten an Ideen proskribiert, die Amnesie somit nachgerade zur Voraussetzung für das Betreten neuer Räume, so ist das Gelernte, Erfahrene und Geträumte bei Gracq gerade dazu bestimmt, Teil der *Memoria* zu werden und auf diese Weise in anderen Kontexten und Räumen zur Anwendung zu gelangen: „J'avais beaucoup engrangé“ (G II, 870) – der Erzähler sieht das von der Stadt und in der Stadt ausgebildete Muster der Weltaneignung als Ernte, von der er lange nach dem Verlassen der Stadt wird zehren können. Insofern steht Gracqs *La forme d'une ville* fest in dem Wahrnehmungsmuster, das bei Petrarca, Rousseau und Baudelaire, auch bei Apollinaire und Breton zu poetischer Prägnanz gelangen konnte: Der Text-Welt-Bezug ist dort zwar von Bedeutung. Auch den Abiturienten bei Gracq zieht es in die Welt hinaus. Die reale Topografie wird für ihn jedoch, anders als bei Gide, vor allem im Hinblick auf ihre Funktion als *incitamentum* für eine innere Bewegung des *pensare* von Bedeutung sein. Der Außenraum erschöpft sich nicht in seiner sinnlich erfahrbaren Materialität und in seiner zeitlichen Fixierung, sondern regt vielmehr eine Rückbeugung des Subjekts auf sich selbst an. Bei Gide hingegen erscheint gerade dies als handlungshemmend:

Je ne veux t'enseigner d'autre sagesse que la vie. Car c'est un grand souci que de penser. Je me suis fatigué, quand j'étais jeune, à suivre au loin les suites de mes actes et je n'étais sûr de ne plus pécher qu'à force de ne plus agir.<sup>53</sup>

Bei Gracq erfolgt der Abschied von der Stadt am Ende der Schulzeit in zwar bestimmten, aber doch weit weniger radikalen Tönen als bei Gide.

<sup>52</sup> Ebd., S. 172.

<sup>53</sup> Ebd., S. 171.

Vor allem aber wird mit dem Verlassen der Stadt nicht sogleich alles verworfen, was in ihr und an ihr gelernt wurde („former“). Das Gelernte – und damit ist in diesem Zusammenhang in erster Linie das untersuchte Muster der Weltaneignung zu verstehen – wird vielmehr als „Ernte“ oder „Fracht“ bezeichnet und in die Welt mitgenommen:

La ville, rue après rue, prenait congé de moi, souriante ; le temps en était venu ; ce qui flottait sur cet adieu, c'était un sentiment de légèreté sans ombre ; nous étions quitte, et nous nous trouvions à l'unisson dans cette chanson d'aube si insouciant : je n'avais pas été heureux ici, mais je ne quittais pas le port sur lest ; j'avais beaucoup engrangé. Je regardais avec amitié les rues silencieuses, les sinuosités creuses, familières, du moule que j'allais maintenant évacuer : ce n'était pas seulement une ville où j'avais grandi, c'était une ville où, contre elle, selon elle, mais toujours avec elle, je m'étais formé. (G, 870)

Die Abschiedsszene ist frei von jeder Aggressivität und vollzieht sich im gegenseitigen Einvernehmen. Anders als bei Gide wird das Milieu nicht als erdrückend und besitzergreifend geschildert, so dass dem Abschiednehmen nicht die Vehemenz einer „Befreiung“ zukommt. In diesem Zusammenhang ist wieder der Unterschied zwischen *mater* und *matrix* von Bedeutung: Die Stadt erscheint als Form („moule“), die ohne Polemik, aber auch ohne Trauer verlassen werden kann. Das in dieser Form ausgebildete Bewusstsein und die Weltaneignungsmechanismen werden als wertvoll anerkannt, so dass gar von Freundschaft („avec amitié“) die Rede ist.

Der Abschied von der Stadt vollzieht sich am Ende der Schulzeit in der Form eines Morgenliedes („chanson d'aube“): Mit jenem Terminus wird bei Gracq das mittelalterliche Genre der Alba in den Text hereingespielt, wodurch eine Relation etabliert wird, die Klaus W. Hempfer als „Systemreferenz“ bezeichnet.<sup>54</sup> Dabei handelt es sich nicht um einen Text-Text-Bezug im engeren Sinne, weshalb Hempfer – anders als Kristeva – auch in diesem Zusammenhang den Begriff der Intertextualität ablehnt. Der Text wird hier nicht mit einem konkreten, isolierbaren anderen Text verbunden, sondern mit einem Diskurssystem, einer Gattung. Zudem wird in der Passage der „chanson d'aube“ die Gattung der Alba nicht aktualisiert, sondern nur angesprochen – „der intertextuelle Bezug indiziert nur dieses System, das damit in eine je spezifische Relation zu dem

<sup>54</sup> Vgl. K.W. Hempfer, „Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard)“, in: *Modelle des literarischen Strukturwandels*, hg. von M. Titzmann, Tübingen 1991 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 33), S. 9-43, hier S. 23.

vom Hypertext selbst aktualisierten System gerät.<sup>55</sup> Diese Relation ließe sich wie folgt beschreiben: In Gracqs Erzählung wird mit der Alba das Muster eines schmerzlichen Abschieds angesprochen, jedoch nur, um sofort verworfen zu werden. Mit Renate Lachmann könnte man von Tropik sprechen, von einer Wendung des hereingespielten Diskurstyps in sein Gegenteil.<sup>56</sup> Die Gattung der Alba wird nämlich in der Passage des Abschieds aus Nantes nachhaltig umcodiert: Wird der Sonnenaufgang in der traditionellen Alba als Katastrophe empfunden, da er ein während der Nacht in heimlicher Liebe vereinigt Paar zum Abschied mahnt, so kann bei Gracq hingegen von einer Tragik des Abschieds keine Rede sein. Es handelt sich vielmehr um eine sorglose Trennung bei Sonnenaufgang, wodurch das hereingespielte Muster gebrochen wird. Die formende Stadt wird leichten Herzens verlassen: Die Freude auf das Künftige überwiegt.

Die Passage des Morgenlieds schildert in zweifacher Hinsicht einen Beginn: Sie ist Bild nicht nur des beginnenden Tages, sondern auch des jungen Lebens. Der Anbruch wird zusätzlich verbunden mit dem Aufbruch, so dass ein Text von hoher Suggestivität entsteht: Der Anbruch des Tages und der Beginn des freien Lebens koinzidieren mit dem Aufbruch aus der Stadt Nantes, in der sich durch das Zusammenspiel von eingeschränkter Wahrnehmung, Lektüre und Imagination ein Weltaneignungsmuster herausbilden konnte, das nun als Fracht mit auf die Reise genommen wird. In seiner autobiografisch geprägten Erzählung wird der Schriftsteller später versuchen, durch Rückkehr in die Stadt Nantes die dort entstandene Topografie des Bewusstseins, die ihn sein gesamtes Leben hindurch begleitete, in ihrer Genese nachzuzeichnen.

---

<sup>55</sup> Ebd., S. 23.

<sup>56</sup> Vgl. R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, S. 38.

## 8. Roubaud: Mnemotechnisches Schreiben

„L’espace de Baudelaire n’est plus le nôtre“<sup>1</sup>, behauptet Michel Maulpoix in einer Essay-Sammlung mit dem Titel *Le poète perplexe*. Die urban geprägte Ästhetik Baudelaires, die die fragmentarisch wahrgenommene Großstadt als Ausgangspunkt einer poetischen Bewegung der Erinnerung und der Imagination begreift und somit die urbane Topografie in eine Topografie des Bewusstseins überführt, sei zum Klischee verkommen und könne der zeitgenössischen Literatur keine Anknüpfungspunkte mehr bieten. Der Flanerie auf den Boulevards, die in Baudelaires *Tableaux parisiens* von grundlegender Bedeutung ist, wird bei Maulpoix die postmoderne Bewegungsform des „arrêt“ gegenübergestellt, die etwa im Œuvre Michel Deguy die ästhetische Bedeutungslosigkeit der urbanen Zentren dokumentiert.<sup>2</sup> Den Boulevards der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts werden hybride Durchgangsorte, Randbezirke und Schlafstädte, schließlich auch die postmoderne Konzeption eines *global village* entgegengesetzt, und an die Stelle des Flaneurs tritt ein blasiertes Sprecher-Ich, das nicht mehr das alte Paris oder die schöne Passantin suchen möchte. An Apollinaires Großstadtyrik, sodann auch an den autobiografisch geprägten Texten Bretons und Gracqs konnte aufgezeigt werden, dass Baudelaires *Tableaux parisiens* bis weit in das 20. Jahrhundert hinein eine enorme Wirkungsmacht entfalten konnten und dass insbesondere die Überlagerung von Wahrnehmungsfragmenten mit Gehalten der Erinnerung und des Imaginären als Grundlage einer Ästhetik der Moderne gelten kann. Lässt sich aber Jacques Roubauds 1999 erschienene Gedichtsammlung *La forme d’une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains* noch in diese Tradition literarischen Sprechens einordnen? Oder ist sie nicht vielmehr dazu geeignet, Maulpoix’ These von der ästhetischen Bedeutungslosigkeit der Großstadt in der Nachmoderne zu illustrieren? Abschließend soll Roubauds Gedichtsammlung in den Mittelpunkt der Arbeit rücken, wobei insbesondere die Bezugnahme (Partizipation, Tropik, Transformation) der Gedichte auf den „La forme d’une ville“-Diskurs untersucht werden soll, um zu klären, ob und wie das Diskursmuster noch in der zeitgenössischen Literatur Anknüpfungspunkte bietet. Es erscheint jedoch sinnvoll, zunächst die Literaturästhetik Jacques Roubauds in den Blick zu nehmen und zu zeigen, dass sein nachhaltig von den Positionen des *Oulipo* bestimmtes Schreiben Affi-

<sup>1</sup> J.-M. Maulpoix, *Le poète perplexe*, Paris 2000, S. 74.

<sup>2</sup> Vgl. M. Deguy, *Arrêts Fréquents*, Paris 1990.

nitäten zu dem bereits erörterten Zusammenhang von Großstadt-  
wahrnehmung und Lektüererinnerung aufweist.<sup>3</sup>

### 8.1 Mnemotechnisches Schreiben und Intertextualität

Jacques Roubaud zählt zu den gegenwärtig bedeutendsten Mitgliedern des *Ouvroir de Littérature Potentielle* (Oulipo). Seine Beiträge bilden regelmäßig Höhepunkte bei den einmal im Monat stattfindenden Lesungen des Kreises in der Universität Jussieu. Roubaud fasziniert das Publikum jedoch nicht nur durch seine Texte, sondern vielmehr auch durch die Erläuterungen, die er der eigentlichen Lesung voranzuschicken pflegt. Der Mathematiker Roubaud ist demnach nicht nur Dichter, sondern aufgrund seiner poetologischen Reflexionen auch Literaturkritiker – ein Zug, der sein Schaffen mit dem Baudelaires, Apollinaires und Gracqs verbindet.<sup>4</sup>

Roubauds literarisches Schaffen ist gekennzeichnet von einer außerordentlichen Diversität: Neben zahlreichen Gedichtzyklen veröffentlichte er die Romantrilogie *Hortense* sowie einige Abhandlungen über die Rolle der Lyrik in unserer Zeit. Grundlegend ist in der poetologischen Reflexion wie in der poetischen Praxis der Begriff der Form.<sup>5</sup> Der Stellenwert der Form erschließt sich dabei aus der Literarästhetik des *Oulipo*, jener 1960 von Raymond Queneau gegründeten Gruppe, der Jacques Roubaud seit 1966 angehört. Queneau sah in der freiwilligen Unterwerfung der dichterischen Imagination unter einen jeweils festgelegten Kanon formaler Regeln (*contraintes*) eine Möglichkeit, Texte zu schreiben, die die surrealistische *écriture automatique* überwinden ohne jedoch gleichzeitig zu einer am tagespolitischen Geschehen orientierten *littérature engagée* im Sinne Sartres zu werden.<sup>6</sup> Die selbstauferlegten Regeln werden aus dem Studium älterer und alter Texte gewonnen, wobei sich Roubaud insbesondere mit der Troubadourlyrik sowie mit den *Rhétoriciens* des 16. Jahrhunderts befasst hat.<sup>7</sup> Diese Arbeitsform erscheint als resolute Absage an die Postulate einer Genieästhetik: Der Dichter zeichnet sich nicht primär durch Seherqualitä-

<sup>3</sup> F. Henke, „Paysage urbain – espace mnémonique: La construction d’une mémoire de la littérature dans ‘La forme d’une ville’ de Jacques Roubaud“, in: *Paysages urbains de 1830 à nos jours*, hg. von G. Peylet und P. Kuon, Bordeaux 2005 (Eidolôn, 68), S. 425-436.

<sup>4</sup> Vgl. etwa J. Roubaud, *La vieillesse d’Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Paris 1988.

<sup>5</sup> Vgl. R. Davreu, *Jacques Roubaud*, Paris 1985 (Coll. Poètes d’aujourd’hui), 1985, S. 16. Vgl. weiterhin E. Beaumatin, „Jacques Roubaud – le Projet“, in: *Magazine littéraire* 398 (2001), S. 49-51, hier S. 50.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu M. Grangaud, „Comment Queneau en vint à nécessairement inventer l’Oulipo“, in: *Magazine littéraire* 398 (2001), S. 42-45.

<sup>7</sup> Vgl. J. Roubaud, *Soleil du soleil. Le sonnet français de Marot à Malherbe. Une anthologie*, Paris 1990.

ten (*poeta vates*) aus, sondern durch die kreative Beherrschung bestimmter traditioneller Formen lyrischen Sprechens (*poeta doctus*).

Vor diesem Hintergrund mag es einleuchten, dass der *Oulipo*, wie Peter Kuon schreibt, zu Zeiten Sartres und der dominierenden *Tel Quel*-Gruppe nicht zur literarischen Avantgarde gezählt wurde: Exzessive Gelehrsamkeit und Formalismus waren dabei die Vorwürfe, die den *Oulipo* ins intellektuelle Abseits manövrieren sollten.<sup>8</sup> Wenn der *Oulipo* heute, mehr als vierzig Jahre nach seiner Gründung, nach wie vor eine bemerkenswerte Aktivität entfaltet und einige Mitglieder, insbesondere Raymond Queneau, Georges Perec und Italo Calvino, eine Kanonisierung erfahren haben, so mag das der Gruppe, die so lange als randständig gelten musste, zunächst als eine Art Genugtuung erscheinen.<sup>9</sup> Weiterhin aber führt diese Tatsache vor Augen, dass der Dialog mit älteren Texten durchaus nicht mit einem verstaubten Traditionalismus gleichgesetzt werden darf, sondern vielmehr zur Basis einer „nachhaltigen“ literarischen Entwicklung werden konnte, die mittlerweile zahlreiche selbsternannte Avantgarden überlebt hat.

Der bewusste und explizit artikulierte Bezug auf die literarische Tradition spielt, wie gezeigt werden konnte, auch bei Julien Gracq eine wichtige Rolle und erscheint bei ihm zumeist in der geologischen Metapher der sich überlagernden und ineinander übergehenden Schichten. Dieses Bild ist eine Variante des Palimpsests, das bereits bei Baudelaire eine wichtige Metapher des Gedächtnisses ist. Bei Roubaud jedoch wird der Zusammenhang zwischen Text und literarischer Tradition anders als bei Baudelaire und Gracq nicht über eine Metaphorik der Schichten beschrieben, sondern prägnant und ohne Umschweife als Axiom vertreten: „La poésie est mémoire.“<sup>10</sup> Wie Queneau, Perec und andere oulipistische Schriftsteller, so sieht auch Roubaud in der Literatur ein Gedächtnis, und zwar in erster Linie ein Gedächtnis der Sprache:

Elle [la poésie, FH] dit quelque chose de l'histoire de la langue, de sa construction, de son vocabulaire, de sa syntaxe, de ses changements etc. La poésie dit cela, elle peut le dire parce qu'elle traite la langue d'une manière toute particulière.<sup>11</sup>

Das Studium älterer und alter Texte erscheint in diesem Blickwinkel als eine Suche nach den unendlichen Möglichkeiten, die die menschlichen Sprachen bergen. In diesem Zusammenhang entfaltet der Begriff der „po-

<sup>8</sup> Vgl. P. Kuon, „L'Oulipo et les avant-gardes“, in: *Oulipo poétiques*, hg. von P. Kuon, Tübingen 1999 (*Études littéraires françaises*, 69), S. 15-30. Vgl. weiterhin R. Davreu, *Jacques Roubaud*, S. 20.

<sup>9</sup> Vgl. P. Kuon, *L'Oulipo et les avant-gardes*, S. 15.

<sup>10</sup> J. Roubaud, *L'invention du fils de Leoprepes. Poésie et mémoire*, Saulxures 1993, S. 141.

<sup>11</sup> Ebd., S. 142.

tentialité“, der auch im Namen der Gruppe zu finden ist, seine Bedeutung: Es geht den *Oulipiens* um die systematische Erforschung der formalen Möglichkeiten literarischen Sprechens. Marcel Bénabou, Althistoriker an der Universität Paris VII und *Oulipien* seit 1969, nennt daher das Studium alter Texte als unabdingbaren Bestandteil der Arbeitssitzungen des *Oulipo*: Die *contraintes*, die selbstauferlegten formalen Kategorien, sind demnach nicht nur erfundene Regeln für das literarische Sprechen, sondern auch Strukturen, die in alten Werken vorgefunden und für die literarische Arbeit wieder aktiviert werden.<sup>12</sup>

Durch ihre jeweilige Form sind die Texte des *Oulipo* daher häufig an vorherige Texte gebunden: Für Roubaud ist der Bezug zur literarischen Tradition ein Akt des Sich-Erinnerns, ein Aufrufen bekannter, meist memorierter Texte. Diese erscheinen auf dem „Bildschirm der Erinnerung“ („écran de la mémoire“)<sup>13</sup>, wobei Roubaud mit diesem Bild an Gracqs Konzeption erinnert, der von einem „écran intérieur“ spricht. Ausgehend von der Repräsentation des Referenztextes auf dem inneren Bildschirm ergibt sich für Roubaud die Möglichkeit des Neuschreibens durch die Aufnahme des Musters und durch dessen produktive Adaptation: „Chaque nouvelle lecture d’un poème ancien fait un poème nouveau.“<sup>14</sup> Auch bei Roubaud findet sich somit ein konstitutiver Zusammenhang zwischen Lesen und Schreiben, zwischen dem Aufnehmen bestimmter formaler *contraintes* und deren produktiver Verarbeitung: „Chaque poème à lire ou relire est un poème à refaire.“<sup>15</sup> Im Akt des Lesens oder des Erinnerns an Gelesenes werden die Strukturen des Textes erkundet, um sodann produktiv nutzbar gemacht zu werden. Bei Roubaud kann man die Genese eines Textes als „produktive Rezeption“ vorgängiger Texte beschreiben.

Grundlegend für eine derartige Praxis der Intertextualität ist dabei der Zusammenhang von Literatur und Gedächtnis. Dieser steht im Mittelpunkt der schon erwähnten poetologischen Vorträge von Jacques Roubaud, die mittlerweile unter dem Titel *L’invention du fils de Leoprepes* zugänglich sind: Roubaud beginnt seinen ersten Vortrag mit Ausführungen zur Mnemotechnik – zu jener pragmatisierten Gedächtnislehre, die als Vorläuferdiskurs der untersuchten Intertextualitätskette bezeichnet werden konnte.<sup>16</sup> Nachdem Roubaud zunächst die bereits erwähnte, bei Cicero fixierte Fabel des Simonides von Keos nacherzählt, widmet er sich der

<sup>12</sup> M. Bénabou, „Quarante siècles d’Oulipo“, in: *Magazine littéraire* 398 (2001), S. 20-25, hier S. 21.

<sup>13</sup> M. Séry, „Entretien avec Jacques Roubaud“, in: *Le Monde de l’Éducation*, Juillet-Août 2001, S. 143-147, hier S. 143.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Vgl. dazu Kapitel 3.4.3

*Plutosofia* des Filippo Gesualdo, einer Art Einführung in die Mnemotechnik aus dem 16. Jahrhundert. Dabei wird ein erster Zusammenhang zwischen Literatur und Gedächtniskunst erwähnt: Roubaud führt vor Augen, wie in der Zeit vor der Erfindung des Buchdrucks das Memorieren eines Textkanons eine Notwendigkeit für jeden Gelehrten darstellte:

Posséder l'art de la mémoire et l'appliquer avec constance équivalait à la possession d'une bibliothèque (avec accès libre, et instantané). Il était possible de conserver une telle bibliothèque dans sa tête, et d'en ouvrir les livres sans faire un seul mouvement. En un temps où les livres étaient rares et chers, où l'accès au savoir était difficile, les destinées politiques incertaines qui faisaient de beaucoup des errants ou des exilés, n'était-ce pas de la plus élémentaire prudence [...], de transporter partout avec soi sa bibliothèque intérieure, d'emporter dans les pays lointains sa patrie de livres à l'abri des voleurs et des censeurs dans sa boîte crânienne ?<sup>17</sup>

Das Gedächtnis erscheint als innerer Raum der sich überlagernden Texte, geboren aus der Notwendigkeit, die im Außenraum nicht zuverlässig zugänglichen Texte dauerhaft zur Verfügung zu halten. Wenn heute das Memorieren von Texten und Textpassagen kaum mehr praktiziert wird, so liegt dies freilich nicht nur, wie Roubaud schreibt, an der besseren Zugänglichkeit von Texten. Die von ihm diagnostizierte Amnesie („une destruction, un oubli et une dégénérescence aujourd'hui entiers“<sup>18</sup>) ist auch das Ergebnis einer zur Zeit des Humanismus einsetzenden, durch die Diskreditierung der Rhetorik seit der Geniezeit besonders aggressiv gewordenen Kritik an Formen des Memorierens. So kritisiert etwa schon Montaigne die mit der Mnemotechnik verbundene Praxis des Auswendiglernens von Texten: „Nous ne travaillons qu'à remplir la mémoire, et laissons l'entendement et la conscience vides.“<sup>19</sup> In seinem Essay über die Erziehung rät er den Eltern daher, bei der Wahl des Hauslehrers darauf zu achten, dass dieser Verstand zeige – auswendig vorgetragenes Bücherwissen sei weniger wichtig („choisir un conducteur qui eût plutôt la tête bien faite que bien pleine“<sup>20</sup>).

<sup>17</sup> J. Roubaud, *L'invention du fils de Leoprepes*, S. 30-31.

<sup>18</sup> Ebd., S. 30.

<sup>19</sup> M. Montaigne, „Essais“, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von A. Thibaudet und M. Rat, Paris 1962 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 9-1097, hier S. 135 (Essai I, 25). Der Gegensatz zwischen *savoir pédant* und *savoir mondain* ist auch in Rabelais' *Gargantua* von Bedeutung. Von der scholastischen Erziehung, die primär auf das Memorieren kanonischer Texte ausgerichtet ist, heißt es dort: „À tant son père aperceut que vrayement il estudioit tresbien et y mettoit tout son temps, toutefois qu'en rien prouffitoit“ (F. Rabelais, „Gargantua“, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von M. Huchon, Paris 1994 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 1-207, hier S. 44).

<sup>20</sup> M. Montaigne, *Essais*, S. 149 (I, 26).

Roubaud stellt sich gegen diese Tradition und sieht gerade die von ihm erwähnte „innere Bibliothek“, die auf dem Auswendiglernen zahlreicher Texte beruht, als Voraussetzung für die dichterische Produktivität: Aus jenem Textraum heraus könne Neues entstehen.<sup>21</sup> Erst durch das Auswendiglernen und das Abschreiben alter Texte könnten die ihnen zugrundeliegenden Strukturen erfasst und zu *contraintes* für neue Texte werden:

Pour moi, mon rapport à la poésie est un rapport de mémoire. Quand j'étais enfant et même plus tard, j'ai appris énormément de poésies. J'en ai eu beaucoup dans ma tête. Aujourd'hui, cependant, elles ont tendance à disparaître [...] Il faut donc que je révise. Pour retrouver un poème, comme pour l'apprendre, une des manières les plus efficaces est de le copier à la main, lentement. Copier, recopier.<sup>22</sup>

Das von Roubaud empfohlene Vorgehen, ein Memorieren durch Schreiben, ist nachgerade ein Topos in der Geschichte der Mnemotechnik. Das geht so weit, dass die Schreibutensilien selbst zu Metaphern des Gedächtnisses werden: Renate Lachmann zeigt in einer Analyse der *Profezie* des Leonardo da Vinci, wie dort die materiellen Schreibutensilien (*papiri, pecte, carta*) mit dem immateriellen Gedächtnisraum überblendet werden: „Mnemotechnik und Textproduktion korrespondieren nicht nur über ein Ensemble ineinander übersetzbarer Praktiken, sondern sie setzen sich auch in gegenseitige metaphorische Abhängigkeit.“<sup>23</sup>

Indem Roubaud die Notwendigkeit des inneren Textraumes betont, erscheint er als mnemotechnisch arbeitender Autor. Renate Lachmann versteht darunter eine intertextuelle Praxis, die darin besteht, sich durch einen Text nicht nur unbewusst in einen kulturellen Gedächtnisraum einzuschreiben, sondern gleichzeitig mit dem Text einen Gedächtnisraum zu entwerfen, „in den die vorgängigen Texte über Stufen der Transformation aufgenommen werden.“<sup>24</sup> Ein derartiger Bezug zwischen Erinnern und Schreiben ist grundlegend für die Ästhetik des *Oulipo*. Das führt dazu, dass sich beim Lesen eines Gedichts traditionelle Formen (z.B. das Sonett) und radikal moderne Aspekte (z.B. im Wortschatz) überlagern:

These authors [the oulipiens, FH] make the reader feel as if he or she is wandering through centuries of writing while at the same time experiencing contemporary

<sup>21</sup> Vgl. J. Roubaud, *L'invention du fils de Leoprepes*, S. 30.

<sup>22</sup> M. Séry, *Entretien avec Jacques Roubaud*, S. 143.

<sup>23</sup> R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, S. 17.

<sup>24</sup> Ebd., S. 36.

and brash literary experiments, ones that point to the future. It is the age-old relationship between memory and invention [...].<sup>25</sup>

„Memory“ – im Sinne der im Textraum des Gedächtnisses gespeicherten literarischen Muster – ist die Voraussetzung für den dichterischen Schaffensprozess, der ausgehend von den memorierten Texten der Tradition Neues entstehen lässt.

In dem Gedichtband *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains* kann man jedoch, wie schon bei Baudelaire und Gracq, noch in einem konkreteren Sinne von einem mnemotechnischen Schreiben sprechen: Das schreibende Ich durchwandert nicht nur die *loci* eines imaginären, eigens zur Aufbewahrung der Erinnerung geschaffenen Gedächtnisraumes. Vielmehr ist auch bei Roubaud eine auf der Textebene reale urbane Topografie Grundlage des Erinnerungsprozesses, in dessen Rahmen die memorierten Texte in einer Topografie des Bewusstseins auftreten: „La marche est une mise en route qui, si les circonstances sont favorables, va amener une composition. Je fais celle-ci en marchant. Après je rentre chez moi et écris à ma table, à la main.“<sup>26</sup>

An anderer Stelle führt Roubaud jenen für seine Lyrik konstitutiven Zusammenhang von Stadtwahrnehmung und intertextuellem Schreiben genauer aus:

Je marchais et je me souvenais, je composais et lisais et apprenais et me récitais de la poésie. [...] La surface de Paris était le support de mon art de mémoire poétique par commodité seulement, par nécessité. Car je n'ai aucune admiration, ni passion, ni amour pour Paris. [...] Paris n'a donc été pour moi qu'un lieu de mémoire, pas au sens bête et bateau qu'on impose à cette expression aujourd'hui, mais au sens des Arts de mémoire de la Renaissance, un réservoir de fenêtres, maisons, recoins, encoignures [...], une grande surface où disposer des **images-mémoire**, venant de ou dirigées vers la constitution d'un espace de poésie. En chacun de ces lieux un vers, un quatrain, tout un poème.<sup>27</sup>

Bei Roubaud kann man ein ähnliches Muster entdecken wie bei Rousseau in den *Confessions*<sup>28</sup> und bei dem lyrischen Ich des Baudelaire-Gedichtes „Paysage“. Die Wahrnehmung des urbanen Außenraumes wirkt als *incitamentum* einer Gedankentätigkeit und wird in der Mansarde für die dichterische Tätigkeit fruchtbar gemacht. Dabei spielen dann die in den *loci* des

<sup>25</sup> P. Consenstein, *Literary Memory, Consciousness, and the Group Oulipo*, Amsterdam/New York 2002, S. 15.

<sup>26</sup> M. Séry, *Entretien avec Jacques Roubaud*, S. 144.

<sup>27</sup> J. Roubaud, *Poésie : récit*, Paris 2000, S. 118.

<sup>28</sup> Vgl. dazu Kapitel 3.4.2 dieser Arbeit und J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, S. 162: „La marche a quelque chose qui anime et avive mes idées.“

Außenraumes aufgerufenen Texte eine herausragende Rolle: „Cela se produit assez naturellement car j’ai dans ma tête, en composant, des réminiscences de poèmes de ces auteurs, et je ne refuse de les accueillir dans mes propres poèmes.“<sup>29</sup>

Roubaud erfindet ein Portemanteau-Wort, um jene Art des Schreibens näher zu bestimmen: Das mnemotechnische Schreiben sei ein „ruminement“<sup>30</sup>, eine Verbindung von „ruminantion“ und „cheminement“. Der Begriff „ruminantion“ (Wiederkäuen) ist in diesem Zusammenhang besonders interessant, verweist er doch sehr anschaulich auf den konstitutiven Bezug zur literarischen Tradition. Der Flaneur durchwandert die Großstadt (cheminement), die nicht in ihrer Materialität wahrgenommen wird, sondern der lediglich die praktische Funktion eines Gedächtnisraumes zukommt. Dabei entdeckt er in den *loci* der Großstadt die für die Genese eines neuen Gedichts unabdingbaren „images-mémoire“, jene Keimzellen eines neuen Textes. Die reale Topografie der Großstadt wird dabei in eine Topografie des Bewusstseins überführt.

## 8.2 Ein Mosaik aus Intertexten

Roubauds Gedichtsammlung *La forme d’une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains* ist keine *réécriture* des Gedichts „Le cygne“ aus Baudelaires *Tableaux parisiens*. Die durch den Titel etablierte intertextuelle Bezugnahme auf Baudelaire steht vielmehr neben zahlreichen anderen Text-Text-Bezügen, so dass man jedes Gedicht als Mosaik aus Intertexten bezeichnen kann.

Zunächst jedoch zum Titel: Während Gracq für seine autobiografisch geprägte Erzählung lediglich das Hemistichion „La forme d’une ville“ als Titel wählt, erscheint in Roubauds Titel zusätzlich der folgende Vers des Baudelaire-Gedichts, wenn auch in leicht abgewandelter Form: Nicht mehr nur „La forme d’une ville“, sondern „La forme d’une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains“. Aus „cœur d’un mortel“ bei Baudelaire wird bei Roubaud „cœur des humains“. Durch diese Titelvariation wird die bei Baudelaire mit der Dimension der Melancholie stark akzentuierte *vanitas*-Thematik abgeschwächt. Zwar tritt auch in Roubauds Versen die Vergänglichkeit hervor, allerdings wird sie nicht zur bestimmenden Macht.

Neben dieser Variation des Baudelaire-Verses fällt jedoch grundsätzlich auf, dass der Titel ungewöhnlich lang ist: Insgesamt werden andert-

<sup>29</sup> M. Séry, *Entretien avec Jacques Roubaud*, S. 144.

<sup>30</sup> J. Roubaud, *Poésie: récit*, S. 17.

halb Halbverse zitiert, was dem Titel eine nachgerade barocke Dimension gibt. Nun hat Harald Weinrich überzeugend darlegen können, dass schon ein Titel mit sechs Wörtern wie *À la Recherche du temps perdu* zu lang erscheine und zur Abkürzung (*Recherche*) dränge.<sup>31</sup> Diese linguistisch ermittelte Praktikabilitätsgrenze überschreitet Roubaud massiv. Dies geschieht freilich auch, um innerhalb des von Arnold Rothe beschriebenen Systems der Titel<sup>32</sup> einerseits eine Verbindung mit, andererseits eine Abgrenzung zu dem 14 Jahre zuvor erschienenen Buch Gracqs herzustellen. Es lässt sich somit schon auf der Ebene des Titels ein subtiles Wechselspiel von Partizipation und Transformation feststellen: Einerseits wird durch das Aufgreifen der Formel „La forme d’une ville“ eine Einfügung in die Intertextualitätskette erreicht, andererseits jedoch markiert der barock hypertrophierte und lexikalisch variierte Titel eine Opposition zu dem, was bislang unter diesem Label geschrieben worden ist.<sup>33</sup>

Bleibt festzuhalten, dass der Titel durch die – wenngleich im Hinblick auf Baudelaire variierte, im Hinblick auf Gracq expandierte – Lexemkette „La forme d’une ville“ eine Zugehörigkeit zur Intertextualitätskette anzeigt und somit bestimmte Lesererwartungen auf ein „Wiederschreiben“ weckt, die jedoch vom Text selbst nur partiell erfüllt werden.<sup>34</sup>

Jacques Roubauds Sammlung umfasst 150 Gedichte, die zwischen 1991 und 1998 entstanden sind. Die 150 Gedichte sind zweifach verankert: Einerseits stehen sie in intratextuellen Bezügen zu den anderen Gedichten der Sammlung, andererseits weist fast jedes Gedicht intertextuelle Bezüge zu vorgängigen Texten auf. Die Texte sind in drei Abteilungen eingeteilt, die ihrerseits wiederum in Subzyklen zerfallen. Während die drei Hauptabteilungen lediglich durch römische Ziffern markiert sind, erhalten die erwähnten Subzyklen jeweils eigene Titel. Innerhalb dieser Subzyklen lassen sich dann auch Gemeinsamkeiten zwischen den Gedichten und bisweilen gar eine Progression von einem Gedicht zum nächsten feststellen. Die Gesamtkonzeption erscheint als lockere Reihung von Stadtgedichten, deren Kohärenz lediglich durch die Großstadtwahrnehmung und die dadurch ausgelösten Lektüererinnerungen gegeben ist. Die Subzyklen hingegen sind komponierte Ensembles, deren einzelne Gedichte inhaltlich

<sup>31</sup> Vgl. H. Weinrich, „Titel für Texte“, in: *Titel – Text – Kontext: Randbezirke des Textes, Festschrift für Arnold Rothe zum 65. Geburtstag*, hg. von J. Mecke und S. Heiler, Berlin 2000, S. 3-19, hier S. 6.

<sup>32</sup> Vgl. A. Rothe, *Der literarische Titel*, S. 9.

<sup>33</sup> Vgl. Th. W. Adorno, „Titel. Paraphrasen zu Lessing“, in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1974 (stw, 355), S. 325-334, hier S. 333. Adorno sieht in einer derartigen Wiederholung des Bekannten „die Neigung, an einem vorausgehenden [Titel, FH] parasitär sich festzusaugen.“ In ideologiekritischer Perspektive bewertet er dies als Versuch, vom Markterfolg eines vorgängigen Buches oder Films zu profitieren.

<sup>34</sup> A. Rothe, *Der literarische Titel*, S. 2.

und formal aneinander gebunden sind. An einzelnen Gedichten soll exemplarisch aufgezeigt werden, inwiefern jedoch stets zu der Verankerung der Texte innerhalb der Subzyklen eine massive Bezugnahme auf Prätexte hinzutritt. Der intertextuelle Bezug der Gedichte auf einen oder mehrere jeweilige Prätexte erweist sich im Vergleich zum intratextuellen Bezug der Gedichte zu anderen Gedichten des Zyklus bisweilen gar als bedeutender.

Dem Flaneur wird die urbane Topografie zum *incitamentum* einer Gedankentätigkeit, bei der ihm Fragmente vorgängiger Texte in einer Topografie des Bewusstseins erscheinen. In dieser Hinsicht übernimmt Roubaud das beschriebene Wahrnehmungsmuster von Baudelaire und Gracq. Die aufgerufenen Fragmente entstammen jedoch zumeist nicht direkt der Lyrik Baudelaires, sondern vor allem Texten anderer Autoren. Von herausragender Bedeutung sind dabei Queneau, Aragon, Apollinaire, Brassens und Réda. Nachfolgend soll aufgezeigt werden, wie mit dem von Baudelaire codierten und von Apollinaire, Breton und Gracq erweiterten Muster der Wahrnehmung der moderne Stadtext zu einem Mosaik aus Intertexten wird.

### 8.3 Queneaus Stadtyrik als Prätext

Die erste Abteilung der Gedichtsammlung *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains* zerfällt in zwei Subzyklen: „Recourir les rues“, bestehend aus zehn Gedichten, und „État des lieux“ (41 Gedichte). Während der erste Subtitel Bezug nimmt auf *Courir les rues*, eine 1967 veröffentlichte Sammlung von Parisgedichten des *Oulipo*-Begründers Raymond Queneau, erscheint der zweite Titel als Anspielung auf Georges Perecs 1975 erschienenes Inventar *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Erstgenannter Bezug soll nachfolgend näher analysiert werden.

Der Subzyklus „Recourir les rues“ wird eröffnet von zwei eng aufeinander bezogenen Texten: Dem nur vier Verse umfassenden Gedicht „Paris“ folgt ein mit „Commentaire du poème précédent“ überschriebener Dialog, der sieben Verse umfasst:

Paris  
D'après Raymond Queneau
Le Paris où nous marchons  
N'est pas celui où nous marchâmes  
Et nous avançons sans flamme  
Vers celui que nous laisserons. (11)<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Die Seitenzahlen beziehen sich auf J. Roubaud, *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains. Cent cinquante poèmes 1991-1998*, Paris 1999.

## Commentaire du poème précédent

J.R. - Sept pieds huit pieds  
 sept pieds huit pieds  
 moi aussi j'ai fait  
 un quatrain  
 verlainien

R.Q. -Oui, mais toi  
 tu copies. (12)

Der durch den Titel des Subzyklus, „Recourir les rues“, etablierte intertextuelle Bezug auf Raymond Queneau wird durch mehrere Intertextualitätssignale in den beiden Texten bestätigt: Zunächst ist der kursiv gesetzte Paratext „D'après Raymond Queneau“ zu nennen. Dabei handelt es sich um eine Art Quellenangabe. So wie der Titel des Subzyklus eine Wiederholung andeutet („recourir les rues“, dadurch aber auch „recourir à Queneau“), markiert der Paratext „d'après“ seinerseits den Bezug auf ein Muster, das auf Queneau zurückgeht. „D'après Raymond Queneau“ weist die Texte als lyrisches Sprechen in der Tradition Queneaus aus und stellt gleichzeitig eine Art Hommage auf den Begründer des *Oulipo* dar.

Die vier Verse des Gedichts „Paris“ sind durch einen umschließenden Reim verbunden. Das schreibende Ich tritt im Personalpronomen der ersten Person Plural („nous“) auf, wodurch die geschilderte Zeiterfahrung generalisiert wird: Es kommt zu einer Komplizenschaft nicht nur zwischen dem Ich und dem Leser, sondern zwischen allen „humains“, die im Titel der Sammlung genannt sind. Die Erfahrung der verrinnenden Zeit ergibt sich durch die Wandlung der urbanen Topografie, mithin durch jenen bei Baudelaire beschworenen Verlust des Zeichenraumes („Le vieux Paris n'est plus“). Im Gegensatz zu Gracq übernimmt Roubaud von Baudelaire die Dimension der Zeitlichkeit. Die Melancholie, verstanden als das Bewusstsein, dem äußeren Wandel nicht standhalten zu können, ist bei Roubaud wieder präsent: Die Form der Stadt ändert sich schneller als das Bewusstsein des Poeten, der im Zeichenraum von Paris kaum Kontinuitäten wahrnehmen kann. Unverbunden stehen das alte Paris („Le Paris où nous marchâmes“ – Das Passé simple im Relativsatz markiert die Abgeschlossenheit) und das neue Paris („Le Paris où nous marchons“ – Präsens) nebeneinander. Mit dem bestimmten Artikel entstehen weiterhin auch sprachlich „zwei Parisräume“. Es gibt nicht mehr Paris an sich, sondern das Paris von gestern und das Paris von heute als zwei distinkte Einheiten. Durch die Negation des Verbs „être“ wird eine radikale Nicht-Identität zwischen altem und neuem Paris konstatiert – man mag hier an

Baudelaires „Le vieux Paris n'est plus“ denken. Ähnlich jedoch wie das lyrische Ich bei Baudelaire betrauert das Ich bei Roubaud nicht einen bestimmten historischen Zustand der Stadt, sondern die Vergänglichkeit an sich. Auch bei Roubaud muss daher von Melancholie gesprochen werden, nicht von objektgebundener Nostalgie. Die Melancholie ist die Trauer um das immer schon Hinfällige, um die Vergänglichkeit an sich, aus der eine Handlungshemmung erwächst: „Nous avançons sans flamme / vers celui que nous laisserons.“ Der wahrgenommene urbane Außenraum steht immer schon in der Perspektive des Vergänglichen, weshalb er auch ohne innere Beteiligung oder gar Liebe betrachtet wird. Die urbane Topografie wird auch bei Roubaud, wie noch zu zeigen sein wird, nicht als Selbstzweck erscheinen, sondern als *incitamentum* für Erinnerungen an vorgängige Lektüren dienen, so dass auch bei ihm eine Topografie des Bewusstseins entsteht.

Wird durch das melancholische Zeiterleben der vom Titel der Gedichtsammlung hergestellte Bezug zu Baudelaire in Roubauds „Paris“ konzeptuell bestätigt, so ist das Gedicht in seiner sprachlichen Form ganz an Queneau angelehnt. Nachfolgend soll gezeigt werden, dass diese Bezugnahme auf Queneau jedoch ihrerseits als indirekte Verankerung im „La forme d'une ville“-Diskurs erscheint. Queneau wäre demnach ein Zwischenglied, das seinerseits auf Baudelaire und die Melancholie-Thematik zurückbezogen werden kann.

In der bei Roubaud durch den Subzyklus-Titel „Recourir les rues“ aufgerufenen Gedichtsammlung *Courir les Rues* von Queneau gibt es eine Reihe von Gedichten, in denen das lyrische Ich die Zeiterfahrung in der Großstadt schildert und sich somit in die von Baudelaire begründete Tradition des melancholischen Flaneurs einfügt. So kann man beispielsweise in dem Gedicht „Les Mouches“ von einem melancholischen Ich sprechen, wobei die Schwermut sich an einem denkbar banalen Objekt entzündet, nämlich an den Fliegen, die das Ich umschwirren. Das Sprecher-Ich vergleicht sie mit denen der Kindheit und stellt eine Nicht-Identität fest, die zur Erfahrung der verrinnenden Zeit führt:

Les mouches d'aujourd'hui  
Ne sont plus les mêmes que les mouches d'autrefois  
elles sont moins gaies  
plus lourdes, plus majestueuses, plus graves<sup>36</sup>

Die Fliegen von heute unterscheiden sich von denen der Kindheit – wie in Roubauds Gedicht „Paris“ wird durch die Negation des Verbs „être“ eine

<sup>36</sup> R. Queneau, „Courir les rues“, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von Cl. Debon, Paris 1989 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 1, S. 349-431, hier S. 357.

Nicht-Identität konstatiert. Diese Nicht-Identität rückt den Unterschied zwischen Kindheit und Gegenwart ins Bewusstsein und löst die Melancholie des Betrachters aus. Zusätzlich aber tragen die Fliegen von heute, also die Objekte der Beobachtung, selbst Züge der Melancholie: Die Epitheta verweisen allesamt auf ein melancholisches Bewusstsein der Fliegen – „moins gaies“, „lourdes“ (Schwermut), „majestueuses“ (Melancholie als Krankheit der Herrschenden), „graves“ (ebenfalls im Sinne von „schweremütig“, das körperliche „lourd“ wird also in eine psychische Kategorie transponiert). Eine das Ich in der Stadt ereilende Melancholie spielt also in Queneaus *Courir les rues* wie bei Baudelaire konzeptuell eine herausragende Rolle.

Sprachlich und strukturell jedoch lässt sich der in Roubauds Gedicht „Paris“ angedeutete Bezug noch deutlicher an einem Gedicht aus Queneaus erstmals 1943 erschienenem *recueil* „Les Ziaux“ aufzeigen:

#### L'AMPHION

- 1 Le Paris que vous aimâtes  
N'est pas celui que nous aimons  
et nous nous dirigeons sans hâte  
vers celui que nous oublierons
- 5 Topographies ! itinéraires !  
dérives à travers la ville !  
souvenirs des anciens horaires !  
que la mémoire est difficile
- Et sans un plan sous les yeux  
10 on ne nous comprendra plus  
car tout ceci n'est que jeu  
et l'oubli d'un temps perdu<sup>37</sup>

Die erste Strophe des Queneau-Gedichts „L'Amphion“ erscheint als formale Matrix, die dem hier betrachteten Roubaud-Gedicht „Paris“ zugrunde liegt – sie darf im engeren Sinne als der Prätext gelten. Dies betrifft verschiedene Ebenen: Roubaud übernimmt, auf der lexikalischen Ebene, die Begriffe „Le Paris“, die Negation des Verbs „être“, das Demonstrativpronomen „celui“ sowie die Präpositionen „vers“ (lokal) und „sans“. Er kopiert weiterhin die syntaktische Struktur des Prätextes: Subjekt 1 (Le Paris), Relativsatz, Prädikat (verneintes être), prädikativer Nominativ (Demonstrativpronomen celui), Relativsatz, koordinierende Konjunktion

<sup>37</sup> R. Queneau, „Les Ziaux“, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von Cl. Debon, Paris 1989 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 1, S. 37-69, hier S. 41.

„et“, Prädikat 2, Umstandsbestimmung, Ortsbestimmung. Auch in Bezug auf die Metrik erscheint die Strophe des Queneau-Gedichts als bestimmendes Muster bei Roubaud: Die alternierenden Sieben- und Achtsilbler bei Queneau gehen auch in Roubauds Gedicht ein. Eine Umstellung ergibt sich freilich im Hinblick auf die Verben: Roubaud ersetzt das Verb „aimer“ durch „marcher“, zusätzlich kommt es zu einer Änderung der Sprechsituation: Während Queneau in den ersten beiden Versen eine Opposition zwischen „vous“ und „nous“ konstruiert, sind Roubauds Verse durchgängig in der ersten Person gehalten, wobei durch die Pluralform „nous“ eine Komplizität mit dem Leser entsteht. Der beschriebene intertextuelle Bezug zwischen Queneaus „L'Amphion“ und der *réécriture* in Roubauds „Paris“ wird in dem bei Queneau folgenden Text „Commentaire du poème précédent“ thematisiert, so dass man von einer metatextuellen Reflexion über die Praxis der Intertextualität sprechen muss.

In dem bei Roubaud auf das Gedicht „Paris“ folgenden Text, der mit „Commentaire du poème précédent“ überschrieben ist, handelt es sich um einen Dialog, in dem die intertextuelle Bezugnahme auf Queneau diskutiert wird, wobei der als „J.R.“ abgekürzte Dialogpartner sich als Verfasser des Gedichts „Paris“ ausgibt und als Jacques Roubaud aufzulösen ist. Der zweite Dialogpartner ist der im Paratext genannte Queneau (R.Q.). Die intertextuelle Bezugnahme auf Queneau lässt sich, wie gezeigt werden konnte, in dem Gedicht „Paris“ auf lexikalischer, syntaktischer und metrischer Ebene nachweisen. Im dialogischen Kommentar wird lediglich der letztgenannte Aspekt thematisiert: „Sept pieds huit pieds / sept pieds huit pieds.“ Interessant ist in diesem Zusammenhang die Polysemie des Begriffs „pieds“, der einerseits natürlich als Begriff der Metrik erscheint, andererseits jedoch im Kontext der Großstadtlyrik als Schrittfolge des Flaneurs gelesen werden kann. Bereits Michel de Certeau konnte auf den Zusammenhang hinweisen, der sich zwischen der praktischen Aneignung eines urbanen Raums durch einen Flaneur und der praktischen Aneignung eines Sprachsystems durch einen Sprecher im *parole*-Akt ergibt.<sup>38</sup> In beiden Fällen wird eine nur theoretisch überschaubare Einheit, die *carte* im Falle der Stadt, die *langue* im Falle der sprachlichen Kommunikation, in eine Praxis (*parcours* bzw. *parole*) überführt: Wenn de Certeau von „énonciations piétonnières“<sup>39</sup> oder „rhétoriques cheminatoires“<sup>40</sup> spricht, so unterstreicht er einen Aspekt, der für die vorliegende Studie von grundlegender Bedeutung ist, nämlich den Zusammenhang von Raumpraxis und Sprache, von Flanerie und Text. Roubaud reaktiviert somit ein Muster der rhetorischen Tradition, nämlich die Verbindung von Raum und Sprache. In der Rheto-

<sup>38</sup> M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, Bd. I, S. 149-154. Vgl. auch Kap. 6.2 dieser Arbeit.

<sup>39</sup> Ebd., S. 148.

<sup>40</sup> Ebd., S. 151.

rik wird über die Hilfskonstruktion des Raumes eine sprachliche Praxis ermöglicht.

In jedem Fall wird im Kommentar die metrische Struktur als Gemeinsamkeit zwischen Text („Paris“) und Prätext („L'Amphion“) genannt. „Moi aussi j'ai fait / un quatrain / verlainien“: Roubaud nennt in seiner „metrischen Analyse“ jedoch nicht nur Queneau, sondern auch Verlaine, der gleichsam als Schöpfer eines Quartetts genannt wird, in dem Sieben- und Achtsilbler alternieren. Verlaine wird von „J.R.“ als gemeinsame Bezugsbasis der Texte „L'Amphion“ und „Paris“ angeführt. In seiner Antwort auf jene These führt der Dialogpartner R.Q. aber einen wichtigen Unterschied zwischen seiner Art der intertextuellen Bezugnahme auf Verlaine und derjenigen Roubauds an: „Oui, mais toi / tu copies.“ Implizit wird hier zwischen einer legitimen intertextuellen Bezugnahme und einer Kopie unterschieden. Queneau arbeitet intertextuell und übernimmt im Sinne der Poetik des *Oulipo* die metrische *contrainte* der alternierenden Sieben- und Achtsilbler von Verlaine. Er führt diese jedoch produktiv weiter und verknüpft sie mit Baudelaires Melancholiekonzept. Roubaud hingegen „kopiert“ das Gedicht Queneaus, da er nicht nur das auf Verlaine zurückgeführte metrische Schema aus zweiter Hand, nämlich von Queneau, übernimmt, sondern auch lexikalische und syntaktische, damit auch konzeptuelle Aspekte der Queneau-Adaptation in sein Gedicht unverändert aufnimmt.

Wenn Roubaud sich selbst in den ersten beiden Gedichten des Zyklus als Queneau-Epigone inszeniert und in dem Dialog den Vorwurf des Plagiats aufkommen lässt, so ist dies natürlich einerseits als ironische Stilisierung im Sinne einer *dissimulatio artis* zu werten. Andererseits jedoch wird das Prinzip des intertextuellen Schreibens hier im Sinne einer Zelebration des Vorbilds genutzt, wodurch der neue Text zu einer Art Gedächtnisfeier für Queneau wird.<sup>41</sup>

Es konnte bereits gezeigt werden, dass der Aspekt der Melancholie konstitutiv für Queneaus Stadtyrik (vgl. „Les mouches“) ist. Weiterhin ist jedoch interessant, dass Queneau sich mit dieser Konzeption der Melancholie explizit auf Baudelaire bezieht. In einer Erläuterung zu dem Gedicht „L'Amphion“ schreibt Queneau über den Bezug zu Baudelaire:

Je n'étais pas depuis un an à Paris que je reprenais à mon compte la mélancolie baudelairienne : la forme d'une ville change plus vite hélas, que le cœur d'un mortel. Ce poème s'intitule l'*Amphion*. Amphion, comme chacun sait, était le fils de Zeus et d'Antiope, il construisit les remparts de Thèbes en jouant de la lyre, les

<sup>41</sup> Zu dieser Funktion intertextuellen Schreibens und ihrer Bedeutung in der Moderne und Postmoderne vgl. C. Klettke, *Simulakrum Schrift: Untersuchungen zu einer Ästhetik der Simulation bei Valéry, Pessoa, Borges, Klossowski, Tabucchi, Del Giudice, De Carlo*, München 2001, S. 140.

pierres lui obéissaient venant se placer d'elles-mêmes à l'endroit voulu. Dans un conte de *L'Hérésiarque et Cie*, Apollinaire en a fait le patron de tous les batteurs de pavés.<sup>42</sup>

Queneau bekennt sich zur Haltung der Melancholie, die für Baudelaires Schreiben konstitutiv ist, wobei er – gleichsam als Bekräftigung dieses Bekenntnisses – zitierend die Lexemeinheit „La forme d'une ville“ nachstellt. Das *Confiteor* des Künstlers wird durch ein Zitat gestützt, die Lexemeinheit „La forme d'une ville“ erhält dadurch beinahe den Status eines literarischen *mot de passe*.

Das Gedicht „L'Amphion“ erscheint als programmatisch für die gesamte Stadtlyrik Queneaus. Einerseits wird die Melancholiekonzeption Baudelaires übernommen, wodurch bereits eine Verankerung im „La forme d'une ville“-Diskurs erfolgt. Andererseits wird über die mythische Figur des Amphion ein Bezug zu Apollinaire hergestellt, der in der Sammlung *L'Hérésiarque et Cie* das Konzept der „amphionie“ als künstlerische Praxis der Flanerie präsentiert, die bei Queneau und Roubaud wieder aufgegriffen wird. Die „amphionie“ beruhe, so heißt es in Apollinaires Erzählung, auf Überzeugungen der Peripatetiker („fondé sur le péripatétisme d'Aristote“<sup>43</sup>), transponiere sie jedoch in den modernen Erfahrungsraum der Großstadt: „L'instrument de cet art et sa matière sont une ville dont il s'agit de parcourir une partie, de façon à exciter dans l'âme de l'amphion ou du dilettante des sentiments ressortissant au beau et au sublime.“<sup>44</sup> Der Mythos von Amphion und die vorgängigen Lektüre von Baudelaire und Apollinaire erscheinen bei Queneau als einzige Fixpunkte in der sich wandelnden urbanen Außenwelt.

Indem Roubaud nun eine „Kopie“ dieses Amphion-Gedichts an den Anfang seiner Gedichtsammlung *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur d'un mortel* stellt, bekräftigt er den im Titel indizierten Bezug zu Baudelaire und zu der Tradition des „La forme d'une ville“-Diskurses. Der Verweis auf Baudelaire erfolgt dabei nicht direkt, wie im Titel, sondern über Queneau als Mittelsmann. Bezugnahmen auf Queneau ließen sich für alle anderen Gedichte aus „Recourir les rues“ ausmachen: Das Präfix „re-“ kann bei Roubaud tatsächlich als Marker einer Iteration verstanden werden. Durch das Wiederschreiben Queneaus werden mittelbar jedoch auch Baudelaire und Apollinaire wiedergeschrieben.

<sup>42</sup> R. Queneau, „Chansons d'écrivains“, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von Cl. Debon, Paris 1989 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 1, S. 1151.

<sup>43</sup> G. Apollinaire, „L'Hérésiarque et Cie“, in: ders., *Œuvres en prose I*, hg. von M. Décaudin, Paris 1977, S. 81-223, hier S. 196.

<sup>44</sup> Ebd.

#### 8.4 Ein Palimpsest: Roubauds Monostichion „Ce jour-là“

Die Struktur des verschachtelten Textgedächtnisses lässt sich noch eindrücklicher an einer synoptischen Gegenüberstellung von „Ce jour-là“, einem monostichischen Gedicht aus Queneaus *Courir les rues*, und dessen produktiver Rezeption in dem Einzeiler „Philatélie“ bei Roubaud aufzeigen:

Raymond Queneau

CE JOUR-LÀ  
Monostique

J'acquis un timbre Proust au carré Marigny<sup>45</sup>

\*\*\*\*\*

Jacques Roubaud

Philatélie

Au carré Marigny pas un timbre Queneau. (19)

Beide Texte beziehen sich zunächst auf den urbanen Außenraum: Das jeweilige lyrische Ich spaziert über den Briefmarken-Markt in der Avenue de Marigny, gelegen im 8. Arrondissement unweit der Champs-Élysées und der Place de la Concorde. Diese Stadtwahrnehmung ist jedoch nur *incitamentum* für einen Erinnerungsprozesses, in dessen Rahmen vorgängige Lektüren aufgerufen werden, die die reale Topografie der Großstadt in eine Topografie des Bewusstseins überführen: Das lyrische Ich bei Queneau kauft eine Briefmarke mit einem Proust-Motiv. Der Untertitel „Monostique“ – man mag dabei an Apollinaires „Chantre“ denken – mutet in diesem Zusammenhang bizarr an: Das Monostichion als „Minimalrealisierung“ eines Gedichts wirkt disproportioniert in Bezug auf das gigantische Textuniversum von Prousts *Recherche*, das evoziert wird.

Wird die Proust-Briefmarke bei Queneau zum Auslöser des Erinnerungsprozesses, so ist die Ortsangabe „Marigny“ ihrerseits dazu geeignet, diese Lektüreeinrichtung zu bestätigen. Die Avenue de Marigny mündet in

<sup>45</sup> R. Queneau, *Courir les rues*, S. 360.

jenen Abschnitt der Champs-Élysées, der sich zwischen der Concorde und der Place Clémenceau erstreckt und der auf beiden Seiten von parkartigen Anlagen gesäumt ist. Er wird heute offiziell „Allée Marcel Proust“ genannt, da in dem Parkgelände, das von den Champs-Élysées im Süden, von der Avenue Gabriel im Norden, von der Place de la Concorde im Osten und der bei Queneau genannten Avenue de Marigny im Westen eingefasst ist, in Prousts Roman die Treffen Marcells mit Gilberte inszeniert werden.<sup>46</sup> Die Primärevo­kation durch die Proust-Briefmarke wird also durch den Ort des Briefmarken-Flohmarktes gestützt, wobei sich diese Referenzen gegenseitig dergestalt suggestiv verstärken, dass ausgehend von dem Monostichion eine Topografie des Bewusstseins entsteht, in deren Rahmen sich der wahrgenommene Ort und die Erinnerung an die Welt der *Recherche* überlagern. Der Titel „Ce jour-là“ ist nun seinerseits ein Schlüsselbegriff der evozierten Gilberte-Passagen: Er bezieht sich auf den Neujahrstag, der für Marcel eine neue Freundschaft mit Gilberte begründen soll. Marcel erhofft sich, die durch den Kalender markierte Zäsur auch für die Freundschaft zu Gilberte als Einschnitt und als Neubeginn nutzen zu können. „Ce jour-là“<sup>47</sup> bezeichnet die Zäsur zwischen der Vergangenheit und einer erhofften glücklichen Zukunft. „Ce jour-là“ soll der Tag sein, an dem die als enttäuschend erfahrene Vergangenheit („griefs“, „déceptions“<sup>48</sup>) einer sorglosen Zukunft weicht. „Ce jour-là“ wird jedoch bald als Illusion erfahren: Der Neujahrstag markiert nur in der Welt der Kalender eine Zäsur, die Welt des Herzens jedoch bleibt bestimmt von dem, was bisher geschah. Die Hoffnung auf eine von den Erfahrungen der Vergangenheit befreite Zukunft erweist sich als Trugbild, und die ersehnten Treffen mit Gilberte an jenem von Queneau bezeichneten Ort der Champs-Élysées werden unweigerlich auch von der Vergangenheit beherrscht sein: Es ist in diesem Zusammenhang interessant, dass auch Proust – wie Baudelaire, Queneau, Gracq und Roubaud – sich die Formel der „Wandlung des Herzens“ aneignet. „C’est que lui, mon cœur, n’avait pas changé, et je me dis qu’il n’y avait pas de raison pour que celui de Gilberte eût changé davantage ; je sentis que cette nouvelle amitié c’était la même.“<sup>49</sup> Auch bei Proust findet sich eine Melancholie, die allerdings nicht durch den Gegensatz zwischen einer sich wandelnden Außenwelt und einem in seiner Eigenzeit verharrenden Ich entsteht, sondern vielmehr durch die Gegenüberstellung der kalendarischen Zäsur und der

<sup>46</sup> Weiterhin wird das Gelände in Apollinaires *L’Hérésiarque et Cie* erwähnt und erscheint dort als Station auf der Flanerie („amphonie“) des Baron D’Ormesan, vgl. G. Apollinaire, *L’Hérésiarque et Cie*, S. 197.

<sup>47</sup> M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Bd. I, S. 477 und S. 479.

<sup>48</sup> Ebd., S. 477.

<sup>49</sup> Ebd., S. 479.

Konstanz eines Gefühls („lui, mon cœur, n'avait pas changé“). Im Prinzip jedoch handelt es sich um eine ähnliche Erkenntnis: Das „Herz“ wird seiner eigenen Unzeitgemäßheit inne und scheint dem äußeren Wandel, sei er nun urban oder kalendarisch dokumentiert, nicht gewachsen. In dem Monostichion „Ce jour-là“ ist die Wahrnehmung des Außenraumes *incitamentum* jener Gedankentätigkeit: Die Briefmarke und die Örtlichkeit aktivieren Lektüreeinnerungen und verdichten sich suggestiv zu einer Topografie des Bewusstseins.

Roubaud greift Queneaus Alexandriner auf. Queneaus Text wird zum Prätext des ebenfalls einzeiligen Gedichts „Philatélie“ von Roubaud: „Au carré Marigny pas un timbre Queneau.“ Es konnte bereits gezeigt werden, dass Roubauds Projekt „Recourir les rues“ als Wiederholung Queneaus konzipiert ist. Die Tatsache jedoch, dass das Ich bei Roubaud, angekommen am Carré Marigny, nicht seinerseits nach einer Proust-Marke Ausschau hält, sondern vielmehr nach einer Briefmarke mit Queneau-Motiv sucht, verweist auf ein Verständnis der Intertextualität, das der geologischen Metapher bei Gracq nahezustehen scheint: Die Texte erscheinen dabei als sich überlagernde Schichten. Da nun Queneaus Monostichion das Textuniversum der *Recherche* überlagert, kann das lyrische Ich bei Roubaud sich damit zufrieden geben, sich in Gedichtform (Einzeiler), Versmaß (Alexandriner) und Lexik auf Queneau zu beziehen, da durch diesen Bezug mittelbar auch die *Recherche* aufgerufen wird, die ihrerseits durch die Melancholie-Thematik auf Baudelaire zurückgreift. Man könnte dabei auch das Bild der russischen Puppen bemühen: Intertextualität erscheint produktionsästhetisch als eine literarische Praxis, die auf einem verschachtelten Textgedächtnis beruht. Roubaud stellt hier sozusagen die größte Puppenfigur dar. Er umschließt Queneau, der seinerseits Proust verinnerlicht hat. Proust wiederum greift auf Baudelaire zurück.<sup>50</sup>

Wie ist nun aber die Tatsache zu verstehen, dass das lyrische Ich bei Roubaud keine Queneau-Briefmarke auf dem Flohmarkt an der Avenue de Marigny findet? Eine Erklärung könnte hier sein, dass Queneau noch nicht in gleichem Maße wie Proust als Teil des kollektiven Gedächtnisses gelten kann. Er ist noch nicht als Ikone der Erinnerung auf Briefmarken materialisiert. Die noch nicht erfolgte Verankerung Queneaus im kollektiven Gedächtnis („pas un timbre Queneau“) muss das lyrische Ich bei Roubaud in seinem Vorhaben bestätigen, Queneau wiederzuschreiben („recourir les rues“ auch als „recourir à Queneau“) und ihm dadurch im

<sup>50</sup> Den Text-Text-Bezug zwischen „Le cygne“ und Prousts *Recherche* analysiert Roderich Billermann. Er wählt jedoch die Passage des Bois-Spaziergangs am Ende von „Un amour de Swann“ als Grundlage seiner Ausführungen zur Adaptation der Melancholie bei Proust. Vgl. R. Billermann, *Die ‚métaphore‘ bei Marcel Proust*, S. 384-392.

Gedächtnis der Texte die Anerkennung zukommen zu lassen, die ihm auf den Briefmarken noch nicht zuteil wird.

### 8.5 Stadtwahrnehmung und Lektüererinnerung: Zum „Sonnet III“

Roubauds Gedichtsammlung ist – dem Titel zum Trotz – keine *réécriture* Baudelaires. Sie übernimmt zwar das Hauptmotiv der Melancholie und das von Baudelaire auf den großstädtischen Außenraum bezogene Muster von Wahrnehmung und Erinnerung. Nur wenige Texte beziehen sich jedoch wie das Gedicht „L’Invitation au voyage“ (175) direkt auf Baudelaire-Texte. In der Mehrzahl der Gedichte erfolgt der Bezug entweder über „Vermittlungsinstanzen“ wie etwa Queneau oder aber über das Muster der Wahrnehmung, das dem „La forme d’une ville“-Diskurs zugrunde liegt. Abschließend soll das dritte Sonett aus dem Subzyklus „XX Sonnets“ in den Mittelpunkt der Betrachtungen rücken, da dieser Text in besonderer Weise dazu geeignet scheint, die Funktion des Außenraumes als *incitamentum* für Lektüererinnerungen aufzuzeigen. So wie das lyrische Ich in „Le cygne“ beim Überqueren der Place du Carroussel mit der Gestalt der Andromache auf Euripides, Vergil, Seneca und Racine stößt und somit die urbane Topografie zu einer Topografie des kulturellen Bewusstseins werden lässt, so ruft der nachmittägliche Einkauf in einem Supermarkt der Rue de Bretagne beim lyrischen Ich in „Sonnet III“ Erinnerungen an eine Aragon-Lektüre auf.

#### SONNET III

- 1 « Cet après-midi là je fus rue de Bretagne  
J’ai repensé souvent à cet après-midi »  
J’entrai au Prisunic où je pris un caddy  
J’y chargeai des sablés, du cidre de Mortagne
- 5 (Mettons). Les gros marchés sont des lieux de cocagne  
On y trouve de tout, le beurre et le candy  
Le marshmallow vert tendre et le dessous hardi  
Pour dames et messieurs le parfum et le pagne  
C’était un jour banal d’une époque banale
- 10 Il ne s’y passa rien qui mérite mention  
Aucun événement à mettre en une annale  
C’était un jour de juin sans complicati-on  
Et si je m’en souviens c’est que soudain ces vers  
d’Aragon me retraversèrent l’esprit. (101)

Das Sonett hebt mit einem Zitat an, das sich über zwei Alexandriner zieht. Von diesen Versen wird jedoch erst am Ende gesagt, dass es sich um einen Aragon-Text handelt. Wie in Baudelaires Gedicht „Le cygne“, so kann man auch hier eine Verkehrung von Ursache und Wirkung feststellen. So wie die Apostrophe „Andromaque, je pense à vous!“ im ersten Vers bei Baudelaire erst durch die nachgelieferte *narratio* motiviert wird, so erscheint auch bei Roubaud die Wahrnehmungsgrundlage, die das Zitat erläutert, erst nach einer ersten Gesamtlektüre des Sonetts. Das Betreten des Kaufhauses in der Rue de Bretagne (Ursache) und die plötzliche Erinnerung an die Aragon-Verse (Wirkung) werden vertauscht. Die Aragon-Verse stehen am Beginn des Gedichts und erscheinen zumindest in formaler Hinsicht als strukturbildende Matrix des gesamten Sonetts.

Zwischen dem hereingespielten Text (Verse 1 und 2) und dem Rest des Sonetts gibt es formal keine Bruchstelle. Die formale Kohärenz wird insbesondere durch das Versmaß und das anaphorische Personalpronomen „je“ (V. 2,3,4) gesichert, weiterhin durch den syntaktischen Parallelismus und durch das Reimschema. Das zwei Verse umfassende Aragon-Fragment ist eine Art Text-Generator: Die Aragon-Verse geben zwei Reimwörter vor (a: Bretagne, b: midi), die im Roubaud-Text so ergänzt werden (b: caddy, a: Mortagne), dass im ersten Quartett ein umschließender Reim entsteht, der dann auch zum Muster für das zweite Quartett wird. Wenn formal gesehen Prätext und Text nahtlos ineinander übergehen, so ergibt sich jedoch inhaltlich ein Bruch am Übergang vom zweiten zum dritten Vers. Dieser wird diskret durch die Redezeichen angedeutet: Aragons Verse evozieren eine hochemotionale, beinahe feierliche Atmosphäre, die durch die Banalität des in Vers 3 genannten Kaufhauses „Prisunic“ gebrochen wird. In Aragons Versen werden Zeit und Ort genannt, wobei „cet après-midi“ zu Beginn des ersten und am Ende des zweiten Verses beinahe penetrant als zeitliche Verortung betont wird. Diese Erwartung eines einmaligen, einschneidenden und prägenden Ereignisses wird durch die Aussage „j’ai repensé souvent à cet après-midi“ noch geschürt, um anschließend jedoch radikal enttäuscht zu werden. Der zunächst als einschneidend gepriesene, memorable Nachmittag erschöpft sich in der Banalität des Einkaufes in einem „Prisunic“.

Dieser Bruch erscheint noch radikaler, wenn man den Originalkontext der hereingespielten Aragon-Verse betrachtet: Sie entstammen dem Gedicht „On vient de loin“, dem achten aus Aragons 1954 veröffentlichtem Zyklus *Les yeux et la mémoire*.<sup>51</sup> Bezeichnenderweise treten die beiden Verse im Prätext nicht hintereinander auf. „Cet après-midi-là je fus rue de Bretagne“ und „J’ai repensé souvent à cet après-midi“ gehören dort zwei ver-

<sup>51</sup> Vgl. L. Aragon, „On vient de loin“, in: ders., *Les yeux et la mémoire*, Paris 1954, S. 53-69.

schiedenen Strophen an und werden erst bei Roubaud zu zwei aufeinanderfolgenden Alexandrinern montiert. Die in den beiden Alexandrinern beschworene Atmosphäre eines epochalen und memorablen Ereignisses bezieht sich im Prätext auf die Genese eines kommunistischen Bewusstseins: Das lyrische Ich schildert bei Aragon seine aus der Katastrophe des Ersten Weltkriegs entstandene Sympathie für den Kommunismus. „Cet après-midi-là“ bezeichnet einen Winternachmittag kurz nach dem Congrès de Tours, auf dem die französischen Kommunisten im Dezember 1920 einen Anschluss an die Zweite Internationale beschlossen haben. Beim Durchstreifen der Rue de Bretagne denkt das lyrische Ich bei Aragon an die Zentrale der ersten französischen Kommunisten, die in diesem Quartier einst Büroräume unterhielt („Il y avait là dans ce quartier / Le siège de la Première Internationale“<sup>52</sup>), sodann an seine eigene Zugehörigkeit zum Kommunismus. „Cet après-midi-là“ ist bei Aragon ein politisches Bekenntnis des schreibenden Ichs: An diesem Nachmittag versöhnen sich in seinem Bewusstsein der alte Kommunismus, der durch die Verankerung im Marais-Viertel ins Bewusstsein tritt, mit der auf dem Congrès de Tours beschlossenen neuen Linie. Der Titel des Gedichts, „On vient de loin“, erscheint dabei als Bekenntnis zur Tradition des Kommunismus, die durch neue Impulse wie etwa die im Gedicht erwähnte Rede Clara Zetkins zwar partiell revidiert, jedoch nicht verdrängt wird. „J’ai repensé souvent à cet après-midi“ ist die Erinnerung an die beim Durchstreifen des „urkommunistischen“ Außenraumes entstandene Überzeugung, dass das kommunistische Programm sich zwar wandeln, jedoch die in der Ersten Internationalen verankerten Grundsätze als Teil der zurückgelegten Wegstrecke akzeptieren müsse: „On vient de loin“.

Das Aragon-Gedicht ist insofern ein idealer Prätext für Roubaud, als es wie bei Baudelaire die urbane Topografie bereits als *incitamentum* für eine Erinnerungstätigkeit und eine daraus erwachsende Topografie des Bewusstseins präsentiert: Der Titel der Aragon-Sammlung, *Les yeux et la mémoire*, bezeichnet den konstitutiven Zusammenhang von Beobachtung der Außenwelt („yeux“) und daraus entstehender Reflexion über die Vergangenheit („mémoire“) und erscheint damit auch als Wiederschreiben Baudelaires. In Bezug auf das Wahrnehmungsmuster gleicht der Flaneur bei Roubaud dem hereingespielten Ich aus Aragons Text. Der Bruch zwischen Prätext und Text manifestiert sich eher in Bezug auf den Inhalt und die damit verbundene „Stilhöhe“: Während bei Aragon die Erinnerung an ein an die Rue de Bretagne geknüpftes einschneidendes kommunistisches Bekenntnis zu poetischer Konkretion gelangt, erschöpft sich Roubauds Erlebnis in der Rue de Bretagne in der banalen Freude an den Konsumgü-

<sup>52</sup> Ebd., S. 69.

tern. Der hereingespielte Alexandriner „J’ai repensé souvent à cet après-midi“, der sich bei Aragon auf einen politischen Entschluss bezieht, ist bei Robaud durch die Umcodierung auf das Kaufhaus entwertet.

Das zweite Quartett ist bei Roubaud eine Art Werbeprospekt des Warenhauses in der Rue de Bretagne: Es werden Produkte verschiedener Abteilungen genannt und in naiver Begeisterung vorgestellt: „On y trouve de tout“. Die Assoziation an einen Werbetext wird durch die zahlreichen Alliterationen (V. 5, 8, aber später auch 10, 12, 13) verstärkt. Erst in Vers 9 wird die Beschreibung der Produktpalette beendet, und erst dann tritt das lyrische Ich wieder hervor, um den Bruch zwischen einem in den ersten beiden Versen angekündigten großen Ereignis und der Banalität des Einkaufsbummels nun explizit zu bestätigen: „C’était un jour banal d’une époque banale“ (V. 9). Und im folgenden Vers wird weiterhin bestätigt, dass sich in dem „Prisunic“ tatsächlich nichts zugetragen habe, was einen Eintrag in den Geschichtsbüchern rechtfertigen könne.<sup>53</sup> Im zweiten Terzett wird schließlich die Erklärung dafür geliefert, weshalb das lyrische Ich sich überhaupt noch jener banalen Begebenheiten erinnert: „Et si je m’en souviens c’est que soudain ces vers / d’Aragon me retraversèrent l’esprit“ (V. 13f.). Lediglich die Lektüreeinrichtung, die das lyrische Ich bei der Wahrnehmung des urbanen Außenraums (rue de Bretagne) plötzlich erteilt, sowie der sich daraus entspinnde Produktionsprozess machen jenen Nachmittag zu einem literarischen Sujet. Der Außenraum wird also zum *incitamentum*, er ruft die Erinnerung an die Aragon-Verse wach, die ihrerseits den Anstoß zu einem Schreibprozess liefern, der nicht die urbane Topografie zum Gegenstand hat, sondern vielmehr eine Topografie des Bewusstseins entwickelt, bei der sich Gesehenes und Erinnertes überlagern. Dieser Schreibprozess vollzieht sich auf der Grundlage des Prätextes, übernimmt dessen formale *contraintes*, kann jedoch nicht dessen inhaltlicher Ausrichtung auf ein memorables Ereignis gerecht werden. Intertextualität ist somit nicht nur Partizipation, sondern durch den Prozess der kreativen Aneignung auch Transformation des Prätextes.

Dies lässt sich auch in Bezug auf das Versmaß (Alexandriner) zeigen. In den Quartetten wird es einwandfrei durchgearbeitet. In dem Maße jedoch, wie das lyrische Ich bei Roubaud eine Inkongruenz zwischen politisch-pathetischem Prätext und banalem Text eingesteht, wird es seinerseits subtil unterlaufen. In Vers 12 kann der Alexandriner gerade noch dadurch gerettet werden, dass das Wort „complication“, in der Standardaussprache viersilbig, durch eine von der Standardaussprache abweichende, äußerst artifizielle Diärese fünfsilbig wird („complicati-on“). Dadurch wird freilich

<sup>53</sup> Der zitierte Vers 9 steht im Gegensatz zu Vers 4 des „Sonnet VIII“, wo es heißt „C’était le temps inquiet d’une époque inquiète“, ein Vers, der viel eher zu der durch die Aragon-Verse geweckten Erwartungshaltung passen würde.

der Reim von „mention“ (V. 10) mit „complication“ unrein, was die Diärese als Verzweiflungstat entlarvt. In dem Maße, wie das lyrische Ich die Inkongruenz zwischen Prätext und Text zugibt, findet auch formal ein Auflösungsprozess des Prätext-Musters statt, was schließlich zur Auflösung des Alexandriners im letzten Vers führt, der nur noch elf Silben zählt. Roubauds „Sonnet III“ führt nicht nur paradigmatisch die Adaptation eines Wahrnehmungsmusters vor, das auf Baudelaire zurückgeht. Zusätzlich wird deutlich, wie intertextuelles Schreiben sich stets als Auseinandersetzung mit formalen und inhaltlichen Strukturen des Prätextes vollzieht: Dabei werden einzelne Elemente übernommen (Partizipation), andere verworfen (Tropik) und wieder andere erfahren nachhaltige Umcodierungen (Transformation).

Trotz aller Differenzen zu den vorangehenden Gliedern der Intertextualitätskette muss jedoch die Kontinuität betont werden: Wenn Jean-Michel Maulpoix behauptet, die Großstadt im Sinne Baudelaires habe ihre ästhetische Bedeutung in der Postmoderne eingebüßt, so kann Roubauds Gedichtsammlung als Gegenargument angeführt werden. In *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains* sind Baudelaires Textualitätsmuster präsent, und das Sprecher-Ich bezieht sich implizit und explizit, direkt und über Gewährsmänner der literarischen Tradition auf die *Tableaux parisiens* und das dort erstmals zu poetischer Prägnanz gelangte Muster einer Überlagerung von Großstadtswahrnehmung, Erinnerung und Gehalten des Imaginären, durch das die Topografie der Stadt in eine Topografie des Bewusstseins überführt wird.

## Zusammenfassung: Die formale Bedeutung des Motivs Großstadt

Ausgehend von dem Paradoxon, dass Baudelaire in der literaturwissenschaftlichen Diskussion zwar einerseits stets als Begründer der literarischen Moderne genannt wird (Friedrich, Raymond), andererseits jedoch in nahezu allen Untersuchungen zur literarischen Darstellung der Großstadt als Endpunkt erscheint (Citron, Stierle), wurde in der vorliegenden Arbeit der Versuch unternommen, die These von der traditionsbildenden Potenz der *Fleurs du Mal* auf den Stadtdiskurs zu übertragen und zu zeigen, dass der von Baudelaire ingenios etablierte Zusammenhang von Großstadt-wahrnehmung, Erinnerung und Imagination nicht nur Endpunkt, sondern vielmehr auch und vor allem Ausgangspunkt ist und auf diese Weise grundlegend für eine Reihe bedeutender Texte des 20. Jahrhunderts wird. Bereits Walter Benjamin konnte feststellen, dass bei Baudelaire die Großstadt auf der Ebene der Referenz kaum fassbar ist, weshalb das Motiv der Großstadt für eine Ästhetik der Moderne vor allem in formaler Hinsicht von Bedeutung ist: Die neuartigen Formen der Wahrnehmung im urbanen Raum lassen die semantische Fixierung der komplexen Wirklichkeit prekär werden und tragen wesentlich zur Entwicklung moderner ästhetischer Darstellungsweisen wie Kontextsimultaneität, Polyperspektivität und Fragment bei, die eng mit dem dynamisierten Sehen in der Großstadt verbunden sind. Im Text kommt es dadurch zu charakteristischen Überlagerungen von Wahrnehmung und Reflexion.

In den vorangehenden Kapiteln konnte zum einen die Entstehung dieser urban geprägten Ästhetik der Moderne vor dem Hintergrund poetologischer und medialer Konstellationen des 19. Jahrhunderts nachgezeichnet werden; zum anderen wurden mit den Texten Apollinaires, Bretons, Gracqs und Roubauds die wichtigsten Fälle einer produktiven Rezeption dieses Musters eingehender untersucht. Zum ersten Aspekt: Die Entstehung einer amimetischen Ästhetik bei Baudelaire und die damit einhergehende polemische Abgrenzung von Konzepten des Realismus sind nur aus dem Denkraum der deutschen Frühromantik zu verstehen. In diesem Kontext findet insbesondere bei Hardenberg bereits zu Beginn des Jahrhunderts eine nachdrückliche Aufwertung der Einbildungskraft statt. Die Emphase, mit der die Autonomie des künstlerischen Subjekts vertreten wird, führt dazu, dass die Einbildungskraft des künstlerischen Individuums zur einzigen verbindlichen Instanz avanciert und sowohl die Repräsentation von Welt als auch die Einfügung in etablierte diskursive Ordnungen als Einschränkungen der Einbildungskraft gebrandmarkt und

verworfen werden. Mit Madame de Staël, Heinrich Heine und Richard Wagner wurden drei Exponenten des deutsch-französischen Kulturtransfers im 19. Jahrhundert betrachtet, die in unterschiedlicher, immer jedoch entscheidender Weise den poetologischen Denkraum Baudelaires im Sinne der frühromantischen Poetik geprägt haben und ihm Anschlussmöglichkeiten nicht nur für die konzeptionelle Fassung seiner eigenen Theorie der Imagination, sondern auch für seine poetische Praxis bieten konnten. Die Vehemenz, mit der bei Baudelaire die Nachahmungsästhetik verworfen wird, erklärt sich jedoch nicht nur aus der poetologischen Konstellation, sondern wird – wie gezeigt werden konnte – erst als Reaktion auf das Abbildungsmedium Fotografie verständlich. Die Großstadt erscheint dabei als Motiv, an dem sich sowohl die Fotografie als auch die Literatur ihrer jeweiligen spezifischen Möglichkeiten und Grenzen versichern. Während die Fotografie im Rahmen einer Aufgabenteilung dabei die Repräsentation der städtischen Oberfläche übernimmt, insistiert die Literatur auf die von dieser urbanen Topografie ausgelösten subjektiven, nur im Medium der Sprache zur Konkretion gelangenden Bewegung der Erinnerung und der Imagination und macht diese zum Kernelement einer Poetik der Moderne. Dabei kann auch an literarische und pragmatische Muster (Petrarca, Rousseau, Mnemotechnik) angeknüpft werden, die bereits den Außenraum als *incitamentum* einer Gedankentätigkeit nutzen.

Diese Verknüpfung wird jedoch durch das dynamisierte Sehen in der Großstadt noch zwingender. Die Stadt fällt in den *Tableaux parisiens* als Referenz weitgehend aus: Die Texte sind keine Bilder von Paris, sondern Bilder des Bewusstseins, die von der nur fragmentarisch wahrgenommenen Großstadt und von flüchtigen Begegnungen auf den Boulevards hervorgerufen werden. In diesem Sinne erscheinen die *Tableaux parisiens* als Umsetzung der in Baudelaires kunstkritischen Schriften postulierten Ästhetik der Erinnerung und der Imagination, die eine „copie“ der Außenwelt verwirft. In dem berühmten Gedicht „Le cygne“ kommt es durch die Überlagerung von Wahrnehmung und Erinnerung zu einem Auseinandertreten von Welt-Zeit und Ich-Zeit, die das Sprecher-Ich in eine tiefe Melancholie stürzt. Erst durch eine radikal imaginäre Überformung der fremd gewordenen Wahrnehmungsfragmente gelingt es dem Ich, sich von den lastenden Erinnerungen zu befreien. Während in den Gedichten „Les sept vieillards“ und „Les petites vieilles“ flüchtige Begegnungen auf den Straßen der Großstadt von Bewusstseinsinhalten des Todes und der Vergänglichkeit überlagert werden, erscheint in „À une passante“ die flüchtige und kontingente Begegnung mit einer jungen Frau als Momentaufnahme, die dem Ich eine Ahnung von einem zeitenthobenen Ideal der Schönheit vermittelt. Im Text lässt sich der Übergang von der Referenz zum Imaginären des Ichs als Erschütterung der Deixis beschreiben, als Auflösung

der nur skizzenhaft etablierten raum-zeitlichen Koordinaten und somit der pragmatischen Basis der Texte. Die Überlagerung von Referenz und Imaginärem, die Oszillation zwischen diesen Ebenen und der Formgewinn, der daraus resultiert, sind spezifische Möglichkeiten des literarischen Textes und des Mediums Sprache, auf dem dieser beruht.

Daran kann Guillaume Apollinaire anknüpfen: Der voluntaristische Aspekt künstlerischer Produktion gelangte bereits bei Baudelaire zu poetischer Konkretion und wird bei Apollinaire in der Auseinandersetzung mit der futuristischen und kubistischen Malerei noch nachhaltiger betont, wodurch sich signifikante Parallelen zwischen der futuristischen Bildpraxis und Apollinares Lyrik ergeben. Diese betreffen das Ziel, ausgehend von der lebensweltlichen Erfahrung der Großstadt Simultaneität ästhetisch erfahrbar zu machen, mithin die in ihr herrschenden Wahrnehmungsbedingungen für die Entwicklung einer neuen Formensprache zu nutzen. Die formale Bedeutung des Motivs Großstadt übernimmt Apollinaire vom Autor der *Tableaux parisiens*, radikalisiert jedoch in Anlehnung an die *simultaneità* der Futuristen den amimetischen Impuls. In den Prosaminiaturen aus *Le Flâneur des deux rives*, vor allem aber in den Gedichten der Sammlung *Alcools* erfolgt die Wahrnehmung der Großstadt im Zuge einer Wanderung des lyrischen Ichs, wobei diese Sprechsituation beständig durchbrochen wird von Gehalten der Erinnerung und des Imaginären. Auf diese Weise entsteht anders als bei den Flanerien eines Mercier oder eines Fournel kein Bild der Stadt, sondern ein Bild des in der Stadt umherirrenden Bewusstseins. Der Text erscheint als Collage, wobei zwischen den Bewusstseinssetzen anders als noch bei Baudelaire kaum explizite Verbindungen gestiftet werden.

Die Surrealisten greifen ein derartiges Verfahren auf: Gerade in der Überlagerung von Gesehenem und Geträumtem sehen sie eine Möglichkeit, ihr Ideal der *surréalité* zu verwirklichen. Dabei kommt es insbesondere in Bretons *Nadja* zu einer innovativen medialen Gestaltung: Gesehenes und Geträumtes erscheinen in *Nadja* in dem jeweils passenden Medium. Das Gesehene wird im Medium der Fotografie vorgestellt, das Geträumte durch die Sprache. Durch die Korrespondenzen, die sich mit der Überlagerung dieser beiden Medien (Fotografie, Sprache) und den damit verbundenen Ebenen (*réalité, rêve*) im surrealistischen Kunstwerk ergeben, entsteht eine Praxis der *surréalité*. Die Affinität von surrealistischer Ästhetik und dem Motiv der Großstadt erklärt sich auch dadurch, dass der passiven und vorreflexiven Bewegung der Füße auf den Straßen der Großstadt (*errance*) eine ebensolche Bewegung des Stifts auf dem Papier (*écriture automatique*) entspricht. Diese Verknüpfung von Raumpraxis und Schreibakt lässt sich mit dem heuristischen Instrumentarium de Certeaus als *énonciation piétonnière* bezeichnen.

In Julien Gracqs autobiografisch geprägter Erzählung *La forme d'une ville* wird die Überlagerung von Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination aufgegriffen. Dem Erzähler geht es jedoch vor allem darum, die Genese einer derartigen Ästhetik unter Rückgriff auf autobiografische Aspekte nachzuzeichnen. Beim Gang durch die Stadt Nantes erinnert er sich an seine Jugend. Da das strenge Internatsreglement keinen direkten und unkontrollierten Kontakt mit der urbanen Außenwelt zuließ, konnte für den Internatsschüler ein Bild der Stadt nur auf der Grundlage einiger Fragmente entstehen, die mit Erinnerung, Lektüre und Imagination ergänzt werden mussten. In der Heterotopie (Foucault) des Internats verwischen die Grenzen zwischen Welt und Literatur: Der Mangel an unmittelbarer Welterfahrung wird durch Lektüre kompensiert, so dass sich während der Schulzeit ein Wahrnehmungsmodus ausbildet, bei dem die Welt stets durch das Prisma der Textwelt erfasst wird. Die Fragmente der wahrgenommenen Stadt werden zum *incitamentum* einer Reflexionsbewegung, in der Erinnerung, Lektüre und Imagination einander überlagern. Was sich während der Jugend aus dem Mangel an direkter Erfahrung herausbildet, wird später auf andere Räume übertragen und für den Schriftsteller zum Kern einer Literarästhetik, die – im Anschluss an Baudelaire – eine „copie“ der realen Außenräume ablehnt.

Bei Jacques Roubaud ist der Text-Text-Bezug von ebenso großer Bedeutung wie bei Gracq: Roubaud, der momentan bedeutendste Dichter des Oulipo-Kreises, sieht in der Dichtung v.a. einen Gedächtnisraum der Texte und somit der Sprache. In seiner Lyrik erscheint der urbane Außenraum als mnemotechnisches Konstrukt, in dem dem lyrischen Ich Texte entgegneten. Auch bei Roubaud ist der Außenraum *incitamentum* für eine Reflexionstätigkeit, in der v.a. Lektüren aufscheinen und in den neuen Text integriert werden. Dieses Muster geht zwar auf Baudelaire zurück; die konkret in die Gedichte hereingeholten Text-Fragmente beschränken sich jedoch keineswegs auf die *Fleurs du Mal*. Der erste Subzyklus von *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur d'un humain* erscheint vielmehr als eine *réécriture* Queneaus, wobei jedoch gezeigt werden konnte, dass durch den Rekurs auf Queneau indirekt auch auf Baudelaire und Apollinaire angespielt wird. Dies betrifft insbesondere die zentrale Thematik der Melancholie, die Roubaud durch den Titel des Gesamtzyklus direkt, durch das Hereinspielen von Queneau indirekt von Baudelaire übernimmt. Auch bei Roubaud entsteht die Melancholie durch die Veränderungen des Außenraumes, durch die das Ich seiner eigenen Unzeitgemäßheit inne wird. Anders jedoch als bei Baudelaire haben die dadurch motivierte Flucht in die Textwelt und das Lesen der Stadt in den Mustern der Literatur einen durchaus spielerischen Charakter. Geht es Gracq um eine Introspektion, um die Genese einer schriftstellerischen Sensibilität, so steht bei Roubaud

die Freude am Umgang mit lyrischen Formen im Vordergrund. Die beim Durchstreifen des Außenraumes aufgerufenen Textfragmente werden hochartistisch ineinandergefügt, wobei das intertextuelle Spiel nicht nur als Partizipation, sondern auch als Tropik und Transformation der Prätexte gelten muss.

Sieht man Intertextualität und Selbstreferentialität als Kennzeichen postmoderner Literatur, so können die eingehender untersuchten Texte von Gracq und Roubaud sehr wohl zu dieser gezählt werden, tritt doch die Stadt dort nicht primär als Referenz, sondern vielmehr in erster Linie als *incitamentum* für die Erinnerung an Lektüren auf, die der Sprecher in den neuen Text integriert. Diese Prätexte werden über das Großstadtmotiv in den neuen Text hereingespielt, so dass dieser zu einem Raum der sich überlagernden Textschichten wird. Die vorliegende Arbeit hat am Beispiel des „La forme d'une ville“-Diskurses gezeigt, dass jenes Schreiben keine *creatio ex nihilo* darstellt und keinesfalls nur von philosophischen Konzepten geprägt worden ist, sondern vielmehr auf Muster Baudelaires zurückgreifen kann, die dieser bereits am Motiv der Großstadt zu ästhetischer Prägnanz gebracht hat. Baudelaires *Tableaux parisiens* sind mithin nicht nur Endpunkt einer Entwicklung: Sie eröffnen vielmehr durch die Verbindung von Großstadtwahrnehmung, Erinnerung, Imagination und Lektüre Spielräume für ein „texthaltiges“ modernes und postmodernes Schreiben, durch das die urbane Topografie in eine Topografie des Bewusstseins überführt wird.

## Bibliografie

### a) Texte

- Apollinaire, Guillaume, „Alcools“, in: *Ceuvres poétiques*, hg. von M. Edéma und M. Décaudin, Paris 1971 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 37-154.
- „L'Hérésiarque et Cie“, in: ders., *Ceuvres en prose I*, hg. von M. Décaudin, Paris 1977, S. 81-223.
- „Méditations esthétiques. Les peintres cubistes“, in: ders., *Ceuvres en prose complètes II*, hg. von P. Caizergues und M. Décaudin, Paris 1991 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 5-52.
- „Chroniques et paroles sur l'art“, in: ders., *Ceuvres en prose complètes II*, hg. von P. Caizergues und M. Décaudin, Paris 1991 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 67-884.
- „L'Esprit nouveau et les poètes“, in: ders., *Ceuvres en prose complètes II*, hg. von P. Caizergues und M. Décaudin, Paris 1991 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 943-954.
- „La Vie anecdotique“, in: ders., *Ceuvres en prose complètes III*, hg. von P. Caizergues und M. Décaudin, Paris 1993 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 51-307.
- „Le Flâneur des deux rives“, in: ders., *Ceuvres en prose complètes III*, hg. von P. Caizergues und M. Décaudin, Paris 1993 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 1-50.
- Aragon, Louis, „On vient de loin“, in: ders., *Les yeux et la mémoire*, Paris 1954, S. 53-69.
- *Le paysan de Paris*, Paris 1953 (folio, 782).
- Aretino, Pietro, „Lettere“, in: *Scritti d'arte del cinquecento: Pittura, scultura, poesia, musica*, hg. von P. Barocchi, Torino 1978 (Scritti d'arte del cinquecento, 2), S. 255-258.
- Augustinus, Aurelius, *Bekenntnisse – Confessiones*, hg. und übers. von J. Bernhart, Frankfurt a.M. (insel-taschenbuch, 1002).
- Baudelaire, Charles, *Correspondance*, hg. von C. Pichois und J. Ziegler, 2 Bde., Paris 1973 (Bibliothèque de la Pléiade).
- *Ceuvres complètes*, hg. von C. Pichois, 2 Bde., Paris 1975 (Bibliothèque de la Pléiade).
- *Un mangeur d'opium*, avec le texte parallèle des 'Confessions of an English Opium-Eater' et des 'Suspiria des profundis' de Thomas de Quincey, édition critique et commentée, hg. von M. Stäuble-Lipman, Neuchâtel 1976.
- Berkeley, George, „Three Dialogues between Hylas and Philonous in opposition to sceptics and atheist“, in: ders., *The principles of Human Knowledge and Three Dialogues between Hylas and Philonous*, hg. von G.J. Warnock, London 1962, S. 147-259.
- Boccioni, Umberto, „I futuristi plagiati in Francia“, in: ders., *Gli scritti editi e inediti*, hg. von Z. Birolli, Milano 1971, S. 45-50.
- „Simultaneità futurista“, in: ders., *Gli scritti editi e inediti*, hg. von Z. Birolli, Milano 1971, S. 67-70.
- „Pittura e scultura futuriste (Dinamismo plastico)“, in: ders., *Gli scritti editi e inediti*, hg. von Z. Birolli, Milano 1971, S. 75-216.
- Boccioni, Umberto [et al.], „Prefazione al Catalogo della 1° Esposizione di Pittura futurista“, in: ders., *Gli scritti editi e inediti*, hg. von Z. Birolli, Milano 1971, S. 13-21.

- [in französischer Sprache in *Archivi del futurismo*, hg. von M. Drudi Gambillo und T. Fiori, Roma 1958, Bd. 1, S. 104-108].
- „Exhibition of Works by the Italian Futurist Painters“, in: *Archivi del futurismo*, hg. von M. Drudi Gambillo und T. Fiori, Roma 1958, Bd. 1, S. 109-113.
- „Manifesto dei pittori futuristi“, in: *Archivi del futurismo*, hg. von M. Drudi Gambillo und T. Fiori, Roma 1958, Bd. 1, S. 63-65.
- Breton, André, „Les Pas perdus“, in: *Œuvres complètes I*, hg. von M. Bonnet, Paris 1988 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 191-308.
- „Manifeste du surréalisme“, in: ders., *Œuvres complètes I*, hg. von M. Bonnet, Paris 1988 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 309-346.
- „Nadja“, in: ders., *Œuvres complètes I*, hg. von M. Bonnet, Paris 1988 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 643-753.
- „Entretiens 1913-1952“, in: ders., *Œuvres complètes III*, hg. von M. Bonnet, Paris 1999 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 423-639.
- „La Clé des champs“, in: ders., *Œuvres complètes III*, hg. von M. Bonnet, Paris 1999 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 651-959.
- Cicero, Marcus Tullius, *Über den Redner/De oratore*, hg. und übers. von H. Merklin, Stuttgart 21976 (RUB, 6884).
- *Tusculanae disputationes*, hg. und übers. von O. Gigon, München 61992 (Sammlung Tusculum).
- Cicero, Marcus Tullius [sic], *Rhetorica ad Herennium*, hg. und übers. von Th. Nüßlein, München/Zürich 1994 (Sammlung Tusculum).
- Coleridge, Samuel T., *Biographia Literaria or Biographical Scetches of My Literary Life and Opinions*, hg. von J. Engell und W.J. Bate, Princeton 1983 (The Collected Works of Coleridge, 7).
- Constant, Benjamin, „Journaux intimes“, in: ders., *Œuvres*, hg. von A. Roulin, Paris 1957 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 187-789.
- Deguy, Michel, *Arrêts Fréquents*, Paris 1990.
- Delacroix, Eugène, „Réalisme et Idéalisme“, in: ders., *Œuvres littéraires*, Bd. I: Études esthétiques, Paris 1923, S. 57-68.
- Descartes, René, *Les passions de l'âme*. Texte précédé de « La pathétique cartésienne » par Jean-Maurice Monnoyer, Paris 1988.
- Dujardin, Édouard, *Les lauriers sont coupés*, présentation par J.-P. Bertrand, Paris 2001.
- Fournel, Victor, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris 1858.
- *Les rues du Vieux Paris. Galerie populaire et pittoresque*, Paris 1879.
- Gautier, Théophile, *Charles Baudelaire*, préface de M. Parfenov, Paris 2001.
- Gracq, Julien, *Œuvres complètes*, hg. von B. Boie, 2 Bde., Paris 1989/95 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Gide, André, „Les Nourritures terrestres“, in: ders., *Romans, récits et soties, Œuvres lyriques*, hg. von Y. Davet und J.-J. Thierry, Paris 1969 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 151-250.
- „Thésée“, in: ders., *Romans, récits et soties, Œuvres lyriques*, hg. von Y. Davet und J.-J. Thierry, Paris 1969 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 1413-1453.
- Gide, André/Valéry, Paul, *Correspondance d'André Gide et de Paul Valéry 1890-1942*, hg. von R. Mallet, Paris 1955.
- Heine, Heinrich, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von M. Windfuhr, Hamburg 1975ff.
- Kahn, Gustave, *L'esthétique de la rue*, Paris 1901.

- Marinetti, Filippo Tommaso, „Fondazione e Manifesto del Futurismo (20 febbraio 1909)“, in: ders., *Teoria e invenzione futurista*, hg. von L. De Maria, Milano 1968, S. 7-13.
- Montaigne, Michel, „Essais“, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von A. Thibaudet und M. Rat, Paris 1962 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 9-1097.
- Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. von P. Kluckhohn und R. Samuel, 5 Bde., Stuttgart 1966.
- Petrarca, Francesco, *Die Besteigung des Mont Ventoux/Familiarium rerum libri IV, 1*, hg. und übers. von K. Steinmann, Stuttgart 1995 (RUB, 887).
- Proust, Marcel, *À la Recherche du temps perdu*, hg. von J.-Y. Tadié, 4 Bde., Paris 1988ff. (Bibliothèque de la Pléiade).
- Queneau, Raymond, „Les Ziaux“, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von Cl. Debon, Paris 1989 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 1, S. 37-69.
- „Courir les rues“, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von Cl. Debon, Paris 1989 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 1, S. 349-431.
- Quintilianus, *Ausbildung des Redners/Institutio oratoria*, hg. und übers. von H. Rahn, Darmstadt 1975 (Texte zur Forschung, 3).
- Rabelais, François, „Gargantua“, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von M. Huchon, Paris 1994 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 1-207.
- Roubaud, Jacques, *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Paris 1988.
- *Soleil du soleil. Le sonnet français de Marot à Malherbe. Une anthologie*, Paris 1990.
- *L'invention du fils de Leoprepes. Poésie et mémoire*, Saulxures 1993.
- *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains. Cent cinquante poèmes 1991-1998*, Paris 1999.
- *Poésie : récit*, Paris 2000.
- Rousseau, Jean-Jacques, „Les Confessions“, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von B. Gagnebin und M. Raymond, Paris 1959 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 1, S. 2-656.
- „Les rêveries du promeneur solitaire“, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von B. Gagnebin und M. Raymond, Paris 1959 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 1, S. 993-1099.
- Sulzer, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt*, Leipzig 1792.
- Talbot, William Henry Fox, *The Pencil of Nature*, Reprint New York 1969.
- Valéry, Paul, „Avant-propos à la connaissance de la Déesse“, in: ders., *Œuvres*, hg. von J. Hytier, Paris 1957 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 1, S. 1269-1279.
- „Tel Quel“, in: ders., *Œuvres*, hg. von J. Hytier, Paris 1960 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 2, S. 473-784.
- „Discours du centenaire de la photographie“, in: *Études photographiques* 10 (2001), S. 89-96.
- Varchi, Benedetto, „Lezione della maggioranza delle arti: In che siano simili et in che differenti i poeti et i pittori“, in: *Scritti d'arte del cinquecento: Pittura, scultura, poesia, musica*, hg. von P. Barocchi, Torino 1978 (Scritti d'arte del cinquecento, 2), S. 263-269.
- Weikard, Adam Melchior, *Der philosophische Arzt*. Neue, durchaus vermehrte und verbesserte Ausgabe, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1790.

## b) Darstellungen

- Ablamovicz, Aleksander, „La structure romanesque dans 'Nadja' d'André Breton“, in: *Signes du roman – signes de la transition*, hg. von J. Bessière, Paris 1986 (Publications du Centre d'Études du Roman et du Romanesque), S. 235-246.
- Abrams, Meyer H., *Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und Tradition der Kritik*, übersetzt und eingeleitet von L. Iser, München 1978 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 42).
- Adatte, Emmanuel, *Les Fleurs du Mal et Le Spleen de Paris. Essai sur le dépassement du réel*, Paris 1986.
- Adler, Jeremy, „Die Besteigung des Mont Ventoux. Francesco Petrarca und die Landschaft“, in: *Castrum Peregrini* 44 (1995), H. 217/218, S. 54-71.
- Adorno, Theodor W., „Titel. Paraphrasen zu Lessing“, in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1974 (stw, 355), S. 325-334.
- Alazraki, Jaime, „El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges“, in: *Hispanic Review* 52 (1984), S. 281-302.
- Albers, Irene, „Medien und Diskurse der Reproduktion im französischen Naturalismus: Photographie, Literatur und Vererbung bei Émile Zola“, in: *Arcadia* 35 (2000), S. 81-116.
- „Das Fotografische in der Literatur“, in: *ÄGB*, hg. von K. Barck, Bd. 2, Stuttgart/Weimar 2001, S. 534-550.
- *Sehen und Wissen. Das Photographische im Romanwerk Émile Zolas*, München 2002 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 105).
- *Photographische Momente bei Claude Simon*, Würzburg 2002 (Epistemata Reihe Literaturwissenschaft, 402), S. 11-12.
- „Vom Voyeurismus zum ästhetischen Experiment. Photographische Romanillustration zwischen Naturalismus und Symbolismus (Zola, Claretie, Rodenbach)“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 27 (2003), S. 333-369.
- Albersmeier, Franz-Josef, „Collage und Montage im surrealistischen Roman. Zu Aragons ‚Le Paysan de Paris‘ und Bretons ‚Nadja‘“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 46 (1982), S. 46-63.
- Alexandre, Didier, *Guillaume Apollinaire ‚Alcools‘*, Paris 1997.
- Amelunxen, Hubertus von, *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*, Berlin 1988.
- *Allegorie und Photographie. Untersuchungen zur französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Diss. Mannheim 1992.
- „Photographie und Literatur. Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie“, in: *Literatur intermedial: Musik, Malerei, Photographie, Film*, hg. von P.V. Zima, Darmstadt 1995, S. 209-231.
- Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999 (Beck Kulturwissenschaft).
- Attardo, Salvatore, „The Semantic Foundations of Cognitive Theories of Humor“, in: *Humor. International Journal of Humor Research* 10 (1997), S. 395-420.
- Augé, Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992.
- Aurnhammer, Achim, „Tristia ex Transilvia. Martin Opitz' Ovid-Imitation und poetische Selbstfindung in Siebenbürgen (1622/23)“, in: *Deutschland und Ungarn in ihren*

- Bildungs- und Wissenschaftsbeziehungen während der Renaissance*, hg. von W. Kühlmann und A. Schindling, Stuttgart 2004 (Contubernium, 62), S. 253-273.
- Balakian, Anna, *The Literary Origins of Surrealism. A New Mysticism in French Poetry*, New York 1947.
- *André Breton. Magus of Surrealism*, New York 1971.
- Balayé, Simone, *Mme de Staël. Lumières et liberté*, Paris 1979.
- Ballo, Guido, „Boccioni a Milano“, in: *Boccioni a Milano*, hg. von N. Bortolotti, Milano 1982, S. 11-76.
- Bancquart, Marie-Claire, *Paris des Surréalistes*, Paris 1972 (Archipel).
- Barthes, Roland, „La chambre claire. Note sur la photographie“, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von É. Marty, Bd. 3: 1974-1980, Paris 1995, S. 1108-1199.
- Bauer, Gerhard, *Gewissensblitze: moderne Gedichte als Provokationen*, München 1995.
- Bauer, Werner M., „Weltwahrnehmung und Textstruktur. Jahreszeit, Landschaft und Mensch in der neulateinischen Dichtung des Humanismus“, in: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 92/93 (1988/89), S. 159-192.
- Baumgarth, Christa, *Geschichte des Futurismus*, Reinbek bei Hamburg 1966.
- Beaumont, Eric, „Jacques Roubaud – le Projet“, in: *Magazine littéraire* 398 (2001), S. 49-51.
- Becker, Sabina, *Urbanität und Moderne: Studien zur Großstadtwahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930*, St. Ingbert 1993 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, 39).
- Becq, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice (1680-1814)*, 2 Bde., Pisa 1984.
- Behler, Ernst, *Frühromantik*, Berlin/New York 1992 (Sammlung Göschen, 2807).
- Bellavance, Guy, „Mentalité urbaine, mentalité photographique“, in: *La recherche photographique* 17 (1994), S. 10-23.
- Bénabou, Marcel, „Quarante siècles d'Oulipo“, in: *Magazine littéraire* 398 (2001), S. 20-25.
- Benjamin, Walter, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Bd. I.1, Frankfurt a.M. 1974, S. 203-429.
- „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1974, Bd. I.2, S. 509-796.
- „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Bd. II.1, Frankfurt a.M. 1977, S. 295-310.
- „Kleine Geschichte der Photographie“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Bd. II.1, Frankfurt a.M. 1977, S. 368-385.
- *Das Passagen-Werk*, hg. von R. Tiedemann, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1983 (Gesammelte Schriften, V/1 und V/2).
- Berthier, Philippe, *Julien Gracq critique. D'un certain usage de la littérature*, Lyon 1990.
- Bertrand, Marc, „Nadja: un secret de fabrication surréaliste“, in: *L'Information littéraire* 33 (1979), S. 82-90 (1. Teil) und S. 125-130 (2. Teil).
- Billanovich, Giuseppe, „Petrarca e il Ventoso“, in: *Italia medioevale e umanistica* 9 (1960), S. 389-401.
- *Petrarca e il primo umanesimo*, Padova 1996.

- Billermann, Roderich, *Die ‚métaphore‘ bei Marcel Proust. Ihre Wurzeln bei Novalis, Heine und Baudelaire, ihre Theorie und Praxis*, München 2000 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 101).
- „Aragon und der ‚surréalisme‘. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte ‚Surrealismus‘“, in: *Romanische Forschungen* 113 (2001), S. 474-510.
- „Surréalité, humour, image. Zur Ästhetik und Poetik Louis Aragons“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 110 (2000), S. 238-264.
- Blood, Susan, „Baudelaire Against Photography: An Allegory of Old Age“, in: *Modern Language Notes* 101 (1986), S. 817-837.
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence. A theory of poetry*, New York 1973.
- Blum, Herwig, *Die antike Mnemotechnik*, Hildesheim/New York 1969 (Spudasmata, 15).
- Blumenberg, Hans, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a.M. 1997.
- Bohrer, Karl Heinz, „Philosophie der Kunst oder Ästhetische Theorie. Das Problem der universalistischen Referenz“, in: ders., *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt a.M. 1994 (stw, 1055), S. 121-142.
- *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, Frankfurt a.M. 1996.
- Boie, Bernhild, „Die Welt als Sprache sehen? Zu Julien Gracq“, in: *Akzente* 36 (1989), S. 520-534.
- Bong, Jörg, *Texttaumel. Poetologische Inversionen von ‚Spätaufklärung‘ und ‚Frühromantik‘ bei Ludwig Tieck*, Heidelberg 2000 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik, 35).
- Bonnet, Marguerite, „La rencontre d'André Breton avec la folie: Saint-Dizier, août-novembre 1916“, in: *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, hg. von F. Hulak, Nice 1992 (Collection Le singleton : Art et psychanalyse), S. 114-135.
- Borsò, Vittoria, „Grenzen, Schwellen und andere Orte: ‚La géographie doit bien être au cœur de ce dont je m'occupe‘“, in: *Kulturelle Topographien*, hg. von V. Borsò und R. Görling, Stuttgart/Weimar 2004, S. 13-41.
- Brandt, Britta, „'Qui suis-je?' – Paris als Schauplatz einer Identitätssuche in André Bretons ‚Nadja‘“, in: *Blicke auf das Paris der 30er Jahre. Kolloquium der Deutsch-Französischen Gesellschaft zu Kiel, 21./22. November 1997*, Hamburg 1998 (Poetica, 29), S. 117-141.
- Breatnach, Mary, „Writing About Music. Baudelaire and Tannhäuser in Paris“, in: *Essays in the Song Cycle and on Defining the Field*, hg. von W. Bernhart und W. Wolf, Amsterdam 2001 (Word and Music Studies, 3), S. 49-63.
- „Baudelaire, Wagner, Mallarmé. Romantic Aesthetics and the Word-Tone Dichotomy“, in: *Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, hg. von S. Lodato, S. Aspden und W. Bernhart, Amsterdam 2002 (Word and Music Studies, 4), S. 69-83.
- Breunig, Leroy C./Chevalier, Jean-Claude, „Introduction“, in: G. Apollinaire, *Les peintres cubistes*, hg. von L.C. Breunig und J.-C. Chevalier, Paris 1965 (Miroirs de l'art), S. 9-36.
- Brombert, Victor, „Le Cygne' de Baudelaire : Douleur, Souvenir, Travail“, in: *Hommage à W.T. Brandy*, hg. von J.J. Patty und C. Pichois, Neuchâtel 1973 (Études baudelairiennes, 3), S. 254-261.
- Brüggemann, Heinz, „Diskurs des Urbanismus und literarische Figuration der Sinne in der Moderne“, in: *Der Sinn der Sinne*, hg. von U. Brandes, Göttingen 1998 (Schriftenreihe Forum, 8), S. 362-400.

- *Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts*, Hannover 2002 (Kultur und Gesellschaft, 4).
- Brunel, Pierre, *Apollinaire entre deux mondes. Le contrepoint mythique dans 'Alcools'*, Paris 1997 (Mythocritique II).
- Buddemeier, Heinz, *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München 1970 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 7).
- Bühler, Karl, *Sprachtheorie*, Stuttgart/New York 1982.
- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1982 (es, 727).
- „Klassizität und Moderne. Zur Allegorie bei Baudelaire“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 9 (1985), S. 122-142.
- *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur. Um Neue Studien erweiterte Ausgabe*, Frankfurt a.M. 1996 (stw, 1222).
- Burckhardt, Jacob, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Darmstadt 1955 (Gesammelte Werke, 3).
- Burt, Ellen S., „Mapping City Walks: The Topography of Memory in Rousseau's ‚Second' and ‚Seventh Promenades'“, in: *Yale French Studies* 74 (1988), S. 231-247.
- Busch, Bernd, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, München 1989.
- Busse, Dietrich/Teubert, Wolfgang, „Ist Diskurs ein sprachwissenschaftliches Objekt? Zur Methodenfrage der historischen Semantik“, in: *Begriffsgeschichte und Diskursgeschichte. Methodenfragen und Forschungsergebnisse der historischen Semantik*, hg. von D. Busse, F. Hermanns und W. Teubert, Opladen 1994, S. 10-28.
- Butzer, Günter, „Dynamisierung des Raums: Transformationen der Mnemotechnik bei Montaigne, Sterne und Baudelaire“, in: *Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur – Literatur – Film*, Bielefeld 2001, S. 23-48.
- Calin, Françoise, „Nantes, dis-moi qui te hante“, in: *Julien Gracq 2 : un écrivain moderne*, hg. von P. Marot, Paris/Caen 1994 (La Revue des Lettres modernes, 1157-1164), S. 91-107.
- Calvesi, Maurizio/Coen, Ester, *Boccioni*, Milano 1983.
- Campeato, Gildo, „L'Italia Industriale: dalla nascita della Fiat alle prime trasmissioni televisive“, in: *Paesaggio urbano. Stampe italiane della prima metà del '900 da Boccioni a Vespi gnani*, hg. von A. Moltedo Mapelli, Roma 2003, S. 27-32.
- Carruthers, Mary, *The Book of Memory. A Study in Medieval Culture*, Cambridge 1990.
- Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien*, Paris 1990 (folio essais).
- Chambers, Ross, „Trois paysages urbains: Les poèmes liminaires des ‚Tableaux parisiens'“, in: *Modern Philology* 80 (1983), S. 372-389.
- „Baudelaire's Street Poetry“, in: *Nineteenth-Century French Studies* 13 (1985), S. 244-259.
- „Are Baudelaire's ‚Tableaux Parisiens' about Paris?“, in: *On Referring in Literature*, hg. von A. Whiteside und M. Issacharoff, Bloomington 1987, S. 95-110.
- Citron, Pierre, *La poésie de Paris de Rousseau à Baudelaire*, 2 Bde., Paris 1961.
- Cool, Kenneth E., „The Petrarchan landscape as palimpsest“, in: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 11 (1981), S. 83-100.
- Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris 1979.
- „Gracq est-il un moderne?“, in: *Julien Gracq 2 : un écrivain moderne*, hg. von M. Murat, Paris 1994 (Revue des Lettres Modernes, 1157/1164), S. 11-29.

- Consenstein, Peter, *Literary Memory, Consciousness, and the Group Oulipo*, Amsterdam/New York 2002.
- Côté, Sébastien, „Les rapports intersémiotiques dans l'iconotexte: ‚Nadja‘ et ‚L'Amour fou‘ d'André Breton“, in: *L'Esprit créateur* 43 (2003), S. 48-59.
- Crary, Jonathan, *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge/Mass. 1990 (dt. *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, aus dem Amerikanischen von Anne Vonderstein, Dresden/Basel 1996).
- Daiber, Jürgen, *Experimentalphysik des Geistes: Novalis als Experimentator an Außen- und Innenwelt*, Stuttgart 2000 (Colloquia academica der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz).
- *Experimentalphysik des Geistes. Novalis und das romantische Experiment*, Göttingen 2001.
- Damamme-Gilbert, Béatrice, ‚La Forme d'une ville‘ de Julien Gracq: *Lecture d'un lieu dialogique*, Paris/Caen 1998 (Archives des Lettres modernes, 272).
- Davreu, Robert, *Jacques Roubaud*, Paris 1985 (Coll. Poètes d'aujourd'hui).
- Décaudin, Michel, „Léger, Apollinaire et les futuristes“, in: *Europe. Revue littéraire mensuelle* 75 (1997), Nr. 818-819, S. 97-104.
- Del Puppo, Alessandro, „Realtà bruta. Una polemica tra Papini e Boccioni“, in: *Prospettiva* 97 (2000), S. 82-94.
- Delvaille, Bernard, „Flâneries parisiennes“, in: *Magazine littéraire* 348 (1996), S. 35-37.
- Dickhaut, Kirsten, „... une prière à la déesse Mnémosyne? Gérard de Nerval als Gedächtnisschreiber oder die mnemotechnische Raumstruktur der Texte – das Beispiel ‚Aurélia‘“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 23 (1999), S. 69-85.
- Dirscherl, Klaus, *Zur Typologie der poetischen Sprechweisen bei Baudelaire. Formen des Besprechens und Beschreibens in den ‚Fleurs du Mal‘*, München 1975 (Romanica Monacensia, 9).
- Doetsch, Hermann, *Flüchtigkeit. Archäologie einer modernen Ästhetik bei Baudelaire und Proust*, Tübingen 2004 (Romanica Monacensia, 70).
- Dornier, Carole, „Writing the inner Citadel. The Therapeutics of Soul in Rousseau's *Rêveries du promeneur solitaire*“, in: *Subject Matters. Subject and Self in French Literature from Descartes to the Present*, hg. von P. Gifford und J. Gratton, Amsterdam/Atlanta 2000 (Faux Titre, 184), S. 60-74.
- Downs, Roger M. und Stea, David, *Maps in Minds: reflections on cognitive mapping*, New York 1977 (Harper & Row series in geography).
- Drost, Wolfgang, „Photographie als Unkunst? Historisch-ästhetische Analyse von Baudelaires Verurteilung der Photographie“, in: *Lendemains* 9 (1984), H. 34, S. 25-33.
- Drutt, Mathew, „Simultaner Ausdruck: Robert Delaunays Frühe Serien“, in: *Pariser Visionen. Robert Delaunays Serien*, hg. von M. Rosenthal, New York/Ostfildern 1997, S. 15-47.
- Düchting, Hajo, „Einführung: Apollinaire zur Kunst“, in: ders., *Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905-1918*, Köln 1989 (DuMont-Dokumente), S. 11-49.
- Dünne, Jörg, „Herborisieren und Selbstpraxis. Das ‚schwache‘ Subjekt in Rousseaus ‚Rêveries‘“, in: *Von Rousseau zum Hypertext. Subjektivität in Theorie und Literatur der Moderne*, hg. von P. Geyer und C. Jünke, Würzburg 2001, S. 127-149.
- *Asketisches Schreiben. Rousseau und Flaubert als Paradigmen literarischer Selbstpraxis in der Moderne*, München 2003 (Romanica Monacensia, 65).

- „Vorwort“, in: *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*, hg. von J. Dünne, H. Doetsch und R. Lüdeke, Würzburg 2004, S. 9-20.
- Durozoi, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris 1997.
- Engell, James, *The Creative Imagination. Enlightenment to Romanticism*, Cambridge Mass./London 1981.
- Ette, Ottmar, „Intertextualität. Ein Forschungsbericht mit literatursoziologischen Anmerkungen“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 9 (1985), S. 497-522.
- „Rezeption, Intertextualität, Diskurs. Ein Diskussionsbeitrag zur wissenschaftsgeschichtlichen Erforschung der ‚Idéologues‘“, in: *Europäische Sprachwissenschaft um 1800*, hg. von B. Schlieben-Lange, Münster 1992, Bd. 3, S. 15-27.
- Euron, Paolo, *L'artificio dell'eternità. Il primo romanticismo tedesco e la poetica della modernità*, Bologna 2001.
- Ferreyra, Marta Magdalena, „Apollinaire y Breton: la revolución en el espacio poético“, in: *Texto Crítico* 3 (1997), S. 159-168.
- Fongaro, Antoine, „Apollinaire lecteur de Baudelaire et de Hugo“, in: *Guillaume Apollinaire 12: Apollinaire et la guerre*, hg. von M. Décaudin, Paris 1973 (*La Revue des Lettres modernes*, 380-384), S. 105-113.
- Foucault, Michel, „Qu'est-ce que les Lumières? (1984)“, in: ders., *Dits et écrits 1954-1988*, Bd. IV 1980-1988, hg. von D. Defert und F. Ewald, Paris 1994, S. 562-578.
- „Des espaces autres“, in: ders., *Dits et écrits 1954-1988*, Bd. IV 1980-1988, hg. von D. Defert und F. Ewald, Paris 1994, S. 752-762.
- Fraisse, Luc, „Le paysage urbain, un espace de création pour Apollinaire dans 'Alcools'“, in: *Paysages urbains de 1830 à nos jours*, hg. von G. Peylet und P. Kuon, Bordeaux 2005 (*Eidolón*, 68), S. 181-196.
- Frey, Hans-Jost, „Über die Erinnerung bei Baudelaire“, in: *Symposium* 33 (1979), S. 312-330.
- Friedrich, Hugo, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a.M. 1964.
- *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Reinbek bei Hamburg 221996 (re, 420).
- Friedrich, Sabine, *Transformationen der Sinne. Formen dynamischer Wahrnehmung in der modernen spanischen Großstadtlyrik*, Habilitationsschrift Bonn 2002 (erscheint Ende 2005 bei Fink, München).
- Frizot, Michel, „Un dessin automatique. La vérité du calotype“, in: *Nouvelle histoire de la photographie*, hg. von M. Frizot, Paris 1994, S. 58-82.
- Gauger, Hans-Martin, *Über Sprache und Stil*, München 1995 (Beck'sche Reihe, 1107).
- Gaulmier, Jean, „Remarques sur le thème de Paris chez André Breton“, in: *Les critiques de notre temps et Breton*, hg. von M. Bonnet, Paris 1974, S. 130-138.
- Gautrand, Jean-Claude, *Paris der Photographen*, Freiburg i.Br. 1989.
- *Paris mon amour*, Köln 2004.
- Gebser, Jean, *Ursprung und Gegenwart. Fundamente und Manifestationen der aperspektivischen Welt*, Stuttgart 21966.
- Gehlen, Arnold, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt a.M. 31986.
- Geiger, Annette, *Urbild und fotografischer Blick. Diderot, Chardin und die Vorgeschichte der Fotografie in der Malerei des 18. Jahrhunderts*, München 2004.

- Geitner, Ursula, „Kritik der Einbildungskraft (poetologisch/pathologisch)“, in: *Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne*, hg. von H.J. Schneider, R. Simon und Th. Wirtz, Bielefeld 2001, S. 307-332.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.
- *Seuils*, Paris 1987.
- Giesenhagen, Elisabeth, *Stadtvisionen in der französischen Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 2002 (Trierer Studien zur Literatur, 6)
- Gille, Vincent, „Paris, territoire du rêve“, in: *Trajectoires du rêve. Du romantisme au surréalisme*, hg. von V. Gille, Paris 2003, S. 141-166.
- Girard, Louis, „Histoire et lexicographie“, in: *Annales* 18 (1963), S. 1128-1132.
- Gnüg, Hiltrud, *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit*, Stuttgart 1983 (Germanistische Abhandlungen, 54).
- Godoli, Ezio, „Città, architettura e ambientazioni“, in: *Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura*, hg. von E. Crispolti, Milano 2001, S. 99-114.
- Goetschel, Willi, „Heine und der Traum“, in: *Palimpseste. Zur Erinnerung an Norbert Altenhofer*, hg. von J. Jacob und P. Nicklas, Heidelberg 2004 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik, 41), S. 41-62.
- Goldmann, Stefan, „Statt Totenklage Gedächtnis – Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos“, in: *Poetica* 21 (1989), S. 43-66.
- Graczyk, Annette, *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*, München 2004.
- Grangaud, Michelle, „Comment Queneau en vint à nécessairement inventer l'Oulipo“, in: *Magazine littéraire* 398 (2001), S. 42-45.
- Greene, Thomas M., *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven/London 1982 (Elizabethan Club series, 7).
- Greiner, Thorsten, *Ideal und Ironie. Baudelaires Ästhetik der ‚modernité‘ im Wandel vom Vers zum Prosagedicht*, Tübingen 1993 (Mimesis, 18).
- Greve, Ylva, *Verbrechen und Krankheit. Zur Entdeckung der ‚Criminalpsychologie‘ im 19. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2004.
- Grimm, Gunter, *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie*, München 1977 (UTB, 691).
- Grimm, Jürgen, *Guillaume Apollinaire*, München 1993 (Beck'sche Reihe Autorenbücher, 628).
- Groh, Ruth/Groh, Dieter, *Zur Kulturgeschichte der Natur*, Frankfurt a.M. 1996 (stw, 1218).
- „Petrarca und der Mont Ventoux“, in: *Merkur* 46 (1992), S. 290-307.
- Großklaus, Götz, „Wirklichkeit als visuelle Chiffre. Zur ‚visuellen Methode‘ in der Literatur und Photographie zwischen 1820 und 1860 (E.T.A. Hoffmann, Heine, Poe, Baudelaire)“, in: *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, hg. von H. Segeberg, München 1996 (Mediengeschichte des Films, 1), S. 191-208.
- Grossman, Simone, *Julien Gracq et le surréalisme*, Paris 1980.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, „Wahrnehmung versus Erfahrung oder die schnellen Bilder und ihre Interpretationsresistenz“, in: *Bild und Reflexion: Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*, hg. von B. Recki und L. Wiesing, München 1997, S. 160-179.
- Hamon, Philippe, „Images à lire et images à voir: « images américaines » et crise de l'image au XIX<sup>e</sup> siècle (1850-1880)“, in: *Usages de l'image au XIX<sup>e</sup> siècle*, hg. von St. Michaud, J.-Y. Mollier und N. Savy, Paris 1992, S. 234-247.

- Harskamp, Jaap, „The Artist and the Swallow-tail Coat: Heine, Baudelaire, Manet and the Modernism in Art“, in: *Aradia* 36 (2001), S. 89-99.
- Haßler, Gerda, „Texte im Texte [sic]: Überlegungen zu einem textlinguistischen Problem“, in: *Texte im Text. Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen*, hg. von G. Haßler, Münster 1997 (Beiheft Studium Sprachwissenschaft, 29), S. 11-58.
- Hausmann, Frank-Rutger, „Der Gedanke der ‚Correspondance‘ in André Bretons Roman ‚Nadja‘“, in: *Text und Tradition. Gedenkschrift Eberhard Leube*, hg. von K. Ley, L. Schrader und W. Wehle, Frankfurt a.M. 1996, S. 121-145.
- „Francesco Petrarca's Sonett ‚Solo e pensoso i più deserti campi‘ – Versuch eines Lektüremodells“, in: *Poetologische Umbrüche. Romanistische Studien zu Ehren von Ulrich Schulz-Buschhaus*, hg. von W. Helmich, H. Meter und A. Poier-Bernhard, München 2002, S. 19-28.
- Hempfer, Klaus W., „Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard)“, in: *Modelle des literarischen Strukturwandels*, hg. von M. Titzmann, Tübingen 1991 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 33), S. 9-43.
- Henke, Florian, „Paysage urbain – espace mnémonique: La construction d'une mémoire de la littérature dans ‚La forme d'une ville‘ de Jacques Roubaud“, in: *Paysages urbains de 1830 à nos jours*, hg. von G. Peylet und P. Kuon, Bordeaux 2005 (Eidolon, 68), S. 425-436.
- Henrich, Dieter, *Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789-1795)*, Stuttgart 1991.
- Hergott, Fabrice, „Carrà e la Francia“, in: *Carlo Carrà. La matita e il pennello*, hg. von V. Fagone, Milano 1996, S. 145-158.
- Höfner, Eckhard, „Intertextuelle Interpretationsvektoren. Zur Funktion von ‚motti‘ am Beispiel Stendhals“, in: *Titel-Text-Kontext. Randbezirke des Textes, Festschrift für Arnold Rothe zum 65. Geburtstag*, hg. von J. Mecke und S. Heiler, Berlin 2000, S. 227-246.
- Hötter, Gerd, *Surrealismus und Identität. André Breton ‚Theorie des Kryptogramms‘ – Eine poststrukturalistische Lektüre seines Werks*, Paderborn 1990 (Reihe Literatur- und Medienwissenschaft).
- Ingenschay, Dieter, „Großstadtaneignung in der Perspektive des ‚peripheren Blicks‘“, in: *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*, hg. von A. Buschmann und D. Ingenschay, Würzburg 2000, S. 7-19.
- Iser, Wolfgang, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1991.
- „Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa“, in: *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, hg. von R. Warning, München 1993 (UTB, 303), S. 228-252 (erstmalig Konstanz 1974 (Konstanzer Universitätsreden, 28)).
- „Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive“, in: *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, hg. von R. Warning, München 1993 (UTB, 303), S. 253-276.
- Ishikawa, Kiyoko, *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme. Aragon, Breton, Desnos, Soupault*, Paris 1998 (Coll. Critiques littéraires).
- Jackson, John E., *Mémoire et subjectivité romantiques. Rousseau, Hölderlin, Chateaubriand, Nerval, Coleridge, Baudelaire, Wagner*, Paris 1999 (Les Essais).

- Jakobson, Roman, „Linguistics and poetics“, in: *Style in language*, hg. von Th.A. Sebeok, Cambridge/Mass. 1964, S. 350-377.
- Jaloux, Edmond, „L'esprit des livres :La grâce humaine' par André Fraigneau (N.R.F.) et ‚Le château d'Argol' par Julien Gracq (José Corti)“, in: *Les Nouvelles littéraires* 855 (04.03.1939), S. 4.
- Jauff, Hans Robert, „Aufriß einer Theorie und Geschichte der ästhetischen Erfahrung“, in: ders., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Band I: Versuche im Feld der literarischen Erfahrung*, München 1977 (UTB, 692), S. 24-211.
- „Zur Frage der ‚Struktureinheit' älterer und moderner Lyrik“, in: ders., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Band I: Versuche im Feld der literarischen Erfahrung*, München 1977 (UTB, 692), S. 295-342.
- „Kunst als Anti-Natur: Zur ästhetischen Wende nach 1789“, in: ders., *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt a.M. 1989 (stw, 864), S. 119-156.
- „Die Epochenschwelle von 1912: Guillaume Apollinaires ‚Zone' und ‚Lundi rue Christine““, in: ders., *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt a.M. 1990 (stw, 864), S. 216-256.
- „Ursprünge der Naturfeindschaft in der Ästhetik der Moderne“, in: *Romantik – Aufbruch zur Moderne*, hg. von K. Maurer und W. Wehle, München 1991 (Romanistisches Kolloquium, 5), S. 357-382.
- „Ein Abschied von der Poesie der Erinnerung. Yves Bonnefoys ‚Ce qui fut sans lumière““, in: *Memoria. Vergessen und Erinnern*, hg. von A. Haverkamp und R. Lachmann unter Mitwirkung von R. Herzog, München 1993 (Poetik und Hermeneutik, 13), S. 456-491.
- „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“, in: *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, hg. von R. Warning, München 1993 (UTB, 303), S. 126-162.
- Jay, Martin, *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*, Berkeley 1993.
- Ji-Young, Kim, „Mémoire, survivance et mouvance dans les récits de Gracq“, in: *Julien Gracq 3: temps, Histoire, souvenir*, hg. von P. Marot, Paris/Caen 1998 (La Revue des Lettres modernes, 1412/1418), S. 21-46.
- Johnson, Kendall, „Haunting Transcendence: The Strategy of Ghosts in Bataille and Breton“, in: *Twentieth Century Literature* 45 (1999), S. 347-370.
- Jourde, Pierre, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX<sup>e</sup> siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris 1991.
- Jullian, René, „La peinture futuriste et le mouvement“, in: *Gazette des Beaux-Arts* 94 (1979), S. 125-134.
- Kablitz, Andreas, „Petrarcas Augustinismus und die écriture der Ventoux-Epistel“, in: *Poetica* 26 (1994), S. 31-69.
- Kafitz, Dieter, *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 2004 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 209).
- Kelley, David, „Defeat and rebirth: the city poetry of Apollinaire“, in: *Unreal city. Urban experience in modern European literature and art*, hg. von E. Timms und D. Kelley, Manchester 1985, S. 80-96.
- Kersting, Marianne, „Negation und Konstruktion. Aspekte der Phantasiearchitektur in moderner Dichtung“, in: *Positionen der Negativität*, hg. von H. Weinrich, München 1975 (Poetik und Hermeneutik, 6), S. 366-392.

- Killick, Rachel, „Espaces du moi, espaces de la ville: forme et signification dans quatre poèmes des ‘Tableaux Parisiens’“, in: *Essays in French Literature* 39 (2002), S. 153-167.
- Kittler, Friedrich A., *Aufschreibesysteme 1800 – 1900*, München 31995.
- *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin 2002 (Internationaler Merve Diskurs, 250).
- Kleinspehn, Thomas, *Der flüchtige Blick: Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*, Reinbek bei Hamburg 1989 (Rowohlts Enzyklopädie, 485).
- Klettke, Cornelia, *Simulakrum Schrift: Untersuchungen zu einer Ästhetik der Simulation bei Valéry, Pessoa, Borges, Klossowski, Tabucchi, Del Giudice, De Carlo*, München 2001.
- Klibansky, Raymond, Panofsky, E. und Saxl, F., *Saturn und Melancholie*, Frankfurt a.M. 1990.
- Klotz, Volker, *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, München 1969.
- Koch, Manfred, *„Mnemotechnik des Schönen“. Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus*, Tübingen 1988.
- Koebner, Thomas, „Versuch über den literarischen Spaziergang“, in: *Das achtzehnte Jahrhundert. Facetten einer Epoche. Festschrift für Rainer Gruenter*, hg. von W. Adam, Heidelberg 1988, S. 39-76.
- Köhler, Erich, „Einige Thesen zur Literatursoziologie“, in: ders., *Vermittlungen. Romanistische Beiträge zu einer historisch-soziologischen Literaturwissenschaft*, München 1976, S. 8-15.
- Köhn, Eckhardt, *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form – Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*, Berlin 1989.
- König, Bernhard, „Petrarcas Landschaften. Philologische Bemerkungen zu einer neuen Deutung“, in: *Romanische Forschungen* 92 (1980), S. 251-282.
- Koppen, Erwin, *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin/New York 1973 (Beihefte zu arcadia – Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft, 2).
- *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, Stuttgart 1987.
- Koschorke, Albrecht, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitungen in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt a.M. 1990.
- Koselleck, Reinhart, „Richtlinien für das Lexikon politisch-sozialer Begriffe der Neuzeit“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 11 (1967), S. 81-99.
- „Einleitung“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hg. von O. Brunner, W. Conze und R. Koselleck, Stuttgart 1972, Bd. 1, S. XII-XXVII.
- „Begriffsgeschichte und Sozialgeschichte“, in: ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 31995 (stw, 757), S. 107-129.
- „„Erfahrungsraum“ und „Erwartungshorizont“ – zwei historische Kategorien“, in: ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 31995 (stw, 757), S. 349-375.
- Kowitz, Vera, *La Tour Eiffel. Ein Bauwerk als Symbol und Motiv in Literatur und Kunst*, Essen 1989 (Frankreich-Studien. Arbeiten zur Literatur und Kultur, 5).
- Krämer, Sybille, „Melancholie – Skizze zur epistemologischen Deutung eines Topos“, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 48 (1994), S. 395-419.

- Kremers, Dieter, „Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux“, in: *Sprachen der Lyrik. Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag*, hg. von E. Köhler, Frankfurt a.M. 1975, S. 487-497.
- Krenzel-Zingerle, Veronika, *Apollinaire-Lektüren. Sprachrausch in den ‚Alcools‘*, München 2003 (Romanica Monacensia, 67).
- Kristeva, Julia, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969 (Tel Quel).  
— *Soleil noir: Dépression et mélancolie*, Paris 1989.
- Kroymann, Maren, „Déchiffrer la femme“. Eine Lektüre von Bretons ‚Nadja‘“, in: *Lendemains* 7 (1982), H. 25/26, S. 168-176.
- Kuon, Peter, „L’Oulipo et les avant-gardes“, in: *Oulipo poétiques*, hg. von P. Kuon, Tübingen 1999 (Études littéraires françaises, 69), S. 15-30.
- Labarthe, Patrick, „Paris comme décor allégorique“, in: *Baudelaire, Paris, l’Allégorie*, hg. von J.-P. Avice und C. Pichois, Paris 1995 (L’Année Baudelaire, 1).  
— *Baudelaire et la tradition de l’allégorie*, Genève 1999 (Histoire des idées et critique littéraire, 380).  
— „La poésie de Paris“, in: *Les fleurs du mal. Analyse littéraire et étude de la langue*, hg. von G. Conesa und F. Neveu, Paris 2002, S. 91-108.
- Lachmann, Renate, „Kultursemiotischer Prospekt“, in: *Memoria. Vergessen und Erinnern*, hg. von A. Haverkamp und R. Lachmann, München 1993 (Poetik und Hermeneutik, 15), S. XVII-XXX.  
— *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a.M. 1990.
- Laforge, Pierre, „Notes sur les ‚Tableaux parisiens‘“, in: *Baudelaire, Paris, l’Allégorie*, hg. von J.-P. Avice und C. Pichois, Paris 1995 (L’Année Baudelaire, 1), S. 81-88.  
— *Ut pictura poesis. Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Lyon 2000 (Coll. Littérature et Idéologies).
- Lawler, James R., *Poetry and Moral Dialectic. Baudelaire’s ‚Secret Architecture‘*, Madison/London 1997.
- Leblanc, Cécile, *Wagnérisme et création en France 1883-1889*, Paris 2005 (Romantisme et Modernités, 95).
- Leborgne, Érik, „Qu’est-ce que la rêverie ?“, in: *Magazine littéraire* 357 (1997), S. 32-35.
- Leiris, Michel, „Apollinaire, citoyen de Paris“, in: *Les Lettres françaises clandestines* 6 (1945).
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris 1975.
- Lepénies, Wolf, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1998 (stw, 967).
- Leroy, Claude, *Le mythe de la passante. De Baudelaire à Mandiargues*, Paris 1999 (Perspectives littéraires).
- Lessing, Hans-Ulrich, „Melancholie“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von J. Ritter und K. Gründer, Bd. 5, Basel 1980, Sp. 1038-1043.
- Leuker, Tobias, „Zwerge auf den Schultern von Riesen – Zur Entstehung des berühmten Vergleichs“, in: *Mittelalterliches Jahrbuch* 32 (1997), S. 71-76.
- Leurat, Jean-Louis, „Autour de la notion de palimpseste : Julien Gracq et Marcel Proust“, in: *Lendemains* 66 (1992), S. 76-84.
- Link, Hannelore, *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart/Berlin/Köln 1980.
- Lista, Giovanni, „Le Futurisme Marinettien“, in: F.T. Martinetti, *Le Futurisme*, hg. von G. Lista, Lausanne/Milano 1980, S. 7-69.

- Lombeze, Christine, „Traduction et traducteurs de poésie allemande dans la presse française entre 1830 et 1850 : La Revue de Paris“, in: *Romanische Forschungen* 116 (2004), S. 182-202.
- Loubry, Sidonie, „Julien Gracq lecteur de Baudelaire“, in: *Baudelaire – nouveaux chantiers*, hg. von J. Delabroy und Y. Charnet, Lille 1995, S. 175-185.
- Lynch, Kevin, *Das Bild der Stadt*, Braunschweig/Wiesbaden 1965.
- Magri-Mourgues, Véronique, „Lecture des Tableaux Parisiens: Entre référence et imaginaire“, in: *L'Information grammaticale* 96 (2003), S. 27-34.
- Maierhofer, Monika, *Zur Genealogie des Imaginären: Montaigne, Pascal, Rousseau*, Tübingen 2003 (*Romanica Monacensia*, 64).
- Mahler, Andreas, „Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution“, in: *Stadt-Bilder. Allegorie – Mimesis – Imagination*, hg. von A. Mahler, Heidelberg 1999 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 170), S. 11-36.
- Marot, Patrick, „Julien Gracq et le surréalisme“, in: *Œuvres et critiques* 18 (1993), S. 133-143.
- Marot, Patrick, *La forme du passé: écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, Paris 1999 (Bibliothèque des lettres modernes).
- Martin, Marianne W., *Futurist Art and Theory 1909-1915*, Oxford 1968.
- Martinelli, Bortolo, *Petrarca e il Ventoso*, Bergamo 1977.
- Matzat, Wolfgang, „Baudelaires Exotismus – Zur Differenzierung von romantischer und moderner Lyrik“, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* NF 37 (1987), S. 147-165.
- Maulpoix, Jean-Michel, *Le poète perplexe*, Paris 2000.
- Mehnerdt, Henning, *Melancholie und Inspiration. Begriffs- und wissenschaftsgeschichtliche Untersuchungen zur Poetischen „Psychologie“ Baudelaires, Flauberts und Mallarmés. Mit einer Studie über Rabelais*, Heidelberg 1978 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte F. 3, 35).
- Mergenthaler, Volker, *Seben schreiben – Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel*, Tübingen 2002 (Hermae, N.F. 96).
- Molledo-Mapelli, Alida, „Il mutamento del paesaggio. Gli incisori e la città nella prima metà del Novecento, in Italia“, in: *Paesaggio urbano. Stampe italiane della prima metà del '900 da Boccioni a Vespignani*, hg. von A. Molledo-Mapelli, Roma 2003, S. 9-25.
- Mossop, Deryk J., „Baudelaire and ‚L'Art mnémonique‘“, in: *Symposium* 33 (1979), S. 345-357.
- Mourier-Casile, Pascaline, „Promenades ex-centriques. Esthétique fin de siècle de la banlieue“, in: *Errances et parcours parisiens de Rutebeuf à Crevel*, hg. von J. Guichardet, Paris 1986, S. 147-156.
- Müller-Vollmer, Kurt, *Poesie und Einbildungskraft. Zur Dichtungstheorie Wilhelm von Humboldts. Mit der zweisprachigen Ausgabe eines Aufsatzes Humboldts für Frau von Staël*, Stuttgart 1967.
- Murat, Michel, *Julien Gracq*, Paris 1991.
- Murphy, Steve, „Équivoques d'un ‚paysage‘ baudelairien“, in: *Lire ‚Les Fleurs du Mal‘. Actes des Journées d'étude organisées à Paris 7 par la Société des études romantiques*, hg. von J.-L. Diaz, Paris 2002 (Cahiers ‚Textuel‘, 25), S. 125-146.
- Navari, Roger, „De la ville moderniste à la ville post-moderniste dans la poésie française“, in: *Paysages urbains de 1830 à nos jours*, hg. von G. Peylet und P. Kuon, Bordeaux 2005 (*Eidolon*, 68), S. 375-381.

- Neuber, Wolfgang, „Memoria“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von G. Ueding, Bd. 5, Tübingen 2001, Sp. 1037-1078.
- Nicolini, Renato, „Futurismo e città“, in: *Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura*, hg. von E. Crispolti, Milano 2001, S. 129-146.
- Oehler, Dolf, „Ein hermetischer Sozialist. Zur Baudelaire-Kontroverse zwischen Walter Benjamin und Bert Brecht“, in: *Baudelaires Blumen des Bösen*, hg. von H. Engelhardt und D. Mettler, Frankfurt a.M. 1988 (st, 2070), S. 215-235.
- „Drei Schwierigkeiten beim Rezipieren hermetischer Lyrik. Zu Hartmut Stenzels Einwänden gegen meine Deutung des ‚Cygne‘“, in: *Baudelaires Blumen des Bösen*, hg. von H. Engelhardt und D. Oehler, Frankfurt a.M. 1988 (st, 2070), S. 242-245.
- „Le Cygne“, in: *Die französische Lyrik des 19. Jahrhunderts*, hg. von H. Stenzel und H. Thoma, München 1987, S. 148-165.
- „Les ressources de l'allégorie : 'À une passante'“, in: *Lectures de Baudelaire. Les Fleurs du Mal*, hg. von St. Murphy, Rennes 2002, S. 57-68.
- Ortel, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes 2002.
- Oster-Stierle, Patricia, „Ist der Surrealismus ein Manierismus? André Breton und Monsù Desiderio“, in: *Manier – Manieren – Manierismus*, hg. von E. Greber und B. Menke, Tübingen 2003 (Literatur und Anthropologie, 18), S. 95-121.
- Paech, Joachim, „Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen“, in: *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, hg. von J. Helbig, Berlin 1998, S. 14-30.
- Pange, Pauline de, *Mme de Staël et la découverte de l'Allemagne*, Paris 1929.
- *Auguste Guillaume Schlegel et Mme de Staël d'après des documents inédits*, Paris 1938.
- Perego, Elvire, „La ville-machine. Architecture et industrie“, in: *Nouvelle histoire de la photographie*, hg. von M. Frizot, Paris 1994, S. 197-216.
- Petruschke, Andrea, *Sprachen der fantaisie in der französischen Lyrik um 1913. Inszenierungen von Wirklichkeit und Subjektivität in Alcools von Guillaume Apollinaire und der école fantaisiste*, Marburg 2004.
- Pfister, Manfred, „Konzepte der Intertextualität“, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. von U. Broich und M. Pfister, Tübingen 1985 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 35), S. 1-30.
- Picon, Gaëton, *Le surréalisme 1919-1939*, Genève 1983.
- Plett, Heinrich F., „Intertextualities“, in: *Intertextuality*, hg. von H.F. Plett, Berlin/New York 1991 (Research in Text Theory/Untersuchungen zur Texttheorie), S. 3-29.
- Plumpe, Gerhard, „Systemtheorie und Literaturgeschichte. Mit Anmerkungen zum deutschen Realismus im 19. Jahrhundert“, in: *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, hg. von H.U. Gumbrecht und U. Link-Heer, Frankfurt a.M. 1985 (stw, 486), S. 251-264.
- *Der tote Blick: Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München 1990.
- *Epochen moderner Literatur: Ein systemtheoretischer Entwurf*, Opladen 1995.
- Ponzi, Mauro, „Benjamin und Baudelaire als Kritiker des Modernen“, in: *Moderne(n) der Jahrhundertwenden. Spuren der Moderne(n) in Kunst, Literatur und Philosophie auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*, hg. von V. Borsò und B. Goldammer, Baden-Baden 2000 (Düsseldorfer Kommunikations- und Medienwissenschaftliche Studien, 6), S. 128-148.

- Preisendanz, Wolfgang, „Zur Poetik der deutschen Romantik: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung“, in: *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen, Motive*, hg. von H. Steffen, Göttingen 1967, S. 54-74.
- „Zum Beitrag von Renate Lachmann ‚Dialogizität und poetische Sprache‘“, in: *Dialogizität*, hg. von R. Lachmann, München 1982 (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, Reihe A, 1), S. 25-28.
- Prendergast, Christopher, *Paris and the Nineteenth Century*, Cambridge Mass. 1992.
- Rabb, Jane M., *Literature and photography. Interactions 1840-1990*, Albuquerque 1995.
- Raible, Wolfgang, *Moderne Lyrik in Frankreich. Darstellung und Interpretation*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1972 (Sprache und Literatur, 77).
- „Arten des Kommentierens – Arten der Sinnbildung – Arten des Verstehens. Spielarten der generischen Intertextualität“, in: *Text und Kommentar*, hg. von J. Assmann und B. Gladigow, München 1995 (Archäologie der literarischen Kommunikation, 4), S. 51-73.
- Rajewski, Irina O., *Intermedialität*, Tübingen/Basel 2002 (UTB, 2261).
- Raymond, Marcel, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris 1940.
- *Jean-Jacques Rousseau. La quête de soi et la rêverie*, Paris 1962.
- „La rêverie selon Rousseau et son conditionnement historique“, in: ders., *Vérité et poésie*, Neuchâtel 1964, S. 87-105.
- Read, Peter, *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire*, Paris 1995.
- „La révolution cubiste“, in: *Magazine littéraire* 348 (1996), S. 28-31.
- Reiter, Raymond, „A Logic of default Reasoning“, in: *Artificial Intelligence* 13 (1980), S. 81-131.
- Reuchlein, Georg, „... als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm? – Zur Geschichtlichkeit von Georg Büchners Modernität: Eine Archäologie der Darstellung seelischen Leidens im ‚Lenz‘“, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 28 (1996), S. 59-111.
- Richter, Mario, „Nadja’ d’André Breton. Analyse de la première séquence“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 96 (1986), S. 225-237.
- „Baudelaire, la mente e l’esilio. Letture di ‚Le Cygne‘“, in: *Strumenti critici* 92 (2000), S. 75-109.
- *Baudelaire – Les Fleurs du Mal*, Genève 2001.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit*, Paris 1990.
- Ritter, Joachim, „Leitgedanken und Grundsätze des Historischen Wörterbuchs der Philosophie“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 11 (1967), S. 75-80.
- *Subjektivität*, Frankfurt a.M. 1974.
- Robbins, Daniel J., „Sources of Cubism and Futurism“, in: *Art Journal* 41 (1981), S. 324-327.
- Rommel, Gabriele, „Imagination in the Transcendental Poetics of Novalis“, in: *The Romantic Imagination. Literature and Art in England and Germany*, hg. von F. Burwick und J. Klein, Amsterdam/Atlanta 1996 (Textet Studies in Comparative Literature, 6), S. 95-122.
- Rosch, Eleanor, „Principles of categorization“, in: *Cognition and categorization*, hg. von E. Rosch und B.B. Lloyd, Hillsdale 1978, S. 27-48.
- Rosen, Julia von, *Kulturtransfer als Diskursformation. Die Kantische Ästhetik in der Interpretation Mme de Staëls*, Heidelberg 2004 (Studia Romanica, 120).
- Rossellit, Jutta, *Aufbruch nach innen. Studien zur literarischen Moderne mit einer Theorie der Imagination*, Würzburg 1993 (Epistemata Reihe Literaturwissenschaft, 108).

- Rothe, Arnold, *Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte*, Frankfurt a.M. 1986 (Das Abendland, NF 16).
- Roubert, Paul-Louis, „1859, exposer la photographie“, in: *Études photographiques* 8 (2000), S. 5-20.
- Roudaut, Jean, „En marge de ‚Zone‘“, in: *Magazine littéraire* 348 (1996), S. 40-43.
- Rouillé, André, *La photographie en France. Textes et controverses : une anthologie 1816-1871*, Paris 1989.
- „Versions de la ville“, in: *La recherche photographique* 17 (1994), S. 4-7.
- Sánchez, Yvette, „Titel als Mittel. Poetologie eines Paratexts“, in: *Aradia* 34 (1999), S. 244-261.
- Schaaf, Larry J., *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*, Princeton/Oxford 2000.
- Schama, Simon, *Landscape and Memory*, London 1995.
- Scheuer, Hans J., *Zur Kultur- und Mediengeschichte der Photographie. Die Industrialisierung des Blicks*, Köln 1987.
- Schlüter, Renate, *Zeuxis und Prometheus. Die Überwindung des Nachahmungskonzepts in der Ästhetik der Frühromantik*, Frankfurt a.M. 1995 (Bonner Romanistische Arbeiten, 51).
- Schöning, Udo, „Einleitung“, in: *Madame de Staël und die Internationalität der europäischen Romantik. Fallstudien zur interkulturellen Vernetzung*, hg. von U. Schöning und F. Seemann, Göttingen 2003 (Göttinger Beiträge zur Nationalität, Internationalität und Intermedialität von Literatur und Film), S. 9-28.
- Schulte, Brigitte, *Melancholie. Von der Entstehung des Begriffs bis Dürers ‚Melencolia I‘*, Würzburg 1996.
- Schwarze, Christoph, *Introduction à la sémantique lexicale*, Tübingen 2001 (Narr Studienbücher).
- Séry, Macha, „Entretien avec Jacques Roubaud“, in: *Le Monde de l'Éducation*, Juillet-Août 2001, S. 143-147.
- Simmel, Georg, „Die Großstadt und das Geistesleben“ [1903], in: *Gesamtausgabe*, hg. von R. Kramme, A. Rammstedt und O. Rammstedt, Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Frankfurt a.M. 1995, S. 116-131.
- Sprigath, Gabriele K., „Das Dictum des Simonides von Keos. Der Vergleich von Dichtung und Malerei“, in: *Poetica* 36 (2004), S. 243-280.
- Stackelberg, Jürgen von, *Weltliteratur in deutscher Übersetzung. Vergleichende Analysen*, München 1978.
- Stamm, Marcelo R., „Konstellationsforschung – Ein Methodenprofil: Motive und Perspektiven“, in: *Konstellationsforschung*, hg. von M. Mulsow und M. Stamm, Frankfurt a.M. 2005 (stw, 1736), S. 31-73.
- Starl, Timm, „Sicht und Ansicht. Zu den Aufnahmen Pariser Boulevards von Daguerre und Talbot“, in: *Camera Austria International* 24 (1987), S. 81-86.
- *Ein Blick auf die Straße. Die fotografische Sicht auf ein städtisches Motiv*, Berlin 1988 (Stationen der Fotografie, 1).
- „Un nouveau monde d'images : Usage et diffusion du daguerréotype“, in: *Nouvelle histoire de la photographie*, hg. von M. Frizot, Paris 1994, S. 33-57.
- Starobinski, Jean, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris 1971.
- *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle suivi de Sept essais sur Rousseau*, Paris 1971 (Collection Tel – Bibliothèque des Idées).

- „Rousseau et Baudelaire. Les enfants effrayés“, in: *NRF* 338 (1981), S. 37-50.
- *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris 1989 (Conférences, essais et leçons du Collège de France).
- „Le regard des statues“, in: *Nonvelle revue de psychanalyse* 50 (1994), S. 45-64.
- „From the Solitary Walker to the Flaneur: Baudelaire's Caricature of Rousseau“, in: *Approches to Teaching Rousseau's Confessions and Reveries of the Solitary Walker*, hg. von J.C. O'Neal und O. Mostefai, New York 2003, S. 115-120.
- Steegmüller, Francis, *Poet among the Painters*, London 1963.
- Stempel, Wolf-Dieter, „Nachdenken über Andromaque. Zu Baudelaires ‚Le cygne‘“, in: *Gestaltung – Umgestaltung. Beiträge zur Geschichte der romanischen Literaturen. Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Margot Kruse*, hg. von B. König und J. Lietz, Tübingen 1990, S. 429-442.
- Stenzel, Hartmut, „Kein ‚hermetischer Sozialist‘, aber trotzdem ... Eine Replik zu Dolf Oehlers Baudelaire-Interpretation“, in: *Baudelaires Blumen des Bösen*, hg. von H. Engelhardt und D. Mettler, Frankfurt a.M. 1988 (st, 2070), S. 235-242.
- Stiegler, Bernd, *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München 2001.
- „Rezensionen: Literatur und Fotografie“, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 93 (2004), S. 60-64.
- Stierle, Karlheinz, „Baudelaires ‚Tableaux parisiens‘ und die Tradition des ‚tableau de Paris‘“, in: *Poetica* 6 (1974), S. 285-322.
- „Die Identität des Gedichts – Hölderlin als Paradigma“, in: *Identität*, hg. von O. Marquard und K. Stierle, München 1979 (Poetik und Hermeneutik, 8), S. 505-552.
- *Petrarcas Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung*, Krefeld 1979 (Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln, 29).
- „‚Histoire‘ und ‚Discours‘ in Claude Simons Roman ‚Les corps conducteurs‘“, in: *Nouveau Roman*, hg. von W. Wehle, Darmstadt 1980 (Wege der Forschung, 497), S. 168-199.
- „Babel und Pflingsten. Zur immanenten Poetik von Apollinaires ‚Alcools‘“, in: *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, hg. von R. Warning und W. Wehle, München 1982 (UTB, 1191), S. 61-112.
- „Das bequeme Verhältnis. Lessing und die Entdeckung des ästhetischen Mediums“, in: ders., *Ästhetische Rationalität: Kunstwerk und Werkbegriff*, München 1997 (Bild und Text), S. 104-137 (erstmalig in: *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, hg. von G. Gebauer, Stuttgart 1984, S. 23-58).
- „Imaginäre Räume. Eisenarchitektur in der Literatur des 19. Jahrhunderts“, in: *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, hg. von H. Pfeiffer, H.R. Jauß und F. Gaillard, München 1987 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 77), S. 281-308.
- „Die Entdeckung der Landschaft in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance“, in: *Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs*, hg. von H.-D. Weber, Konstanz 1989, S. 33-52.
- „‚Di pensier in pensier, di monte in monte‘. Landschaftserfahrung und Selbsterfahrung in Petrarca's ‚Canzoniere‘“, in: *Italienisch* 11 (1989), H. 2, S. 21-29.
- „Wege aus dem nouveau roman“, in: *Projekte des Romans nach der Moderne*, hg. von U. Schulz-Buschhaus und K. Stierle, München 1997 (Romanistisches Kolloquium, 8), S. 311-329.

- „Werk und Intertextualität“, in: ders., *Ästhetische Rationalität. Kunstwerke und Werkbegriff*, München 1997 (Bild und Text), S. 199-210.
- *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München 1998.
- „Augen-Lust. Perspektivismus und Innerweltlichkeit in Landschaften des Spätmittelalters und der Renaissance“, in: *Zukunft braucht Herkunft. Renaissance 1500 – Renaissance 2000?*, hg. von H. Glaser und D. Diestl, Schönbühl Verlag 1998 (Edition Descartes, 11), S. 145-193.
- „Amour de soi und Entfremdung. Rousseaus ‘Rêveries du promeneur solitaire’ und die Ambiguitäten des Glücks“, in: *Genuss und Egoismus. Zur Kritik ihrer geschichtlichen Verknüpfung*, hg. von W. Klein und E. Müller, Berlin 2002 (Literaturforschung), S. 103-123.
- *Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München 2003.
- „Spectaculum. Der Blick auf die Welt bei Petrarca und Jan van Eyck“, in: *Der stumme Diskurs der Bilder*, hg. von V. von Rosen, K. Krüger und R. Preimesberger, Berlin 2003, S. 119-138.
- „‘Di collo in collo’. La spazialità in Dante e Petrarca“, in: *Studi sul canone letterario del Trecento*, Ravenna 2003 (Il portico, 130), S. 99-121.
- Stöckmann, Ingo, „Hygiene der Zeichen, Hermeneutik der Schrift. Verrechtlichungstendenzen von Traum und Einbildungskraft um 1800“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 76 (2002), S. 356-385.
- Straub, Enrico, „Bericht und Reflexion in Petrarca’s Ventoux-Epistel (Familiars IV, 1)“, in: *Humanismus und Renaissance. Festschrift für Erich Loos zum 70. Geburtstag*, hg. von K.W. Hempfer und E. Straub, Wiesbaden 1983, S. 270-288.
- Szondi, Peter, „Zone. Marginalien zu einem Gedicht Apollinaires“, in: ders., *Schriften II. Essays und Anhang: Frühe Aufsätze*, Frankfurt a.M. 1978 (stw, 220), S. 414-422.
- Tiedemann-Bartels, Hella, „Die literarische Selbstbehauptung der schönen Seele. Jean-Jacques Rousseau: Les rêveries du promeneur solitaire“, in: *Für viele stehen, indem man für sich steht. Formen literarischer Selbstbehauptung in der Moderne*, hg. von E. Goebel und E. Lämmert, Berlin 2004 (Literaturforschung), S. 9-22.
- Timms, Edward, „Unreal city – theme and variations“, in: *Unreal city. Urban experience in modern European literature and art*, hg. von E. Timms und D. Kelley, Manchester 1985, S. 1-12.
- Tonnet-Lacroix, Eliane, „Le thème de la Tour Eiffel dans l’art et la littérature depuis 1909 jusque vers 1930“, in: *Errances et parcours parisiens de Rutebeuf à Crevel*, hg. von J. Guichardet, Paris 1986, S. 127-145.
- Toro, Alfonso de, „El productor ‘rizomorfo’ y el lector como ‘detective literario’: la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano“, in: *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, hg. von K.A. Blüher und A. de Toro, Frankfurt a.M. 1992, S. 145-183.
- Tritsmans, Bruno, „Rêves de cartes. Récit et géométrie chez Gracq et Le Clézio“, in: *Poétique* 21 (1990), S. 165-177.
- Tynjanov, Jurij, „Über die literarische Evolution (1927)“, in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hg. von J. Striedter, München 1988 (UTB, 40), S. 433-461.
- Uerlings, Herbert, „Einbildungskraft und Poesie bei Novalis“, in: *Novalis. Poesie und Poetik*, hg. von H. Uerlings, Tübingen 2004, S. 21-62 (Schriften der Internationalen Novalis Gesellschaft, 4).

- Ullmaier, Johannes, *Yvan Golls Gedicht ‚Paris brennt‘. Zur Bedeutung von Collage, Montage und Simultanismus als Gestaltungsverfahren der Avantgarde*, Tübingen 1995 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, 74).
- Vietta, Silvio, *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Bernhard*, Stuttgart 1992.
- *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*, München 2001.
- Vinken, Barbara, „Zeichenspur, Wortlaut: Paris als Gedächtnisraum. Hugos *À l'Arc de Triomphe*, Baudelaires *Le Cygne*“, in: *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, hg. von A. Haverkamp und R. Lachmann, Frankfurt a.M. 1991 (es, 1653), S. 231-262.
- Vivier, Robert, *L'Originalité de Baudelaire*, Bruxelles 1952.
- Vordtriede, Werner, *Novalis und die französischen Symbolisten. Zur Entstehungsgeschichte des dichterischen Symbols*, Stuttgart 1963.
- Vouilloux, Bernard, *Gracq Autographe*, Paris 1989.
- „Une poétique des lieux : la forme de l'Italie“, in: *Les Lettres Romanes* 45 (1991), S. 88-197.
- Warning, Rainer, „Surrealistische Totalität und die Partialität der Moderne. Zur Lyrik Paul Éluards“, in: *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, hg. von R. Warning und W. Wehle, München 1982, S. 481-519 (wieder in: ders., *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*, Freiburg i.Br. 1997 (Rombach Wissenschaft – Litterae, 51), S. 239-276).
- „Interpretation, Analyse, Lektüre: Methodologische Erwägungen zum Umgang mit lyrischen Texten“, in: ders., *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*, Freiburg i.Br. 1997 (Rombach Wissenschaften Litterae, 51), S. 9-43.
- „Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie: Dante, Petrarca, Baudelaire“, in: ders., *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*, Freiburg i.Br. 1997 (Rombach Wissenschaft – Litterae, 51), S. 105-141 (erstmalig in: *Ästhetischer Schein*, hg. von W. Oelmlücker, Paderborn 1982, S. 168-207).
- „Der Chronotopos Paris bei den ‚Realisten‘“, in: ders., *Die Phantasia der Realisten*, München 1999, S. 269-312.
- „Lektüre eines Textspiels. Jacques Réda: ‚Un passage‘“, in: *Réda Paris. Topographien eines späten Flaneurs*, hg. von A. Mahler und W. Nitsch, Passau 2001, S. 149-179.
- *Pariser Heterotopien. Der Zeitungsverkäufer am Luxembourg in Rilkes ‚Malte Laurids Brigge‘*, München 2003 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte 2003/Heft 1).
- Warren, Rosanna, „Orpheus the Painter: Apollinaire and Robert Delaunay“, in: *Criticism* 30 (1988), S. 279-301.
- Watson, Gerard, *Phantasia in classical thought*, Galway 1988.
- Weaver, Mike, „L'aspiration artistique. La tentation des beaux-arts“, in: *Nouvelle histoire de la photographie*, hg. von M. Frizot, Paris 1994, S. 184-195.
- Wehle, Winfried, „Orpheus' zerbrochene Leier. Zur ‚Poetik des Machens‘ in avantgardistischer Lyrik (Apollinaire)“, in: *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, hg. von R. Warning und W. Wehle, München 1982 (UTB, 1191), S. 381-420.
- Weich, Horst, *Paris en vers. Aspekte der Beschreibung und semantischen Fixierung von Paris in der französischen Lyrik der Moderne*, Stuttgart 1998 (Text und Kontext, 11).

- „Prototypische und mythische Stadtdarstellung. Zum ‚Image‘ von Paris“, in: *Stadt-Bilder. Allegorie – Mimesis – Imagination*, hg. von A. Mahler, Heidelberg 1999 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 170), S. 37-54.
- Weigel, Sigrid, „Traum-Stadt-Frau. Zur Weiblichkeit der Städte in der Schrift. Calvino, Benjamin, Paul Nizon, Ginka Steinwachs“, in: *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, hg. von K.R. Scherpe, Reinbek bei Hamburg 1988 (re, 471), S. 173-196.
- *Topographien der Geschlechter*, Reinbek b. Hamburg 1990.
- „Zum ‚topographical turn‘. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften“, in: *KulturPoetik* 2,2 (2002), S. 151-165.
- „Text und Topographie der Stadt. Symbole, religiöse Rituale und Kulturtechniken in der europäischen Stadtgeschichte“, in: dies., *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München 2004, S. 249-284, insbesondere S. 280-281 (erstmalig in: *Reden über die Stadt*, hg. von L. Bauer und G. Sievernich, Berlin 2002 (Schriftenreihe des Forum Guardini, 10), S. 3-26.)
- Weinrich, Harald, *Sprache in Texten*, Stuttgart 1976.
- „Titel für Texte“, in: *Titel – Text – Kontext: Randbezirke des Textes, Festschrift für Arnold Rothe zum 65. Geburtstag*, hg. von J. Mecke und S. Heiler, Berlin 2000, S. 3-19.
- Wellmann, Angelika, *Der Spaziergang. Ein literarisches Lesebuch*, Hildesheim/Zürich/New York 1992.
- Welsh, Caroline, „Die Physiologie der Einbildungskraft um 1800. Zum Verhältnis zwischen Physiologie und Autonomieästhetik bei Tieck und Novalis“, in: *Die Grenzen des Menschen. Anthropologie und Ästhetik um 1800*, hg. von M. Bergengruen, R. Borgards und J.F. Lehmann, Würzburg 2001 (Stiftung für Romantikforschung, 16), S. 113-134.
- *Hirnhöhlenpoetiken. Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800*, Freiburg i.Br. 2003 (Rombach Wissenschaften Litterae, 114).
- Westervelle, Karin, „Die Transgression von Gegenwart im allegorischen Verfahren. Baudelaire's A une passante“, in: *Romanische Forschungen* 107 (1996), S. 53-87.
- Wilhelm, Oliver, „Denkfiguren in Novalis' Fragmenten ‚Vermischte Bemerkungen‘ (Urfassung von ‚Blütenstaub‘) und ihr Zusammenhang mit Fichtes ‚Wissenschaftslehre‘. Überlegungen zur frühromantischen Aphoristik“, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 72 (1998), S. 227-242.
- Wilson, Christopher P., *Jokes – Form, Content, Use and Function*, London 1979.
- Wischmann, Antje, *Verdichtete Stadtwahrnehmung. Untersuchungen zum literarischen und urbanistischen Diskurs in Skandinavien 1955-1995*, Berlin 2003.
- Woltermann, Wilhelm, *Guillaume Apollinaire und die Stadt*, Frankfurt a.M. 1997 (Europäische Hochschulschriften Reihe 13, 218).
- Woodruff, Adam, „‘The Shape of a City’: Recollection in Benjamin's ‚A Berlin Chronicle‘ and in Breton's ‚Nadja‘“, in: *Journal of Narrative Theory* 33 (2003), S. 184-206.
- Zetzsche, Jürgen, *Die Erfindung photographischer Bilder im zeitgenössischen Erzählen. Zum Werk von Uwe Johnson und Jürgen Becker*, Heidelberg 1994 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik, 27).
- Zima, Peter V., „‚Rezeption‘ und ‚Produktion‘ als ideologische Begriffe“, in: ders., *Kritik der Literatursoziologie*, Frankfurt a.M. 1978 (es, 857), S. 72-112.

## Danksagung

Die vorliegende Studie ist die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Dezember 2005 von der Philologischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg angenommen wurde. Mein akademischer Lehrer Prof. Dr. Frank-Rutger Hausmann hat mein Vorhaben nicht nur durch eine Mitarbeiterstelle an seinem Lehrstuhl, sondern auch durch seine nahezu uneingeschränkte Gesprächsbereitschaft beständig gefördert. Seinem fachkundigen Rat und seinen ermutigenden Worten verdanke ich sehr viel. Prof. Dr. Wolfgang Raible (Zweitgutachter) und Prof. Dr. Achim Aurnhammer (Drittgutachter) danke ich nicht nur für die Mitwirkung am Promotionsverfahren, sondern auch für zahlreiche Impulse aus ihren Vorlesungen und Seminaren. Prof. Dr. Stefan Pfänder danke ich für seinen Zuspruch in der Endphase des Verfahrens sowie für die Mitwirkung in der Prüfungskommission.

Der tägliche, nicht nur kollegiale, sondern freundschaftliche Austausch mit Frank Reiser im Assistentenbüro des Lehrstuhls Hausmann war mir sehr wichtig. Zahlreiche Kolleginnen und Kollegen des Romanischen Seminars haben mir auf unterschiedliche, immer jedoch nachhaltige Weise geholfen: Maximilian Gröne, Rotraud von Kulessa, Alice Malzacher, Chiara Polverini und Claus Pusch und Florian Trabert.

Tina Weyhermüller verdanke ich weit mehr als eine akribische Korrektur der eingereichten Fassung. Achim Reinhardt war trotz räumlicher Distanz ein Fixpunkt – auch und gerade in bewegten Zeiten. Das Vertrauen und die Anteilnahme meiner Eltern haben mich während meines gesamten Studiums getragen.

Meine Frau, Christine Blauth-Henke, gab mir Zuspruch und Anregung auch und gerade dann, wenn ich im Dickicht der Texte den Mut verlieren wollte. Ihr habe ich diese Arbeit gewidmet.