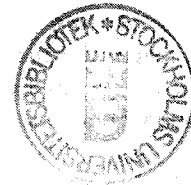


Hans Robert Jauß
Ästhetische
Erfahrung und literarische
Hermeneutik



Suhrkamp

1984

die technische und wissenschaftliche Entwicklung des 19. Jahrhunderts überholt wurden, aber auch um die von Goethe erneuerte Frage nach der Vereinbarkeit von Glück und Erkenntnis auf seine Weise zu lösen. Oder es kann der unvordenkliche Amphitryon-Mythos durch eine 38. Version übertroffen und gegenwärtigem Interesse neu erschlossen werden, wenn ein Dichter wie Jean Giraudoux es unternimmt, das in der Tradition immer zum Verlierer bestimmte menschliche Paar als *couple parfait* gegen alle transzendenten Ansprüche zum Zeichen menschlichen Glücks zu erheben.

Läßt sich ein solches Weiterspielen des Vergangenen mit Hilfe der hermeneutischen Logik von Frage und Antwort erschließen, so zeigen die Beispiele der deutschen Literaturszene eine Anwendung des hermeneutischen Prinzips der dialektischen Vermittlung geschichtlicher Horizonte. Für die neue *Maria Stuart* wie für den neuen *Werther* ist charakteristisch, daß sie im dramatischen Vorgang selbst den Schein zerstören, klassische Dichtung vollziehe von sich aus die Überwindung des Zeitenabstands. Hier wird dem Zuschauer abverlangt, sich erst einmal die ganze Fremdheit des Vergangenen bewußt zu machen, bevor er sich die Frage der Wiederaneignung stellt. In der Vergewärtigung der von der idealisierenden Tradition unterdrückten Schaftszene oder in dem Experiment, Goethes ehrwürdigen Text ohne historisches Vorverständnis wie ein anonymes Produkt gegenwärtiger Zeit zu lesen, soll und muß es sich erweisen, ob die Klassik Erfahrungen aufbewahrt, die sie für uns wieder modern machen kann. Ob diese allerletzte Frage bejaht werden kann, entscheidet in höchster Instanz nicht allein der Dialog auf der Gipfelebene der Autoren, sondern in gleichem Maß der ›consensus omnium‹ auf der Ebene der ästhetischen Erfahrung. Dafür lassen sich zwei gute Gründe anführen: der poetologische Grund, daß Vergangenheit in der Tradition der Dichtung nicht ohne die vermittelnde Instanz des Publikums wieder gegenwärtig zu werden vermag, und der hermeneutische Grund, daß alles Verstehen am ehesten über Widerstand und Beipflichtung anderer zur Einsicht führt.

D. Der poetische Text im Horizontenwandel der Lektüre (Baudelaire's Gedicht: ›Spleen II‹)

1. Die Abhebung verschiedener Horizonte der Lektüre als hermeneutisches Problem

Die folgende Studie hat den Charakter eines Experiments. Es soll versucht werden, in drei Gängen der Interpretation einmal methodisch zu scheiden, was in der philologischen wie in der textanalytischen Auslegungspraxis gewöhnlich ungeschieden bleibt. Wird dort Verstehen und Interpretation, unmittelbares Aufnehmen und reflektierendes Auslegen eines literarischen Textes im Gang der Interpretation sogleich verschmolzen, so sollen hier die Horizonte einer ersten, ästhetisch wahrnehmenden Lektüre von einer zweiten, retrospektiv auslegenden Lektüre voneinander abgehoben werden. Daran soll sich eine dritte, historische Lektüre anschließen, die bei der Rekonstruktion des Erwartungshorizontes einsetzt, in den das Gedicht mit dem Erscheinen der *Fleurs du Mal* eintrat, und die sodann der Geschichte seiner Rezeption oder ›Lektüren‹ bis zur jüngsten, der des Verfassers, folgen wird.

Die vorgezeichneten drei Schritte meiner Interpretation sind keine methodische Neuerung. Sie sind in der Theorie begründet, daß der hermeneutische Vorgang als eine Einheit der drei Momente des Verstehens (intelligere), des Auslegens (interpretare) und des Anwendens (applicare) zu begreifen ist. H.-G. Gadamer hat das Verdienst, die Bedeutung dieser triadischen Einheit des hermeneutischen Vorgangs wieder ans Licht gebracht zu haben.¹ Sie bestimmte, mehr oder weniger einseitig realisiert, seit jeher alle Textauslegung, wurde explizit in der Aufklärung von der pietistischen Hermeneutik als Lehre von den drei *subtilitates* formuliert, geriet mit dem Sieg des historischen und positivistischen Wissenschaftsideals in Mißkredit und rückte bei der Erneuerung der theologischen wie der juristischen Hermeneutik in die Mitte der Theoriebildung. Der offensichtliche Rückstand der literarischen Hermeneutik ist damit erklärbar, daß hier der hermeneutische Prozeß auf die Auslegung allein reduziert, daß keine Theorie des

¹ S. oben, Einl. zu Teil II; der 1980 verfaßte Text war H.-G. Gadamer zum 80. Geburtstag gewidmet.

Verstehens für Texte ästhetischen Charakters entwickelt und daß die Frage der »Anwendung« als unwissenschaftlich an die Kritik abgeschoben wurde. Gadamer's Vorschlag, »die geisteswissenschaftliche Hermeneutik von der juristischen und theologischen her neu zu bestimmen«, ist darum eine Chance für die literarische Hermeneutik.² Für sie ist die Frage neu zu stellen, ob und wie sich in der Interpretation eines poetischen Textes die hermeneutische Einheit aller drei Momente realisieren läßt.

Auf dieses Problem ist mein hermeneutisches Experiment zugeordnet, die Interpretation eines Gedichts, das schon eine Rezeptionsgeschichte hat, in drei Schritten vorzunehmen, die sich phänomenologisch als drei sukzessive Lektüren beschreiben lassen. Bei der Zerlegung des hermeneutischen Vorgangs in diese Schritte mußte die Sonderung der drei Lektüren bis zu einem gewissen Grad fingiert werden. Doch nur so war es möglich, hermeneutisch zu demonstrieren, welche Art von Verstehen, Auslegen und Anwenden einem Text ästhetischen Charakters eigentümlich sein dürfte. Wenn es eine eigenständige literarische Hermeneutik geben soll, muß sich dies – wie P. Szondi zu Recht forderte – daran erweisen, daß sie den ästhetischen Charakter ihrer Texte selbst zur Prämisse der Auslegung macht.³ Diese Prämisse ist mit den Verfahren der traditionellen Stilistik (im Sinne von Leo Spitzers »critique des beautés«), der linguistischen Poetik und der »analyse textuelle« allein nicht erfüllbar. Was immer am fertigen Gewebe des Textes, dem abgeschlossenen Ganzen seiner Struktur, als bedeutungstragende Sprachfunktion oder ästhetische Äquivalenz erkannt werden kann, setzt immer schon ein vorgängig Verstandenes voraus. Was der poetische Text vorgängig, dank seines ästhetischen Charakters, zu verstehen gibt, geht aus seiner prozessualen Wirkung hervor und kann darum aus einer Beschreibung seiner fertigen Struktur als »Artefakt«, so vollständig sie auch seine »Schichten« und ästhetischen Äquivalenzen erfaßt haben mag, nicht geradezu abgeleitet werden. Strukturelle Textbeschreibung sollte und kann heute – das lehrt die Debatte zwischen Roman Jakobson / Claude Lévi-Strauss und Michael Riffaterre⁴ – hermeneutisch in einer

2 Gadamer (1960), S. 294.

3 Szondi (1975), S. 13.

4 R. Posner zog daraus das Fazit: »Offensichtlich läßt sich weder die Prosodie noch die Semantik des Gedichts durch die bloße Deskription des geschriebenen Textes erschließen – ganz zu schweigen vom ästhetischen Kode des Gedichts, der sich vor allem dieser

Analyse des Rezeptionsprozesses fundiert werden. Der poetische Text wird in seiner ästhetischen Funktion erst dann erschließbar, wenn die poetischen Strukturen, die als Merkmale am fertigen ästhetischen Gegenstand abgelesen wurden, aus der Objektivierung der Beschreibung wieder in den Prozeß der Erfahrung am Text zurückübersetzt werden, die den Leser an der Genese des ästhetischen Gegenstandes teilnehmen läßt. Anders und mit der Formulierung gesagt, mit der Michael Riffaterre 1962 die Wendung von der strukturalen Beschreibung zur Rezeptionsanalyse des poetischen Textes einleitete: der Text, den die strukturale Poetik als Endpunkt und Summe der in ihm realisierten Mittel beschreibt, muß nunmehr als Ausgangspunkt seiner ästhetischen Wirkung betrachtet und diese in der Folge der Rezeptionsvorgaben untersucht werden, die den Vorgang der ästhetischen Wahrnehmung steuern und damit auch die Willkür der vermeintlich nur subjektiven Lektüre begrenzen.⁵

Mit dem begonnenen Experiment gehe ich in eine andere Richtung weiter als Riffaterre, der seine strukturale Stilistik unlängst zu einer *Semiotics of Poetry* (1978) fortgeführt hat, die mehr an den Rezeptionsvorgaben und »Regeln der Aktualisation« als an der ästhetischen Tätigkeit des aufnehmenden Lesers interessiert ist.⁶ Ich versuche hingegen, diese Tätigkeit in die beiden hermeneutischen Akte des Verstehens und des Auslegens zu zerlegen, indem ich das reflektierende Auslegen als Phase einer zweiten Lektüre vom unmittelbaren Verstehen in der ästhetischen Wahrnehmung als Phase der ersten Lektüre abhebe. Dazu nötigt mich das Interesse, den ästhetischen Charakter des poetischen Textes einmal ausdrücklich und demonstrativ zur Prämisse seiner Interpretation zu machen. Um zu erkennen, wie uns der poetische Text vorgängig, dank seines ästhetischen Charakters, etwas wahrnehmen und verstehen läßt, darf die Analyse nicht schon von der

Textebenen bedient. Ähnlich wie man den prosodischen Merkmalen nur gerecht werden kann, wenn man von ihrer akustischen Verwirklichung ausgeht, kann man auch die Semantik nur adäquat beschreiben, wenn man von einem Text ausgeht, der bereits voll rezipiert und verstanden worden ist«, siehe *Strukturalismus in der Gedichtinterpretation* in: *Sprache im technischen Zeitalter* 29, 1969, 27-58, bes. S. 47.

5 Jetzt in Riffaterre (1971), S. 307 ff.; vgl. ders.: *The Reader's Perception of Narrative*, in: *Interpretation of Narrative*, Toronto 1978.

6 Ebd. S. 29: »Instead of only looking for rules regulating narrative structures, I propose that we look for rules regulating actualization of such structures in the text, that is, regulating the very performance of literature as communication«; zu seinen »reader-perception modes« s. Riffaterre (1978), S. 115 ff.

Frage nach der Bedeutung des Einzelnen in der erfüllten Form des Ganzen ausgehen, sondern muß sie der noch offenen Bedeutung im Prozeß der Wahrnehmung folgen, die der Text als »Partitur« dem Leser vorzeichnet. Die Ermittlung des ästhetischen Charakters, der dem poetischen Text im Unterschied zum theologischen, juristischen oder auch philosophischen eigen ist, muß der Orientierung folgen, die der ästhetischen Wahrnehmung durch den Aufbau des Textes, die Suggestion des Rhythmus, die allmähliche Erfüllung der Form vorgegeben ist.

Das ästhetische Verstehen ist beim poetischen Text primär auf den Prozeß der Wahrnehmung gerichtet, mithin hermeneutisch auf den Erfahrungshorizont der ersten Lektüre bezogen, welcher oft erst – bei historisch fernen Texten oder bei dunkler Lyrik zumal – durch mehrfache Lektüre in seiner Gestaltkohärenz und Bedeutungsfülle ansichtig gemacht werden kann. Auf den Erfahrungshorizont der ersten, d. h. wahrnehmenden Lektüre bleibt auch die explizite Auslegung in der zweiten und jeder weiteren Lektüre bezogen, wenn der Interpret beansprucht, einen bestimmten Bedeutungszusammenhang aus dem Sinnhorizont dieses Textes zu konkretisieren, und nicht etwa die Lizenz der Allegorese benutzen will, den Sinn des Textes in einen fremden Kontext zu übersetzen, d. h. ihm eine Bedeutung zu geben, die den Sinnhorizont und damit die Intentionalität des Textes übersteigt. Die Auslegung eines poetischen Textes setzt immer schon ästhetische Wahrnehmung als ihr Vorverständnis voraus; sie darf nur Bedeutungen konkretisieren, die dem Interpreten im Horizont seiner vorgängigen Lektüre als möglich aufgeschienen sind oder hätten aufscheinen können.

Das Diktum Gadammers: »Verstehen heißt, etwas als Antwort verstehen«, muß darum im Blick auf den poetischen Text eingeschränkt werden. Es kann hier erst den sekundären Akt des *auslegenden* Verstehens betreffen, sofern dieses eine bestimmte Bedeutung als Antwort auf eine Frage konkretisiert, nicht aber den primären Akt des *wahrnehmenden* Verstehens, der die ästhetische Erfahrung am poetischen Text einleitet und konstituiert. Gewiß schließt auch ästhetische Wahrnehmung immer schon Verstehen ein. Denn als ästhetischer Gegenstand ermöglicht der poetische Text im Kontrast zur alltäglichen, der Normierung verfallenen Wahrnehmung bekanntermaßen eine zugleich komplexere und prägnantere Weise des Wahrnehmens, die im ästhetischen Genuß das erkennende Sehen oder sehende Wiederer-

kennen (Aisthesis) zu erneuern vermag.⁷ Doch diese sinnverstehende Leistung der Aisthesis bedarf nicht sogleich der Auslegung und hat darum auch noch nicht notwendig den Charakter einer Antwort auf eine implizite oder explizite Frage. Wenn für die Rezeption eines poetischen Textes gelten soll, daß hier – wie Gadamer selbst im Anschluß an Husserl formuliert hat – »in der ästhetischen Erfahrung die eidetische Reduktion spontan erfüllt ist«,⁸ so kann das Verstehen im Akt der ästhetischen Wahrnehmung nicht auf ein Auslegen angewiesen sein, das ja eben damit, daß etwas als Antwort verstanden wird, den Sinnüberschuß des poetischen Textes auf eine seiner möglichen Aussagen reduziert. In der eidetischen Reduktion der ästhetischen Wahrnehmung kann die reflexive Reduktion der Auslegung, die den Text als Antwort auf eine implizierte Frage verstehen will, zunächst suspendiert bleiben und gleichwohl ein Verstehen am Werk sein, das dem Leser Sprache in ihrer Virtualität und damit Welt in ihrer Bedeutungsfülle erfahrbar macht.

7 Hier konvergiert das dreistufige Verfahren der literarischen Hermeneutik mit den drei Ebenen des Bildverständnisses, wie sie zuletzt M. Imdahl in seiner Kritik an E. Panofsky und H. Sedlmayr neu bestimmt und in seiner Interpretation der Arenafresken von Giotto erläutert hat (Imdahl 1980, S. 84 ff.). Demgemäß entspricht auf der ersten Stufe dem wahrnehmenden Verstehen des poetischen Textes die vorikonographische Identifikation nach Panofsky, bzw. das »erste anmutungshafte Verstehen« nach Sedlmayr, wie hernach auf der zweiten Stufe dem auslegenden Verstehen die ikonographische Identifikation nach Panofsky, bzw. das »artikulierende Verstehen« nach Sedlmayr. Die dritte Stufe hingegen ist mit dem ikonologischen Verständnis des Bildes nach Panofsky (dem Erkennen seines symbolischen Werts) wie auch mit dem »physiognomischen Bildverständnis höherer Ordnung« nach Sedlmayr (der »Spiralwindung des Verstehens«, das zum endothyemen Grund des Bildwerks zurückkehrt) noch nicht angemessen bestimmt. Auf dieser Ebene muß – analog zu der Horizontvermittlung vom rekonstruktiven zum applikativen Verstehen des poetischen Textes – die Bildinterpretation »gegenständliches, wiederkehrendes Sehen und formales, sehendes Sehen . . . zur Anschauung einer höheren, die praktische Seherfahrung sowohl einschließenden als auch prinzipiell überbietenden Ordnung und Sinntotalität« ineinander vermitteln (S. 92) und damit – als »Ikonik« im Sinne Imdahls – zur ästhetischen Evidenz eines sonst Unanschaulichen gelangen, die das verstandene Bild unverwechselbar macht und selbst wieder normbildend werden läßt.

8 Zuletzt in »Philosophie und Literatur«, in: *Phänomenologische Forschungen*, hg. E. W. Orth, Bd. 11, S. 41 (wo auch die Äußerung Husserls belegt ist). Meine Abgrenzung, daß Verstehen in ästhetischer Wahrnehmung zwar Auslegung impliziert, aber nicht sogleich thematisieren muß, betrifft *Wahrheit und Methode*, 1960, S. 291: »Auslegung ist nicht ein zum Verstehen nachträglich und gelegentlich hinzukommender Akt, sondern Verstehen ist immer Auslegung, und Auslegung ist daher die explizite Form des Verstehens.«

Die Abhebung des reflektierenden Auslegens vom wahrnehmenden Verstehen eines poetischen Textes ist darum so künstlich nicht, wie es erst schien. Sie wird durch die evidente Horizontstruktur der Erfahrung des Wiederlesens ermöglicht. Jedem Leser ist die Erfahrung vertraut, daß sich ihm die Bedeutung eines Gedichts oft erst im Wiederlesen, nach der Rückwendung vom Ende auf den Anfang, erschließt. Dann wird die Erfahrung der ersten Lektüre zum Horizont der zweiten Lektüre: was der Leser im progressiven Horizont der ästhetischen Wahrnehmung aufgenommen hat, wird im retrospektiven Horizont der Auslegung thematisierbar. Fügt man hinzu, daß die Auslegung selbst wieder zur Grundlage einer Anwendung werden kann, näherhin: daß ein Text der Vergangenheit nicht nur im Blick auf seinen primären Kontext interessiert, sondern auch ausgelegt wird, um seine mögliche Bedeutung für die gegenwärtige Situation zu erschließen, so tritt zutage, daß die triadische Einheit von Verstehen, Auslegen und Anwenden, wie sie im hermeneutischen Vorgang vollzogen wird, mit den drei Horizonten der thematischen, der Auslegungs- und der Motivationsrelevanz übereinstimmt, deren Wechselverhältnis nach A. Schütz die Konstitution der subjektiven Erfahrung in der Lebenswelt bestimmt.⁹

In der Ausführung des Experiments einer mehrfachen Lektüre, mit der versucht werden soll, die drei Akte des hermeneutischen Vorgangs zu thematisieren, kann ich Erkenntnisse aufnehmen und weiterentwickeln, die M. Riffaterre, W. Iser und R. Barthes in die Analyse von Rezeptionsprozessen eingebracht haben. Riffaterre analysiert den Rezeptionsablauf eines Gedichts als Wechselspiel von Antizipation und Korrektur, das durch die Äquivalenzkategorien der Spannung, Überraschung, Enttäuschung, Ironie und Komik bedingt ist. Diesen Kategorien ist eine »Überdetermination« gemeinsam, die durch die jeweilige Korrektur einer Erwartung Aufmerksamkeit erzwingt, derart den Rezeptionsablauf des Lesers steuert und damit den auszulegenden Sinn des Textes fortschreitend vereindeutigt. Riffaterres Kategorien sind nach meiner Erfahrung narrativen Texten mehr angemessen als lyrischen: die Lektüre eines Gedichts weckt nicht so sehr Spannung auf den Fortgang als die Erwartung dessen, was ich lyrische Konsistenz nennen möchte – die Erwartung, daß die lyrische Bewegung einen erst verborgenen Zusammenhang Vers um Vers faßbar werden

⁹ *Das Problem der Relevanz*, Frankfurt 1971.

und so aus einer okkasionellen Situation den Anblick der Welt neu erstehen lasse. Innovation und Wiedererkennen werden in der lyrischen Aisthesis komplementär, so daß Riffaterres negativen Kategorien der Überraschung und Enttäuschung die positive Kategorie der befriedigten Erwartung an die Seite gestellt werden kann, von der bei ihm nur pejorativ, als sei sie gleichbedeutend mit dem Effekt des Klišees, die Rede ist.¹⁰

Schließlich setzt sein Modell der Gedichtsrezeption den idealen Leser (»Superreader«) voraus, der nicht nur mit der Summe des heute verfügbaren literarhistorischen Wissens ausgestattet, sondern auch fähig sein muß, jeden ästhetischen Eindruck bewußt zu registrieren und auf eine Wirkungsstruktur des Textes zurückzuführen. So überschattet die auslegende Kompetenz die Analyse des wahrnehmenden Verstehens, obschon Riffaterre im offenen Horizont der syntagmatischen Systementfaltung und Systemkorrektur interpretiert. Um diesem Dilemma zu entgehen, habe ich nicht etwa einen »naiven Leser« fingiert, sondern mich selbst in die Rolle eines Lesers mit dem Bildungshorizont unserer Gegenwart versetzt. Die Rolle dieses historischen Lesers soll voraussetzen, daß er im Umgang mit Lyrik erfahren ist, aber seine literarhistorische oder linguistische Kompetenz vorerst suspendieren und dafür die Fähigkeit einsetzen kann, sich in seiner Lektüre gelegentlich zu wundern und diese Verwunderung in Fragen auszudrücken. Diesem historischen Leser des Jahres 1979 habe ich einen Kommentator von wissenschaftlicher Kompetenz an die Seite gegeben, der die ästhetischen Eindrücke des genießend verstehenden Lesers analytisch vertieft und, soweit möglich, auf Wirkungsstrukturen des Textes zurückführt (seine Kommentare sind im folgenden kursiv abgesetzt).

Da ich immer noch nicht darunter leide, kein Empiriker geworden zu sein, nehme ich es gelassen hin, mit meiner Lösung noch nicht das Modell für die notleidende empirische Rezeptionsforschung gefunden zu haben. Ich werde mir wahrscheinlich den Vorwurf zuziehen, als Leser nicht typisch und als Analysator linguistisch oder semiotisch nicht versiert genug zu sein, hoffe aber doch, das theoretische Postulat, strukturelle und semiotische Analyse mit phänomenologischer Interpretation und hermeneutischer Reflexion zu vereinen, einmal praktisch erprobt zu haben. Dabei kam es mir vor allem darauf an, einen

¹⁰ Riffaterre (1971), S. 340.

methodisch ausbaufähigen Ansatz zu finden, die Ebenen der ästhetischen Wahrnehmung und der reflektierenden Auslegung in der Interpretation poetischer Texte schärfer als bisher zu sondern. Ein erster methodologischer Gewinn dürfte sich schon daraus ergeben, daß mit Hilfe der Frage-Antwort-Relation nunmehr die Textsignale im syntagmatischen Zusammenhang als konsistenzstiftende Vorgaben des Rezeptionsablaufs spezifiziert werden können. Die Appellstrukturen, Identifikationsangebote und Sinnlücken, die Wolfgang Iser in seiner Theorie der ästhetischen Wirkung kategorial erfaßt hat,¹¹ werden im Rezeptionsablauf auf die einfachste Weise als Anstöße zur Sinnkonstitution konkretisierbar, wenn man die Wirkfaktoren des poetischen Textes als Erwartungen beschreibt und diese in Fragen umsetzt, die der Text an solchen Stellen auslöst, offenläßt oder beantwortet. Hat Iser im *Akt des Lesens* gegenüber Riffaterre, der den Rezeptionsvorgang unter der dominanten Kategorie der Überdetermination sieht und nolens volens vereindeutigt, den ästhetischen Charakter fiktionaler Texte unter der dominanten Kategorie der Unbestimmtheit (und Weiterbestimmbarkeit) wieder zur Geltung gebracht, so blieb mir übrig, den Rezeptionsablauf in der ersten, wahrnehmenden Lektüre als eine Erfahrung von wachsender, ästhetisch zwingender Evidenz zu beschreiben, die als vorgegebener Horizont einer zweiten, auslegenden Lektüre den Spielraum möglicher Konkretisationen zugleich eröffnet und begrenzt.

Der Horizontwandel zwischen der ersten und der zweiten Lektüre läßt sich danach wie folgt beschreiben. Der Leser, der Vers für Vers aufnehmend die Partitur des Textes ausführte und im ständigen Vorgriff vom Einzelnen auf das mögliche Ganze der Form und des Sinns zum Ende gelangt ist, wird der erfüllten Form des Gedichts, aber noch nicht seiner ebenso erfüllten Bedeutung, geschweige seines ›ganzen Sinns‹ gewahr. Wer die hermeneutische Prämisse anerkennt, daß das Sinn ganze eines lyrischen Werks nicht mehr als Substanz, als zeitlos vorgegebener Sinn, sondern als aufgebener Sinn verstanden werden soll, erwartet vom Leser die Einsicht, daß er im Akt des auslegenden Verstehens nurmehr eine unter anderen möglichen Bedeutungen des Gedichts konkretisieren kann, deren Relevanz für ihn die Diskutierbarkeit für andere nicht ausschließen darf. Der Leser wird nunmehr von der erfüllten Form aus die noch unerfüllte Bedeutung retrospek-

11 Iser (1976).

tiv, in der Rückwendung vom Ende auf den Anfang, vom Ganzen aufs Einzelne, durch eine neue Lektüre suchen und erstellen. Was dem Verstehen zunächst entgegenstand, zeigte sich in den offenen Fragen an, die der erste Durchgang hinterließ. Von ihrer Lösung ist zu erwarten, daß sich aus den einzelnen, in verschiedener Hinsicht noch unbestimmten Bedeutungselementen durch die Arbeit der Interpretation auf der Sinnebene ein ebenso erfülltes Ganzes erstellen läßt wie auf der Ebene der Form. Daß dieses Bedeutungsganze nur durch eine wählende Perspektivierung gefunden, nicht aber durch eine vermeintlich objektive Beschreibung erreicht werden kann, fällt unter die hermeneutische Prämisse der Partialität; mit ihr ist die Frage nach dem geschichtlichen Horizont gestellt, der die Genese und Wirkung des Werkes bedingt hat und der wiederum die Auslegung des gegenwärtigen Lesers begrenzt. Seine Ermittlung ist hier die Aufgabe einer dritten, historischen Lektüre.

Dieser dritte Schritt ist, soweit er die Interpretation eines Werks aus den Prämissen seiner Zeit und seiner Genese betrifft, der historisch-philologischen Hermeneutik am vertrautesten. Doch dort ist die historisch rekonstruierende Lektüre traditionsgemäß der erste Schritt, den der Historismus mit der Forderung verknüpfte, der Interpret müsse von sich und seinem Standort absehen, um den ›objektiven Sinn‹ des Textes desto reiner aufnehmen zu können. Im Banne dieses Wissenschaftsideals, dessen objektivistische Illusionen heute fast jedermann einsichtig sind, pflegte die Hermeneutik der klassischen und neueren Philologien das historische Verstehen der (selten überhaupt versuchten) ästhetischen Würdigung vorzuordnen. Sie verkannte damit, daß der ästhetische Charakter ihrer Texte als hermeneutische Brücke, die anderen Disziplinen versagt ist, das historische Verstehen von Kunst über den Zeitenabstand hinweg überhaupt ermöglicht und darum als hermeneutische Prämisse in den Vollzug der Interpretation eingebracht werden muß. Umgekehrt bleibt aber auch das ästhetische Verstehen und Auslegen auf die kontrollierende Funktion der historisch rekonstruierenden Lektüre angewiesen. Sie verhindert, daß der Text der Vergangenheit den Vorurteilen und Sinnerwartungen der Gegenwart naiv angeglichen wird, und ermöglicht durch die ausdrückliche Abhebung des vergangenen vom gegenwärtigen Horizont, den poetischen Text in seiner Alterität ansichtig zu machen. Die Ermittlung der ›Andersheit‹, der eigentümlichen Ferne in der Gegenwartigkeit des literarischen Werks, erfordert eine rekonstruktive Lek-

türe, die damit einsetzen kann, die – meist unausdrücklichen – Fragen zu suchen, auf die der Text zu seiner Zeit die Antwort war. Einen literarischen Text als Antwort interpretieren sollte beides einschließen: seine Antwort auf Erwartungen formaler Art, wie sie die literarische Tradition vor seinem Erscheinen vorzeichnete, und seine Antwort auf Sinnfragen, wie sie sich in der geschichtlichen Lebenswelt seiner ersten Leser stellen konnten. Die Rekonstruktion des ursprünglichen Erwartungshorizonts fiel indes in den Historismus zurück, wenn die historische Auslegung nicht wieder dazu dienen könnte, die Frage: »was sagte der Text?« in die Frage: »was sagt mir der Text und was sage ich zum Text?« zu überführen. Wenn die literarische Hermeneutik wie die theologische oder juristische vom Verstehen über das Auslegen zum Anwenden gelangen soll, kann Applikation hier zwar nicht in praktisches Handeln einmünden, dafür aber das nicht weniger legitime Interesse befriedigen, in der literarischen Kommunikation mit der Vergangenheit den Horizont der eigenen Erfahrung an der Erfahrung des andern zu messen und zu erweitern.

Die Unterlassung der Horizontabhebung kann Folgen haben, die sich an der Rezeptionsanalyse einer Poe-Novelle durch R. Barthes zeigen lassen.¹² Ihre Stärke liegt in der Demonstration, wie die strukturalistische Beschreibung des narrativen Prinzips, das den Text als Variante eines vorgegebenen Modells erklärt, in die textuelle Analyse der »signifiante« überführt werden kann, die den Text prozessual, als eine fortwährende Produktion von Sinn, genauer gesagt: von Möglichkeiten des Sinns (»les formes, les codes, selon lesquels des sens sont possibles«) verstehen läßt (S. 30). Ihre Schwäche liegt in einer naiven Horizontverschmelzung: die Lektüre soll der Intention nach unmittelbar und ahistorisch sein (»nous prendrons le texte tel qu'il est, tel que nous le lisons . . .«, S. 32) und kommt doch nur durch einen »Superreader« zustande, der ein umfassendes historisches Wissen vom XIX. Jahrhundert ins Spiel bringt und im Rezeptionsablauf vornehmlich die Stellen registriert, an denen kulturelle und linguistische Kodes abgerufen oder assoziiert werden können. Von einer Bindung der Interpretation an den Prozeß der ästhetischen Wahrnehmung kann keine Rede sein, da diese als »code des actants« in Verbindung mit dem »code ou champ symbolique« selbst wieder nur ein Kode unter

12 *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, in: *Sémiotique narrative et textuelle*, hg. Cl. Chabrol, Paris 1973, S. 29-54.

anderen Kodes (dem »code scientifique, rhétorique, chronologique, de la destination«, etc.) sein darf (S. 51). So entsteht eine Lektüre, die weder historisch noch ästhetisch, sondern so subjektiv wie impressionistisch ist und gleichwohl die Theorie begründen soll, daß jeder einzelne Text ein Gewebe von Texten sei – das unabschließbare Spiel einer freischwebenden Intertextualität im »Kampf der Menschen und der Zeichen« (S. 30/52).

Die literarische Hermeneutik, die Barthes wohl nicht zufällig als einen (für ihn) »enigmatischen Kode« ansieht, ist demgegenüber heute gewiß nicht mehr daran interessiert, den Text als Offenbarung der einen, in ihm verborgenen Wahrheit zu interpretieren (S. 30). Sie setzt der Theorie des »texte pluriel« und ihrer Vorstellung von »Intertextualität« als einer unbegrenzten, arbiträren Produktion von Sinnmöglichkeiten und von nicht weniger arbiträren Interpretationen die Hypothese entgegen, daß die historisch fortschreitende Konkretisierung des Sinns literarischer Werke einer gewissen »Logik« folgt, die sich in der Bildung und Umbildung des ästhetischen Kanons niederschlägt, und daß sich im Horizontwandel der Interpretationen durchaus zwischen arbiträren und konsensfähigen, zwischen nur originellen und normbildenden Auslegungen unterscheiden läßt. Das fundamentum in re, das diese Hypothese stützt, kann nur im ästhetischen Charakter der Texte liegen, der als regulatives Prinzip ermöglicht, daß es zu einem literarischen Text eine Folge von Interpretationen geben kann, die in der Auslegung verschieden, im Blick auf den konkretisierten Sinn aber doch auch wieder vereinbar sind. Hierzu kann ich an den Versuch einer pluralistischen Interpretation von Apollinaires Gedicht *L'arbre* erinnern. Ergab er einerseits, daß schon die vom Leser jeweils gewählte Distanz zum Gedicht eine andere ästhetische Wahrnehmung entstehen ließ und daß jede bestimmte Konkretisierung der Bedeutung notwendig andere, nicht weniger stimmige Auslegungen ignorieren mußte, so führte die überraschende Feststellung, daß sich die individuellen Interpretationen trotz ihrer Verschiedenheit nicht widersprachen, zu der Schlußfolgerung, daß selbst noch dieser »pluralistische Text« im Horizont der ersten Lektüre dem wahrnehmenden Verstehen eine einheitsstiftende ästhetische Orientierung geben kann.¹³

13 S. dazu *Poetik und Hermeneutik II*, S. 461-484, bes. S. 473 und 480: »Für eine konkrete Interpretation und zum Urteil über die Qualität des Gedichts genügt es nicht, sein Strukturprinzip anzugeben und die poetische Technik von Apollinaire zu beschreiben. Eine Folge von Ambiguitäten ist noch kein zwingendes Ganzes. Wenn dieses

Gewiß läßt sich einwenden, daß ein modernes Gedicht nach Baudelaire dem Leser diese Evidenz eines zwingenden Ganzen nicht schon in der ersten Lektüre, sondern erst in der Wiederlektüre erbringen kann, und daß mutatis mutandis ein Gedicht älterer Tradition oder aus einer anderen Kultur sich dem ästhetischen Verstehen oft überhaupt erst öffnet, wenn das historische Verstehen Rezeptionsbarrieren wegräumt und eine ästhetische Wahrnehmung des zuvor ungenießbaren Textes ermöglicht. Das ist durchaus auch meine Meinung,¹⁴ so daß ich diese Einwände eben noch zu einer letzten Präzisierung nutzen kann.

Die Priorität der ästhetischen Wahrnehmung in der Triade der literarischen Hermeneutik benötigt den *Horizont*, nicht aber die zeitliche Priorität der ersten Lektüre; dieser Horizont des wahrnehmenden Verstehens kann durchaus auch erst in der Wiederlektüre oder mit Hilfe des historischen Verstehens gewonnen werden. Ästhetische Wahrnehmung ist kein universaler Kode von zeitloser Geltung, sondern wie alle ästhetische Erfahrung der geschichtlichen Erfahrung verschwistert. Darum kann der ästhetische Charakter von poetischen Texten abendländischer Tradition bei der Interpretation von Texten aus anderen Kulturen nur heuristische Vorgaben leisten. Daß die ästhetische Wahrnehmung selbst dem historischen Wandel unterworfen ist, muß die literarische Interpretation mit den drei Leistungen des hermeneutischen Vorgangs kompensieren. Sie gewinnt dadurch die Chance, über das ästhetische Verstehen die historische Erkenntnis zu erweitern und durch ihre zwanglose Art der Applikation vielleicht ein Korrektiv zu anderen Applikationen zu bilden, die dem situativen Druck und Entscheidungszwang des Handelns unterworfen sind.

Ganze, aufgrund der Technik, in der es ausgeführt ist, zu immer neuer Deutung auffordert, so ist diese doch weder beliebig im Detail noch frei von einer grundlegenden Orientierung, die durch den Aufbau des Textes zwingend gegeben ist. Die erste Lektüre ergibt dieses Zwingende durch die Suggestion des Rhythmus. Die Interpretation muß sich auf dieses Medium einlassen, in dem sich das Gedicht bewegt« (D. Henrich).

14 S. dazu Vf. (1977 b), bes. S. 10 ff.

2. Der progressive Horizont des ästhetischen Wahrnehmens (hermeneutische Rekonstruktion der ersten Lektüre)

Spleen

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.

Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
De vers, de billets doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
cache moins de secrets que mon triste cerveau.

6 C'est une pyramide, un immense caveau,
Qui contient plus de morts que la fosse commune.
– Je suis un cimetière abhorré de la lune,
Où, comme des remords, se traînent de longs vers
Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers.
Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
12 Où gît tout un fouillis de modes surannées,
Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché.

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
L'ennui, fruit de la morne incuriosité,

18 Prend les proportions de l'immortalité.
– Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux!
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche

24 Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.

Spleen: Ein Gedicht, das sich mit diesem Titelwort ankündigt, gibt dem gegenwärtigen Leser erste Fragen auf: was meint *spleen* und was kann das Wort gerade als Titel eines Gedichts heißen? Deutet es auf einen Gemütszustand wie Trübsinn hin oder nur auf die Schrulligkeit einer Person? Wird hier jemand von sich selbst, von der Welt, auch von unserer Welt, oder nur von der seinigen sprechen?

Für den Leser unserer Gegenwart eröffnet der Titel Spleen den Horizont einer offenen, noch weithin unbestimmten Erwartung und damit den Suspens einer Wortbedeutung, die sich erst durch die Lektüre des Gedichts klären kann. Denn spleen ist im heutigen deutschen Wortgebrauch (und wohl auch im französischen) auf die triviale Bedeutung eines 'Ticks', einer 'fixen Idee' herabgesunken und läßt kaum noch ahnen, welche Aura der Singularität einer Person zukommen

konnte, die ihren spleen als eine Haltung des provokativen Andersseinswollens vor der Mitwelt zur Schau stellte. Als Archaismus empfunden, der seine ursprüngliche Bedeutung vergessen ließ, mag das Wort beim gebildeten Leser noch Konnotationen des Trübsinns (so übersetzte Stefan George) oder der Schrulligkeit – einer bewußt eingenommenen Haltung, um sich von den natürlichen Eigenschaften einer Person abzusetzen – aufrufen. Der durchschnittliche Leser dürfte unter dem Spleen eines Mitmenschen kaum mehr verstehen als einen Tick im Verhalten, der im Grunde harmlos bleibt, anderen nicht schadet und sich in einer fixen Idee äußern kann, die bei der betroffenen Person offenbar ihr Verhältnis zur Welt insgesamt monomanisch bestimmt. Diese Alltagsbedeutung rückt die Plazierung des Wortes im Titel wieder ins Geheimnisvolle – kraft der von aller Lyrik gestifteten Erwartung, daß das Alltägliche und Okkasionelle im Medium der Poesie eine neue, tiefere Bedeutung annehmen oder einen alten, vergessenen Sinn wiedergewinnen kann.

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans (v. 1): In den Raum der Erwartung hinein, den Spleen als Titelwort eröffnete, spricht die Stimme eines unbekanntes Ichs. Es nennt sich schon mit dem ersten Wort und schlägt mit dem ersten Vers einen Ton an, der durch den übermächtigen Anspruch überrascht, »mehr Erinnerungen zu besitzen als ein Leben von tausend Jahren fassen könnte«. Die Wortfolge wie der Rhythmus dieses präambelhaft abgerückten ersten Verses verstärken den Gesamteindruck, daß sich der evozierte Raum der Erinnerungen ins Unabsehbare erstreckt. Die komparative Wendung »mehr Erinnerungen als« wird in der zweiten Vershälfte durch die unerwartet hohe Zahl »tausend« eingelöst; doch gerade diese bedeutungsschwere Größe (mit der Konnotation »tausendjähriges Reich«) ist bei der Nennung bereits durch das vorangegangene *plus de* ins Unbegrenzte überboten. Als Verszeile gelesen dürfte sich folgende Akzentuierung ergeben: *J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans*,¹⁵ mithin ein Rhythmus, der in der ersten Halbzeile mit der regelmäßigen (»pseudojambischen«) Folge von schwach und stark betonten Silben harmonisch, in der zweiten Halbzeile mit den durch gleich vier unbetonte

15 Im folgenden werden bezeichnet: Hauptakzent (auf »starken Worten« oder zufolge eines affektiven Akzents) durch untergesetztes x, Nebenakzent durch eingeklammertes (x), Alliteration oder Lautrekurrenz durch aufgesetzten Strich, mithin bei Vers 1: *J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans*.

Silben hinausgezögerten und nebeneinandertretenden Haupttönen aber endlastig wirkt. Die Akzente auf den »starken Worten« *souvenirs, mille und ans* können durch sekundäre Versakzente ergänzt werden: im ersten Halbvers auf plus in der 2. Silbe (um den großen Abstand zur 6. Silbe mit dem Hauptton zu überbrücken) und möglicherweise noch auf der 4. Silbe. Im zweiten Halbvers hingegen können die ersten vier Silben aus grammatischen Gründen schwerlich einen Akzent erhalten, so daß auf die beiden letzten, durch vier unbetonte Silben hinausgezögerten Worte besonderes Gewicht fällt.

Den Nachhall des haupttonigen *i* von *souvenirs*, den die Stellung vor der Mittelzäsur noch verstärkt, bei *mille* kann der Leser kaum überhören, so daß der wiederkehrende Vokal die Entgrenzung der Erinnerungen auf die Zahl tausend und »mehr als tausend« und zugleich das Umschlagen der Harmonie des ersten in die Disproportion des zweiten Halbverses noch fühlbarer macht. Symmetrie und Asymmetrie sind im ersten Vers eigentümlich verschränkt. Baudelaire hat den symmetrischen Bau des klassischen Alexandriners mit der Mittelzäsur, die metrisch das Gleichgewicht der beiden Halbverse zu verbürgen pflegt, kompositorisch in die Asymmetrie des Unermeßlichen geöffnet: der semantischen Überbietung der *mille ans* durch *plus de* im ersten Halbvers entspricht ein phonetisches Übergewicht der sinnverstärkenden *i*-Laute im zweiten Halbvers (*souvenirs*, herausgehoben durch die Endposition der Silbe vor der Zäsur, gegenüber einer zweimaligen Wiederkehr des *i* in *si* und *mille*), so daß die hyperbolische Zahl »tausend« lautlich vorangekündigt als Gipfel der *i*-Reihe zum Kontrapost von *souvenirs* wird. In diese bedeutungstragende Lautreihe gehörte – wie man rückblickend erkennt – aber auch schon spleen (durch das lange *i*), so daß zwischen Titelwort und erstem Vers eine Bedeutungsäquivalenz suggeriert wird, die wieder an die suspendierten Ausgangsfragen des Lesers denken und sie neu konkretisieren läßt!

Wenn der erste Vers bereits etwas vom spleen des sprechenden Ichs bekundet, ist es ein Zustand höchsten Glücks oder tiefsten Leidens? Spricht aus ihm Selbstüberhebung oder Verzweiflung, ist es der Übergriff einer Vermessenheit oder die Übermacht einer Qual?

Vers 2-5: Die Lektüre der folgenden Verse kommt nach Vers 5 zu einem Halt, den die Satzgrenze syntaktisch markiert; auch im weiteren Fortgang der Lektüre werden die Satzgrenzen die augenfälligste

Untergliederung innerhalb der beiden ungleichmäßigen Strophen des Gedichtes geben. Der Einsatz von Vers 2: *Un gros meuble à tiroirs . . .* ist übergangslos und erzeugt durch die zunächst nicht erkennbare Motivation die Spannung, ob und wie die Beschreibung einer Kommode oder eines Sekretärs, die sich über drei Verse hinweg immer weiter ausdehnt, denn mit dem in Vers 1 angeschlagenen, zunächst leitenden Thema der Erinnerungen eines sprechenden Ichs zusammenhängen mag. Diese Spannung löst sich erst – und gleichsam detonierend – am Ende von Vers 5 mit der so lange hinausgezögerten Figur eines kaum erwartbaren Vergleichs: *Cache moins de secrets que mon triste cerveau.*

Die von der Struktur dieses Versbaus erzeugte Spannung macht erneut die für die ästhetische Wahrnehmung wesentliche Erwartung lyrischer Konsistenz greifbar. Hier wirkt alles in der grammatischen und lautlichen Fügung zusammen, um die schockierende Lösung der thematischen, mit *un gros meuble* gesetzten Erwartung als einen schneidenden Kontrast erscheinen zu lassen: die wiederum in einem Komparativ *moins de secrets que* (nach *plus de Vers 1*) angelegte Überbietung, der Sturz aus der Stilhöhe und Dingfülle des Schrankes in den Prosaismus des medizinischen Fachworts *cerveau*, welches auch schon lautlich durch eine doppelte Reihe von *s*-Alliterationen und von konsonantischen *r*-Verbindungen (*secrèts . . . trîste . . . cêrveâu*) angekündigt ist und alsdann gleichsam detoniert. Von einer detonierenden Wirkung des Reimworts kann auch auf der semantischen Ebene die Rede sein, wo der Umschlag mitten in der engen Verbindung von Adjektiv und Substantiv eintritt (nach dem poetischen Epitheton *traurig* wäre *Seele* oder *Gemüt*, schwerlich *Hirn* zu erwarten!) und durch den Reim noch verstärkt wird. Verfolgt man die Reimverkettung, so ergibt sich durch die Äquivalenzen von *ã* mit dem Übergang von den einfachen zu den reichen Reimen (von *ã* in Vers 1/2 zu *ãs* in Vers 3/4) der Effekt eines stetigen, über den Gleichklang gesteigerten Anwachsens (von *ans – bilans* zu *romances – quittances*), das der *o*-Reim in Vers 5 sodann jäb durchschneidet.

Mit dem Vergleich von Sekretär und Gehirn bietet sich dem Leser eine Lösung für seine Frage nach dem Zusammenhang zwischen dem Eingangsvers und der nächsten Versgruppe an: ist der mit einem Wust von Hinterlassenschaften angefüllte alte Sekretär nicht auch ein Raum der Erinnerungen, die Summe einer abgelebten Zeit, wenn nicht gar ein Besitz jenes Ichs, das eingangs auf eine unermeßliche Fülle von

Erinnerungen zurückblickte? Wäre der chaotische Zustand des Sekretärs mit seinen unergründeten Geheimnissen ein Zeichen dafür, wie das vom Spleen betroffene Ich seine Erinnerungsfülle im Gedächtnis vorfindet? Meint *Spleen* als Titelwort gerade diesen Anblick der stummen Relikte einer zum Chaos erstarrten Vergangenheit? Doch dieser Lösung steht entgegen, daß sich das lyrische Ich in seinem Vergleich auch schon wieder vom Verglichenen abhebt: das *›Gedächtnis‹* des Schrankes berge weniger Geheimnisse als sein *›trauriges Hirn‹*, und daß es mit der Unordnung der Dinge in den Versen 2-4 eine besondere Bewandnis hat. Der Leser kann schon im Verweilen bei seiner ersten Lektüre den Eindruck gewinnen, daß im Durcheinander der Schubladen prosaische und poetische Dinge reizvoll kontrastieren und daß der Katalog in dem grotesken Bild der *›Haarlocken in Quittungen‹* gipfelt, kurzum: daß es sich um eine *›schöne Unordnung‹* handelt. Woher mag sie rühren?

Während der thematische Bogen im Ganzen die Aufzählung der Überbleibsel des Vergangenen symmetrisch anwachsen läßt, bilden die kleineren Bildeinheiten symmetrische Kontraste, die auch durch das metrische System gestützt sind. In allen Versen schafft die regelmäßige Mittelzäsur symmetrische Halbverse, die der Aufzählung des Schubladeninhalts eine harmonische Unterteilung geben. Die Aufzählung selbst läßt bei näherem Hinsehen ein semantisches Ordnungsprinzip erkennen: in schöner Regelmäßigkeit folgen prosaische und poetische Gegenstände aufeinander. In Vers 2 wird die Reihe mit *›Bilanzen‹* eröffnet, auf die in Vers 3 *›Gedichte und Liebesbriefe‹* folgen. Das Gegengewicht zu diesen schafft nach der Mittelzäsur *›Akten‹*, mit welchen im selben Halbvers wiederum *›Romanzen‹* kontrastieren. Im nächsten Vers wird dieses Verfahren, eine schöne Unordnung zu erzeugen, in eine Art von Engführung getrieben: das Nacheinander heterogener Dinge geht in ihr Ineinander über, wenn *›Haarlocken‹* folgen, die in *›Quittungen‹* gewickelt sind. So gipfelt der poetische Katalog einer in Unordnung abgelagerten Vergangenheit in der Profanierung des Schönen, in einer grotesken Endgestalt sentimentaler Liebe.

C'est une pyramide, un immense caveau . . . (v. 6/7): als ob das sprechende Ich nunmehr selbst Antwort auf die implizierte Frage geben wolle, was denn nun sein Gedächtnis sei, wenn es mehr noch und anders sein soll als der Sekretär im Vergleich, setzt das nächste Vers-

paar mit einer provokativen Selbstaussage ein, die in ihrer Unmittelbarkeit überrascht und erneut den vermessenen Ton des ersten Verses anschlägt. Wiederum kommt eine Bewegung zum Übergroßen in Gang, die sich mit dem Pyramidenbild nicht begnügt, sondern die Vorstellung des immensen Grabmals noch durch den Komparativ eines weiteren Vergleichs: *qui contient plus de morts que la fosse commune* überbietet. Die Bilderfolge, die diese Bewegung ins Übermaß trägt, suggeriert aber auch noch eine zweite, kontrastiv auffällige Bedeutungslinie: die ausgreifende Bewegung des Erinnerns vermag offenbar nur Totes zu fassen. Sie endigt in der steingewordenen Vergangenheit der Pyramide und in den Gebeinhäufen des Massengrabs. Gibt uns demnach das Verfallen des Erinnerns in ein Gedächtnis, das nur noch Totes enthält, zu verstehen, was *spleen* für das lyrische Ich heißen kann?

Das Provokative der erneuten Selbstaussage ist nicht allein in der Reprise des apodiktischen Tons von Vers 1, sondern auch in der verdeckten Verzahnung des neu einsetzenden Verspaars mit Vers 5 angelegt. Die Analyse kann hier auf Äquivalenzen der starken Worte wie auf eine syntaktisch gegenläufige Symmetrie zwischen Vers 5 und den Versen 6/7 aufmerksam machen. Der starke Akzent vor der stets gewahrten Mittelzäsur und an den Versenden stiftet eine positionelle Bedeutungszuordnung von secrets, pyramide und morts einerseits und von cerveau, caveau und fosse commune andererseits. Zwischen den kleinen Geheimnissen des Schrankes und den großen der Pyramide wie zwischen dem kleinen Behältnis des Gehirns und dem großen des Grabs entsteht eine Disproportion, die das Anwachsen ins Unermeßliche ein drittes Mal (nach den Erinnerungen in Vers 1 und den Relikten in Vers 2-4) in Gang setzt. Das dritte Glied der beiden Bedeutungsreihen bringt erst mit morts das tertium comparationis zutage und führt dann (wie zuvor cerveau in Vers 5 gegenüber Vers 2-4) den Absturz aus der Stilhöhe herbei: mit fosse commune als letztem Vergleichsglied für das abstruse Gedächtnis zerstört die krasseste Vorstellung einer würdelosen Grabstätte die Aura, die eine Pyramide als das erhabenste Grabmal umgibt. Der syntaktische Parallelismus der gegensätzlichen Komparativformeln moins de (v. 5) und plus de (v. 7) kann verschiedene Funktionen tragen. Er ordnet secrets und morts aufeinander zu, so daß man sich fragen kann, ob jene Geheimnisse des Gedächtnisses seine Toten meinten. Er verstärkt wiederum die Bewegung ins Übermaß durch die Figuren der Überbietung. Und er dient

schließlich dazu, auch hier das Ich in seinen Vergleichen auch schon wieder vom Vergleichenen abzuheben. Da diese Feststellung bereits für die Komparativformel plus de im ersten Vers, mithin für alle der bisher drei Selbstaussagen gilt, entsteht der Effekt einer diskontinuierlichen Bewegung. Das lyrische Ich unternimmt immer wieder den Anlauf, sich zu identifizieren, indem es einen Vergleich nach dem anderen anstellt und gleich wieder zurücknimmt. Wird es damit zu einem Ende und vielleicht zu sich selbst kommen?

Je suis un cimetière abhorré de la lune ... (v. 8-11): eines Gedankenstrichs als typographischem Signal bedürfte es hier kaum, um den Neueinsatz der folgenden Versgruppen unübersehbar zu machen. Denn hier, wo der neue Vers – wie zuvor nur beim Gedichtanfang – wieder mit ›Ich‹ als dem ersten Wort einsetzt, nimmt die Selbstproklamation die befremdlichste Form an: ›Ich bin ein vom Mond verabscheuter Friedhof.‹ War in der Folge der Selbstvergleiche mit Schrank, Pyramide, Massengrab noch eine betrachtende Distanz gewahrt, so schlägt die Bewegung nun um in eine Selbstidentifikation, die dem Leser ansinnt, eine Schwelle zum Irrealen und Unheimlichen zu überschreiten. Das Unheimliche wird wohl am stärksten durch das lautmalende *abhorré* versinnlicht, das eine wieder vertrautere Folge von Grabesgedanken einleitet. Der Leser, der, *gelenkt von der parallelen Satzeröffnung*, von den Friedhofsversen auf den Eingangsvers zurückblickt, kann sich fragen, ob der jetzt sichtbar gewordene Zusammenhang bedeuten mag, daß der unermeßliche Besitz an Erinnerungen, dessen sich das Ich im ersten Vers rühmte, nunmehr in die Unheimlichkeit der Schädelstätte eingegangen ist, die dasselbe Ich nach Vers 8 ist oder zu sein glaubt. Wäre damit die Frage, was *Spleen* für das sprechende Ich meint, bereits gelöst?

Der syntaktische Parallelismus in den starken Eröffnungspositionen von J'ai ... (v. 1) und Je suis ... (v. 8), die den ersten und vierten Satz vor den dazwischentretenden Sätzen durch ›Ich‹ als wiederkehrendes Subjekt profilieren, ist kaum übersehbar oder überhörbar. Denn die syntaktische Korrespondenz wird auch noch durch lautliche Äquivalenzen gestützt: Je suis un cimetière (v. 8) setzt die bedeutungstragende i-Reihe von Vers 1 gleich dreifach fort. Die Verse 9/10 mit dem für uns klischeehaft gewordenen Bildfeld der Gräberlyrik fielen wohl ins Triviale ab, halte die Silbe or des lautmalend unheimlichen abhorré nicht in remords (v. 9) und mörts (v. 10) nach und setzte der

Doppelsinn von vers (Würmer oder Verse) der vertrauten Vanitastopik nicht noch eine groteske Pointe auf.

Je suis un vieux boudoir . . . (v. 11-14): die Erwartung, daß die Anläufe des lyrischen Ichs, seinen Gemütszustand zu beschreiben, mit dem ›Friedhof der Erinnerungen‹ zum Ruhepunkt gelangt seien, erfüllt sich nicht. Die Unruhe, die auch in diesem Bild nicht ganz beschwichtigt war (*de long vers qui s'acharnent toujours . . .*, v. 9/10), nimmt wieder überhand. Als ob dieses Ich von einer unerklärlichen Ursache getrieben – ist es Verzweiflung, Angst oder ein bestimmtes, unbenanntes Leiden? – seine Identität in immer wieder anderen Bereichen abgelebter Zeit suchen müsse, greift es nun aus auf einen Raum, der einen neuen Aufzug von Erinnerungen heraufbeschwört. Es ist ein altes Boudoir, mithin ein Interieur, das an den alten Schrank zurückdenken läßt; *auch der ferne, aber noch hörbare Binnenreim: meuble à tiroir / vieux boudoir fordert zu diesem Rückvergleich auf.* Wiederum nehmen die Dinge die Gestalt einer schönen Unordnung an. Doch bieten sie dieses Mal nicht den Anblick eines zufälligen Niederschlags von Unverträglichem, sondern fügen sich in das harmonische Ensemble eines eleganten Damenzimmers. *Der erste Eindruck einer feingetönten, nach den dissonanten Friedhofsversen um so stärker fühlbaren Harmonie entspringt vor allem der Wirkung von zwei reichen Reimpaaren, die den haupttonigen Vokal e im Endreim kontrapunktartig acht Verse lang durchhalten, in einer gewollten Monotonie, die ein delikates Spiel mit der minimalen Abweichung im Wechsel der weiblichen (fanées/surannées) und männlichen (Boucher:débouché) Reime erlaubt. Baudelaires Begriff von poetischer Sprache, die den »immortels besoins de monotonie, de symétrie et de surprise« im Menschen entsprechen müsse,¹⁶ könnte kaum besser erläutert werden, als durch dieses Beispiel!*

Bei näherem Hinsehen ist die Harmonie dieser schönen Unordnung indes bereits in das Licht des Untergangs getaucht: die Dinge im Interieur sind allesamt von einem Beiwort des Verfalls begleitet (*roses fanées, modes surannées, pastels plaintifs, pâles Boucher, flacon débouché*) und machen in ihrem Alleinsein (*seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché*, v. 14) eine Leere, wenn nicht eine entschwundene Bewohnerin (eine der ›geliebtesten Toten‹, nach v. 10?) fühlbar. So
16 Nach der berühmten Definition in den *Projets de Préface* von 1859/60, éd. de la Pléiade, Paris 1951, S. 1363.

hätte sich der erneute Anlauf des lyrischen Ichs, sich in eine Vergangenheit zu retten, wiederum in einer leeren, in sich selbst zerfallenden Dingwelt verloren? *Die Alliteration von drei p in Vers 13, die zu einem b abfällt, ironisiert gleichsam ein Decrescent: (Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher), das der zwischen den Reimworten Boucher und débouché spielende Wortwitz ins Groteske wendet: die noch harmonische Vorstellung vom letzten Duft aus dem entkorkten Flacon kippt mit dé-bouché um in die dissonante Konnotation eines »enthaup-teten« Rokokomalers Boucher.*

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées . . . (v. 15-18): der übergangslose Einsatz der nächsten vierzeiligen Versgruppe ist nicht allein typographisch durch eine zweite große strophische Einheit, sondern auch dadurch markiert, daß das Ich unerwartet (die beiden vorangehenden Sätze begannen mit *Je suis . . .*) verschwunden ist. Die Stimme, die nun zu sprechen beginnt, erscheint unbeteiligt an der Erfahrung, die sie erst im hohen lyrischen Ton ausmalt, dann gleichsam personifiziert in die Szene treten läßt und hernach im Ton definitiver Umständlichkeit erläutert. Mit dem Verschwinden des Ichs scheint auch das Thema des Erinnerns erloschen zu sein: nicht aus dem Vergangenen, sondern als Gestalt einer endlosen Gegenwart, aus den ›hinkenden Tagen‹ und ›eingeschneiten Jahren‹ tritt der *Ennui* hervor. Schon bei der ersten Lektüre muß die Inszenierung seines Erscheinens auffallen: die vorangestellten beiden Verse scheinen in ihrer außerordentlichen lautmalenden Schönheit den Blick auf eine winterliche Landschaft zu öffnen und lassen noch nicht ahnen, was erst die verzögerte Nennung des *Ennui* gewahr werden läßt – die alles durchdringende Macht jener ›düsteren Gleichgültigkeit‹, die sich zusehends zu einer unendlichen (auch in dem ungeheuerlichen Reimpaar *incuriosité/immortalité* manifesten) Größe auswächst. Damit stellt sich nicht nur die Frage, ob in der Erscheinung von *Ennui* die Lösung der Bedeutung von *Spleen* zu suchen ist, sondern auch die weitere Frage, was es wohl bedeuten mag, daß diese fremde Macht offenbar gerade im Augenblick auftaucht und die Szene der nunmehr gegenwärtigen Welt beherrscht, als das Ich von ihr abgetreten ist und aufgehört hat, als Subjekt zu sprechen.

Beim Einsatz dieser Versgruppe wird der überraschende Wechsel des Subjekts, der Tonlage und der Zeitstufe indes damit überbrückt und kontrastiert, daß die Verse 15-18 das Reimschema der vorange-

gangenen Verse 11-14 unmittelbar fortsetzen. So bilden die beiden reimgleichen Vierzeilerstrophen gerade an der Schnittstelle zwischen den beiden großen strophischen Einheiten (v. 2-14, v. 15-25) ein symmetrisches Ganzes, das die strophische Zweiteilung sogleich wieder verzahnt, und nahelegt, in den lautlichen Äquivalenzen Bedeutungslinien zu entdecken, die beim ersten Blick verdeckt blieben. Die Symmetrie der weiblichen Reime stiftet eine Beziehung zwischen *roses fanées* und *boiteuses journées*, sodann zwischen *modes surannées* und *neigeuses années*. Im ersten Fall sinkt die Bewegung vom Schönen der verblühenden Rosen ab in die negative Zeiterfahrung der hinkenden Tage, im zweiten wird das Vergängliche der gestrigen Moden emporgehoben in die schöne Monotonie der Jahre, die wie schwere Schneeflocken sind. Die Symmetrie der männlichen Reime läßt erwarten und erkennen, daß auch der zweite Vierzeiler wie schon der erste (mit: *Boucher/débouché*) eine hintergründig ironische Bedeutung mit sich führt. Sie zeigt sich im Wechsel des Tons an, wenn auf die beiden lautmalend (und auch durch den Binnenreim der präzis vorangestellten Adjektive *boiteuses/neigeuses*) so vollkommenen Verse der schönen Monotonie erst das Inszenetreten des *Ennui retardiert* wird (durch *Enjambement* und syntaktische *Inversion*) und dann zwei gegenläufige Verse folgen, die diese Erscheinung gleichsam »begriffsmalend« glossieren. Sie wird zur Personifikation erhoben, in allegorisierender Manier nach ihrer Herkunft (*fruit de . . .*) bestimmt und in ihrer Wirkung beschrieben, mit einem Aufwand an gelehrten Worten, die schon durch ihre Vielbilbigkeit aus dem lyrischen Rhythmus herausfallen. Dabei nimmt die Vorstellung des unendlich anwachsenden *Ennui* in der Wiederkehr der immer bedeutungsschwereren *i*-Reihe und in den drei *p*-Alliterationen (*prend les proportions de l'immortalité*, v. 18) sinnlich-lauthafte Gestalt an. Die Ironisierung gipfelt in dem ausgefallensten Reimpaar *incuriosité/immortalité* und hinterläßt die Frage, ob am Ende, wenn die *incuriosité* das Ausmaß der *immortalité* erreicht, nicht auch die Unsterblichkeit der »düsteren Gleichgültigkeit« anheimfallen muß.

– *Désormais tu n'es plus, ô matière vivante! . . .* (v. 19-24): hier ist der Neueinsatz einer letzten Gruppe von sechs Versen so übergangslos, daß es des Bindestrichs als typographischem Signal kaum bedürfte. *Désormais* wendet den Vorgang ins Zukünftige um und scheint den folgenden Versen den Charakter einer prophetischen

Rede zu geben. Wer vermag mit welcher Autorität so zu sprechen, wer ist das Du, an das sich diese anonyme Instanz wendet? Handelt es sich um eine Selbstanrede in der pathetischen Du-Form oder meint dieses Du eine andere Person? Was meint *matière vivante*? Ist es der Mensch als lebendes, der Materie entgegengesetztes Wesen, ist es eine Gestalt in den noch unerkannten Metamorphosen des lyrischen Subjekts oder ist es der Teil seiner leiblichen Erscheinung, der dem Ich in seiner geistigen Existenz gegenübertritt? Das so geheimnisvoll evozierte Du scheint nun aber sogleich selbst wieder überraschenden Metamorphosen anheimzufallen: aus der »lebenden Materie« wird ein Granit (der härteste Stein, hart wie der *k*-Laut, mit dem im *Enjambement* Vers 20 einsetzt: *qu'un granit*), aus dem Granit die alte Sphinx, die nun aber entgegen der Erwartung, ein Stein gewordenes Schweigen zu sein, zu singen beginnt, von niemand befragt, da niemand mehr von ihr weiß, und die damit dem Leser das Rätsel aufbürdet, wovon sie in einer Gebärde wilden Ingrimms (*dont l'humeur farouche ne chante . . .*) wohl singen mag. Mit dieser letzten, so unerwarteten Umbesetzung der Rolle des lyrischen Subjekts hat sich auch die äußere Szene verändert: an die Stelle der vergangenheitsbeladenen Interieurs und der winterlich verdüsterten, aber noch heimischen äußeren Welt ist das schreckenerregende (*entouré d'une vague épouvante*) Niemandsland (*oublié sur la carte*) einer Wüste getreten, in der allein noch die Sonne – schon im Untergang und offenbar teilnahmslos (antwortet *qui se couche* nicht ironisch auf *humeur farouche*?) übrig geblieben ist, um den Gesang der Sphinx zu hören.

Die drei Reimpaare variieren den semantischen Gegensatz von *matière vivante* derart, daß der Widerspruch von Materie und Leben bis zum Schluß ständig neu gefaßt wird. Auf *vivante* folgt – durch den Hiatus des halbtönen *e* von *vague* zum haupttonigen *é* herausgehoben – das pejorative *épouvante* für den steinernen Schrecken; auf *brumeux* (düster), das mit der Konnotation »neblig« noch an das Lebens-element des Wassers denken läßt, antwortet das negative Kompositum *insoucieux*. Die Kraft der Negation wird in Vers 22 phonetisch durch kontrastive Äquivalenzen verschärft: die Alternation von *i* und *in* (*Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux*) und die doppelte Rekurrenz von *s* (*sphinx . . . insoucieux*) bewirkt, daß das Reimwort, indem es nahezu alle Lautelemente von *vieux sphinx* (auch der ö-Laut des Epithetons kehrt in der letzten Silbe zurück!) wieder verwendet, die Existenz der alten Sphinx nicht nur semantisch negiert (das Negations-

signal in nimmt den Laut von Sphinx auf und wird noch durch die morphologische Äquivalenz mit dem Präfix von ignoré verstärkt), sondern sie gleichsam auch Laut für Laut literaliter widerlegt. Auf der syntaktischen Ebene beschreiben die parallelgeschalteten Partizipialkonstruktionen der Verse 20, 21, 22 und 23 gleichermaßen den fortschreitenden Prozeß einer Materialisierung der *matière vivante*: die Reihe der perfektischen Partizipien *entouré – assoupi – ignoré – publié* rückt das lyrische Subjekt mehr und mehr aus der Lebenssphäre der Mitwelt ab. Um so erstaunlicher muß dann in Vers 24 der Umschlag aus dem perfektisch erstarrten Zustand in das präsentische *chante* wirken! Ins Enjambement nach *humeur farouche* verzögert, läßt das agierende Verb erkennen, daß die schon nicht mehr erwartete Gebärde der Auflehnung eigentlich bereits mit dem adversativen *et* anhub. Das vorangehende Reimwort *farouche* hat bei diesem Umschlag eine besonders hohe poetische Funktion. Als dritter und letzter Repräsentant des Lebens unter den Reimworten (nach *vivante* und *brumeux*) setzt es sich mit seinem hauptonigen Vokal einerseits von der vorangehenden Reihe von *u*-Lauten ab, die in den Worten *entouré – assoupi – insoucieux* und zuletzt (oppositiv am Anfang derselben Verszeile) *oublié* den Prozeß der drohenden Materialisierung stützen. Andererseits ist die letzte ironische Pointe: daß die Sonne auf der Seite der materiellen, menschenleeren Welt gleichmütig »zu Bette geht«, während die Sphinx auf der Seite des Lebens ihren letzten Gesang der Auflehnung anstimmt, höchst kunstvoll angelegt. *Qui se couche* ist syntaktisch (ungewöhnlicher Attributsatz) und rhythmisch (asymmetrische Durchbrechung der sonst gewährten Mittelzäsur) derart herausgerückt, daß die semantische »coincidentia oppositorum« im Reimpaar *farouche / qui se couche* gleichsam detoniert.

3. Der retrospektive Horizont des auslegenden Verstehens (Bedeutungskonstitution in der zweiten Lektüre)

*J'ai trouvé la définition du Beau, – de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture.*¹⁷ Baudelaires Bestimmung des Schönen durch eine Unbestimmtheit, die der »Vermutung« Spielraum läßt, gleichwohl aber

17 *Fusées XVI*, S. 1187.

auch schon durch die *coincidentia oppositorum* *ardent* und *triste* eingegrenzt ist, kann hier dazu dienen, den zweiten Gang der Interpretation zu eröffnen. Der erste Gang sollte die ästhetische Wahrnehmung des Lesers Schritt für Schritt verfolgen, bis sich ihm mit dem letzten Vers des Gedichts seine Form, nicht notwendig aber auch schon seine Bedeutung als ein Ganzes erfüllt. Die noch unerfüllte Bedeutung zu finden erfordert, wie schon bemerkt, die Rückwendung vom Ende auf den Anfang, damit vom erreichten Ganzen der Form aus das noch unbestimmte Einzelne erhellt, die Reihe der Konjekturen im Kontext geklärt und der noch offene Sinn in der Stimmigkeit eines Bedeutungszusammenhangs gesucht werden kann. Die Konjekturen und offen gebliebenen Fragen der ersten Lektüre lassen sich für das zweite *Spleen*-Gedicht formal und thematisch auf einen gewissen Nenner bringen. Das wahrnehmende Verstehen stieß von Versgruppe zu Versgruppe auf Bruchstellen der lyrischen Konsistenz, auf Neueinsätze oder Übergänge *ex abrupto*, so daß eine übergreifende Motivation zunächst uneinsichtig blieb. Also wäre zu fragen: gibt es in der manifesten Gebrochenheit der lyrischen Bewegung, die sich gleichermaßen in den unregelmäßigen Verseinheiten wie in den unerwartbaren Repräsentanten des lyrischen Subjekts geltend macht, ein latentes, erst im Horizont der zweiten Lektüre erkennbares Prinzip der Einheit? Wenn sich damit die Erwartung lyrischer Konsistenz erfüllen wird, löst sich dann auch die Frage nach dem Sinn des Titels, nach der noch unerkannten Bedeutung, die *Spleen* für das lyrische Ich haben soll?

Blickt man auf das Ganze der lyrischen Form, so ist Baudelaires Gedicht eigentümlich, daß es einerseits die strengen Normen des Alexandriners wahrt und virtuos umspielt, andererseits aber das symmetrische Baugesetz dieser klassischen Versgattung *par excellence* ständig durch ein asymmetrisches Anwachsen und Zurücknehmen der lyrischen Bewegung wieder durchbricht. Wenn man sich Baudelaires Bestimmung der Poesie ins Gedächtnis ruft, die »mit Rhythmus und Reim auf das unvordenkliche Bedürfnis des Menschen nach Monotonie, Symmetrie und Überraschung antwortet«,¹⁸ liegt das Überraschende des zweiten *Spleen*-Gedichtes in der Gewalt der asymmetrischen Tendenz, die sich in den strophisch-syntaktischen Verseinheiten wie im Ausgreifen der Vergleiche und Selbstidentifikationen

18 In der schon zitierten Stelle aus den *Projets de Préface*, S. 1363.

gegen die harmonisierenden Systeme von Vers, Reim und syntaktischer Parallelisierung mehr und mehr durchsetzt, am Ende aber in der quereinschießenden letzten Strophe wie durch ein Machtwort (– *Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!*) zum Stehen gebracht wird. Das zeigt sich am auffälligsten in der unregelmäßig anwachsenden Länge der sieben Satzeinheiten an.

Die lyrische Bewegung geht von der kleinsten (eine Verszeile, v. 1) zur größten (sechs Verszeilen, vv. 19-24) Verseinheit und steigert sich in diesem Spannungsbogen syntaktisch gleichsam durch ein zweimaliges Anlaufen: auf die kleinste Satzeinheit von Vers 1 folgt ein Satz von vier Verszeilen (vv. 2-5), worauf die Bewegung neu einsetzt, diesmal mit einem Satz von zwei Verszeilen (vv. 6-7), und sodann nach einer Beschleunigungsformel asymmetrisch anwächst: erst drei (vv. 8-10), dann vier (vv. 11-14), dann nochmals vier (vv. 15-18), schließlich sechs (vv. 19-24) Verszeilen. Die asymmetrische Beschleunigung selbst ist nicht stetig: nach dem stetigen Anlauf von zwei über drei auf vier Verszeilen (vv. 6-14) verdoppelt sich die vierzeilige Satzeinheit, so daß mitten in der ungestüm anwachsenden Asymmetrie unerwartet ein symmetrisches Gebilde von zweimal vier Versen auftaucht, das überdies durch Reimgleichheit harmonisch auf das vollkommenste verkettet ist. Gleichwohl kann der Leser diese Konfiguration im Rhythmus der Gesamtbewegung hernach wieder als ein Umschlagen der Beschleunigung in eine Monotonie wahrnehmen, die ins Unermeßliche zu wachsen scheint. Dieser Effekt wird gleichermaßen durch die Reimfolge der vierten und fünften Satzeinheit bewirkt, wo auf *lune* erst das Reimpaar *vers/chers*, dann der gedoppelte Reim auf *é/ée* folgt und sich monoton auf zweimal vier Reimworte ausdehnt. Wenn die asymmetrisch angewachsene Gesamtbewegung dann am Ende von der letzten, wieder harmonisch in drei Reimpaare gegliederten Satzeinheit zum Stillstand gebracht wird, bestätigt sich am Ganzen des lyrischen Gebildes, was sich auch an seinen Teilen von Anbeginn entdecken ließ. Gleich die ersten fünf Verse führten ja schon durch die Reimverkettung von *ans – bilans* zu *romances – quittances* den Effekt einer anwachsenden und dann durch das detonierende prosaische Reimwort *cerveau* jäh durchschnittenen Bewegung herbei. Das formale Prinzip, das als kompositorische Figur eines asymmetrischen Anwachsens und jäh Abschnidens den diskontinuierlichen Gesamtrhythmus des Gedichtes gliedert, entspricht offensichtlich einem thematischen Befund der ersten Lektüre: daß sich das lyrische Ich in

der Folge seiner Selbstvergleiche ständig wieder vom Vergleichenen abhebt und neue Anläufe zur Identifikation unternimmt. Sehen wir zu, ob sich in der erkannten Gliederung nun auch die Bedeutung von *spleen* entdecken läßt, die sich uns in den Metamorphosen des lyrischen Ichs und der von ihm evozierten Dingwelt zu verbergen scheint.

Der erste Vers erweckte durch seine präambelhafte Abrückung die Erwartung, daß Erinnerung das einheitsstiftende Prinzip aller Evokationen bilden und sich als Ursprung des *Spleen*, der verrästelten Gemütslage des sprechenden Ich erweisen könnte. Zunächst scheint in der Tat die Art und Weise der Evokationen dieser Erwartung zu entsprechen. Denn Erinnern führt hier weder in das Glück der wiedergefundenen Zeit noch in das melancholische Leid des ›Nicht mehr‹. Erinnern hebt hier offenbar mit einer Gebärde der Selbstüberhebung an, die unweigerlich in Verzweiflung umschlägt – als der verschiedentliche und stets vergebliche Anlauf des lyrischen Ichs, sich in einer Vergangenheit wiederzufinden, die ihm dann doch nur den Anblick einer sinnleeren Dingwelt zukehrt. In diesem Prozeß kann auch das lyrische Ich nicht mehr als ein selbstgewisses Subjekt integer bleiben. Das zeigt vor allem die fortschreitende Umbesetzung der grammatischen Person des Subjekts und seiner Prädikate an: auf *j'ai*, das Ich, das seine Erinnerung *hat*, folgt das distanzierende *il* für den ersten Gegenstand, mit dem es sich vergleicht, dann ein distanzaufhebendes *c'est*, das es mit Pyramide und Grab gleichsetzt, hernach ein distanzloses *je suis*, das comparandum und comparatum in einem Ich ununterscheidbar werden läßt, das erst Friedhof, dann Boudoir *ist*; mit dem *il* der Personifikation, die als *Ennui* im Enjambement des *quand*-Satzes nunmehr in Szene tritt, ist das bisherige lyrische Subjekt wie ausgelöscht und zugleich der Vorgang des Erinnerns abgebrochen; wenn das verschwundene Ich schließlich in der grammatischen Person des *tu* noch einmal apostrophiert wird, ist die verlorene Identität auch daran augenscheinlich, daß dem Ich, das nicht mehr hat und nicht mehr ist, eine letzte und bleibende Identifikation mit einem *il*, der Sphinx als dritter Person, von der anonymen und unerkennbaren Instanz dieser Apostrophe verhängt wird. Demnach können wir Erinnerung nicht mehr als das einheitsstiftende Prinzip ansehen: sie unterliegt selbst schon einer dunklen Gewalt, die alle Gestalten der aufgerufenen Vergangenheiten entfremdet, derselben Gewalt, gegen die offenbar auch das lyrische Subjekt die Integrität seines Ichbewußt-

seins nicht aufrechtzuerhalten vermag, so daß beide – Erinnerung und autonomes Subjekt – zugleich untergehen. Was läge näher als die unerklärliche Ursache, die dieses Ich dazu trieb, seine Identität im unermesslich gewordenen Raum seiner Erinnerung zu suchen, und die alles vergangene Leben, das es ergreifen will, sogleich chaotisch zerfallen oder totenhaft erstarren läßt, in der Macht zu erkennen, die Baudelaire eigens in allegorischer Übergröße die Stelle des verstummten Ichs einnehmen läßt und sogar namhaft macht: *l'ennui, fruit de la morne incuriosité*? Sollte *Ennui* in der Tat die gesuchte Bedeutung von *Spleen* enthüllen können, so muß erst einmal die mitgegebene »Definition« als »Frucht düsterer Gleichgültigkeit« ernst genommen und als Schlüssel für eine Auslegung erprobt werden, die an dieser Stelle noch nicht auf das zurückgreifen soll, was uns die Wortgeschichte über *spleen* und *ennui* im Gebrauch Baudelaires sagen kann.

Blickt man von den Versen 15–18 auf Vers 1 zurück, so kann man gewahr werden, daß der *Ennui* in dieselbe Bewegung eines Anwachsens ins Unermessliche eintritt wie eingangs die Erinnerung. Mit der Formulierung »eintritt« möchte ich in Frage stellen, daß der *Ennui* die Bewegung auch verursacht. Denn gerade dies läßt die syntaktische Struktur dieser Verse ganz im Ungewissen: die endlose, mit nichts zu vergleichende Gegenwart der »hinkenden Tage« und der aus den »eingeschneiten Jahren« ins Unermessliche herauswachsende *Ennui* sind durch den *quand*-Satz zeitlich gleichgeordnet! Sollte der *Ennui*, der die erst *ex negativo* aufgerufene Schönheit einer Winterlandschaft in düstere Gleichgültigkeit umschlagen läßt, vielleicht selbst nur einer unter den anderen Anblicken fortschreitender Verdinglichung sein, in denen das lyrische Ich den Verlust seiner Welt erfährt? Wir bemerkten schon im ersten Durchgang, daß der *Ennui* nicht aus dem Vergangenen, sondern als Gestalt der Monotonie aus dem Gegenwärtigen hervortritt und dieses ewig dauernd erscheinen läßt. Den Evokationen des Vergangenen, die der erste Vers auslöst, fehlt denn auch der Aspekt der *morne incuriosité*. Ganz im Gegenteil, was mit: *J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans* anhebt, löst gerade darum die weiteren Anläufe zur Identitätssuche aus, weil dieses Ich von Erinnerungen überwältigt wird, die ihm nicht gleichgültig werden können – weil es darüber erschrickt, nicht vergessen zu können, und sich gleichwohl im Erinnerung nicht wiederzufinden vermag. Was wir in der ersten Lektüre für eine Gebärde der Selbstüberhebung halten konnten, zeigt jetzt eher ein Erschrecken vor dem Grenzenlosen an, das sich mit dem

ersten Komparativ (*plus de souvenirs*) auftut und mit dem zweiten (*moins de secrets*) wiederkehrt. Ein Erschrecken, das sich erneuert, wenn das Ich in einer fluchtartigen Bewegung wahllos erinnerte oder vorgestellte Orte aufruft, als ob es in einer wachsenden Leere Halt suchen müßte, und doch in alledem, wo es verweilt, sei es Sekretär, Pyramide, Grab, Friedhof oder Boudoir, immer nur Dinge einer toten Zeit ergreifen kann – Embleme einer unaufhaltsamen Verdinglichung, die das vergangene Leben unkenntlich werden läßt, auf das sie verweisen, und der am Ende das autonome Subjekt selbst anheimfällt.

In dieser Auslegung koinzidiert der formale Befund: die kompositorische Figur des asymmetrischen Anwachsens und jäh wieder Abgeschnittenseins der rhythmischen Bewegung, mit dem thematischen Befund: der gebrochenen Kontinuität einer ins Haltlose geratenen Selbsterfahrung, in der das lyrische Ich die eingestürzte Welt immer wieder vergeblich im Imaginären aufzubauen sucht. Damit findet die Frage, was *spleen* als Erfahrung des lyrischen Ichs meinen kann, eine fast schlicht zu nennende Lösung. *Spleen* kann nunmehr die Bedeutung einer unausgesprochenen Angst annehmen – der Weltangst,¹⁹ die als einheitsstiftendes Prinzip sowohl den latenten Ursprung als auch die manifesten Folgen des *Spleen*, den Einsturz aller ichtzentrierten Orientierung, wonach sich Raum und Zeit ins Unübersehbare öffnen, und den Fluchtweg des haltsuchenden Ichs, der sich in den Relikten seiner vergeblichen Weltentwürfe vergegenständlicht, zu erklären vermag. Diese Hypothese soll erst mit einer externen Argumentation verstärkt und dann erprobt werden, wenn wir die Interpretation zu Ende führen.

*Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc. – J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur:*²⁰ an diese Aufzeichnung in *Mon cœur mis à nu* schloß sich die erste Vorahnung der Geisteskrankheit an, der Baudelaire vier Jahre später erliegen sollte. Man hat den zitierten Text vornehmlich zur Interpreta-

19 Unter Weltangst soll im Anschluß an W. Schulz (in: *Aspekte der Angst*, hg. H. von Ditfurth, München, 1977, S. 14 ff.) jene Erscheinung von Angst verstanden werden, die sich von gegenstandsbezogener Furcht absetzt, wohl erst mit der christlichen Religion aufkam und als Singularisierung realer Ängste zu einer unbestimmten Weltangst vielleicht auf die Erwartung des jüngsten Gerichts zurückzuführen ist.

20 *Mon cœur mis à nu*, LXXXVII, S. 1225.

tion der *Gouffre*-Gedichte herangezogen und eine bemerkenswerte ›Poetik des Falls‹ daraus abgeleitet, die den doppelten, theologischen und psychoanalytischen Sinn von *La chute* für das Verständnis der Poesie Baudelaires nutzbar macht.²¹ Die Aufzeichnung kann aber auch als ein überraschend textnaher Kommentar zu *Spleen II* gelesen werden. Dann beschreibt sie Weltangst als einen Erfahrungsabbruch, der mitten in den Verrichtungen und Gemütslagen der vertrauten Welt einzutreten pflegt, in der Erinnerung wie in der Reue oder in der Sehnsucht, im alltäglichen Handeln wie in der Erfahrung des Schönen. Man erkennt hier ohne Mühe die Stationen auf dem Fluchtweg des Ichs in *Spleen II* wieder (*le gouffre du souvenir, de l'action, du beau* in der Zuwendung zum Vergangenen, zum Gegenwärtigen und zum Zukünftigen; nicht repräsentiert sind *regret* und *remords*, während *nombre* der Erinnerung, *désir* vielleicht dem Schönen zuzuordnen ist), nur daß im Gedicht der Abgrund der Angst nicht als Sog einer Tiefe, sondern als Erschrecken vor dem Grenzenlosen vergegenständlicht ist, dem das faszinierte Ich zunächst noch Vorstellungen des Eingeschlossenen (Sekretär, Pyramide, Grab, Friedhof, Boudoir) entgegenzusetzen kann. Nur beiläufig möchte ich darauf hinweisen, daß das Gedicht Baudelaires, nimmt man *spleen* als Erfahrung und poetische Vergegenständlichung von Weltangst, durchgängig Befunden entspricht, die von der phänomenologisch orientierten Psychiatrie bei Angstpsychosen erhoben wurden.²² Angst wird dort als Zusammenbruch der Primordialsituation, d. h. des Aufbaus der Welt vom Ich-Leib-Zentrum her beschrieben; die Folge ist die Destruktion der sinnlichen Gewißheit unserer Raum- und Zeiterfahrung. Nachdem der Leib in der Katastrophe der Angst seine Verankerung in der Welt verloren hat, kommt es zu folgenden Symptomen: Eigenraum und Fremdraum stürzen zusammen; Nähe und Ferne können sich verkehren; mitten in der erfahrbaren Welt kann sich ein Ort körperlicher Leere ausgrenzen, der nicht mehr vom eigenen Leib erschlossen, sondern als Schnittpunkt einer unendlichen Fluchtbewegung erfahren wird; der Abbruch der natürlichen Zeiterfahrung zeigt sich in einer verräumlichten ›Zeit ohne Vergessen‹ an; schließlich pflegt der zur Weltkata-

21 M. Milner: *Poétique de la chute*, in: *Regards sur Baudelaire* (Colloque de London, 1970), ed. W. Bush, Paris 1974, S. 86-107.

22 Ich stütze mich dabei auf C. Pawelka, der diese Befunde in seiner Konstanzer Dissertation: *Formen der Entwirklichung bei Franz Kafka* (1978) im Blick auf ihre Literarisierung aufgearbeitet hat.

strophe gesteigerte Orientierungsverlust dadurch kompensiert zu werden, daß der Psychotiker seine verlorene Welt im Imaginären wieder aufzubauen versucht, indem er wahnhafte Raumgebilde hervorbringt, unter denen der Gefängnisraum vorherrschende Bedeutung gewinnt.

Könnte der biographisch-psychologische Exkurs dazu dienen, Weltangst als einen möglichen, latenten Ursprung von *Spleen* genauer zu identifizieren, so gilt es nun, die poetische Vergegenständlichung solcher Weltangst weiterzuverfolgen, in der – wie zu erwarten – das Gedicht sein psychopathologisches Substrat mehr und mehr übersteigt. Angst in literarischer Darstellung ist im Gelingen der Form, kraft ästhetischer Sublimierung, immer schon bewältigte Angst. Baudelaires Gedicht, das die äußerste Entfremdung des von Angst überwältigten Bewußtseins zur Sprache zu bringen weiß, führt in der Tat seine eigene Katharsis herbei. So unentrinnbar der Prozeß der Selbstentfremdung im Weltverlust fortschreitet, sind doch in die evozierten Gegenbilder Spuren der Auflehnung eingezeichnet. Die aufgerufenen Räume der Erinnerung sind nicht sogleich dem Chaos und der Erstarrung überantwortet, sondern nehmen erst eine Gestalt ›schöner Unordnung‹ an, bevor sie der Sinnleere anheimfallen. Das von Angst gepackte Ich entdeckt auf seinem Fluchtweg noch im Schrecklichen nicht geahnte Anblicke des Schönen! Schon die erste Lektüre war bei den Bildfeldern von Schrankinhalt, Boudoir und winterlichem Ennui auf eine Poesie des Details gestoßen, die in die Kataloge der toten Dinge gleichsam quereinschießen kann (am schönsten in: *avec de lourds cheveux roulés dans des quittances*). Und noch im schreckenerregenden Niemandsland der *Sahara brumeux* wird gegen den Angsttraum der Versteinerung das hochpoetische Repertoire von schlummerndem Granit, vergessener Sphinx, ungehörtem Gesang, untergehender Sonne aufgeboten. Schließlich antwortet im letzten Verspaar auf *farouche*, das Epitheton wilder Verzweiflung, *qui se couche* als ironische, im Reim versöhnte Gebärde des Untergangs im Schönen. Die Sphinx, in deren Evokation sich die »*rêverie pétrifiante*« vollendet, ist die letzte Gestalt der Verdinglichung des lyrischen Ichs, Platzhalterin des untergegangenen Subjekts und Ursprung des Gesangs, der Aufhebung des Schreckens in Poesie, ineins!

Mit welchem Recht kann man die Sphinx derart als letzte in der Reihe der ›Metamorphosen‹ des lyrischen Ichs interpretieren? Die Rede von ›Metamorphosen‹ setzt die Vorstellung organischer Ver-

wandlung bei gewahrter, substantieller Identität des Subjekts voraus und ist darum der Erfahrung des lyrischen Ichs in *Spleen II* nicht angemessen, das seine substantielle Identität als Subjekt ja gerade von Schritt zu Schritt einbüßt. Sein Weg der Erfahrung ist darum auch nicht durch eine kontinuierliche Verwandlung von Gestalten der fremden Welt und der eigenen Person bestimmt, die dem leidenden Selbst noch im Untergang die letzte Zuflucht eines Gegenüber- oder Darüberstehens beließe. Der Weg der Erfahrung im Bannkreis des *spleen* ist vielmehr durch ein diskontinuierliches Umschlagen des Ichs in ein Nicht-Ich, des Eigensten in das Fremdeste bedingt; die Grenze zwischen Innen und Außen stürzt zusammen, und das innerlich aufgehobene kann jetzt von außen, als eine fremde Macht, wiederkehren, in der das Ich nicht mehr die Entäußerung seiner selbst zu erkennen vermag.

Das poetische Instrument, das allererst erlaubt, diesen Prozeß einer Destruktion des Selbst darstellbar zu machen, hat Baudelaire in der Allegorie gefunden. Das zweite *Spleen*-Gedicht führt den neuen Einsatz des totgesagten allegorischen Verfahrens exemplarisch vor Augen. Eingang wird in den Versen 2-5 erst noch die klassische Form des ausgebauten Vergleichs verwendet, doch mit der Besonderheit, daß das über drei Verse hinaus verzögerte comparatum (*mon cerveau*) erst nachträglich das weit ausgespinnene comparandum (*un gros meuble*) als solches erkennbar werden läßt. So entsteht die Wirkung, daß die reale Außenszene des Interieurs: *un gros meuble à tiroir* etc. unversehens in die Innenszene umschlägt: *cache moins de secrets que mon triste cerveau*. Im nächsten Schritt wird die klassische Grenze zwischen comparandum und comparatum dadurch aufgehoben, daß sich das lyrische Ich im Akt des Vergleichens unversehens mit dem Vergleichenen ineinssetzt: *Je suis un cimetière . . . Je suis un boudoir*. Man kann hier durchaus von allegorischer Identifikation sprechen (für die mir aus der älteren romanischen Tradition kein Präzedenzfall bekannt ist),²³ denn mit der Aufhebung des Vergleichs setzt sich das Ich mit dem gleich, was es nicht ist. Daß dieser verzweifelt gewaltsame Identifikationsversuch scheitert, zieht sogleich einen zweiten Versuch nach sich, der wiederum erweist, daß das Ich im *spleen* von sich aus die fremde Welt nicht mehr bewältigen kann. Für den folgenden

23 Karl Bertau danke ich den Hinweis, daß sich diese Figur der allegorischen Personifikation indes schon in der älteren deutschen Tradition bei Heinrich Frauenlob findet, z. B. in seinem Marienleich, s. ders. in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 40 (1966), S. 324.

Schritt hat Baudelaire die personifizierende Allegorie eingesetzt. Wenn sie traditionsgemäß erlaubt, einen Gemütszustand als *Ennui* in allegorischer Würde in Szene treten zu lassen, seine Herkunft pseudogelehrt zu glossieren und seine Wirkung ins Kosmische zu steigern, gewinnt sie hier die neue Funktion, die Überwältigung des Selbst durch das Fremde oder – wie nun auch gesagt werden kann – des Ich durch das Es anschaulich zu machen. Die winterliche Welt, die unversehens zur Szene geworden ist, auf der allein noch *Ennui* herrscht, hat zugleich das Ich von der Szene ausgeschlossen, obgleich die fremde Macht nichts anderes ist als ›düstere Gleichgültigkeit‹, als eine Entäußerung seiner selbst.

Das von der Szene der Welt ausgeschlossene Ich erscheint in Vers 19 auf dreifache Weise distanziert: es ist zu einem Du geworden, das die zentrale Stellung des Subjekts einem anderen Ich hat abtreten müssen; es wird aus der Gegenwart in eine unabänderliche Zukunft abseits der Welt verwiesen und es hat offenbar seine leibhafte wie geistige Gestalt eingebüßt, da es nunmehr als *matière vivante* angesprochen wird. Was an ihm noch lebendig ist, wird einer Materialisierung anheimfallen, die auf der Schwundstufe des Granitsteins gleichsam den harten Kern des innersten Selbst nach außen kehrt und das lyrische Ich mit völliger Erstarrung zu bestrafen droht. Der apodiktische Ton eines Richtspruchs und die ironisch-feierliche Anrede in Vers 19: *Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!* legen diese Auslegung nahe. So wäre die Weltangst am Ende in Gerichtsangst umgeschlagen? Dafür spricht die Möglichkeit, die anonym bleibende Instanz eines Über-Ichs, das diesen Richtspruch verhängt, archetypisch zu deuten: der Traum des Versteinertwerdens kann nach G. Bachelard den Schrecken vor dem Zorn Gottes bedeuten.²⁴ Auch für die Sphinx gibt es eine archetypische Deutung: sie kann als Figur des gestürzten Souveräns gelten, in welche sich das entmachtete autonome Subjekt einsetzen läßt.²⁵

Doch in solcher archetypischer Symbolik endet das Gedicht gerade nicht. In seinem Schlußbild sind zwei säkulare Mythen, Sphinx und Memnonsäule, zusammengeführt und gegen die Tradition neu verwendet, um den letzten Umschlag der lyrischen Bewegung vorzube-

24 G. Bachelard: *La terre et les rêveries de la volonté*, zitiert nach R. Galand: Baudelaire – *Poétique et poésie*, Paris 1969, S. 335.

25 Nach G. Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, zitiert nach R. Galand, a.a.O., S. 335.

reiten. Die Sphinx, die sonst eine Wahrheit eigens für den verbirgt, der ihr Rätsel zu lösen vermag, ist hier zum ›Andenken für niemand‹, zur Allegorie des Vergessenseins geworden. Indem die Sphinx nun aber ihr steingewordenes Schweigen bricht und zu singen anhebt, zeigt die mythologische Erinnerung an die Memnonstatue zugleich ein Letztes und ein wieder Erstes an: die letzte Stunde der Singenden, da sie hier nicht beim Morgenlicht, sondern beim Untergang der Sonne tönt, und den Aufgang des Schönen im Gesang, der die Angst überwindet und den Verlust des Ichs entgilt. So führt das Gedicht den Leser am Ende wieder auf seinen Anfang zurück: durch die letzte Gestalt seines Subjekts, die nunmehr in der ersten nachträglich erkennbar wird (denn wer vermöchte mit höherem Recht als die Sphinx zu sagen: *j'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans*), und durch die kompositorische Figur einer ›Poesie der Poesie‹, die ihr eigenes Werden beschreibt (denn wovon sollte die Sphinx wohl singen, wenn nicht von dem, was das Gedicht bereits umschließt?).

4. Die Konkretisationen des Gedichts im Horizontwandel seiner Rezeption (historisches Verstehen und ästhetisches Urteil)

Nachdem wir uns dafür entschieden hatten, die historische Auslegung einer ersten, ästhetischen, und einer zweiten, auslegenden Lektüre nachzuordnen, muß nun die Rekonstruktion des primären literarhistorischen Kontextes, in den das Gedicht aufgenommen wurde, die geschichtliche Probe aufs Exempel einleiten. Welche Erwartungen seiner zeitgenössischen Leser kann *Spleen II* erfüllt oder negiert haben, wie war die literarische Tradition, wie die geschichtliche und gesellschaftliche Situation, auf die der Text Bezug genommen haben kann? Wie mag der Autor selbst sein Gedicht verstanden haben, welche Bedeutung gab ihm die erste Rezeption, welche Bedeutungen wurden erst in der späteren Rezeptionsgeschichte konkretisiert? In solchen Fragen ist historisches Verstehen nicht allein auf die Rekonstruktion von Vergangenen gerichtet. Es soll damit zugleich den im ersten und zweiten Gang unserer Lektüre übersprungenen Zeitenabstand ansichtig machen und durch die ausdrückliche Abhebung des vergangenen vom gegenwärtigen Horizont des Verstehens erkennen lassen, wie sich der Sinn des Gedichtes geschichtlich in der Interaktion von Wirkung und Rezeption entfaltet hat – bis hin zu den Fragen, die

unsere Interpretation leiten, auf die der Text zu seiner Zeit noch nicht die Antwort gewesen sein muß.

Zuvor muß bemerkt werden, daß unser Gedicht nur mit erheblicher Einschränkung als Paradigma für eine solche hermeneutische Demonstration dienen kann. Die zeitgenössische Kritik ist im 19. Jahrhundert vornehmlich auf Werke im ganzen gerichtet, die nach dem obligaten, meist nur rhetorisch gemeinten Lob oder Tadel des Stils sogleich in der Relation von Leben und Werk des Autors gesehen und mehr moralisch beurteilt als ästhetisch gewürdigt werden. Eine Ausnahme bildet die Rezeption Baudelaires durch die folgenden Dichtergenerationen, die ihn seit Gautiers berühmtem Vorwort zu der *Fleurs du Mal*-Ausgabe von 1868 zum Stammvater der postromantischen Moderne erheben. Aber auch dort finden sich kaum Interpretationen von einzelnen Gedichten; sie sind erst zu erwarten, seit sich Baudelaire im akademischen Kanon der Literatur durchzusetzen begann.²⁶ Das Thema unseres Gedichts erlaubt gleichwohl, eine Spur seiner mittelbaren Rezeption zu verfolgen, da *Spleen* als ein Schlüsselwort der provokativen Ästhetik Baudelaires viel diskutiert wurde. Gleich der schlimmste Angriff, den G. Bourdin, der tonangebende Kritiker des *Figaro* 1857 gegen die *Fleurs du Mal* führte, gipfelt in einem Zitat aus *Spleen II*: »Un vers de M. Baudelaire résume admirablement sa manière; pourquoi n'en a-t-il pas fait l'épigraphe des *Fleurs du Mal*? – *Je suis un cimetière abhorré de la lune*«. ²⁷ Eine ausführliche Analyse des Erwartungshorizonts und der provokativen Wirkung der *Fleurs du Mal* könnte aus den zahlreichen Dokumenten des Unverständnisses, das sich vor allem in dem Prozeß gegen Baudelaire und seinen Verleger niederschlug, die ästhetischen und moralischen Normen rekon-

26 Die Rezeptionsgeschichte Baudelaires ist m. W. noch nicht hinlänglich aufgearbeitet. Zu Rate gezogen habe ich: C. Vergniol: »Cinquante ans après Baudelaire«, in: *La Revue de Paris*, 1917, 673-709; H. Peyre: *La fortune et l'influence de Baudelaire*, in: *Connaissance de B.*, Paris 1951, S. 155-178; *Baudelaire devant ses contemporains*, éd. W. T. Bandy / C. Pichois, Paris 1957. Von den (nicht sehr zahlreichen) Interpretationen des Gedichtes *Spleen II* waren für meine Fragestellung einschlägig: W. Benjamin: *Zentralpark* (1938/39?), in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2, Frankfurt 1974, S. 655-690; R. B. Cherix: *Commentaire des Fleurs du Mal*, Genève 1949, S. 269-272; S. J. D. Hubert: *L'esthétique des Fleurs du Mal*, Genève 1953, S. 134-136; Hess (1953), S. 80-82; S. Neumeister, in: *Poetica* 3 (1970), S. 439-454; K. A. Blüher, in: *Sprachen der Lyrik*, Festschrift für H. Friedrich, hg. E. Köhler, Frankfurt 1975, S. 22-45; L. Jenny, in: *Poétique* No 28 (1976), S. 440-449.

27 Zitiert nach Bandy (1957), S. 13.

struieren, mit denen Baudelaire auf eine Weise brach, die offensichtlich die bürgerliche Gesellschaft des Second Empire in ihrer Selbstzufriedenheit auf das empfindlichste traf und sie aus ihrer Fortschrittsgläubigkeit aufschreckte. Für die Absicht unserer Untersuchung läßt sich das Verfahren durch die Aufrufung eines Augenzeugen von besonderer Kompetenz abkürzen, der im Abstand von zehn Jahren bei einer ersten großen Würdigung des Werkes und gerechten Verteidigung seines Freundes schärfer als andere Zeitgenossen erkannte, welchen Horizontwandel hier wider Erwarten ein schmaler Gedichtband eingeleitet hatte.

Théophile Gautiers *Notice* von 1868 sieht Baudelaires Abkehr von der Romantik bereits in ihrer ganzen literarischen, ästhetischen und gesellschaftlichen Tragweite.²⁸ Die *Fleurs du Mal* seien von einer ›letzten Stunde der Zivilisationen‹ gezeichnet (S. 29), im Gegensatz zu den Illusionen der bürgerlichen Demokratie wie der ihrer Reformatoren (›les philanthropes, les progressistes, les utilitaires, les humanitaires, les utopistes‹, S. 19) entstanden und hätten einen neuen ›Stil der Dekadenz‹ geschaffen, der die *maladie de l'époque moderne* (S. 52), das bisher uneingestandene Leiden an den denaturierten Bedingungen der gegenwärtigen Gesellschaft, überhaupt erst ans Licht bringen konnte. Der Immoralismus, den man Baudelaire ankreidet, verschleierte die Strenge seiner in den Artikeln über Poe auch offen bekundeten Kritik an den herrschenden Ideologien und im besonderen am Materialismus;²⁹ wenn Baudelaires Lyrik in das Häßliche, Abstoßende oder Krankhafte hinabsteigen könne, wisse sie sich – im Gegensatz zur ›realistischen Schule‹ (S. 52) – auch wieder in die ›blauesten Regionen des Spirituellen‹ zu erheben, so daß der Untertitel *Spleen et Idéal* sehr wohl für das Buch im ganzen hätte stehen können (S. 20). Damit hat Gautier auf ein Argument zurückgegriffen, das Baudelaire selbst schon zur Verteidigung der *Fleurs du Mal* gebraucht hatte: sein Buch werde in seiner ›terrible moralité‹ verkannt, wenn man es nicht als Ganzes beurteile: »A un blasphème, j'opposerai des élancements vers

28 Zitiert nach der 2. Aufl., Paris 1869, S. 14: »Il avisa, non pas en deçà, mais au delà du romantisme, une terre inexploree, une sorte de Kamtchatka hérissé et farouche.«

29 Ebd., S. 20: »Personne n'a professé pour les turpitudes de l'esprit et les laideurs de la matière un plus hautain dégoût. Il haïssait le mal comme une déviation à la mathématique et à la norme, et, en sa qualité de parfait gentleman, il le méprisait comme inconvenant, ridicule, bourgeois et surtout malpropre.«

le ciel; à une obscénité, des fleurs platoniques . . . Livre destiné à représenter l'agitation de l'esprit dans le mal.«³⁰ Das einzelne Gedicht kann und soll also das moralische Empfinden des zeitgenössischen Lesers durchaus immer wieder verletzen; seine provozierende Amoral wird indes in der Konzeption des Zyklus wieder aufgewogen und erst damit der Intention Baudelaires gemäß als Kritik der gegenwärtigen Zeit, der Ideologie und Scheinmoral der Gesellschaft im Second Empire, verstanden – als Zeitkritik im Medium reiner Poesie, die den mimetischen Realismus des Romans wie die direkte Anklage der Satire und Karikatur an moralischem Rigorismus noch überbieten sollte.

Daß Théophile Gautier gerade die latent gesellschaftskritische Funktion der *Fleurs du Mal* erkannte und rühmte, obschon sie seiner Doktrin des *L'art pour l'art* widersprach oder ihr doch einen kaum erwarteten Sinn gab, erhöht den Zeugniswert seiner Interpretation. Sie macht in der Erklärung des Unverständnisses, das sich in den Reaktionen der literarischen Öffentlichkeit von 1857 niederschlug, schon all das namhaft, was die ideologische Forschung unserer Zeit von gesellschaftlichen Erwartungen und Illusionen, von materiellen Bedingungen der Lebenswelt und vom Niederschlag der gescheiterten Revolution von 1848 im geschichtlichen Bewußtsein der Zeitgenossen Baudelaires zu ermitteln wußte. Im Rahmen meiner historischen Lektüre kann Gautiers Interpretation darum für eine hier nicht ausführbare Analyse des lebensweltlichen Erwartungshorizontes der *Fleurs du Mal* eintreten. Eine materialistische Interpretation, die sich mit dem Befund dieses scharfsinnigsten Augenzeugen nicht begnügen und im Werk Baudelaires konkretere Spiegelungen des sozialgeschichtlichen Prozesses im Second Empire oder traumatische Spuren der Niederlage von 1848 finden will, muß dafür das Verfahren der Allegorese in Kauf nehmen, ohne das eine Auslegung des literarischen Überbaus aus Bedingungen der ökonomischen Basis selten zu haben ist. Wer zum Beispiel mit W. Benjamin im *Rêve parisien* »die Phantasie von den stillgelegten Produktivkräften«, mit O. Sahlberg in Angstversionen der *Spleen*-Gedichte und noch in erotischen Wunschbildern wie *Moesta et Errabunda* oder *Les Bijoux* verdrängte Erinnerungen an 1848, mit W. Fietkau im negativen Platonismus von *Andromaque, je*

30 Aus den *Notes et Documents pour mon avocat*, zitiert nach Vergniol (1917), S. 684.

pense à vous! Baudelaires poetische wie politische Abrechnung mit dem Coup d'Etat vom 2. Dezember 1851, mit D. Oehler in *Correspondances* einen »Angriff auf die offizielle Natur, i. e. auf die Ordnung der Herrschenden« wiedererkennen will, kann nicht umhin, das Fehlen eines objektiven mimetischen Bezugs durch die subjektive Vermittlung einer allegorischen Deutung zu kompensieren.³¹ Solche Allegorese im modernen Gebrauch ist meines Erachtens nicht pauschal zu verwerfen, sondern durchaus auch hermeneutisch legitimierbar, wenn sie ihre subjektive Heuristik und damit ihre Partialität einsteht, mithin nicht mehr den dogmatischen Anspruch erhebt, die wahre, nun endlich »objektive« Lektüre geleistet zu haben. Eine andere Frage ist die zuerst von W. Benjamin aufgeworfene, ob der »Blick des Entfremdeten« in den *Fleurs du Mal* nicht der Blick eines Allegorikers der Moderne gewesen sein kann, worauf ich noch zurückkomme.

Spleen erläutert Gautier durch eine Beschreibung des entfremdeten Lebens in der großstädtischen Zivilisation: »Il (Baudelaire) aime à suivre l'homme pâle, crispé, tordu, convulsé par les passions factices et le réel ennui moderne à travers les sinuosités de 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« (S. 21). Die »Blumen des Bösen« wüchsen dort, wo die »Vergißmeinnichte, Rosen, Margeriten und Veilchen« der romantischen Natur gewiß nicht mehr gedeihen könnten. *Spleen* als Leiden an der modernen Realität ist demnach vom unbestimmten Weltschmerz der romantischen Dichter gleich scharf geschieden wie der »schwarze Schmutz der Pflaster« vom »frühlingshaften Grünen der ländlichen Banlieue«!³² Gautier erkennt aber auch, daß dem Antinaturalismus der *Fleurs du Mal* eine »Philosophie und Metaphysik« zugrunde lag (S. 53/56): die von der Theologie der Erbsünde in die Ästhetik gewendete These von der gefallenen Natur, aus der für den modernen Begriff der Kunst folgt, daß das Schöne der Natur nichts mehr verdan-

31 W. Benjamin: *Zentralpark*, in: *Schriften* 1, Frankfurt 1955, S. 488; O. Sahlberg: Baudelaire 1848: *Gedichte der Revolution*, Berlin 1977, S. 26; W. Fietkau: *Schwanengesang auf 1848*, Hamburg 1978 (herausragend durch eine präzise Aufarbeitung des historischen Kontextes von *Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte, Napoléon le Petit* und der Schriften Proudhons); D. Oehler: *Pariser Bilder* 1 (1830-1848), Frankfurt 1979, S. 184.

32 A.a.O., S. 21; im Anschluß daran wird auch Heine angeführt: »et ce n'est pas lui qui s'ébaudirait comme les philistins de Henri Heine devant la romantique efflorescence de la verdure nouvelle et se pâmerait au chant des moineaux.«

ken darf.³³ Gautier rühmt darum den *Rêve parisien* als eines der Gedichte, in denen Baudelaire die Natur vollständig aus einer Landschaft ausgetrieben habe (S. 39). Seine Vorliebe für das Artifizielle, das seine Imagination oft bis in die Nähe der Halluzination gelangen lasse (S. 40), ist für Gautier die angemessene Haltung des Dichters zu seiner Zeit, dem 19. Jahrhundert, das nicht mehr zur *naïveté* zurückkehren könne (S. 16). Der Dichter der *Fleurs du Mal* sei darum auf dieselbe Weise, nämlich absichtslos maniert oder gleichsam schon maniert geboren (*naturellement maniéré*), wie man zu anderen Zeiten einfach und natürlich zu leben begann (S. 15). Zum notwendig Artifizialen in Baudelaires moderner Lyrik gehöre vor allem auch eine provokative Entpersönlichung der Poesie, die Gautier sowohl in der Verwerfung der romantischen Doktrin vom unbewußten Schöpfer-tum des inspirierten Dichters (S. 24/72) als auch im Verzicht auf das unmittelbare Aussprechen individueller Gefühle erkennt (S. 35); an die Stelle der romantischen Subjektivität sei das notwendig gespaltene Bewußtsein des modernen Dichters getreten: »Toute sensation lui devient motif d'analyse. Involontairement il se dédouble et, faute d'autre sujet, devient l'espion de lui-même« (S. 12).

Damit ist der neue ästhetische Kanon skizziert, der den öffentlichen Eklat und die Strafverfolgung der *Fleurs du Mal* im Namen der bürgerlichen Moral, die Rezeptionsverweigerung durch die Mehrzahl der zeitgenössischen Leser und die erste Konkretisation als bahnbrechendes Werk der bejahten *décadence* durch die literarische Avantgarde historisch zu erklären vermag. Fragen wir jetzt danach, welche Erwartungen eines an romantischer Poesie gebildeten Lesers ein Gedicht wie *Spleen II* negiert haben dürfte, so stehen die Normen der Erlebnisästhetik ganz im Vordergrund: die Korrespondenz von Natur und Seele, die Kommunikation allgemeinmenschlicher Gefühle und die Transparenz der Selbstaussprache im Medium der Poesie. Baudelaires Gedicht läßt demgegenüber im ständigen Umschlagen von äußerer und innerer Realität nicht mehr den Einklang von Natur, Landschaft und Seele, im unvorhersehbaren Gestaltwandel des lyrischen Ichs nicht mehr die Kontinuität eines sinnerfüllten Erlebens und in den Weltentwürfen des Bewußtseins nicht mehr den Ausdruck eines integren Selbst erkennen. Hier setzt der Dichter nicht mehr die vertrautesten

33 Ebd., 56 und 26: »Tout ce qui éloignait l'homme et surtout la femme de l'état de nature lui paraissait une invention heureuse.«

Gefühle und Stimmungen voraus, in denen sich der Leser bestätigt finden kann, sondern fordert den *hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère* heraus, sich in alledem wiederzuerkennen, was sein poetisches Alter Ego aus der »tiefsten und letzten Höhle der Seele« an Ungewohntem, Erschreckendem oder Beschämendem zutage zu fördern weiß.³⁴ Gautier fand dafür auch die Formulierung: »quelque côté inédit de l'âme ou des choses« (S. 19); nimmt man zum »Unedierten der Seele« den schon zitierten »Spion seiner selbst« hinzu, so bezeugen diese Wendungen den noch tastenden Versuch, etwas zu beschreiben, wofür die Theorie des Unbewußten noch nicht zu Gebote stand. Hier wird greifbar, welche Schwelle Baudelaire als Dichter der Moderne überschritt: die provokative Wirkung seiner *Fleurs du Mal* entsprang letztlich einer Entsubjektivierung der romantischen Innerlichkeit, anders gesagt: dem Versuch, die Poesie zum Medium einer Wiederkehr des Verdrängten und Tabuierten zu machen, vor der auch die »schwarze Romantik« noch innegehalten hatte.

Das zeigt sich vor allem an dem poetischen Verfahren, das Baudelaire nach langer Zeit als erster Dichter wieder in Gebrauch nahm – die Allegorie. »Eine der ursprünglichsten und natürlichsten Formen der Poesie« – so nennt er in den *Paradis artificiels* (1858) dieses im 19. Jahrhundert besonders durch die Malerei heruntergebrachte »genre si spirituel« (S. 458) und erneuert seine Funktion, indem er es zum Instrument der Entpersönlichung des poetischen Ausdrucks macht. Ich habe an anderer Stelle untersucht, wie Baudelaire bei der Begründung seiner »surnaturalen« Theorie moderner Dichtung dazu kam, die allegorische Dichtform zu rehabilitieren, auf die er bei der Beschreibung der erhöhten Wahrnehmung im Haschischrausch gestoßen war, und wie danach die allegorisierende Personifikation in den *Fleurs du Mal* zu einer unverhofften Auferstehung gelangt ist.³⁵ Dort hat Baudelaire – wie schon der exuberante Gebrauch majuskeltragender Substantive anzeigt³⁶ – den verachteten Personifikationen wieder zu »substantieller Majestät« verholfen, indem er sie gegen die unmit-

34 Ebd., S. 17: »les fantaisies obscures dont le jour s'étonnerait, et tout ce que l'âme, au fond de sa plus profonde et dernière caverne, recèle de ténébreux, de difforme et de vaguement horrible.«

35 »Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie«, in: *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978*, hg. W. Haug, Stuttgart (bei Metzler) 1979, S. 686–700.

36 S. dazu F. Nies in: *Imago Linguae*, Festschrift Fritz Paepcke, München 1977.

telbare Gefühlsausdrücke der romantischen Poesie aufbot. Er hat damit der modernen Lyrik ein neues Vermögen der Versinnlichung des Abstrakten zurückgewonnen und das poetische Modell einer modernen *Psychomachia* geschaffen, die dem selbstbewußten Ich – wie bald danach Freuds Psychoanalyse – den Vorrang im seelischen Haushalt streitig machte.

Die historische Interpretation unseres Textes hat damit zu einer Rekonstruktion seiner Gegenposition zum Erwartungshorizont der romantischen Poesie geführt, die nunmehr durch das hermeneutische Verfahren der Kontexterweiterung abzusichern wäre. Dazu muß ich hier auf die erwähnte Untersuchung verweisen, in der Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie poetologisch wie auch in einer Auslegung der vier *Spleen*-Gedichte erläutert wird. Der Kontext der Gruppe dieser Gedichte bestätigt die historische Lektüre des zweiten *Spleen*-Gedichtes in doppelter Hinsicht: hier wie dort griff Baudelaire auf allegorische Verfahren zurück, um die romantische Erwartung eines Einklangs von Natur und Seele aufzulösen und gegen das selbstherrliche Subjekt die Mächte des Unbewußten auf den Plan zu rufen. Hier wie dort hat er das überkommene Thema des Lebensüberdusses oder Welterschmerztes, den die Romantiker als *Ennui* kultivierten, zur Weltangst vertieft, als deren Verdinglichung das neue, aus der Pathologie in die Poesie erhobene Schlüsselwort *Spleen* angesehen werden kann. Die Wortgeschichte verzeichnet diesen Bedeutungswandel von der »englischen Krankheit« zum Schlüsselwort der modernen Poesie in Frankreich um diese Zeit ausdrücklich.³⁷ Die Definition im *Dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle* von 1875 ordnet das »neue Wort für eine alte Sache« sogar einer Theorie der Dekadenz zu, die aus Th. Gautiers *Notice* geschöpft sein dürfte.³⁸ Gautier selbst hat dort übrigens *spleen* im neuen Sinn von Baudelaires Poesie der *décadence* ei-

37 Aus den Belegen in P. Robert: *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris 1964, s. v. *spleen*: Nos dames autrefois étaient malades de la rate . . . Les Anglais ont le splin, ou la splin, et se tuent par humeur (Voltaire); . . . depuis ce matin, j'ai le spleen, et un tel spleen, que tout ce que je vois, depuis qu'on m'a laissé seul, m'est en dégoût profond. J'ai le soleil en haine et la pluie en horreur (Vigny, Stello; hier erscheint Naturfeindschaft als Krankheitssymptom!).

38 *Dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle*: Les sociétés humaines ont, comme les individus, leurs phase de croissance et leur phase de décroissance . . . les peuples se civilisent, se policent, puis se raffinent, s'énervent . . . le symptôme caractéristique du dépérissement d'une société est cet immense ennui qui s'empare de toutes les classes, de tous les individus. Le spleen est le nom nouveau, mais la chose n'est pas nouvelle.

gens von *ennui* als abgelebter, jetzt für die »lâcheté bourgeoise« typischer ästhetischer Norm abgesetzt, als er das Eingangsgedicht der *Fleurs du Mal* glossierte und fand, Baudelaire habe seinen Leser nicht geschont, »l'accusant, malgré son hypocrisie, d'avoir tous les vices qu'il blâme chez les autres et de nourrir dans son cœur le grand monstre moderne, l'Ennui, qui, avec sa lâcheté bourgeoise, rêve platement les férocités et les débauches romaines, Néron bureaucrate, Héliogabale boutiquier«. ³⁹

In dem Kapitel der *Psychologie contemporaine* (1883), das Baudelaire gewidmet ist, wird die Gruppe der *Spleen*-Gedichte besonders herausgehoben. Paul Bourget glaubt, auf diese Stücke seine These gründen zu können, Baudelaires Nihilismus (nunmehr so benannt!) entspringe dem verlorenen katholischen Glauben. Vorangeht eine Beschreibung der »nausée universelle«, an der die gegenwärtige Gesellschaft leide, in einer Fortführung von Th. Gautiers Theorie der *décadence*, die Bourget in einer – inzwischen hochaktuell gewordenen – Prognose gipfeln läßt: »Mais lentement, sûrement, s'élabore la croyance à la banqueroute de la nature, qui promet de devenir la foi sinistre du XXème siècle, si la science ou une invasion de barbares ne sauve pas l'humanité trop réfléchie de la lassitude de sa propre pensée«. ⁴⁰ Baudelaire habe sich als Zeitgenosse der Dekadenz zu ihrem Theoretiker gemacht und als Dichter drei Personen auf die modernste Weise in sich vereinigt: er sei Mystiker, Libertin und der Analysator beider zugleich. Diese *coincidentia oppositorum* sei psychologisch am einfachsten zu erklären, wenn man den »libertin analysateur« auf einen »catholique désabusé« zurückführe. Der *spleen* Baudelaires wäre nicht so abgründig und sein Nihilismus würde sich nicht so scharf von den romantischen Lamentationen über verlorenes Glück unterscheiden, setzte seine Dichtung nicht einen *horror vacui* voraus, den der aufgegebenen Glaube hinterließ (S. 18 ff.). Da sich in der Gruppe der *Spleen*-Gedichte keine Spuren finden, die in diese Richtung weisen, wundert es nicht, daß Bourget auf *Madrigal triste* und auf eine Strophe aus *Le Voyage* rekurrieren muß, ⁴¹ um in den Manifestationen des

39 Notice, a.a.O., S. 30.

40 *Essais de psychologie contemporaine*, Paris⁹ 1895, S. 15.

41 *Pour ne pas oublier la chose capitale / Nous avons vu partout et sans l'avoir cherché / Du haut jusques en bas de l'échelle fatale / Le spectacle ennuyeux de l'immortel péché* (ebd.).

spleen das immer noch schlagende Gewissen und unstillbare Gottesverlangen einer im Grunde »mystischen Seele« vernehmbar zu machen. Die Schwächen dieser Interpretation sind heute gewiß einsichtiger als zur Zeit Bourgets: wollte man im Spannungsbogen von *spleen et idéal* nur eine unwillentliche Säkularisierung christlicher Glaubensinhalte finden, so wäre die Modernität der *Fleurs du Mal* nicht wesentlich von der Erfahrung der »leeren Transzendenz« geschieden, die schon lange zuvor von der romantischen Poesie der Einsamkeit entdeckt wurde. Baudelaire hat demgegenüber nicht nur mystische Erfahrungen (wie in *A une Madonne*) und liturgische Muster (wie in: *Les litanies de Satan*) bewußt und provokativ profanisiert, sondern selbst die christliche Theologie der Erbsünde noch radikalisiert, als er den Antinaturalismus seiner Ästhetik gegen die Naturreligion der Romantik mit einer Auslegung von Genesis 3 legitimierte, derzufolge mit dem Sündenfall des ersten Menschenpaares die ganze Natur korrumpiert worden sei. ⁴² Erst mit dieser »provokativen Säkularisierung« ⁴³ setzt die Entromantisierung der Romantik ein und wird die Schwelle zur Modernität der *Fleurs du Mal* erkennbar.

Bourgets Säkularisierungsthese hat in der Rezeptionsgeschichte Baudelaires gleichwohl Epoche gemacht. Die Konkretisation des Sinns der *Fleurs du Mal* als Dichtung des Nihilismus einer dekadenten Moderne wurde bald danach von Huysmans aufgenommen und in *A rebours* (1885) zum ästhetischen Kult überhöht: Des Esseintes hat das Werk Baudelaires, auf das Kostbarste in einem einzigen Exemplar gedruckt und ausgestattet, als Missale auf einen Hausaltar niedergelegt und *Anywhere out of the world* aufgeschlagen! Doch gibt Huysmans dem *spleen* eine andere Ursache: es ist nicht mehr der Rückschlag des verlorenen katholischen Glaubens, sondern die unwillentliche Wiederkehr verdrängter Triebe, was Baudelaire als erster in den »Hieroglyphen der Seele« entziffert habe. Das Interpretationsmuster dieser psychologischen Konkretisation wird noch lange vorherrschen und später in die psychoanalytische Deutung übergehen. Dabei fällt auf,

42 S. dazu Vf. (wie Anm. 35), S. 690 f.

43 Nach H. Blumenberg: *Säkularisierung und Selbstbehauptung*, Frankfurt 1974, S. 120: »Als Stilwille sucht die Säkularisierung bewußt die Beziehung zum Sakralen als Herausforderung. Es bedarf eines hohen Maßes an Fortgeltung der religiösen Ursprungssphäre, um eine solche Wirkung zu erzielen, so wie »schwarze Theologie« ihre blasphemischen Schauer nur dort entfalten kann, wo die sakrale Welt noch besteht.«

daß die kathartische Seite der »morbiden Psychologie« der *Fleurs du Mal* und damit die Sublimation des *spleen* zum »Schönen im Schrecklichen« überhaupt nicht in den Blick fiel. Der ästhetischen Würdigung Baudelaires hat seine Rezeption durch Verlaine, Rimbaud, Mallarmé und Valéry, die späteren Klassiker der von ihm eröffneten Epoche moderner Lyrik, nur langsam die Bahn gebrochen.⁴⁴ Für die Interpretationsgeschichte von *Spleen II* findet sich in der Rezeption dieser Dichter kein Zeugnis. Valéry führt in seinem Essai von 1942, der anzeigt, daß und warum Baudelaire nunmehr auf dem Gipfel seines Ruhms angelangt sei, lediglich das Gedicht *Recueillement* an. Es ist, nebenbei bemerkt, das einzige im ganzen Zyklus, in welchem das Verfahren der allegorischen Personifikation nicht zur Verfremdung, sondern zur Verklärung einer Situation eingesetzt ist.⁴⁵ Wenn Valéry an Baudelaire rühmt, er habe es verstanden, »de construire un langage dans le langage« und damit die französische Lyrik erneuert (S. 611), schließt diese Formel auch die kompositorische Figur von *Spleen II* ein – einer »Poesie der Poesie«, die ihr eigenes Werden beschreibt, und die gerade Valéry im *Cimetière marin* und anderweitig fortgeführt hat.

»Der *spleen* (. . .) stellt das Erlebnis in seiner Blöße aus. Mit Schrecken sieht der Schwermütige die Erde in einen bloßen Naturzustand zurückgefallen. Kein Hauch von Vorgeschichte umwittert sie. Keine Aura.«⁴⁶ Diese Sätze aus den Torso gebliebenen Baudelaire-Studien W. Benjamins lesen sich wie eine Interpretation von *Spleen II*. Ob schon Benjamin keine abgerundete Interpretation dieses Gedichtes hinterließ, darf sein Name in dieser Rezeptionsgeschichte doch nicht fehlen. Denn es war Benjamin, der in den Dreißiger Jahren in Baudelaire den »modernen Allegoriker« erkannt und damit den Grund für eine Konkretisation des Sinns der *Spleen*-Gedichte gelegt hat, die auch heute noch nicht ausgeschöpft ist. Ihm ist eine Einsicht zu danken, die den verschütteten Zusammenhang zwischen der älteren Tradition der Allegorie, die nach ihrer letzten Blüte im Barock unterging, und ihrer

44 Diesen Rezeptionsprozeß bezeugt Valéry selbst in: *Situation de Baudelaire* (1924), *Œuvres*, éd. de la Pléiade, Paris 1957, Bd. I, S. 612.

45 *Loin d'eux, vois se pencher les défunttes années/Sur les balcons du Ciel, en robes surannées/Surgir du fond des eaux le Regret Souriant.*

46 Benjamin (1980), Bd. I/2, S. 643; im f. beziehe ich mich hauptsächlich auf *Zentralpark*, Bd. I/2, S. 657-690.

Wiedererweckung in den *Fleurs du Mal* ans Licht brachte: »Die allegorische Anschauungsweise ist immer auf einer entwerteten Erscheinungswelt aufgebaut. Die spezifische Entwertung der Dingwelt, die in der Ware liegt, ist das Fundament der allegorischen Intention bei Baudelaire.«⁴⁷ Was sich zwischen Barock und Moderne durch den gesellschaftlichen und ökonomischen Prozeß radikal verändert hat, ist an der gewandelten Naturerfahrung abzulesen: während die Melancholie des barocken Allegorikers auf eine Erfahrung von Vergänglichkeit antwortet, »welcher die Geschichte als Naturgeschichte oder bestimmter als »Leidensgesichte der Welt« gilt«,⁴⁸ antwortet der *Spleen* des modernen Allegorikers auf einen Zustand der warenproduzierenden Gesellschaft, welche angesichts einer unaufhaltsamen technischen Entwicklung nicht mehr zuläßt, die durchgängig verdinglichte Welt noch als Natur zu erfahren. Was den *spleen* Baudelaires von dem uralten *taedium vitae* abhebe, sei das Bewußtsein dieser eingetretenen Selbstentfremdung,⁴⁹ ein Gefühl, »das der Katastrophe in Permanenz entspricht« (S. 660), ein »nackter Schrecken« völlig anderer Art als der »kosmische Schauer« bei Victor Hugo (S. 660). Die allegorische Intention, die nach Benjamin immer schon Zusammenhänge des Lebens zertrümmert hat, um den Dingen gegen ihren Augenschein Bedeutung in einem emblematischen Kontext zuzumessen, trifft im 19. Jahrhundert auf eine an sich selbst schon bedeutungsentleerte, durch die Warenform verwandelte Dingwelt: »Die Entwertung der Dingwelt in der Allegorie wird innerhalb der Dingwelt selbst durch die Ware überboten«. Die Rückkehr der alten Embleme, die der moderne Allegoriker in der Verhüllung der neuen Warenform wiedererkennt,⁵⁰ bleibt seinen Zeitgenossen gewöhnlich durch den Fetischcharakter der Ware verborgen, durch den Preis, der ihren Gebrauchswert im rein quantitativen Tauschwert verschwinden läßt, wie durch die Reklame, die der Warenwelt den schönen Schein des Poetischen verleiht, während am Kunstwerk selbst die Warenform stärker als vordem zum Ausdruck gelangt (S. 671/76).

Im Lichte dieses Versuchs, Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie

47 Bd. I/3, S. 1151.

48 H. Steinhagen: *Zu Walter Benjamins Begriff der Allegorie*, in der Anm. 35 zitierten Publikation, S. 676; dort ist Benjamins Rehabilitation der Allegorie in seinem ganzen Werk eingehend gewürdigt.

49 Bd. I/2, S. 659.

50 Bd. I/2, S. 681: »Die Embleme kommen als Waren wieder«.

eine materialistische Genese zu vindizieren, kann man im zweiten *Spleen*-Gedicht die destruktive Tendenz der allegorischen Intention am Werk sehen und das von ihr Betroffene als »Erfahrung einer in die Totenstarre eintretenden Welt« interpretieren (S. 682). Benjamin hat an anderer Stelle zu dem Gedicht bemerkt, es sei »durch und durch auf die Einfühlung in eine Materie gestellt, welche eine im doppelten Sinne tote ist. Es ist die anorganische. (. . .) Das Bild der Sphinx, mit dem das Gedicht schließt, hat die düstere Schönheit von Ladenhütern, wie man sie noch in Passagen antrifft«, ⁵¹ Mir scheint weder die »Einfühlung« in das Anorganische noch der »Warencharakter« der Sphinx, nimmt man diese gewiß nur beiläufige Interpretation beim Wort, Benjamins Einsichten in die moderne Funktion der Allegorie in den *Fleurs du Mal* gemäß zu sein. Die ästhetische Umwertung der Natur, mit der Baudelaire den Bruch mit dem idealistischen Weltbild der Romantik besiegelt, macht auch vor dem Anorganischen nicht Halt; dieses erscheint in der Wüstenlandschaft von *Spleen II* so sinnentleert wie die tote Materie, in die alle Produkte menschlicher Arbeit im alten Boudoir zerfallen. Die bis zur letzten Totenstarre der Welt verfolgte allegorische Intention kann andererseits aus der äußeren Entfremdung wieder in eine Erscheinung des Schönen umschlagen; dieses muß keiner »natürlichen Korrespondenz« entspringen, weil es allein schon aus der kathartischen Wirkung des Gedichts hervorgehen kann, die das Singen der Sphinx thematisiert. Mit ihrem Singen ist der Bann der Materialisierung gebrochen und die Sphinx zugleich der verdinglichten Welt entzogen: zur Allegorie des unverstandenen Schönen geworden, löst sie ein, was im Zyklus schon von *La beauté* gesagt war: *Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris*.

Die »Poesie der Poesie« ist nicht die einzige Gegenkraft, die Baudelaire in den *Fleurs du Mal* gegen die Erfahrung der Selbstentfremdung in einer verdinglichten Welt aufboten hat. Benjamin suchte diese »Rettung« in einer »Theorie der natürlichen Korrespondenzen« zu verankern, die sich indes mit Baudelaires berühmter Absage an die »natürliche Natur« nicht vereinen ließ.⁵² Hier hat G. Hess schärfer gesehen, als er die Landschaft der *Fleurs du Mal* im zyklischen Kon-

51 In einer Fußnote zu: *Der Flaneur*, in: *Charles Baudelaire – Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt 1969, S. 59.

52 Bd. I/2, S. 669: »Wenn es die Phantasie ist, die der Erinnerung die Korrespondenzen darbringt, so ist es das Denken, das ihr die Allegorien widmet. Die Erinnerung führt beide zu einander.«

trast von Aufschwung und Erniedrigung, Paradiesesschau und Fall interpretierte und die Bildung von Welten der Ekstase und des Ennui im Prozeß einer fortschreitenden Entwicklung der alltäglichen Wirklichkeit und natürlichen Umwelt beschrieb. Die neutrale Welt-erfahrung des Alltags erscheint dabei nurmehr als Durchgangphase oder Ort des Umschlagens zwischen dem Aufleuchten der *beauté fugitive* und dem Absturz in die zeitlose Monotonie des *spleen*: »Die Ekstase, die erlebte und die erträumte Teilhabe an der Welt, ist nur ein Moment. Einen schwachen Abglanz dieser ephemeren Erfahrung der *profondeur de la vie* sucht die Phantasie in Bildern festzuhalten. Sie kann sie nur als Erinnerung in die Vergangenheit, als Erwartung in die Zukunft projizieren. Gegenüber der Verzückung und dem Bildertrag der Landschaften, die vom flüchtigsten Besitz künden, hat der *Ennui* seine eigene »Tiefe«. Die angsterfüllte Monotonie wird nicht als Moment erfahren, sondern als ein unbegrenzter Zustand. Das Tempus ihrer Darstellung ist die Gegenwart.«⁵³ Die Allegorie ist vermöge des »spirituellen«, »ewigen« Charakters der personifizierten Abstrakta – wie Hess unabhängig von W. Benjamin erkannte – das genuine poetische Medium, das Umschlagen von äußerer in innere Landschaft, vom melancholischen Ich zum unfaßbaren und immer gleichen Es zu veranschaulichen und mit höchsten Graden der Abstraktion die konkreteste Wirkung zu erzielen (S. 69/72). In der Interpretation des zweiten *Spleen*-Gedichts zeigt Hess vor allem, wie die Irrealisierung der natürlichen Welterfahrung mit einer fortschreitenden Verräumlichung der Zeit einhergeht. Gleich mit dem ersten Vers wird die Fülle des Erinnerbaren zum riesigen Raum der tausend Jahre; die weiteren Anläufe zur Selbstidentifikation führen unweigerlich in die Vorstellung umschlossener Räume, dann in die zeitlose Eintönigkeit des alles erfüllenden Ennui, schließlich in das sich selbst zur Materie gewordene, als letztes Objekt im allegorischen Raum vorfindliche Ich: »Als Granitblock in der Wüste, als vergessene Sphinx hat es sogar die Gabe des Bergens verloren. Die Monotonie ist erstarrt« (S. 81).

J.-D. Hubert, der noch nicht über den hermeneutischen Schlüssel des allegorischen Verfahrens verfügte, arbeitet mit dem formalen Prinzip der »poetischen Ambiguität«. Dieser methodische Vorgriff läßt seine Baudelaire-Deutung immer wieder in allgemeine geistesgeschichtliche Antithesen (wie Bergsons *Matière et mémoire* oder Pas-

53 Hess (1953), S. 68/69.

cals *fini et infini*) einmünden und hat ihn bei *Spleen II* zu einer Allegorese der moralisierenden Art verführt.⁵⁴ Poetische Ambiguität wird hier in den Variationen der »image de la boîte« gesehen und verfolgt, die allesamt den »Schädel« symbolisieren sollen, bis mit Vers 15 ein unerklärliches Ereignis eintritt, das unversehens das Verhältnis von Behältnis und Inhalt umkehre, den Schädel nach innen und den Ennui nach außen treten lasse, welch letzterer am Ende nichts anderes sei als die *Sahara brumeux*. Danach kann die Sphinx zugleich Materie, Geheimnis und Menschheit inkarnieren und darüber hinaus als »Metapher für den Schädel« die Tätigkeit des Dichters »symbolisieren«. Die Rede, was alles ein Wort »symbolisieren« kann, verrät die hermeneutisch unzulässige Hinzuziehung eines Allerweltkodes von symbolischen Bedeutungen, die erst in der Konsistenz der Wahrnehmungsfolge und Sinnstruktur des Gedichts schlüssig zu machen wären, ganz zu schweigen von der so willkürlichen wie erbaulichen Allegorese, die am Ende den Rückschluß aufs nichtssagend Biographische erlaubt.⁵⁵ Diese Kritik schließt indes nicht aus anzuerkennen, daß Hubert im einzelnen auch poetische Ambivalenzen aufgedeckt hat, die – wie vor allem seine Deutung des Schlusses als »coucher du soleil romantique« oder als Todesverlangen – in einer übergreifenden Konkretisation noch eine bestimmtere Bedeutung erlangen könnten als nur eben die, das formale Prinzip der poetischen Ambivalenz zu bestätigen. Dafür böte sich an, was Hubert an anderer Stelle vom *Ennui* sagt: daß er bei Baudelaire eine »satanische Egalität zwischen den Dingen und Ideen« herstelle, als *spleen poétique* zur kritischen Waffe des Dichters werde und letzten Endes eine Art von Katharsis herbeiführen könne (S. 105). Doch da der hermeneutische Schritt zur Integration der aufgefundenen Ambiguitäten in eine konsistenzstiftende und singularisierende Bedeutung unterblieb, muß der Anschein entstehen, als ob das formale Prinzip selbst auch gleich der Sinn des Gedichtes sein müsse.

Die singulare Bedeutung und individuelle Gestalt des Gedichtes geht nicht selten auch in Interpretationen verloren, die sich die strengeren deskriptiven Anforderungen der linguistischen Poetik zu eigen machen. So hat K. Blüher Baudelaires Gedicht *Spleen II* mit Eluards *Le Mal* kontrastierend interpretiert, um die verschiedene Realisierung

54 J.-D. Hubert (wie Anm. 26), S. 134 ff.

55 Ebd., S. 136: »Il semble ainsi que la première partie du poème représente une allégorie de la vie privée du poète tourmenté par les ennuis d'argent et les peines de l'amour, et que la deuxième partie symbolise sa situation dans le siècle.«

der poetischen Funktion in der »symbolistischen« und der surrealistischen Lyrik aufzuzeigen.⁵⁶ Seine Schichtenanalyse setzt im Unterschied zu Jakobson und Lévi-Strauss bei der thematischen Schicht ein, weil diese das Gefüge der übrigen Textschichten letztlich bestimme und die ästhetische Wahrnehmung steuere. Da der Interpret nun aber von vornherein und immer schon weiß, was *spleen* in diesem Gedicht heißt, und nicht erst fragt, wie der Leser durch das Gedicht erfährt, was *spleen* gerade hier meinen kann, vermag auch die perfekte, aber unerkannt selektive Analyse der semantischen, morphosyntaktischen und phonologischen Ausdrucksebenen den Vorgriff auf der Inhaltsebene nur noch zu bestätigen. Die Analyse der poetischen Funktion der Sprache führt zu dem Ergebnis, daß »die morphosyntaktische und die phonologische Schicht dank der Symmetrie der Metrik, der Wohlproportioniertheit der Satzkonstruktionen und der abgestuften Kohärenz der Klangstrukturen eine Harmonisierung bieten, die das Negativ-Disharmonische der Thematik sprachlich zu neutralisieren sucht. Die Dissonanz der Aussage wird durch die Assonanz und das Ebenmaß dieser Textschichten ästhetisch ausgeglichen« (S. 44). Dem entspricht das aus der Literaturgeschichte entnommene Vorwissen, dem *Ennui*-Zustand bei Baudelaire sei über die Romantik hinaus »die extreme Faszination durch das Negativ-Satanische des *Spleens* (eigen), verknüpft mit einem dandyhaft-spielerischen Moment, das die Negativität, insbesondere auch das Häßliche, ästhetisch auszukosten versucht« (S. 27). Quod erat demonstrandum. Ich brauche die Stringenz dieser Strukturanalyse nicht anzufechten und kann die erkannte Wirkung der ästhetischen Sublimierung sogar mit meiner Deutung des Schlusses von *Spleen II* in Einklang bringen, wenn ich andererseits bezweifeln muß, daß Blüher's Vorgriff, der wesentliche Aspekte der Thematisierung des *spleen* verdeckt, einer historischen Kritik standhält. Das proton pseudos seines Vorgriffs liegt in der Erwartung eines »symbolistischen« Gedichtes, die verkennen läßt, was hier im Durchgang durch die negative Erfahrung des lyrischen Ichs eigentlich harmonisiert wurde. Die im *spleen* vergegenständlichte Weltangst läßt sich vom lyrischen Ich nicht mehr »dandyhaft-spielerisch« auskosten, wenn es ineins mit der Weltkatastrophe die ruhende Mitte des autonomen Subjekts verliert. Der mehrfach und unerwartbar erneuerte Schock dieser Erfahrung, dem sich auch der Leser im Horizont der ersten Lektüre nicht entziehen kann, wird durch die gegenläufig ein-

56 K. Blüher (wie Anm. 26), S. 23.

gesetzten harmonisierenden Mittel des Versbaus nicht einfach neutralisiert, so daß die ästhetische Sublimierung erst in einem letzten Ge-
genzug, dem Schlußvers mit dem Singen der Sphinx, erreicht und
erkennbar ist. Die historisch neuartigen Mittel der wiederentdeckten
Allegorie, die Baudelaire eingesetzt hat, um die Verdinglichung und
Entpersönlichung der Welterfahrung anschaulich zu machen, setzten
die *Fleurs du Mal* am schärfsten von der Spätromantik ab. Sie stehen
auch quer zu dem, was eine fragwürdige literarhistorische Konvention
»Symbolismus« nennt, zumal wenn man darunter implizit wieder die
alte symbolische Kunstform versteht, die Blühers Analyse – als klas-
sizistische Harmonie von Inhalt und Form – im Grunde voraus-
setzt.

In einer weiteren strukturalistischen Analyse hat S. Neumeister das
Experiment unternommen, auf eine Interpretation der Bedeutung von
spleen in Baudelaires Gedicht überhaupt zu verzichten, um seine »idée
poétique« desto reiner aus dem Bewegungsablauf im Beziehungsge-
webe des Textes herauszuarbeiten.⁵⁷ Dieser Bewegungsablauf, den die
linguistische Poetik – wie Neumeister zu Recht moniert – oft zugun-
sten einer Beschreibung der statischen Struktur und ihrer architekto-
nischen Äquivalenzen vernachlässigt, läßt sich im Falle von *Spleen II*
als ein Spiel um die Symmetrieachse verstehen, das dann die Figur
einer Spirale hervorbringt. Wiederum könnte man die formale Ana-
lyse in sich schlüssig finden und zu einer semantischen Interpretation
weiterführen, hinge sie nicht von einem problematischen, hermeneu-
tisch nicht bedachten Vorgriff ab. Denn Neumeister trennt die erste
Verszeile kurzerhand (der Reimverkettung unerachtet) vom Korpus
der 24 Verse als »eine Art zweiter Überschrift« ab und bringt mit
diesem auch philologisch nicht begründbaren Eingriff allererst-Sym-
metrie in die formale Struktur des Gedichtes hinein. Dabei geht völlig
verloren, daß das zweite *Spleen*-Gedicht – wie oben gezeigt – in seinen
strophisch-syntaktischen Verseinheiten, aber auch in seinen ausgrei-
fenden Vergleichen und diskontinuierlich einsetzenden Identifikatio-
nen, ganz unübersehbar auf ein asymmetrisches Anwachsen und Wie-
derabbrechen der lyrischen Bewegung angelegt ist. Gewiß sind die
symmetrischen Spiegelungen, die Neumeister ins Licht zu rücken

57 S. Neumeister (wie Anm. 26), S. 441. Der Schlüssel seiner Interpretation ist *Fusées XXII*, wo Baudelaire die *idée poétique* am Spiel der Bewegungen eines Schiffes (*qui tient . . . à la régularité et à la symétrie qui sont un des besoins primordiaux de l'esprit humain, au même degré que la complication et l'harmonie*) verdeutlicht.

weiß, keine rein arbiträre Projektion. Sie können unsere ästhetische
Wahrnehmung oft sogar bereichern, fügt man sie in den intendierten
Gang der lyrischen Bewegung und ihrer Bedeutungsperspektiven
ein.⁵⁸ Deren Richtung und sukzessive Entfaltung hat Neumeister da-
mit verfehlt, daß sein Pseudotitel die Erinnerung zum ersten Thema
erhebt, aus welchem sodann der Ennui »ohne Zwang« hervorgehen
und bald die Achse der Bewegung bilden, bald als »roter Faden«
durch das ganze Gedicht laufen soll. So wird der Eindruck einer Kon-
sistenz auf der Ebene des lyrischen Subjekts erweckt, die dieses gegen
die Intention des Gedichts wieder resubstantialisiert. Woraus erhellt,
daß man sich bei Strukturanalysen offenbar nicht ungestraft der Frage
nach der Bedeutung, die sich in den poetischen Strukturen konkreti-
siert, ent schlagen kann.

Die jüngste Interpretation von *Spleen II* durch L. Jenny ist für
unsere hermeneutische Demonstration besonders interessant, weil sie
vom gleichen Befund der syntaktisch-formalen Struktur ausgehend zu
einer verschiedenen Konkretisierung der Bedeutung gelangt. Auch
Jenny erkennt die Diskontinuität der syntaktisch unverbundenen Zu-
stände oder Räume und führt sie auf ein »narratives Skelett« zurück,
das durch ein Spiel der grammatischen Personen des lyrischen Sub-
jekts bedingt ist. Auf der semantischen Ebene wird dieses grammati-
sche Spiel zum Rang einer »Aventure des Subjekts« erhoben, die einem
metaphorischen Gesetz, der immer wieder versuchten und stets schei-
ternden Identifikation, folgt;⁵⁹ ihre Abstraktheit werde durch eine
Fülle von metonymischen Bezügen – den vier Feldern der Objekt-
welt, auf denen das Ich seine Identität sucht – poetisch kompensiert.
Erst das letzte Bild, die im Abendlicht singende Sphinx, mache die
Teleologie (den »processus orienté«) des Gedichts erkennbar: »Le
moi pétrifié qui chante à la lumière ne prend tout son sens que parce
qu'il a été précédé d'un moi excavé, moi qui portait en lui l'abîme du

58 So z. B. die in den Versen 15-24 gesehene gegenläufige Bewegung, daß einerseits die
Interesselosigkeit auf der Ebene der Zeitbestimmungen zunimmt, während andererseits
das Interesse am Ich auf der Ebene der vier participia perfecti abnimmt.

59 L. Jenny (wie Anm. 26), S. 445, wo das Spiel der grammatischen Person des lyri-
schen Subjekts wie folgt zusammengefaßt wird: »1. JE ne suis pas MOI-MEME, 2. JE
suis distinct d'EUX sous le rapport de la mort et du secret (eux = secrétaire, pyramide,
caveau), 3. JE suis IL et IL est un lieu de mort (je = cimetière, vieux boudoir), 4. IL est
IL (Je ne suis plus au monde) (il = ennui), 5. JE TE vois devenu IL et ce TOI c'est
MOI-MEME (toi = matière vivante, granit), 6. Chante à partir de mon dédoublement,
ce IL chante (il = sphinx)«.

souvenir. Ce qui mène de la mémoire au chant, c'est ce qu'on a coutume d'appeler parfois un ›itinéraire‹ non seulement intellectuel mais aussi charnel, puisque c'est aussi le passage d'une sorte de mort du corps à une autre: de la putréfaction à la minéralisation« (S. 447). Die ungenannte hermeneutische Prämisse für diese Konkretisation als ›Abgesang des Subjekts‹ ist offensichtlich die Theorie vom ›Tod des Subjekts‹ (›décentrement du sujet‹), die in den letzten Jahren von der ›Semanalyse‹ der Pariser Avantgarde zu höchsten Ehren gebracht wurde. Das ist nicht als Einwand gemeint, zumal Jennys Interpretation die besagte Theorie um eine Applikation bereichert, die der dort vernachlässigten ästhetischen Funktion des Textes wieder Geltung verschafft. Nicht gestellt wird die Frage, warum diese letzte Aventüre des Subjekts bei Baudelaire gerade als *Spleen* angekündigt ist. Brauchte das Gedicht, als ›Weg von der Erinnerung zum Gesang‹ interpretiert und so betitelt, überhaupt noch den Titel *Spleen*?

Die Differenz zu meiner Interpretation beginnt mit einer anderen Auslegung des ersten Verses. In ihm vergleiche sich das ›reale‹ Ich mit einem ›imaginären‹ Ich (imaginär, weil im Wenn-Satz: *si j'avais mille ans* eingeführt), um an ihm sein Maß als Subjekt zu finden, und gerate damit in einen *circulus vitiosus*. In die Spaltung des sich verdoppelnden Ichs niste sich die Fiktion ein, in Gestalt einer unentwegt Bilder produzierenden Erinnerung, die sich vor dem Ich wie ein innerer Abgrund auftut. Angesichts dieses drohenden Abgrunds der Erinnerung setze die Bewegung der Identitätssuche ein, auf der sich das Ich an Gegenständen messe, die sich allesamt als hohl, umschlossen und selbst wieder bedrohlich erweisen. Nach dem Triumph des *Ennui*, der dritten über die nunmehr verschwundene erste Person, trete der kaum noch erwartbare Umschlag ein: die Apostrophe der zweiten Person macht die Verdoppelung des Ichs endgültig, den Hohlräumen der Einschließung tritt der grenzenlos offene Raum der Wüste, dem Schicksal der Verwesung das der Versteinerung gegenüber, und die Stelle der fieberhaft suchenden Erinnerung nimmt der Gesang ein, der seinen eigenen Schauplatz hervorgebracht hat (S. 444). Jennys Interpretation konvergiert mit der meinigen nicht nur in der Auslegung des Schlußverses, bei dem er stärker auf den ›Tod im Gesang‹ abhebt, wo ich an *La beauté* als ›unverstandene Sphinx‹ erinnere. Beide Interpretationen treten auch dort in ein mögliches Ergänzungsverhältnis, wo Jenny im Eingangsvers den ›abîme du souvenir‹ als Ursache der Ichspaltung erkennt, während ich weiterfragte, was dieser Abgrund wohl

bedeuten könnte, und in der Weltangst eine Antwort fand, die den Beginn einer neuen Deutung des Textes enthielt.

Noch nicht gestellte Fragen sind die Chance des folgenden Interpretieren. Sie müssen nicht dazu führen, die Antwort völlig umzustößen, die der Vorgänger im Text auf seine Fragen fand. Der Frage- und Antwort-Zusammenhang in einer Interpretationsgeschichte ist primär durch Kategorien der Bereicherung des Verständnisses (sei es Ergänzung oder Weiterführung, Umakzentuierung oder Neubeleuchtung) und nur sekundär durch die Logik der Falsifizierbarkeit bestimmt. Wenn eine vorangegangene Interpretation falsifiziert werden kann, weist dies zumeist nicht einfach auf historische Irrtümer oder objektive ›Fehler‹, sondern auf nicht legitimierbare Fragen zurück – wenn nicht auf mangelnde hermeneutische Reflexion, die sich daran verrät, daß der Interpret keine Fragen zu stellen wußte, die sein Vorverständnis an der Gegeninstanz des Textes hätten aufhellen können. Im Blick auf literarische Werke sind Fragen dann legitimierbar, wenn sie sich als Vorgriff der Auslegung am Text bewähren, anders gesagt: wenn sich zeigen läßt, daß der Text als eine neue und nicht nur beiläufige Antwort auf die gestellte Frage verstanden werden kann. Nicht nur beiläufige Antwort: damit ist gefordert, daß der Text konsistent als Bedeutung dieser Antwort interpretierbar ist. Wenn sich verschiedene Antworten in der Interpretationsgeschichte von Kunstwerken nicht wechselseitig falsifizieren, sondern noch im Widerstreit der Auslegung die historisch fortschreitende Konkretisation von Sinn bezeugen, worauf anders wäre dies zurückzuführen als auf die – zumindest in der Erfahrung der Kunst manifeste – Vereinbarkeit legitimierbarer Fragen?