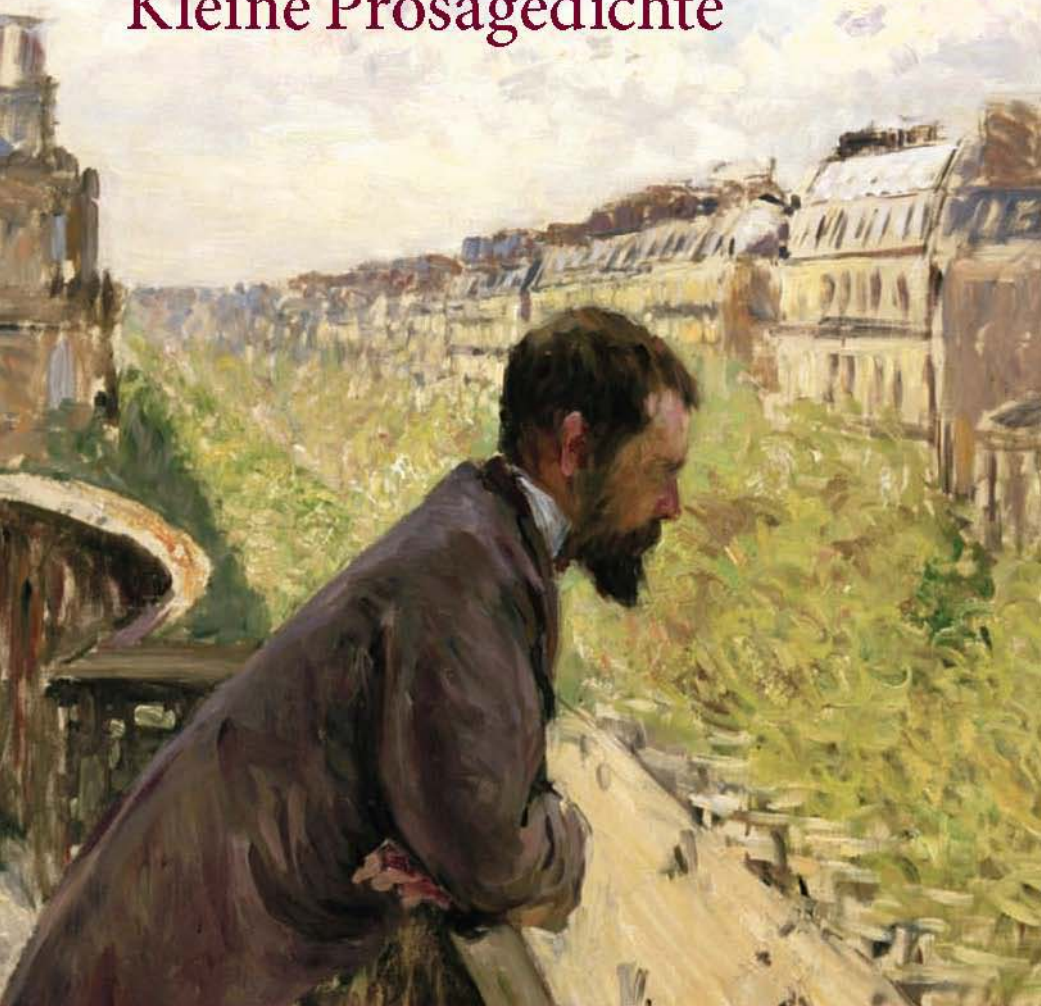


Charles Baudelaire
Der Spleen von Paris
Kleine Prosagedichte



LAMBERT SCHNEIDER
Am besten lesen.

Charles Baudelaire
Der Spleen von Paris



LAMBERT SCHNEIDER

Am besten lesen.

Am besten lesen.

Am besten lesen.

CHARLES BAUDELAIRE

Der Spleen von Paris

Kleine Prosagedichte

Herausgegeben, übertragen
und eingeleitet von IRÈNE KUHN

Am besten lesen.

Am besten lesen.

Am besten lesen.

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart
Einbandabbildung: Gustave Caillebotte,
„Homme au balcon“ (Mann auf dem Balkon),
Öl auf Leinwand, 1880. © akg-images

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

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in und Verarbeitung
durch elektronische Systeme.

Der Lambert Schneider Verlag ist ein Imprint der WBG
(Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt.
© 2011 by Lambert Schneider Verlag, Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die Vereinsmitglieder
der WBG ermöglicht.
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.lambertschneider.de

ISBN 978-3-650-24251-8

Elektronisch sind folgende Ausgaben erhältlich:
eBook (PDF): 978-3-650-71785-6
eBook (epub): 978-3-650-71787-0

*«... tout ce qui n'est pas la perfection devrait se cacher, et
[...] tout ce qui n'est pas sublime est inutile et coupable...»*

Baudelaire, Salon de 1859

Und dennoch wage ich es, diese Übersetzung Fritz Nies zu
widmen.

Irène Kuhn

INHALT

Vorwort	XI
Vorbemerkung – in memoriam Walther Küchler	XXXII
Für Arsène Houssaye.	1
I Der Fremde	2
II Die Verzweiflung der alten Frau.	3
III Das „Confiteor“ des Künstlers.	3
IV Ein Spaßvogel.	4
V Das zweifache Zimmer.	5
VI Jedem seine Chimäre	8
VII Der Narr und die Venus	9
VIII Der Hund und das Riechfläschen	10
IX Der schlechte Glaser.	10
X Um ein Uhr nachts	13
XI Das wilde Weib und die Möchtegern-Kokette	15
XII Die Menge	17
XIII Die Witwen	18
XIV Der alte Gaukler	21
XV Der Kuchen	24
XVI Die Uhr	26
XVII Die halbe Welt in deinem Haar	27
XVIII Aufforderung zur Reise	28
XIX Das Spielzeug des armen Kindes	31

XX	Die Gaben der Feen	33
XXI	Die Versuchungen oder Eros, Plutos und der Ruhm	35
XXII	Die Abenddämmerung	39
XXIII	Die Einsamkeit	41
XXIV	Die Pläne	42
XXV	Die schöne Dorothee	44
XXVI	Die Augen der Armen.	46
XXVII	Ein heroischer Tod	48
XXVIII	Die falsche Münze	52
XXIX	Der großmütige Spieler	54
XXX	Der Strick	58
XXXI	Die Berufungen.	62
XXXII	Der Thyrsus	66
XXXIII	Berauscht euch	68
XXXIV	Schon!	68
XXXV	Die Fenster	70
XXXVI	Die Lust zu malen.	71
XXXVII	Die Wohltaten des Mondes.	72
XXXVIII	Welche ist die echte?	73
XXXIX	Ein Rassepferd	74
XL	Der Spiegel	75
XLI	Der Hafen.	75
XLII	Porträts von Maitressen.	76
XLIII	Der galante Schütze	81
XLIV	Die Suppe und die Wolken	82

XLV	Der Schießplatz und der Friedhof	82
XLVI	Verlust des Glorienscheins	83
XLVII	Fräulein Skalpell	84
XLVIII	Any where out of the world – Irgendwo außerhalb dieser Welt	88
XLIX	Erschlagen wir die Armen!	89
L	Die guten Hunde	92
	Epilog	96
	Anmerkungen	97
	Zeittafel	115
	Auswahlbibliographie	118

VORWORT

BAUDELAIRES PROSAGEDICHTE: FRÜHER AUFBRUCH IN DIE LITERARISCHE MODERNE

*Désormais, en notre langue,
la poésie habite plus volontiers la prose que les vers.*
Maurice Chapelain

Dass im 19. Jahrhundert „die Möglichkeit lyrischer Poesie problematisch“ geworden ist, hat uns Walter Benjamin besonders eindringlich geschildert. Eines der letzten Prosagedichte des Zyklus, *Verlust des Glorienscheins*, versinnbildlicht diese Tatsache auf beeindruckende Weise: Dem „beweglichen Chaos“ der Großstadt ausgeliefert – der „Schmutz“ und der „Kot der Fahrbahn“ sind deren wesentliches Merkmal und Symbol zugleich –, hat jener Mensch, der „sonst nur erlesene Essenzen“ schlürft, der sonst „nichts als Ambrosia“ zu sich nimmt, unglückseligerweise seinen Glorienschein (sprich seine Dichteraura) verloren. Indem er der Gefahr, die von allen Seiten droht, sich auszusetzen ablehnt („wo der Tod von allen Seiten zugleich im Galopp auf einen zukommt“) und den Glorienschein *nicht* zu retten versucht, nimmt er es implizit hin, zu einem „gewöhnlichen Sterblichen“ zu werden. Und diese Entscheidung wiederum ermöglicht es ihm, sich unbeachtet in der Menge zu bewegen, sich sogar unbemerkt „an einem verrufenen Ort“ aufzuhalten und ungestraft „niederträchtige Handlungen“ zu begehen – kurz: sich fortan ohne Furcht vor Repressalien den irdischen Genüssen, dem Banalen, dem Prosaischen hinzugeben.

In einer anderen Version, einer Vorstufe zu diesem Gedicht, die Baudelaire in seinen Notizen (*Raketen XI*) auf-

gezeichnet hat, zog der Ich-Erzähler es vor, das äußere Zeichen seiner Zunft zu retten: Auch ihm ist in den Wirren des Großstadtverkehrs die Aureole vom Kopf gerutscht, aber er hat sich dafür entschieden, sie – unter Lebensgefahr – aus dem Kot zu bergen. Allerdings kann er nicht umhin, dieses Abenteuer als ein böses Omen zu interpretieren.

Die Erzählperspektiven in den beiden Fassungen sind verschieden. Im Entwurf wird das unangenehme Erlebnis des Glorienscheinträgers aus der Sicht des betroffenen Ich-Erzählers geschildert. Im Prosagedicht hingegen handelt es sich um einen fiktiven Dialog zwischen dem Dichter und einem überdurchschnittlich aufmerksamen Gesprächspartner (dem idealen Leser?) – der ihn trotz des Verlusts seiner Insignien erkannt hat.

Beide Varianten der Geschichte beruhen auf ein und derselben Erfahrung: Der Auraträger, bzw. der Dichter, ist unentrinnbar der feindlichen, bedrohlichen, verständnislosen Menge ausgeliefert, die ihn ohne jede Rücksicht behandelt, ihn rempelt, ihn seiner Aura beraubt. Die Reaktion des Dichters auf die feindliche Umwelt aber ist eine jeweils andere. Auraträger Nr. 1 versucht den Ist-Zustand (die Tradition) zu retten, koste es, was es wolle: Seine Aureole wird ihn umso eher in den Heldenstatus erheben, als sie nun beschädigt und beschmutzt ist; und er wird, wenn auch als Unverständener, Verachteter, seine hehren Verse (samt Rhythmus und Reim) weiterschreiben. Allerdings hat die Erfahrung zur Folge, dass er nicht mehr frei von Selbstzweifeln ist. Auraträger Nr. 2 macht aus der Not eine Tugend, zumal ihn „die Würde langweilt“. Er erkennt, dass er auch dem Chaos, den von der Masse frequentierten verufenen Plätzen, dem Banalen, dem Prosaischen etwas abgewinnen kann, das zwar mit Ambrosia und erlesenen Essenzen nicht vergleichbar ist, ihm stattdessen aber viel intensivere Vergnügen bereitet. Die Erfahrung des Verlustes wird er nutzen: Die Tradition (die hehren Verse samt Rhythmus und Reim) wird er ablegen und neue Wege einschlagen. Das Prosagedicht als neues Genre mag für den Aufbruch in die literarische Moderne stehen.

Was aber ist ein Prosagedicht? Lässt sich mehr darüber sagen, als dass es sich um ein Gedicht handelt, dessen Urheber auf gebundene Sprache, auf Rhythmus und Reim verzichtet? Eine befriedigende Definition gibt es offenbar nicht, jeder im Laufe der vergangenen Jahrzehnte unternommene Versuch räumte auch gleichzeitig sein eigenes Scheitern ein. 1919 etwa erklärte Guy Lavaud lapidar: „Ein Prosagedicht lässt sich nicht definieren, es existiert.“ Wenige Jahre zuvor hatte Henri Ghéon das Prosagedicht im Lichte des „freien Verses“ untersucht. Dabei hatte er festgestellt: „Das Prosagedicht ist frei. Der so genannte freie Vers ist es nicht. Er gebraucht systematisch Wiederholungen, Parallelismen, Echos, er beruht auf einem musikalischen Aufbau, den keinerlei Prosa dulden würde“ (*Les poèmes*, 1919). Die Freiheit als einziges Kriterium dürfte also nicht ganz genügen. In einem Aufsatz zum *Hundertjährigen Jubiläum des Prosagedichts*¹ stellt drei Jahrzehnte später Edmond Jaloux fest: „Es ist ein Stück Prosa, ziemlich kurz, einheitlich und dicht wie ein Kristallblock, in dem man hundert Lichtspiele beobachten kann.“ Derlei Metaphern und noch viel blumigere zum Versuch einer Annäherung an die geheimnisvolle Gattung gibt es zuhauf. Sie scheinen allesamt nur Guy Lavauds halb resignative, halb schroffe Äußerung zu bestätigen.

Vielleicht sollte man sich schlichtweg mit Aragons Bekenntnis zum „Geheimnis“ begnügen: „Ich weiß nicht, ob jemals der Tag kommen wird, an dem das Prosagedicht in den Augen der Menschen nicht geheimnisvoller sein wird als das Sonett. Nutzen wir die Tatsache, dass dem noch nicht so ist“, heißt es im Oktober 1946 in einer seiner berühmten Chroniken der Zeitschrift *Europe*. Vermutlich hätte sich Baudelaire über diese einfühlsame Stellungnahme gefreut.

1948 fragt sich Yves-Gérard Le Dantec, der einige Jahre später die erste wissenschaftliche Gesamtausgabe des Baudelaire'schen Werkes besorgen sollte, ob das Prosagedicht letztlich nicht doch ein «monstre hybride», ein zwittherhafter Wechselbalg sei – eine Kritik, die Baudelaire vorauszu-

ahnen schien, als er sich Weihnachten 1861 in einem Brief an Arsène Houssaye darüber beklagte, wie schwer es ihm falle, ein Prosagedicht zuwege zu bringen, das nicht wie ein Entwurf zu einem gereimten Gedicht anmutet. Dass er in seiner Widmung an Arsène Houssaye den Prosagedichtzyklus – kokettierend? – mit einer Schlange vergleicht, deren Glieder der Leser wahllos austauschen oder herausschneiden könne, erinnert zwangsläufig an das „hybride Ungeheuer“, zumal besagte Schlange laut Baudelaire zwar „Kopf und Schwanz“ hat, aber auch in viele kleine Stücke zerhackt werden kann.

Seine dichterische Absicht formuliert Baudelaire in dieser Widmung in knappen, einprägsamen Worten: Es sei ihm der Gedanke gekommen, „auf die Beschreibung des modernen Lebens, oder besser: auf die Beschreibung eines *bestimmten*, abstrakteren modernen Lebens das gleiche Verfahren anzuwenden“, das Aloysius Bertrand beim Beschreiben des malerischen Lebens der Vergangenheit angewendet habe. Was Baudelaire unter „einem *bestimmten*, abstrakteren modernen Leben“ versteht, bleibt in der Widmung allerdings sibyllinisch: Der ehrgeizige Dichter träumt von einer Prosa, die sich „den lyrischen Bewegungen der Seele, den Wellen der Träumerei, den unerwarteten Sprüngen des Bewusstseins“ anpassen würde, und für die Entstehung dieses Wunschtraums wiederum scheint sein Umgang mit den riesigen Städten verantwortlich – jenen Städten, wo er ständig Gefahr läuft, seinen Glorienschein zu verlieren.

Auch dass Baudelaire sich mit seinen Prosagedichten von der klassischen Lyrik mit ihren Forderungen nach Reim und Rhythmus distanzieren will, formuliert er eindeutig in der Widmung an Houssaye: „Wer von uns hat nicht in Tagen des Ehrgeizes vom Wunder einer poetischen Prosa geträumt, die ohne metrischen Rhythmus und ohne Reim geschmeidig und zugleich rau genug wäre ...“, heißt es da. Dieser Traum hat Baudelaire offenbar schon seit geraumer Zeit beschäftigt: Schon bevor die bedeutendsten Gedichte der *Fleurs du Mal* geschrieben waren, scheint er sich des poetischen Potentials bewusst gewesen zu sein, die ein

noch kaum beackertes Feld der Prosa darbot. Bereits 1847 erfuhr der Leser, dass Samuel Cramer, der Held der *Tänzerin Fanfarlo*, der Urheber von Sonetten war, „wie wir alle sie verfasst und gelesen haben in der Zeit, als unsere Urteilskraft so kurz und unser Haar so lang war“. Aber nach seiner Begegnung mit der schönen Madame de Cosmelly „begann Samuel Cramer [...] einige schlechte Stanzas in der Weise seiner ersten Schreibart in Prosa zu bringen und vorzutragen“. – Und die Dame „war augenscheinlich bewegt“. Mit zehn Jahren Abstand begann Baudelaire das Rezept des Samuel Cramer anzuwenden und einige seiner schönsten *Blumen* in Prosa umzuschreiben, sie „geschmeidig und rau“ zu machen, Reim und Rhythmus zu beseitigen.

Bei genauerer Betrachtung der Prosagedichte stellt man in der Tat nicht nur keinerlei Neigung zu rhythmischer Gleichmäßigkeit fest, sondern man entdeckt beim Vergleichen der verschiedenen Varianten, dass er sich sogar darum bemüht hat, rhythmische Gestaltungselemente zu tilgen.² Der klassische Vers zeichnet sich aus durch starke, regelmäßige, oftmals jambische Betonung; bei Baudelaire hingegen werden häufig vielsilbige Wörter verwendet, was zur Folge hat, dass sich bei einer Nebeneinanderreihung solcher Wörter eine verhältnismäßig hohe Anzahl von unbetonten Silben innerhalb des Satzes ergibt: Es entsteht der Effekt der Alltagssprache, der gesprochenen Sprache ohne rhetorische Absicht. Es ist erlaubt, darin die ersten Anzeichen einer neuen Ästhetik zu erkennen, die sich bewusst abseits von den tradierten Normen bewegt.

Die Untersuchung der Varianten zeigt ebenfalls deutlich, dass Baudelaire Assonanzen oder Alliterationen systematisch abschwächt oder völlig tilgt, falls ihm in der ersten Fassung welche unterlaufen waren: Er sucht jene Elemente, die in der überlieferten Lyrik als Zeichen der „Vollkommenheit“ gelten, auszumerzen, indem er etwa Appositionen einsetzt oder innerhalb des Satzes Elemente so verschiebt, dass sich rhythmische Brüche ergeben. Des Weiteren spielt Baudelaire häufig mit dem Hiatus, hin und