

Alexandra Schamel

Die ästhetische Schwelle

Alexandra Schamel

Die ästhetische Schwelle

Räume der Allegorie bei
Baudelaire und Proust

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:
Light Tunnel im Chicago O'Hare Airport
File: Pedestrian tunnel (8091775525).jpg (Ausschnitt)
Photo: Leandro Neumann Ciuffo
(CC BY 2.0)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, sind vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5757-8

Für meine Schwester Martina

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 2012 als Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München eingereicht. Das mehrjährige Nachdenken über das Schreiben Baudelaires und Prousts war für mich nicht nur eine Phase kreativer intellektueller Auseinandersetzung. Ich machte auch die bereichernde Erfahrung, dass konstruktiver fachlicher Austausch und gegenseitige menschliche Unterstützung zusammengehören und die Voraussetzung jeglichen wissenschaftlichen Arbeitens sind.

An dieser Stelle danke ich besonders Prof. Dr. Bernhard Teuber für die einfühlsame und stets inspirierende Betreuung meines Vorhabens. Unsere Zusammenarbeit hat mir wirkliche Freude gemacht und meinen Blick in literarische Welten beständig geschult und vertieft.

Weiterhin gilt mein Dank Prof. Dr. Andreas Mahler für seine große Hilfsbereitschaft in allen inhaltlichen und praktischen Fragen, für die konstruktive Kritik und die Ermutigung, vor allem in der Endphase des Schreibens. Außerdem danke ich Prof. Dr. Horst Weich für die Begeisterung, die er an literarischen Texten vermittelt. Prof. Dr. Rainer Warning danke ich für die Klarheit seines Denkens und seine unerschöpflichen Kenntnisse der europäischen Literatur, von denen ich im Studium profitieren konnte.

Die Dissertation ist im Rahmen des „Promotionsstudiengangs Literaturwissenschaft“ (Prolit) der Universität München entstanden. Den wissenschaftlichen Koordinatoren des Studiengangs, Dr. Brigitte Rath und Dr. Markus Wiefarn, danke ich für ihren unermüdlichen Einsatz, um den Promovenden den Weg in die Wissenschaft zu ebnen. Die Sommertagungen im Kloster Seeon werde ich in guter Erinnerung behalten. Ebenso danke ich den engagierten Korrekturlesern des Manuskripts, vor allem Johanna Hörmannsdorfer, sowie Christof und Birgitta Wiegand, Dr. Walter Grassmann und Dr. Beate Beckmann-Zöller.

Mein besonderer Dank gilt meinen Eltern Hans-Joachim und Gerlinde für die umfassende Förderung meiner geisteswissenschaftlichen Neigung, meiner Schwester Martina für ihren weiten Horizont und ihr unbestechliches Urteil sowie meinem Mann Folker für seinen Humor, seine Gelassenheit und seine lebensrettende technische Versiertheit.

München, im Mai 2014.

Inhalt

1	EINLEITUNG	11
1.1	Der Bruch ins Ästhetische	11
1.2	Forschungsüberblick und Gang der Untersuchung	15
1.3	Zur Bewertungstradition der Allegorie	31
1.4	Die Unterscheidung von <i>sensus litteralis</i> und <i>sensus spiritualis</i>	35
1.5	Das ontologische Erbe: Platon – Plotin – Novalis	39
1.6	Allegorie als Verfahren der Modernen	47
2	BAUDELAIRE: MUSEN AM GESTADE DES INNEREN MEERES	49
2.1	Die nachnapoleonische Ära als eine Zeit des Übergangs	49
2.2	Ein kurzer Blick auf „De la couleur“	50
2.3	Von der korrespondierenden zur entfremdeten Natur	56
2.3.1	Rousseaus <i>paysage de correspondance</i>	56
2.3.2	Die erfüllte Weite des romantischen Raums	60
2.3.3	Entmachtung der sympathetischen Natur	62
2.4	Die Substitutionsdynamik der ästhetischen Schwelle	65
2.4.1	Fluchträume ins Innere: Stilisierung und Allegorie	65
2.4.2	„Imagination créatrice“: Vitalistische Aspekte der <i>surnature</i>	68
2.4.3	Die ästhetische Schwelle	75
2.4.4	Castoriadis' räumliche Perspektive auf das Lebensphänomen	80
2.4.5	Der Innenraum als Allegorie des Ideals	83
3	GRENZZIEHUNGEN	89
3.1	Laboratorium und Gefängnis: „À Arsène Houssaye“ und „Le mauvais vitrier“	89
3.2	Das Paradies aus der Phirole: „La chambre double“	94
3.3	Der binäre Fatalismus des <i>ennui</i> : „L'Horloge“	95
3.4	Von der Grenze zur Schwelle	102
3.4.1	Derridas Konzept des Rahmens	104
3.4.2	Deleuzes Falten und Wucherungen	107
3.4.3	Liminalität nach Victor Turner	109
3.4.4	Die Moderne: Liminalität als Selbstzweck	113
3.4.5	Liminalität und Allegorie	119

4	ENTGRENZUNGEN	125
4.1	„Le Balcon“ – in die Kunst geboren werden	125
4.2	„Le Jet d’Eau“ – Paradies zwischen Bild und Bewegung	131
4.3	„Obsession“ – das Andere zwischen den Namen hindurch	138
4.4	„Paysage“ – melancholische Lektüre	143
5	PROUST: MNEMOSYNE – DIE BLEIBENDE – DIE FLIEHENDE	149
5.1	Kontinuität der ästhetischen Schwelle von Baudelaire zu Proust	149
5.2	Das Bedeutungsspektrum des <i>Temps</i> in <i>Contre Sainte-Beuve</i>	150
5.3	Am Beginn einer neuen Epoche: Paradigmenwechsel der Jahrhundertwende	155
5.4	Nietzsche: zur Aporie der „Erlösung im Scheine“	159
5.5	Bergson und die Dauer als Lebensphänomen	163
5.6	Benjamin: Allegoriker-Sammler, dialektisches Bild und Monade	169
6	DIE ZEITKAMMER	177
6.1	Der gesellschaftliche Kodex: Sinn-Mumien	178
6.2	Albertines Besuch in Paris	184
6.3	Das Pariser Appartement oder die Gewalt des Imaginären	189
6.4	Das aufgestoßene Fenster oder der lebendige <i>Temps</i> , der im Rahmen bleibt	191
6.5	Das leibhaftige Zeichen der Zeit	194
6.6	Das innere Buch: „rapports uniques“ und Berufung	197
6.7	„... ce n’est pas dans les mots“: Der <i>Temps</i> zwischen den Worten und der Leser	201
6.8	<i>Temps</i> als ternäres Geschehen	204
6.9	„... c’est une atmosphère“: Metaphorik und Stil, Allegorie und Lektüre	207
7	ZEITATMOSPHÄREN	213
7.1	Der Esther-Gobelin: Der <i>Temps</i> lebt im Eindruck	213
7.2	Die Gegenwart des Details – Zeitvergessenheit	215
7.3	Das Portal von Saint-Hilaire – „brusque transition“	220
7.4	Mit Robert und Gilberte in Tansonville	223
7.5	Allegorische Dynamik und Obsession der Enthüllung	230
8	RESÜMEE	233

9 LITERATURVERZEICHNIS	239
9.1 Primärtexte	239
9.2 Sekundärtexte	240

Einleitung

1.1 Der Bruch ins Ästhetische

Das Bild *Jeanne d'Arc* von Jules Bastien-Lepage aus dem Jahr 1879 (s. Abb. 1) hat ein ungewöhnliches Motiv, wenn man bedenkt, dass sein Schöpfer als Repräsentant des französischen Naturalismus gilt. Dargestellt wird ein übernatürliches Geschehen, die Vision der Johanna von Orléans. Das Bauernmädchen erscheint in seiner alltäglichen Lebens- und Arbeitswelt, mitten im üppig wuchernden Garten neben Gerätschaften, die für das Tagwerk benötigt werden (auf der linken Seite). Johannas Blick ist nach oben rechts in eine unbestimmte Ferne gerichtet. Im Hintergrund liegt das Bauernhaus, auf dessen Front man bei genauem Hinsehen mehrere Gestalten ausfindig machen kann. Es sind die visionären Erscheinungen Johannas: der Erzengel Michael, das Gesicht im Baumlaub, mit einer schmalen grauen Lanze bewehrt, links neben ihm die Heilige Katharina von Alexandria in einem schleierähnlichen Gewand und wiederum links von dieser die Heilige Margareta von Antiochia, gebückt und vermutlich weinend die Hände vor das gesenkte Gesicht haltend.

Woran sich die Kunstkritik bei diesem Gemälde entzündete, das 1880 im Pariser Salon ausgestellt wurde, liegt auf der Hand. Eine visionäre Erscheinung ist übersinnlich, man kann sie in keinem Falle *wirklich* sehen, was den Naturgesetzen widerspräche. Bastien-Lepage hat das strenge Authentizitätsdogma der naturalistischen Schule gebrochen, indem er eine spirituelle Realität trotzdem als eine sichtbare dargestellt hat.¹ Man könnte nun ergänzen, dass der Maler sich des unzeitgemäßen Verfahrens der Allegorie bedient, indem er die Stimmen, die Johanna gehört haben wollte, als eben die Heiligengestalten im Hintergrund des Bildes personifiziert, und dass dieses Verfahren möglicherweise der Stein des Anstoßes gewesen war. Damit wäre die Sache in einer ersten Hinsicht erledigt. Doch erscheint es lohnenswert, diesen spontanen Zugang zu dem Gemälde weiter auszubauen und dabei zu dem tiefer liegenden Problemkreis von Allegorie als ästhetischem Gestaltungsmittel vorzudringen, dem diese Untersuchung nachgehen möchte.

¹ Weiterführend zur naturalistischen Schule und deren Kritik vgl. Edwin Becker/Gabriel P. Weisberg, „Introducing Naturalism“, in: G. P. W., *Illusions of Reality. Naturalismus 1875-1918*, Stuttgart: Belsar, 2010, S. 13-16.

Abb. 1: Jules Bastien-Lepage, *Jeanne d'Arc* (1879)
(The Metropolitan Museum of Art, New York)²

Das Gemälde erzeugt einen widersprüchlichen, beklemmenden Eindruck, weil es so „echt“ wirkt und doch Dinge zur Darstellung bringt, die nicht „echt“ sein können. Insbesondere die Gestalt und das Gesicht der Johanna sind fotografisch

2 Bildquelle: Angela Schneider/Anke Daemgen/Gary Tinterow (Hgg.), *Französische Meisterwerke des 19. Jahrhunderts aus dem Metropolitan Museum of Art*, New York, Berlin: Nicolai, 2007, S. 149. Zur genaueren Einordnung des Gemäldes vgl. die Beschreibung des Metropolitan Museum: „With the loss of the provinces of Alsace and Lorraine to Germany in the aftermath of the Franco-Prussian War (1870-71), the national heroine from Lorraine, Joan of Arc, acquired new symbolic importance among the French. A succession of sculpted and painted images of the medieval teenaged martyr appeared in the Salons of the 1870s and 1880s. At the 1880 Salon, Bastien-Lepage, himself a native of Lorraine, exhibited this painting, which represents the moment of Joan of Arc's divine revelation in her parents' garden. His depiction of the saints whose voices she heard elicited a mixed reaction from Salon critics, many of whom found the presence of the saints at odds with the naturalism of the artist's style.“ URL: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/435621>.

genau wiedergegeben, die Alltäglichkeit der Arbeitssituation besitzt einen großen Wiedererkennungswert für den Betrachter. Wenn das Bild also die Realität, wie wir sie kennen, darstellt, muss man dann davon ausgehen, dass auch Visionen sinnlich wahrnehmbar sind? Oder ist alles doch nur reine Illusion (d.h. „nicht echt“) und Visionen bleiben das, als was sie gemeinhin gelten: nicht sichtbar oder gar für jedes Auge sinnlich wahrnehmbar? Dieses Bild setzt zwei Paradigmen, die gegeneinander arbeiten. Die ihnen je zugehörigen Attribute könnte man auf folgende Weise gegenüberstellen:

fotografisch genau, „echt“	künstlich
alltäglich	entrückt
naturgesetzlich	mystisch, spirituell
enthüllt, offen	verborgen, verrätselt
historisches Datum	Jetztzeit
Vergangenheit	Gegenwart

Der Alltag ist hochgradig realistisch dargestellt, doch wird diese Realistik gleichzeitig in mehrfacher Hinsicht wiederum problematisiert. Einerseits geschieht dies bereits durch die Wahl des historischen Motivs, das der tiefen Vergangenheit des beginnenden 15. Jahrhunderts entstammt. Das so weit Zurückliegende könnte unmöglich mit dieser fotografischen Genauigkeit festgehalten werden, mit der Bastien-Lepage arbeitet. Die äußerst exakte Darstellung, die dem dokumentarischen, naturgesetzlichen Paradigma zuarbeitet, diskreditiert gleichzeitig die Validität der Naturgesetze. Die unmittelbare Gegenwärtigkeit der Situation wirkt deshalb eher irritierend, da gewissermaßen nicht vertrauenswürdig. Die Darstellungsweise negiert den historischen Sinn des Dargestellten.

Negiert wird die vordergründige Realistik zudem durch die sinnliche Darstellung des eigentlich Übersinnlichen, der visionären Erscheinungen. Der Ausnahmeharakter der Vision hinterfragt auch die Banalität des dokumentierten Arbeitsprozesses. Bezeichnend ist hier der sehr offene Blick Johannas, in deren unverstellte Gesichtszüge man direkt hineinblicken kann. Diese Offenheit stützt zunächst die Seite des auf Authentizität bedachten Naturalismus. Doch was die Frontalität des Blicks erwirkt oder motiviert, ist ihr Gegenteil, nämlich ein verborgenes Anderes, das Johanna aufmerksam macht und aufschauen lässt, so dass die vorderhand naturalistische Unverstelltheit des einfachen Menschen als Entrückung der für die Vision Auserwählten aus dem Alltagsgeschäft deutbar wird.

Auch die Geste der linken Hand Johannas bleibt rätselhaft. Sie greift in das Blattwerk des Baumes neben ihr, was als eine innige Verbundenheit mit der Natur des Gartens und im weiteren Sinne mit der bäuerlichen Lebenswelt gedeutet werden könnte. Andererseits könnte diese Geste aber auch ein Wegdrücken des störenden Astes signalisieren, um der überwältigenden Vision Raum zu geben, oder Willfährigkeit gegenüber den Heiligengestalten. Die vordergründige Verbundenheit mit der Natur würde dann wiederum erwirkt von dem Übernatürlichen, das diese Verbundenheit mit dem Natürlichen motiviert, aber dessen voraussetzungslose Validität durchstreicht.

Das hier skizzierte Dilemma des Betrachters ließe sich folgendermaßen zusammenfassen: Das Dargestellte muss echt sein, kann es aber nicht. Entweder ist es also nicht echt, warum wirkt es dann so? Die Malweise muss dann eine Lüge sein. Die andere Seite würde lauten: Es ist echt, allerdings wäre das von vorneherein eine Lüge des Gehalts, denn dann müsste es sichtbare Visionen geben, was den Naturgesetzen widerspricht. Die Naturgesetze scheinen aber von der exakten Malweise gerade bestätigt zu werden. Ist das Dargestellte also echt ... ? Hier beginnt der Zirkel des Fragens von Neuem.

Das Dilemma scheint allein nach der Seite der Künstlichkeit auflösbar.³ Die Detailtreue suggeriert einen Wahrheitswert des Dargestellten, der tatsächlich nicht besteht. Vielmehr ist der Wahrheitswert hochvirtuos nachkonstruiert, er ist gewissermaßen ein reines Kunstgebilde. So wird das Höchstmaß des Künstlichen dem Wirklichen zum Verwechselln ähnlich.⁴

Vielleicht könnte man auch formulieren: Die Wirklichkeit Bastien-Lepages ist „ästhetisch gebrochen“. Hinter seinem kunstfertigen Naturalismus steht nicht mehr die Auffassung, dass Inhalte oder Realitäten unmittelbar ausdrückbar seien, dass Sprache und Welt in eine Deckungsgleichheit gebracht werden können. Diese Kongruenz scheint auseinandergebrochen oder verschoben. Der Bruch, an dem der buchstäbliche Sinn destabilisiert wird oder ganz abgeleitet, macht sich dem Betrachter in irritierender Weise als der unauflösbare Widerspruch bemerkbar zwischen dem, was dargestellt ist (etwas Übersinnliches), und dem, wie es dargestellt wird (naturgetreu). Deshalb lagert dieser Naturalismus, der so frapierend realistisch wirkt, weit jenseits des Realismus etwa eines Balzac, bei dem die Form letztlich dem in auktorialer Souveränität breit auserzählten Inhalt dienen soll und dieser Inhalt eine buchstäbliche Wahrheit verbürgt.⁵ Bei Bastien-Lepage haben wir den

3 Wir folgen hier dem Verständnis von Dekonstruktion, das Bernhard Teuber in seiner Arbeit *Sacrificium Litterae* mit Bezug auf Derridas Descartes-Aufsatz „Cogito et histoire de la folie“ expliziert. Zwei oppositionär gesetzte Terme werden dekonstruiert, indem der eine Term als eine besondere Variante des anderen Terms, als Gegründetes des ihn Gründenden nachgewiesen wird und also „nicht mehr [...] als dessen fraglos vorauszusetzendes Gegenteil betrachtet werden kann.“ Derrida dekonstruiert in diesem Sinne die von Descartes gesetzte Opposition von Vernunft und Wahnsinn, indem er aufzeigt, dass Descartes im Akt des Denkens den Traum und die Imagination einschließt. Bereits Montaigne sei beunruhigt gewesen von dieser „possibilité d'être ou de devenir fou, dans l'acte même de sa pensée et de part en part.“ Vgl. Bernhard Teuber, *Sacrificium Litterae. Allegorische Rede und mystische Erfahrung in der Dichtung des heiligen Johannes vom Kreuz*, München: Fink, 2003, hier S. 27. Zu Derridas Descartes-Aufsatz s. Jacques Derrida, „Cogito et histoire de la folie“, in: J. D., *L'écriture et la différence*, Paris: Seuil, 1967, S. 51-97, hier S. 74.

4 Den Gedanken des täuschend echt nachkonstruierten buchstäblichen Signifikats, das selbst aber keinen Wahrheitswert aufweist, sondern rein ästhetischer Natur ist, lieferte Bernhard Teubers Überlegung zur Lektüre des Hoheliedes bei Fray Luis: „Für Fray Luis ist das Hohelied keine weltliche, sondern geistliche Dichtung im täuschend echt wirkenden Kleid einer weltlichen *historia*. [...] Dem *sensus litteralis* wird mithin ein gewissermaßen ästhetischer Wert zugebilligt, ein Wahrheitswert gleichwohl abgesprochen.“ Teuber, *Sacrificium Litterae*, S. 55 f.

5 Vgl. die bekannte Leseransprache des Erzählers in *Le père Goriot*: „Ah! sachez-le: ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. *All is true*, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être.“ Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, hg. v. Thierry Bodin, Paris: Gallimard, 1971, S. 22.

„Sonderfall“, dass die Bruchstelle zwar existiert, aber fast unerkennbar gemacht ist, weil der Maler das destabilisierte oder entglittene buchstäbliche Signifikat täuschend echt nachkonstruiert hat. So ist der Naturalismus Bastien-Lepages eigentlich ein Symbolismus im Gewand des Naturalismus. Die Bruchstelle tritt deutlicher hervor im Hintergrund des Bildes, wo die Heiligengestalten von Johanna Vision in das Bauernhaus eingeschrieben sind, der Gehalt der Vision die Alltagsbedeutung also überschrieben hat. Die Ziegelsteine des Hauses bilden auch gleichzeitig den Brustpanzer des Heiligen Michael, die weißen Blüten der Hecke vor dem Haus sind nahezu ununterscheidbar vom durchsichtigen Schleier der Heiligen Katharina. An die Stelle des weggebrochenen oder destabilisierten buchstäblichen Sinns sind hier andere Signifikate gesetzt – eben die geistlichen Bedeutungsaspekte, die verrätselt in die Alltagswelt eingetragen wurden, und die eigentlich nur Johanna sehen kann. So dokumentiert das Bild im Hintergrund die mystische „andere“ Seite des Buchstäblichen.

Der ästhetische Bruch von Welt, den wir in Bastien-Lepages Gemälde aufzuzeigen versuchten, führt erneut hin zum Problembereich der Allegorie. Durch spezifische Verfahren semantischer Überschreibung bricht die Allegorie mit gängigen Bedeutungsmustern. An der Bruchstelle entsteht eine Grenze, der wir in der vorliegenden Untersuchung in ihrem Zusammenhang mit der Wiederentdeckung allegorischer Verfahren in der literarischen Moderne in Frankreich nachgehen möchten.

1.2 Forschungsüberblick und Gang der Untersuchung

Nun scheint es zunächst erstaunlich, dass gerade die Allegorie für die Modernen eine solche Attraktivität wiedergewonnen haben soll, insbesondere, wenn man bedenkt, dass diese Figur – so der Forschungskonsens – traditionell als Vehikel der Wahrheitssuche und -findung gelten darf und also mit metaphysikkritischen Ansichten, wie sie das moderne Denken gemeinhin demonstriert, erst einmal unvereinbar erscheint. Christel Meier konstatiert in ihrer Synopsis:

Die Allegorie wurde als Mittel der Wahrheitssuche und -findung sowie verhüllte Wahrheitsaussage in der Literatur (Bibel-, Dichterallégorie) und über sie hinaus (Weltdeutung) bestimmt; sie war damit Medium der Erkenntnisgewinnung und -vermittlung und Instrument der Weltaneignung und Geschichtsschreibung.⁶

⁶ Christel Meier, „Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung. Mit besonderer Berücksichtigung der Mischformen“, in: Karl Hauck (Hg.), *Frühmittelalterliche Studien, Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster*, Bd. 10, Berlin, New York: de Gruyter, 1976, S. 1-69, hier S. 66. Dieser Forschungsüberblick gilt nach wie vor als Grundlage der Forschungsdiskussion und erscheint für universitäre Lehrveranstaltungen auf der Lektüreliste.

Auch Jean Pépin betont mit Bezug auf die protreptische Funktion der Allegorie bei Augustinus: „[L]’allégorie valorise la vérité, exclut les indignes“.⁷ Für viele Studien erscheint es relativ unproblematisch, diese traditionelle Funktion der Allegorie in ihrer Verklammerung mit dem metaphysischen und theologischen Diskurs auszu-leuchten und sich dabei vor allem den allegorischen Verfahren in der Zeitspanne von der Spätantike bis zum Barock zu widmen. Grundlage der Mehrzahl der Analysen sind entsprechend die klassisch gewordenen allegorischen Werke, so die *Heilige Schrift*, die *Psychomachie* des Prudentius, der *Anticlaudianus* Alain de Lilles, der *Roman de la Rose* in seinem ersten und zweiten Teil, sowie Dantes *Divina Commedia*, um nur die wichtigsten Repräsentanten zu nennen.⁸ Gegenüber den literarischen „Spätformen“ von Allegorie im 19. und 20. Jahrhundert herrscht eher Skepsis, zumal die Metaphysik, ganz pauschal gesprochen, in dieser Zeit in die Krise gerät und allegorische Verfahren fragwürdig erscheinen.⁹

Eine Untersuchung, die sich der Allegorie bei den Autoren Baudelaire und Proust widmet, muss sich mit diesem fundamentalen Paradigmenwechsel auseinandersetzen, der die Moderne im beginnenden 19. Jahrhundert und in ihrer späten Phase an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert bis hinein in die Epoche des Ersten Weltkrieges ganz grundlegend kennzeichnet.¹⁰ Im Zuge dieses Paradigmenwechsels wurden langlebige sinnverbürgende Systeme und weltanschauliche Konzepte unterhöhlt. Die Tatsache dieses Bruchs ist zu reflektieren, ebenso die berechtigte Frage, inwiefern eine traditionell mit Wahrheitsfindung konnotierte Figur in einer Epoche der Infragestellung letztgültiger Wahrheiten überhaupt Überlebenschancen haben, geschweige denn als literarisches Verfahren rehabilitiert werden sollte.

Angesichts dieses Fragehorizonts wählen wir für die Untersuchung allegorischen Schreibens bei Baudelaire und Proust den funktionalen Ansatz. Die moderne Allegorie verhält sich zur Krise der Metaphysik als Verfahren, dessen rhetorische Dynamik den verlorenen Wahrheitsbegriff künstlich zu rekonstruieren vermag in ähnli-

7 Vgl. Jean Pépin, „Saint Augustin et la fonction protreptique de l’allégorie“, in: *Recherches augustiniennes* 1 (1958), S. 243-286.

8 Vgl. die repräsentative Untersuchung von Gisela Seitschek, *Schöne Lüge und verhüllte Wahrheit. Theologische und poetische Allegorie in mittelalterlichen Dichtungen*, Berlin: Duncker & Humblot, 2009. Vgl. zur allegorischen Tradition der höfischen Liebe im französischen Frühmittelalter C. S. Lewis, *The Allegory of Love. A study in medieval tradition*, Oxford: University Press, 1990, bes. S. 1-43.

9 Vgl. Meier, „Allegorie-Forschung“, S. 2, dort Anm. 4. Meier konstatiert für diese Spätformen einen „aufgeweichten Allegoriebegriff“ in vielen Untersuchungen, die sich „auf alle möglichen Arten von Zweit-, Doppel- und Hintersinn“ beziehen und kritisiert das „auf jede tiefere Bedeutung in der Literatur ausgedehnte Verständnis von Allegorie“.

10 Wir folgen dem Begriff von Moderne, den Dieter Langewiesche seiner Darstellung der europäischen Industrialisierung und des gesellschaftlichen Wandels in verschiedenen Phasen vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zum Ende des Ersten Weltkrieges zugrundelegt. Vgl. Dieter Langewiesche, „Neuzeit, Neuere Geschichte“, in: *Fischer-Lexikon Geschichte*, hg. v. Richard van Dülmen, Frankfurt/M.: Fischer, 1995, S. 386-406. Mit etwa diesem Modernebegriff arbeitet auch Pericles Lewis, der den englischen *modernism* um T. S. Eliot, James Joyce, Ezra Pound und Virginia Woolf europäisch perspektiviert und seine Wurzeln im beginnenden 19. Jahrhundert bei Baudelaire und Flaubert ersieht. Vgl. Pericles Lewis, *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge: University Press, 2007, bes. S. V-VII sowie „Preface“, S. XVII-XXII.

cher Weise, wie Bastien-Lepage das in seinem Gemälde unternimmt. Kann die Wahrheit nicht weiter bestehen, so kann sie doch weitergeführt werden. In diese Richtung ästhetischer Rehabilitation vorderhand negierter Wahrheitswerte weisen einige Untersuchungen, die sich den profanierten Spätformen der Allegorie widmen. So erklärt Klaus Garber die Konjunktur der Allegorie in der barocken deutschen Schäferdichtung des 17. Jahrhunderts als imaginative Kompensation oder letzten religiösen Deutungsversuch an einer Wirklichkeit, die durch die Glaubenskriege und den Aufstieg des absolutistischen Staates ihre metaphysische Verwurzelung zu verlieren drohte.¹¹ Günter Hess konstatiert für das späte 19. Jahrhundert eine substitutive Funktion des allegorisch arbeitenden Bildgedächtnisses, das sich mit dem Mittel der „allegorischen Zeichensetzung“ eine Art Rückversicherung in die dysphorische Gegenwart hinüberrette:

Die Repristination der Allegorie als Medium historistischer Poetisierung ist Symptom einer Nostalgie, die vor der technischen Welt in den ‚Zauber‘ der Historie desertiert, dessen sie sich durch ‚allegorische Zeichensetzung‘ versichert [...]. Das historistische Bildgedächtnis verdrängt u n d ‚beherrscht‘ die bedrohliche Gegenwart ‚per allegoriam‘ [...].¹²

Die allegorischen Konstrukte deutet Hess als „Surrogate der säkularisierten und verlorenen Transzendenz“¹³.

In diesem Zusammenhang der modernen Funktionalität der Allegorie ist auch das Konzept der „Quasi-Transzendentalität“ („le quasi-transcendantal“¹⁴) von Jacques Derrida für unsere Überlegungen heuristisch interessant. Es bezieht sich im engeren Sinne auf Kants Term der Möglichkeitsbedingung von Erkenntnis und problematisiert dessen transzendenten Status gegenüber der „supposée immanence“¹⁵ seines Kontextes. Dieser transzendente Status, eine Realität (der Erkenntnisbedingungen) jenseits des (auf diesen Erkenntnisbedingungen beruhenden) Textes zu bezeichnen, sei eine Episode, festgehalten in Adamis Schriftfisch, der kurz aus dem Wasser springt, um Luft zu schnappen, um dann sofort in sein Element zurückzukehren.¹⁶ Im weiteren Sinne wird dieser Sprung des Fisches zum Zeichen der Illu-

11 Vgl. Klaus Garber, *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, Köln (u. a.): Böhlau, 1974, S. 301.

12 Günter Hess, „Allegorie und Historismus. Zum ‚Bildgedächtnis‘ des späten 19. Jahrhunderts“, in: *Verbum et Signum. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung*, hg. v. Hans Fromm (u. a.), Bd. 1, München: Fink, 1975, S. 555-591, hier S. 586 f.

13 Vgl. ebd., S. 585.

14 Jacques Derrida, „La série: questions (quasi) transcendentales“, in: J. D., *Jacques Derrida: par Geoffrey Bennington et Jacques Derrida*, Paris: Seuil, 1991, S. 248-263, hier S. 248.

15 Ebd., S. 248.

16 Vgl. ebd. Zu Adamis Zeichnungen vgl. das Kapitel „+ R (par dessus le marché)“ in Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris: Flammarion, 1978, S. 171-209, das Derrida anlässlich einer Ausstellung von Valerio Adami mit dem Titel *Le voyage du dessin* verfasst hat. Der Schriftfisch findet sich auf S. 179. Der in den Text zurückkehrende Fisch wird Derrida zum Zeichen einer nur vorgetauschten Transzendenz von Weltbezeichnung, von der letztlich allein die Spur im Signifikant verbleiben kann. Diese Spuren sind die Risse im Zeichenkörper, die Wunden des christlichen Phallogozentrismus, an denen dessen semantische Diktatur als eine Lüge offenbar wird. Deshalb

sion, dass eine außersprachliche Wirklichkeit durch Sprache letztgültig bedeutet werden könne:

L'érection tombe. [...] Il faudrait mettre le quasi-transcendental en rapport avec d'autres usages du préfixe «quasi-» [...], à l'ontologie (PS, 354), [...] à la propriété (PS, 592), [...] au contrat (F, 57), au concept (LI, 221) et à la date. [...] [I]l faudrait bien sûr y associer le «simili-transcendental» de Glas (GL, 272a), tout ce qui relève du simulacre, donc de la fiction, de la littérature [...]. A cet égard, il serait peut-être justifié de privilégier telle référence locale à une «production quasi naturelle» (F, 37): le «quasi-» dit toujours quelque chose de la sortie dissimulante d'une nature hors d'elle-même (Cf. EC, 67).¹⁷

Im Konzept der Quasi-Transzendentalität meint die Transzendentalität zunächst diese Bewegung des Über-sich-selbst-Erhebens („sortie [...] d'une nature hors d'elle-même“), die Derrida als die Grundoperation des Phallo- und Logozentrismus überhaupt deutet: den autoritären Akt der Bedeutungssetzung. Das „quasi“ umschreibt das Erschlaffen der Erektion, es nimmt die Transzendentalität der Bedeutungssetzung ganz zurück in die Fiktion. Die gesetzte Bedeutung ist nicht wahr oder echt, sondern ein Simulakrum (Trugbild), das die „sortie hors d'elle-même“, also eine über sich selbst hinausweisende Existenz von Realität, nur vorgetäuscht hat, tatsächlich aber als ein stets Anderes, immer Neues, Unwiederholbares agiert. Diese Funktion von Quasi-Transzendentalität könnte auch das allegorische Verfahren der Modernen kennzeichnen. Ihre Allegorie setzt ein künstlich verfertigtes, ästhetisches Signifikat an die Stelle des negierten buchstäblichen und täuscht damit einen quasi-transzendentalen Wahrheitswert vor, der in der traditionellen Funktion einer tieferen, spiritualen Bedeutungsebene von Wirklichkeit nachgebildet wird.

Die Wahl des funktionalen Ansatzes ermöglicht eine über die reine Textimmanenz hinausreichende Perspektive, die isolierte Einzelbeobachtungen verhindert und insbesondere für die soziologisch hochdynamischen Epochenübergänge, für die Baudelaire und Proust eintreten, geboten erscheint. Wenn zu überlegen ist, nicht in erster Linie, was die Allegorie ist, sondern was sie am je spezifischen Standort der modernen Autoren ausrichten soll, dann tauchen rahmende, motivierende Kontexte auf, welche den Horizont der Analyse vielfach ergänzen können. Denn das, was der literarische Gestus intendiert, ist verknüpft mit dem „Sitz [der Literatur] im Leben“¹⁸. Kunst ist stets eingespannt in einen soziohistorischen Bedingungsrahmen, der durch bestimmte anthropologische Indikationen, d.h. spezifische

nennt Derrida den Schriftfisch ICH [gleichgesetzt mit CHI von „Chimère“, Halluzination]: „*Ich*, corps arraché d'un poisson, corps étranger d'un mot [...] au jeu des signatures [...] Corps tronqué ou matrice surchargée (il y en a tant chez Adami), amorce pour le phallus christique (*Ichthus*), piste, graphe ou trace (*Ichnos*) d'un mors sans voix.“ (S. 178). Der Fisch, der an der Angel hängt, weist auf die gewaltsame Fixierung des Sinns, die trügerische Überwindung der semantischen Entgrenzung, die im Text unablässig stattfindet.

¹⁷ Ebd., S. 249.

¹⁸ Vgl. zum Gesichtspunkt des „Sitzes von Literatur im Leben“ Rainer Warning, „Interpretation, Analyse, Lektüre: Methodologische Erwägungen zum Umgang mit lyrischen Texten“, in: R. W., *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*, Freiburg/Breisgau: Rombach, 1997, S. 9-43, bes. S. 17: „Keine strukturalistische Analyse wird aus der selbstverordneten Im-

Denkweisen, Bedürfnisse und Bedürftigkeiten des Menschen in seinem Umfeld gekennzeichnet ist. Der philosophische Diskurs kann diese anthropologischen Gegebenheiten reflektieren und darauf reagieren. Auch die Wiederentdeckung der Allegorie im 19. und 20. Jahrhundert muss auf diesen außerliterarischen Horizont rekurrieren, zumal er das literarische Geschehen mitbestimmt und funktional mitausrichtet: „An dem Problem der Funktionen vor allem wird eine Vermittlung der Allegorie als Literaturform mit der geistesgeschichtlichen Situation und der Lebenspraxis der jeweiligen Epoche anzusetzen haben“¹⁹, so Christel Meier. Wenn wir an die Grenze zurückdenken, die an der Stelle entsteht, wo das buchstäbliche Signifikat wegbricht und ein anderes, künstliches an seiner Statt angefügt wird, dann gilt es nach der soziohistorischen Motivation dieses Bruchgeschehens zu fragen.

Bei Baudelaire wie bei Proust ist der Anspruch auf Abgrenzung, etwa vom Mimetismus, von didaktischen Vorgaben und populärer Kunst, vom Determinismus biografistischer Modelle, unübersehbar, ja ein Gemeinplatz der Forschung. Die geistige Nähe Baudelaires zu Gautier und den Parnassiers steht repräsentativ für die programmatische Relevanz einer Exklusivität des Ästhetischen, die auch Prousts Schreiben ganz grundlegend kennzeichnen wird. Das Selbstverständnis der Moderne gründet sich auf diesen Anspruch, „anders zu sein“, sich in seiner Kunst vom vorherrschenden moralischen und utilitaristischen Diskurs abzuheben. Die öffentlichen Prozesse, die im Januar und August 1857 die Publikationen von Flauberts *Madame Bovary* und Baudelaires *Fleurs du Mal* begleiteten,²⁰ signalisieren die Konfrontation unverträglicher Bedeutungssysteme. In dem Maße, wie die Modernen gängige Denkmuster entgrenzten und die herrschende Moral unterhöhlten, haben sie immer auch mehr oder weniger deutlich markierte Grenzen um ihr Schreiben aufgerichtet, an denen die Traditionalisten sich aufgerieben, die spärliche Leserschaft sich abgearbeitet hat. Die eigene Kunst als den Raum des ganz Anderen zu exklusivieren und ins Opake, schwer Zugängliche zu verdunkeln, ist integraler Bestandteil des ästhetischen Diskurses, wie er an der Epochenschwelle zu Beginn des 19. Jahrhunderts und in der späten Phase der Modernität zu Beginn des 20. Jahrhunderts geführt worden ist:

The trials of the two writers [= Baudelaire and Flaubert] mark a new form of tension between the arts and the established social order that helped to define the oppositional spirit of modernism. Like the later modernists, Baudelaire and Flaubert believed that the standards of the artist might conflict with those of society, and that beauty, truth, and justice might sometimes conflict with one another. [...] [Such trials] also make the accused artists famous and help them to win a public or artistic following.²¹

manenz heraus jene Sinnebene erreichen, die – strukturalistisch gesehen – die Einbeziehung von Umweltsystemen erfordert.“

19 Meier, „Allegorie-Forschung“, S. 65.

20 Vgl. hierzu Lewis, *Modernism*, S. 37.

21 Ebd.

So scheint man nicht umhinzukommen, die Moderne immer auch mit Grenzziehungen und Grenzgängen zusammenzudenken. Die Natur dieser Grenzstrukturen im Schreiben Baudelaires und Prousts neu zu überdenken, hieße möglicherweise, ihren Schwellencharakter neu hervortreten zu lassen und mögliche Kontinuitäten romantischer Sinneffekte zu extrapolieren. In diesem Sinne möchte die vorliegende Studie in analytischer Hinsicht einen integrativen Ansatz erarbeiten, der dem je ambivalenten Standort der beiden Autoren gerecht zu werden sucht.

Grundlegend für das Forschungsfeld der Allegorie bei Baudelaire, insbesondere in der Hinsicht ihrer historisch ableitbaren Funktionalität, sind die Studien von Hans Robert Jauß.²² Er durchleuchtet die Logik einer Rehabilitation der Allegorie in Baudelaires Poetik auf der Epochenschwelle zwischen Romantik und Moderne und entwickelt dabei wesentliche Argumentationslinien, die auch für die vorliegende Untersuchung von Belang sind. Baudelaire benutzt das allegorische Verfahren als einen Gestus der Entpersönlichung des poetischen Ausdrucks, um so den romantischen Subjektivismus zu konterkarieren. Die Allegorie ist hierbei, wie Jauß an zentralen Textstellen der *Paradis artificiels* aufzeigt, als eine Figur der ästhetischen Wahrnehmung im künstlich herbeigeführten „poetischen Zustand“²³ aufzufassen und also auch zentrales Strukturelement von Baudelaires *surnaturalisme*.²⁴ Einschlägig für unser Nachdenken über die Funktion der Allegorie bei Baudelaire ist insbesondere Jauß' Argument, dass die Allegorie einen „sinnstiftenden Horizont“²⁵ konstruiere, der nicht mehr die romantische Metaphysik der Korrespondenz von Innen- und Außenwelt fortsetze, sondern vielmehr eine „innerweltliche Transzendenz“²⁶ herstelle. Sie erweist sich in der „profondeur de la vie“²⁷, die den alltäglichen Dingen eine Bedeutungsdimension hinzufügt.²⁸ Hier ist eine strukturelle Kontinuität quasi-metaphysischer Gehalte bzw. ein Impetus ihres Fortsetzens angedeutet, der in die Richtung der ästhetischen Rehabilitation verlorener Wahrheitswerte weist. Zentral erscheint uns in diesem Zusammenhang auch Jauß' Argument, dass angesichts des zivilisatorischen Fortschritts zu Beginn des 19. Jahrhunderts und der sich einstellenden Entfremdung von der Natur von einem „Weltverlust“²⁹ des Subjekts gesprochen werden kann.

22 Einschlägig vor allem Hans Robert Jauß, „Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie“, in: H. R. J., *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989, S. 166-188. Zur älteren Allegorie des französischen Mittelalters vgl. Hans Robert Jauß, *Genèse de la poésie allégorique française au Moyen-Âge (de 1180 à 1240)*, Heidelberg: Winter, 1962.

23 Jauß, „Baudelaires Rückgriff“, S. 169.

24 Ebd., S. 167, S. 169.

25 Ebd., S. 180.

26 Ebd., S. 177.

27 „Cependant se développe cet état mystérieux et temporaire de l'esprit, où la profondeur de la vie, hérissé de ses problèmes multiples, se révèle tout entière dans le spectacle, si naturel et si trivial qu'il soit, qu'on a sous les yeux, – où le premier objet venu devient symbole parlant.“ Charles Baudelaire, „Le Poème du haschisch“, in: C. B., *Les paradis artificiels*, hg. v. Claude Pichois, Paris: Gallimard, 1961, S. 109-162, hier S. 147 („L'Homme-Dieu“).

28 Jauß, „Baudelaires Rückgriff“, S. 177.

29 Vgl. ebd., S. 186.

Die jüngere Baudelaire-Diskussion bemühte sich, Baudelaire als den Vorreiter der französischen, ja der europäischen literarischen Moderne zu etablieren. Hermann Doetsch schlägt eine poststrukturalistische Lektüre der *Fleurs du Mal* vor und rückt den Aspekt semantischer Differenz als die archäologische Spur der modernen Ästhetik in den Vordergrund seiner Analysen.³⁰ Die in Hermes Trismegistos sinnfällig gewordene Entgrenzung des Baudelaireschen *Œuvres* gilt Doetsch als wichtiger Ausweis von Modernität vor allem in ihren annihilierenden und desillusionierenden Tendenzen.³¹ Diese bilden ihrerseits einen Schwerpunkt der Baudelairedebatte. Möglicherweise hat auch die suggestive Benjaminsche Lesart ein Baudelairebild geprägt, das mit sehr kräftigen dunklen Farben gemalt war, denen gegenüber die positiven Aspekte, etwa der *ivresse*, gleichwohl verblassten. Baudelaires Auseinandersetzung mit Romantik und Realismus gestaltet sich jedoch in einem komplexen Geflecht des Für und Wider, das die für viele abschreckende Düsternis dieses Autors relativiert. Insbesondere seine kunstkritischen Schriften, die *Curiosités esthétiques*, enthüllen eine lebenssprühende Dynamik und Weltzugewandtheit. Diese euphorischen Spuren könnten auf dichte frühmoderne Bezüge zum Lebensdiskurs deuten, die neuere Studien im französischen Naturalismus und im *Fin de siècle* freigelegt haben.³²

Dass die *ivresse* in Baudelaires Kunstkritik als eine Art verkehrter Augenlust entfaltet wird,³³ die z.B. der Zeichner Constantin Guys im Bad der Menge genießt,³⁴ weist auf das komplexe Forschungsfeld von Baudelaires Verhältnis zu den Traditionen der bildenden Kunst seiner Zeit. Karin Westerwelle analysiert die Diskurse des Bildhaften im Werk Baudelaires mit den leitenden Fragen, inwiefern sein Selbstverständnis als Literat sich unauflöslich mit seinem Kunstinteresse und seiner Prominenz als Salonkritiker verband, inwiefern seine literarische Modernität herausgebildet oder maßgeblich inspiriert wurde im Rekurs auf Darstellungstechniken des Gemäldes, der Skizze, des Porträts und anderen bildnerischen Formen der Kunst.³⁵ In diesem Fragehorizont, der die „poetologische Dimension der Referenzen auf die bildende Kunst“³⁶ in den *Fleurs du Mal* sichtbar zu machen sucht, wird die Allegorie neben Emblem und Symbol als ein Darstellungsmodus innerhalb der „Malerei-

30 Vgl. Hermann Doetsch, *Flüchtigkeit. Archäologie einer modernen Ästhetik bei Baudelaire und Proust*, Tübingen: Narr (= Romanica Monacensia 70), 2004.

31 Vgl. hierzu bes. die Kapitel „Negative Anthropologie – Literatur und Erbsünde“ (S. 115-125), „Moderne Erfahrungen: Intensität und Schmerz“ (S. 223-239) sowie „Auflösungserscheinungen: Moral und Wert“ (S. 240-247).

32 Vgl. Stephan Leopold/Dietrich Scholler (Hgg.), *Von der Dekadenz zu den neuen Lebensdiskursen. Französische Literatur und Kultur zwischen Sedan und Vichy*, München: Fink, 2010.

33 Zur Neugierde des Flaneurs als provokativer Verkehrung der augustiniischen *curiositas* im Zustand der Rekonvaleszenz vgl. Cornelia Wild, *Später Baudelaire. Praxis poetischer Zustände*, München: Fink, 2008, S. 14.

34 Charles Baudelaire, „L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant“, in: C. B., *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres Œuvres critiques*, hg. v. Henri Lemaître, Paris: Garnier Frères, 1962, S. 458-466, bes. S. 462-465. Diese Ausgabe wird fortan abgekürzt mit dem Sigel *CE*.

35 Vgl. hierzu Karin Westerwelle (Hg.), *Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, bes. „Einleitung“, S. 9-26.

36 Ebd., S. 26.

bezüge“ der Gedichte verstanden.³⁷ Die Allegorie wertet Westerwelle demnach in erster Linie als eine Modalität expliziter Bildwerdung, d.h. der ästhetischen Objektivierung eines Unsichtbaren in einer „phantasmatischen und imaginären Dimension“³⁸. Dieses Argument möchte die vorliegende Untersuchung nachdrücklich affirmieren. Darüber hinaus wäre allerdings zu bedenken, inwiefern die objektivierende Allegorie, wie der Diskurs der Malerei sie konstruiert, in Baudelaire's Lyrik nur *eine* Weise darstellt, eine unsichtbare Realität als ästhetische zu reflektieren. Westerwelle konstatiert bei Baudelaire die profanierende Umcodierung der „unerreichbaren Ewigkeit“, auf die das christliche Bild traditionell verweist, zur Unausdrückbarkeit der leeren, weil „transzendenzen“ modernen Existenz.³⁹ Das Argument solcher Umcodierung impliziert eine grundsätzliche funktionale Kontinuität der traditionellen Nichtabbildbarkeit des Göttlichen in Baudelaire's Schreiben. Man könnte nun fragen, ob diese funktionale Kontinuität der traditionellen Nichtabbildbarkeit des Göttlichen nicht auch den Diskurs der Allegorie erfasst. Allegorische Dynamiken sind möglicherweise als textliche Strategien aufzuweisen, die eine der anschauenden Objektivierung entzogene Dimension des Spirituellen, eine allegorisch verschlüsselte Botschaft jenseits der buchstäblichen Aussage konstruieren. Das Attribut der *couleur* ist in Baudelaire's Bestimmung der romantischen, modernen Kunst das einzige Attribut, das auf eine materielle Konkretisierung des Seelenbildes verweist.⁴⁰ Dass also „anschauliche Materialität der Repräsentation und Subjektivität in ihrer unsichtbaren Innerlichkeit [...] unaufhebbar verbunden [sind]“⁴¹, ist zu unterstreichen. Im Sprachkunstwerk könnte man jedoch dieses Anschaulichkeitsgebot nicht nur auf die ekphrastischen Elemente des Textes oder die vom Text ausdrücklich evozierten traditionellen Konzepte der Malerei beziehen, z.B. auf Farbe, Leinwand, Rahmen oder Porträt,⁴² sondern diese Konzepte rezeptionsästhetisch weiten und dann deutlicher die nicht nur explizit bildhaften, sondern synästhetischen Strukturen in den Blick bekommen, die Baudelaire der *surnature* attribuiert. Analytisch zu ergründen wäre die in der Materialität des Textes zwar fundierte, doch in dieser Materialität sich nicht erschöpfende, selbst immaterielle Dimension der *couleur*, z.B. phonetische und onomatopoetische Effekte als bloße Bedeutungsspuren, die erst im Akt der Lektüre in eine Existenz überführt werden.

An den Problemkreis der Selbstinszenierung, die Baudelaire in seiner Dichtung praktiziert, knüpft Cornelia Wild an.⁴³ In der Analyse von *Mon cœur mis à nu* und anderer poetologisch relevanter Texte führt Wild ihr Argument letztlich hinaus auf

37 Westerwelle, „Einleitung“, S. 24-25.

38 Ebd., S. 24.

39 So in den Gedichten „Le Mauvais Moine IX“ und „Un Fantôme XXXVIII“ der *Fleurs du Mal*. Vgl. Westerwelle, „Einleitung“, S. 24, alle hier wörtlich angeführten Zitate des Satzes finden sich ebenfalls auf S. 24.

40 „Qui dit romantisme dit art moderne, – c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts.“ Charles Baudelaire, „Qu'est-ce que le romantisme?“, in: C. B., *CE*, S. 102-105, hier S. 103.

41 Westerwelle, „Einleitung“, S. 23.

42 Vgl. ebd., S. 25.

43 Cornelia Wild, *Später Baudelaire. Praxis poetischer Zustände*, München: Fink, 2008.

ein „intransitives Schreiben“ im Anschluss an Michel Foucaults *écriture de soi*.⁴⁴ In deren Zuge bilde Baudelaire nicht ein vorgängiges Subjekt ins Schreiben ab, sondern konstituiere sich selbst erst im Schreiben, d.h. er-schreibe (s)ein Selbst, um eine Haltung gegenüber der Moderne einzuüben und zu lernen, diese zu beherrschen.⁴⁵

Diese Selbstverschriftung meint nun immer auch den Akt der Inszenierung eines referenzlosen Selbst, das ausschließlich diskursiv existiert. Vielleicht könnte man auch sagen: Die Vertextung des Subjekts und die Prozessualisierung der Signifikation, d.h. die semantische Dynamisierung oder „Verlebendigung“ des Textes sind die zwei Seiten einer Medaille. Es stellt sich hier wiederum die Frage, ob diese implizite Perspektive der „Verlebendigung“ des Textes, die Wild methodisch über Foucaults *écriture de soi* gewinnt, nicht auch über vitalistische Konzepte geführt werden kann und also eigentlich die tiefgreifende Regenerationsdynamik bezeichnet, die jüngere Forschungen erst am Ende des Zweiten Kaiserreiches um 1870 verorten,⁴⁶ die aber bereits in der nachrevolutionären Epoche Baudelaires greifen könnte. Wenn das Paradigma des Vitalismus nach der Entladung der Julirevolution (1830) weiterläuft, überführt es die Energetik der politischen Idealismen möglicherweise in die Kunst. Literatur wird in die Dynamik des aufstrebenden Marktes einbezogen und erhält ein formales Profil, etwa als journalistischer Essay oder Feuilleton, das den Attraktionen des großstädtischen Lebens und den pulsierenden Abläufen der frühkapitalistischen Metropole entspricht.⁴⁷ Auch im Bereich der Poesie werden vermutlich energetische Potenziale auf den Text und das „Innenleben“ seiner semiotischen Systeme verschoben. Diese Verschiebung ließe sich als Reflex der Rettung eines als höher erachteten Lebens deuten, das keine politische Realität

44 Zu Michel Foucaults Begriff der *écriture de soi* als einer Kategorie der antiken Selbstsorge vgl. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Bd. 3, *Le souci de soi*, Paris: Gallimard, 1984, bes. das Kapitel „La culture de soi“, S. 51-85, außerdem Michel Foucault, „L'écriture de soi“, in: M. F. *Dits et écrits 1954-1988*, hg. v. Daniel Defert u. François Ewald, Bd. IV, 1980-1988, Paris: Gallimard, 1994, S. 415-430.

45 Wild, „Später Baudelaire“, in: Wild, *Baudelaire*, S. 9-15, bes. S. 13, 15.

46 Leopold/Scholler, *Dekadenz*, S. 17. Michel Foucault beschreibt das Konzept des Vitalismus als epistemologische Tiefendimension, die im Zeitraum von 1775 bis 1825 die Ordnungstableaus der *ratio* in mehrfacher Hinsicht durchbrochen hat. Zentral wurden die Kategorien der Entwicklung und Serie, der Organisation, der Produktion und Reproduktion etwa in der Biologie (Lamarck), in der Linguistik (Cœurdoux, Jones, Hellwag) und in der Ökonomie (Adam Smith). Vgl. Michel Foucault, „Les limites de la représentation“, in: M. F., *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard, 1966, S. 229-249. Außerdem grundlegend zum Paradigma des Vitalismus im 19. Jahrhundert in seiner literarischen Ausformung als *écriture* der Entgrenzung und Transgression Thomas Stöber, *Vitalistische Energetik und literarische Transgression im französischen Realismus-Naturalismus. Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola*, Tübingen: Narr, 2006.

47 In diesem Zusammenhang konstatiert Karin Westerwelle: „Das Kunstwerk als Ware wurde als journalistischer Artikel oder als Feuilletonbeitrag gehandelt. Autoren wie Balzac, Nerval und Baudelaire haben diesen journalistischen Markt bedient und darin ihre wirtschaftliche Existenz begründet.“ Westerwelle beschäftigt sich näherhin mit den Techniken der Selbstinszenierung des Autors Baudelaire in den genannten literarischen Formen, vgl. Karin Westerwelle, „Charles Baudelaire. Masken und Figuren des Autors“, in: Christel Meier/Martina Wagner-Egelhaaf (Hgg.), *Autorschaft. Ikonen – Stile – Institutionen*, Berlin: Akademie Verlag, 2011, S. 253-297, hier S. 254.

zu werden vermochte, dessen Potenziale aber weiter arbeiten und nunmehr auf das Subjekt selbst zurückgewendet und von diesem ästhetisch ausagiert werden. Baudelaire, obgleich skeptisch gegenüber dem Stil des Journalismus,⁴⁸ weiß sich auf dem frühmodernen literarischen Markt effektiv in Szene zu setzen, in ausgezeichneter Weise durch seine Texte. In diese Selbstinszenierung münden poetologische Anliegen des *surnaturalisme*. Die *surnature* ist zu verstehen als eine höhere innere Natur, die, als eine künstlich erstellte, ausschließlich in der Performanz des Textes existiert. Der Text verdichtet das Innenleben zu suggestiven Bildern und stellt es dadurch in seiner Höherwertigkeit erst eigentlich her.

Prousts Erinnerungspoetik wurde von Rainer Warning zwischen den beiden Polen gelingender oder scheiternder *repraesentatio* der wiedergefundenen Zeit verortet. Diese beiden Pole figurierten auch als Zeitindizes auf der Achse der ungewöhnlich langen Genese des Monumentalwerkes und wurden deshalb als Oppositionen gedeutet, die in der *Recherche* in vielfachen Variationen inszeniert sind, so etwa in der Gegenüberstellung von romantischem und moralistischem Erbe,⁴⁹ von intakter und differenzieller Individualität,⁵⁰ von totalisierender Einlösung der *vocation* im Werk und notwendig supplementärem „Schreiben ohne Ende“⁵¹. Den Schwellencharakter des Proustschen Schreibens neu auszuloten, hieße, die Gegensätzlichkeit der oppositionären Terme zu hinterfragen, sie in der Paradoxie eines Epochenübergangs zu lesen, der Grenzstrukturen als Entgrenzungsstrukturen potenziert.

Die paradoxe Kopplung von Grenz- und Entgrenzungsstrukturen in der *Recherche* wurde in der jüngeren Proustforschung beobachtet und mit verschiedenen Erklärungsansätzen beantwortet. Die komparatistische Studie von Helga Thalhofer beispielsweise perspektiviert diese paradoxe Kopplung als Substrat frühromantischer Ironie, für die Konzepte von Friedrich Schlegel und Sören Kierkegaard in Anschlag gebracht werden.⁵² Das ironische Muster der *Recherche*, dass „Konstanten, die Erinnern und Schreiben ermöglichen, [...] paradoxerweise zugleich als Grenzen [wirken], die dieses Vorhaben verunmöglichen“⁵³ und also „[e]ine scheinbar unbegrenzte Situation sich [...] oft [...] als begrenzt [enthüllt]“⁵⁴, weil sie durch determinierende Faktoren der äußeren Realität durchkreuzt wird, interessiert für die vorliegende Studie in seinem Bezug auf die Diskurse des Körpers, der Materialität und der Endlichkeit. Marcells leibliche Erfahrung von Welt fungiert als Ermöglichungsstruktur der spirituellen Dimension der Realität, die schließlich ins Werk

48 Vgl. Westerwelle, „Charles Baudelaire. Masken und Figuren“, S. 258.

49 Vgl. Rainer Warning, „Proust und die Moralistik“, in: R. W., *Proust-Studien*, München: Fink, 2000, S. 35-50.

50 Vgl. Rainer Warning, „Supplementäre Individualität: ‚Albertine endormie‘“, in: Warning, *Proust-Studien*, S. 77-107.

51 Vgl. Rainer Warning, „Schreiben ohne Ende. Prousts *Recherche* im Spiegel ihrer textkritischen Aufarbeitung“, in: R. W. (Hg.), *Schreiben ohne Ende*, Frankfurt/M.: Insel (= Siebte Publikation der Marcel Proust Gesellschaft), 1994, S. 7-26.

52 Helga Thalhofer, „*Sans doute*“. *Die Ironie Prousts in Bezug auf die deutsche Frühromantik und Sören Kierkegaard*, Heidelberg: Winter, 2010.

53 Ebd., S. 8.

54 Ebd.