

**Die Form des Sonetts bei Charles Baudelaire:
Tradition – Metamorphose – Innovation**

**Von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Stuttgart
zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie
(Dr. phil.)
genehmigte Abhandlung**

**Vorgelegt von
Katharina Wilhelm
aus Karabulak (Kas.)**

Hauptberichterin:	Prof. Dr. Kirsten Dickhaut
Mitberichter:	Prof. Dr. Torsten Hoffmann
Tag der mündlichen Prüfung:	13.07.2022

Institut für Literaturwissenschaft, Romanische Literaturen I
Universität Stuttgart
2023

Inhaltsverzeichnis

Inhalt	II
Kurzzusammenfassung	III
I Einleitung und Kontextualisierung des Gegenstandes	5
II „Stoicheion poeticae“ – Das Sonett als Klanggestalt	10
II.1 „Omne verbum sonat.“ Von der Form und Gestalt zum Klang des Sonetts	10
II.2 Das Sonett als sprachliches Zeichen	19
II.3 Überlegungen bezüglich einer Klangpoetik des Sonetts	25
II.4 Das Sonett als Klanggestalt	29
III Die Form des Sonetts bei Charles Baudelaire.	
Tradition und Transformation	34
III.1 Das Sonett in seiner Tradition	34
III.2 Baudelaire's Verhältnis zur Musik	42
III.3 Baudelaire-Forschung: Stilistische Betrachtungen und Bezüge zur Musikalität	46
IV Charles Baudelaire's „stoicheion poeticae“. Transformation	63
IV.1 Das Sonett als Musikereignis in „La Musique“	63
IV.2 Épigraphe pour un livre condamné“ – Reflexion und Selbstreferenz des literarischen Schriftstücks	95
IV.3 Baulich-plastische Erfahrung des Sonetts und seine Architektur in „Le mauvais Moine“	119
IV.4 Transit und Sozialisation des Sonetts in „Bohémiens en voyage“	147
IV.5 „La Mort des pauvres“ – Das Sonett in seiner Linearität und im Zeitgefüge	172
IV.6 „Sépulture d'un poète maudit“: Selbstreflexivität einer lyrischen Gattung; Rezeption des Sonetts auf Meta-Ebene	195
V Charles Baudelaire's Aufbruch in die Moderne	221
VI Conclusion	233
VII Literaturverzeichnis	239
Werke von Charles Baudelaire	239
Weitere Primärwerke	239
Monographien	240
Aufsätze	245
Übrige Quellen	248
Bildnachweis	250
Anhang: Deutsche Übersetzungen	251

Kurzzusammenfassung

Die vorliegende Arbeit untersucht mittels Detailanalysen ausgewählte Sonette aus dem Gedichtband „Les Fleurs du mal“ von Charles Baudelaire (1821-1867), 1861 erschienen in der 3. Auflage. Aufsehen erregten die Gedichte durch die teils groteske und exzentrische Bildsprache, weswegen Baudelaire aufgrund des Verstoßes gegen die öffentliche Moral und gegen die Sitten einem gerichtlichen Prozess unterzogen wird und sechs Sonette aus dem Gedichtband entfernen muss. Baudelaire selbst ist Zeitzeuge der Haussmannschen Umbaumaßnahmen, die das ihm bekannte Paris in eine moderne Großstadt verwandeln sollen. Im Hinblick auf das Spannungsfeld dieses Transformationsprozesses, das Hintergrund und Materialfundus für Charles Baudelaire und sein poetisches Werk darstellt, ist es von großem Interesse, wie er angesichts des harmonisch wie auch geometrisch vollkommenen Sonetts Dichtung praktiziert und diese, in der Tradition tief verankerte Gedichtform zugunsten seiner poetischen Innovation nutzt. Diesen Zusammenhang untersucht die Dissertation systematisch. Das Ergebnis ist eine Lesart seines Werks, die einen neuen Weg einschlägt, der das Phänomen Sonett ins Zentrum stellt. Baudelaire wird als Dichter verstanden, der mit seinem poetischen Schaffensprozess das französische Kulturgeschehen des 19. Jh. Gestaltet und Impulse setzt – bis heute. In der Dissertation wird das Sonett als sprachliches Zeichen gefasst, gemäß den Kriterien von „signifiant“ und „signifié“ von Ferdinand de Saussure, die Betrachtung des Einzelzeichens auf den gesamten Textkorpus des Sonetts übertragen und dem Versuch nachgegangen, die synästhetische Wahrnehmung des Gedichts greifbar und gar messbar zu machen. In Detailanalysen werden so die Kategorien Sprachgestalt, Gehalt, Lautbild und Relationalität relevant. Es werden neben Form, Struktur, graphisch-kompositorische Aspekte, die Bildhaftigkeit, semiotische Faktoren und der Klang berücksichtigt. In der Dissertation wird gezeigt, dass diese Dimensionen die Ästhetik des poetischen Werks und seine Klanggestalt auszeichnen. Überdies macht Saussures „image acoustique“ die Ko-Existenz von Bild und Klang namhaft, die hier mit dem Begriff der „Klanggestalt“ gewürdigt wird. Aus dem produktiven und komplementären Zusammenspiel der sprachlichen, akustischen und semiotischen

Qualitäten wurde für das Sonett, als Produkt der Dichtkunst, der Begriff des „stoicheion poeticae“ abgeleitet, in dem die erläuterten Aspekte integriert sind und gleichwertig existieren. Insofern folgt die Arbeit der These, dass die semiotischen Qualitäten des Sonetts und der Klang als Garant der Autonomie die Ästhetik des poetischen Werks und seine Klanggestalt ausmachen. An den ausgewählten Sonetten konnte Baudelaires Konzept erfolgreich als „stoicheion poeticae“ analysiert und herausgestellt werden. Die Arbeit liefert nicht nur eine Theorie für eine Betrachtung des Sonetts bei Charles Baudelaire, sondern, sie praktiziert sie auch als eine Analyse-Methode, deren Anwendung vermittels der Untersuchung auf Mikro-Ebene des Gedichts vorgeführt wird. Lag bisher in der Forschung der Fokus auf einer Bildpoetik, so wird nun die Forschung durch diese Betrachtungen der Musikalität des Sonetts komplettiert.

Abstract

This dissertation addresses the question of how the sonnet in Charles Baudelaire's ‚Les Fleurs du mal‘ can be viewed as a ‚stoicheion poeticae‘, while sound is understood as a main factor for the autonomy of the sonnet, and of a piece of art in general, and in accordance with the idea of ‚l'art pour l'art‘ playing an essential role in the French literature of the 19th century. I argue that thanks to the sound or sonority of the sonnet and because of its musicality, which is immanent to the sonnet, the genre gains autonomy, but also, that the sonnet can be viewed as a linguistic sign. Using the method of poetry analysis and by looking at the sonnet as a linguistic sign, the dissertation explores its functions as a phonetic sign, as a graphic sign, and also the relation to its semantical aspects, to its meaning, and to its meaning in the context of human history. Therefore, the sonnet is determined as multidimensional. I conclude with a brief diversion into the poet's socio-historical context by discussing poetical innovation. In the beginning, the dissertation examines sources of the Ancient Greek and Roman literature with regard to sound and the sonority of linguistic signs and lyrical work in order to support the discussion in this dissertation.

I Einleitung und Kontextualisierung des Gegenstandes

1821 wird Baudelaire in Paris, im Quartier Latin geboren und wird Zeitzeuge der Haussmannschen Umbaumaßnahmen, die das ihm bekannte Paris in eine moderne Großstadt verwandeln sollen. Baudelaire selbst ist Zeitzeuge der Haussmannschen Umbaumaßnahmen, die das ihm bekannte Paris in eine moderne Großstadt verwandeln sollen. Kleine Theater und Traditionshäuser des Marais-Viertels weichen den breiten und gleichförmig gebauten Boulevards. Große Warenhäuser und Kaufpassagen entstehen, in denen die Produkte ausgestellt sind. Menschenmassen prägen das Stadtbild und Straßenlärm von vorbeifahrenden Kutschen und Stimmengewirr der Passanten die Geräuschkulisse. Diese Eindrücke und Erfahrungen transportiert Baudelaire in seinem Gedichtband „Les Fleurs du mal“, der in der 3. Auflage 1861 erscheint, und Aufsehen erregt durch die teils groteske und exzentrische Bildsprache. Baudelaire wird aufgrund des Verstoßes gegen die öffentliche Moral und gegen die Sitten einem gerichtlichen Prozess unterzogen und muss sechs Sonette aus dem Gedichtband entfernen.

Im Hinblick auf das Spannungsfeld dieses Transformationsprozesses, das Hintergrund und Materialfundus für Charles Baudelaire und sein poetisches Werk darstellt, ist es von großem Interesse, wie er angesichts des harmonisch wie auch geometrisch vollkommenen Sonetts Dichtung praktiziert und diese, in der Tradition tief verankerte Gedichtform zugunsten seiner poetischen Innovation nutzt. Diesen Zusammenhang wird die vorliegende Arbeit systematisch untersuchen.

Interpretationen von Baudelaires Gedichten und Forschungsliteratur zu seiner Person wie auch zu seinem Werk gibt es in hoher Zahl. Einen Überblick über die Forschungslandschaft gibt es daher in Kapitel III.3, das den Mangel aufzeigen wird an detaillierter und systematischer Untersuchung der Form des Sonetts bei Charles Baudelaire und an Reflexionen hinsichtlich des Klangs und der Musikalität, die dieser Gattung immanent ist. Stilistische Betrachtungen und auch Baudelaires Verhältnis zur Musik werden in den Kapiteln III.3 und III.2 skizziert. Intention dieser Arbeit ist nämlich eine neue Lesart des Werkes von Charles Baudelaire, die einen neuen Weg einschlägt, der das Phänomen Sonett ins Zentrum stellt. Baudelaires private

Biographie, wie etwa der Verlust des leiblichen Vaters oder die Abhängigkeit von seiner Mutter, ist in dieser Arbeit nicht relevant, vielmehr soll Baudelaire als Dichter verstanden werden, der mit seinem poetischen Schaffensprozess das französische Kulturgeschehen des 19. Jh. gestaltet und Impulse setzt. Gewünscht ist des Weiteren, bei der Betrachtung des Werkes es zunächst als eigenständiges zu erfassen, bevor eine Verbindung zum sozio-historischen Kontext gezogen wird. Dem dienen in Kapitel IV Detailanalysen von sechs ausgewählten Sonetten der „Fleurs du mal“, die Material für poetologische Aussagen liefern. Verwendet werden für die Analysen Sonette aus der dritten Fassung des Gedichtbands, mit einem Vorwort von Théophile Gautier, verlegt von Calmann-Lévy, Paris, erschienen 1924.

Betrachtet und untersucht wird das Sonett als „Klanggestalt“. Ausgeführt wird dieses Konzept in Kapitel II. Zur Thesenbildung wird in Kapitel II.2 das Sonett als sprachliches Zeichen gefasst, gemäß den Kriterien von „signifiant“ und „signifié“ von Ferdinand de Saussure. Die Betrachtung des Einzelzeichens wird auf den gesamten Textkorpus des Sonetts übertragen, in der Theorie in Kapitel II und in der Praxis in den Analysen (Kapitel IV). Dabei werden die folgenden Kategorien relevant: Sprachgestalt, Gehalt, Lautbild und Relationalität. Diese Dimensionen zeichnen, wie in der Dissertation postuliert und gezeigt wird, die Ästhetik des poetischen Werks und seine Klanggestalt aus. Die Ko-Existenz von Bild und Klang wird zudem mit dem Begriff der „Klanggestalt“ gewürdigt. Gemeint ist damit das produktive und komplementäre Zusammenspiel der sprachlichen, akustischen und semiotischen Qualitäten, woraus in dieser Arbeit für das Sonett, als Produkt der Dichtkunst, der Begriff des „*stoicheion poeticae*“ abgeleitet wurde, ein neues Konzept, das im ersten Kapitel, Kapitel II, präsentiert und hergeleitet wird. Detailliert erarbeitet wird der Begriff unter Heranziehen der Schriften auserwählter Philosophen der Antike, etwa in II.2, II.3 und II.4, wodurch er auch historisch und literaturgeschichtlich legitimiert ist. Die Tradition des Sonetts spielt aus gattungsgeschichtlicher Perspektive mit rein und wird in Kapitel III.1 umrissen und, wie bereits erwähnt, in Kapitel III das Sonett wie auch die Baudelaire-Forschung auf die Thematik des Klangs und der Musikalität hin beleuchtet.

Im Neologismus „*stoicheion poeticae*“ sind die genannten Aspekte integriert, der performative Aspekt angesprochen und auch der relationale Charakter. Daraus ergibt

sich die in dieser Arbeit verfolgte These, dass die semiotischen Qualitäten des Sonetts und der Klang als Garant der Autonomie die Ästhetik des poetischen Werkes und seine Klanggestalt ausmachen. Abschließend wird in Kapitel V die poetische Innovation Baudelaires als Aufbruch in die Moderne diskutiert.

Hauptbestandteil der Dissertation sind Detailanalysen. Eine Auswahl an Sonetten des Gedichtbands „Les Fleurs du Mal“ von Charles Baudelaire¹ wird auf Abweichungen vom klassischen Regelwerk der Gattung hin überprüft. Im Vordergrund stehen die Form und Struktur als äußeres Gebilde und auch als Gerüst, das den aus Worten, aus sprachlichen Elementen bestehenden Inhalt trägt, die als Töne und Klänge das Sonett als eine musikalische Komposition ausstatten. Verwendet wird „Les Fleurs du mal, précédées d'une notice par Théophile Gautier“, erschienen 1924 durch Calmann-Lévy in Paris, eine Ausgabe, die Anmerkungen oder Unterschiede zwischen den Gedicht-Versionen von 1821, 1861 und 1868 enthält und somit als vollständig verstanden wird. Auch gibt sie Einblick in die Veränderungen und Entwicklung der Gedichte Baudelaires.

Die ersten Schritte einer solchen Analyse sind davon motiviert, auf Zeichenebene zu arbeiten und die einzelnen Bausteine für sich wirken zu lassen, indem die Sprache, die das Füllmaterial der Gedichte ist, auf ihre kleinsten Elemente hin untersucht wird und auch der semantische Teil betrachtet wird. Zerlegt werden die Sonette auf ihre einzelnen Phoneme, und da auch sie bedeutungstragend sind, auch auf die einzelnen Phone. Ein solches Vorgehen ermöglicht eine Herangehensweise, die befreit ist von voreiligen Schlüssen, die auf Vorwissen beruhen und von bekannten Konzepten oder Informationen über die biographischen und historischen Hintergründe des Dichters gelenkt werden könnten.

Zunächst wird das Sonett als Text-Ganzes, als Bild betrachtet, als Bild, und auf optisch wahrnehmbare, graphische Auffälligkeiten hin untersucht. Die sprachlich-inhaltliche Detailanalyse beleuchtet schließlich Titel und alle Strophen. Das Sonett wird Graphem für Graphem bzw. Phon für Phon, folglich linear abgetastet. Ist im Gegenteil

¹ Verwendet wird: Charles Baudelaire: Les Fleurs du mal précédées d'une notice par Théophile Gautier, Calmann-Lévy, Paris 1924, XLIII.

ein nicht linearer, sondern übergreifender Blick aufgrund von optischen Auffälligkeiten auf das Sonett nötig, so können Sprünge und das Vorwegnehmen von Verszeilen möglich sein. Das Sonett fungiert hier als Textkörper, der, einem strukturalistischen Ansatz nahe, dekonstruiert wird, hier zunächst getrennt von Autor, Produzent oder historischem Kontext, wobei auch die Gattung, die eigene Stellung in der Literatur- oder Gattungsgeschichte nicht im Vordergrund steht, sondern das Material und schließlich das Klangmaterial. Die Aussprache Sonettinhalte spielt hier eine gewichtige Rolle wie auch die Bedeutung von Begriffen unter Beachtung des zum Entstehungszeitpunkt zeitgenössischen Sprachgebrauchs und unter Berücksichtigung von möglichen Bedeutungsunterschieden.² Aus der stilistischen Analyse ergibt sich eine Fülle von phonetischen Merkmalen, von Klängen, die dem Sonett bereits Charakter verleihen. Die grammatische Analyse darf hier jedoch nicht fehlen; die sprachliche Struktur wird ebenfalls auf Abweichungen oder gar Regelbruch hin untersucht. Relationen zu Struktur im Sinne von Bild oder Graphik, wie auch zum semantischen Gehalt des Gedichts werden schließlich gesucht und darauf untersucht, ob sie einander verstärken, bestätigen oder sogar kontrastierend auftreten.

Mit dieser Analyse-Methode wird Objektivität angestrebt. Trotzdem bedeutet dies nicht, dass der „reale“, der historische Autor sowie der Einfluss seiner Umwelt auf ihn und sein Erfahrungshorizont ohne Bedeutung sind. Dissonanzen können durchaus mit Faktoren der den Dichter umgebenden Zeit und Welt in Verbindung stehen, weswegen soziohistorische und -kulturelle Faktoren beleuchtet und markante Phänomene aus der jeweiligen Lebensrealität zu Rate gezogen werden.

Die vorliegende Arbeit stellt selbst insofern eine Abweichung dar, als sie keine definierte Theorie der Literaturwissenschaft vertritt. Die Vorgaben für eine Interpretation im praktischen Sinne, wie ein Musikstück von einem Musiker interpretiert wird, diese Angaben zu Dynamik, Tempo und Rhythmus wie auch Klangfarbe macht das Sonett selbst; es leitet den Interpreten. Diese Analyse untersucht den Klang, semiotische Aspekte, graphisch-kompositorische Auffälligkeiten und die Struktur, und

² Die deutsche Übersetzung der Gedichte ist im Anhang, am Ende der Arbeit zu finden.

ist in diesem Schritt abzugrenzen von einer hermeneutischen Interpretation und Auslegung und symbolischen Wertigkeit des Werkes.

Die Sonett-Auswahl gründet einerseits im Bestreben, soweit möglich, die unterschiedlichen Kapitel der „Fleurs du mal“ zu berücksichtigen. Dies begünstigt die Themenvielfalt und gestaltet die Frage umso ertragreicher, um die Vorgehensweise der Detailanalysen für eine breitere Auswahl an Sonetten zu neuen Erkenntnissen zu führen und um zeigen, inwiefern die Methode von Inhalt und Thema des jeweiligen Sonetts abhängt. Die Wahl der Gedichte ist maßgeblich aufgrund ihrer äußeren Form und ihrer ästhetischen Komposition entschieden worden, aufgrund des graphischen bzw. optischen Eindrucks, den das jeweilige Sonett vermittelt. Jedes der Sonette kann auf diese Weise analysiert und interpretiert werden, diese sechs boten eine Bandbreite an Themen und sind unterschiedliche Vertreter eines „stoicheion poeticae“.

II „Stoicheion poeticae“ – Das Sonett als Klanggestalt

II.1 „Omne verbum sonat.“ Von der Form und Gestalt zum Klang des Sonetts

Das Sonett ist Geometrie in Form von Metrik [...]. *Das Sonett ist ein Kreis*, und zwar ein Kreis mit den konkreten Maßen $\frac{c}{2} = 22$ und $r = 7$. Das Sonett ist geboren aus dem Geist der Zahl [...].³

Zahlen spielen in der Gattung des Sonetts ohne Zweifel eine große Rolle, fällt doch bereits das Markenzeichen – zwei Vierzeiler und zwei Dreizeiler – sofort ins Auge. Die ausführlichere geometrische Betrachtung ist maßgeblich August Wilhelm Schlegel zuzuschreiben, der vor allen Dingen dem Zahlenverhältnis 4:3, dem Verhältnis von Quartett- zu Terzett-Strophe, Beachtung schenkte. Dies erlaubt eine geometrisch-visuelle Darstellung des Sonetts als Quadrate und Dreiecke und dadurch die visuelle Darstellung von Zahlen und deren Verkörperung, das *Abbilden* einer lyrischen Gattung gemäß dem Textkörper. Diese geometrische Metaphorik ist außerdem ein Beweis dafür, dass in der Forschung das Sonett bereits aufgrund seiner optisch wahrnehmbaren Form in den Fokus gerückt ist und sogar messbar wird. Es leuchtet daher ein, hier anzusetzen.

Auf zwei Ebenen erhält der Sonett-Text-Korpus durch die sprachlichen Elemente seine Form: in gedruckter oder schriftlich festgehaltener Version durch die Konturen und die grafische Gestalt der einzelnen Allographen, der Letter des Alphabets, der Ligaturen, die in handschriftlichen Texten entstehen und zu Glyphen verschmelzen können; und die allesamt zur optischen Wahrnehmung des Textes beitragen und, auf

³ Albert Zimmermann (Hg.): Wilhelm Pötters *Mensura. Mass, Zahl, Zahlensymbolik im Mittelalter*. (2. Halbband, Für d. Druck besorgt von Gudrun Vuillemin-Diem), *Miscellanea mediaevalia* Bd. 16, De Gruyter, Berlin/New York 1984, S. 384. Weiter heißt es: „Das Sonett ist geboren aus dem Geist der Zahl und – was bekannt ist – im Kreis der um Friedrich II. versammelten Dichter-Gelehrten-Beamten am kaiserlichen Hofe in Süditalien und Sizilien.“ – Der Kreis wird hier in seinen unterschiedlichen Bedeutungen verwendet.

der nächsten Ebene durch Grapheme und logografische Zeichen, die die Bedeutung der einzelnen Sprachausdrücke wiedergeben und somit, in einem nächsten Schritt, aus semantischer Perspektive relevant werden, da sie entweder bedeutungsunterscheidend (Graphem) oder bedeutungstragend (Logogramm) sind. Erteilt werden den einzelnen Teilchen „Kriterien [...], die der Sprache bei ihrer Ausgliederung aus dem Schallbereich als Differenzqualitäten“⁴ auftreten. Die Elemente der Sprache sind dadurch in ihrer akustischen Realisierung nicht mehr nur wahrnehmbarer Schall, sondern lassen sich durch bestimmte Charakteristika unterscheiden und transportieren eine Wertigkeit und bestimmte Inhalte, nehmen Bezug auf die Außenwelt oder haben einen Effekt auf den Empfänger. Nicht nur die Wirkung des poetischen Werkes beschreibt Joris-Karl Huysmans (1848-1907) in seinem Roman „À rebours“ (aus dem Jahr 1884), auch das Werk an sich fungiert hier als optisch wahrzunehmende und als Bildende Kunst, wenn ein Gedicht in seiner gedruckten Form einem Gemälde gleich aufgehängt wird:

"Il y avait dans ses œuvres désesoérées et érudites un enchantement singulier, une incantation vous remuant jusqu'au fond des entrailles, comme celle de certains poèmes de Baudelaire, et l'on demeurait ébahi, songeur, déconcerté, par cet art qui franchissait les limites de la peinture, empruntait à l'art d'écrire ses plus subtiles évocations, à l'art du Limosin ses plus merveilleux éclats, à l'art du lapidaire et du graveur ses finesses les plus exquises. Ces deux images de la Salomé, pour lesquelles l'admiration de des Esseintes était sans borne, vivaient sous ses yeux, pendues aux murailles de son cabinet de travail, sur des panneaux réservés entre les rayons des livres."⁵

Es findet in der erwähnten Grenzüberschreitung ein Paradigmenwechsel statt, wenn das Gedicht als solches in seiner Funktion transformiert wird und zu einem greifbaren und kontemplativen Kunstwerk wird.

Dem Übergang zwischen Lautlichkeit und Bedeutung, zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit widmet sich das spätrömische Werk „Ars grammatica“ und besonders der

⁴ Gregor Vogt-Spira: Vox und Littera, in: Poetica Vol. 23, No 3/4 (1991), S. 295-327, S. 297.

⁵ Joris-Karl Huysmans: À rebours (1884), publié par Good Press 2020, S. 55.

Teil „De littera“ von Diomedes (2. Hälfte, 4. Jh.). Danach ist der Buchstabe als kleinstes Element zu verstehen: „Littera quid est? pars minima vocis articulatae.“⁶ Dieser fügt sich zu Wörtern und Syntagmen zusammen, wodurch zur bedeutungstragenden Eigenschaft auch der optische Eindruck hinzukommt.⁷ Die mediale Logik wird hier bedacht.

Die Anordnung dieser Bausteine zu einem sinntragenden Konstrukt oder auch „Text“ ist gewiss nicht willkürlich, sie unterliegt den Gesetzen der Grammatik einerseits und den Regeln der lyrischen Gattung andererseits. Daraus ergeben sich Kombinationsmöglichkeiten, die im Wechselspiel stehen mit dem Plan des Dichters, der hier einem Architekten gleich das Werk entwirft und errichtet, formt und umsetzt, und dabei dem Regelwerk folgt oder es dort in seiner Belastbarkeit und Elastizität erprobt, wo es seinem Empfinden und seiner Vorstellung als Künstler gerecht wird. Die Auswahl und Anordnung der einzelnen Bau-Elemente und der sprachlichen

Zeichen ist an Sinn und Bedeutung gekoppelt; dazu steht die musikalisch-klangliche Kompositionstaktik in einem Spannungsfeld. Klang ist zunächst einmal nicht an einen Sinn gebunden und existiert – ganz nach dem „l'art pour l'art“-Verständnis – für sich. „Klang ist ein in Hinsicht auf Raum und Zeit bestimmbarer Schall, d. i. ein solcher, bey dem man wissen kann, wie die Schwingungen geschehen, und einen bestimmbaren Ton hören kann. (Das entgegengesetzte ist G e r ä u s c h.)“⁸ Er erfüllt zunächst keinen Zweck. Der Physiker Ernst Florens Friedrich Chladni beschäftigte sich ebenso mit der Visualisierung von Klang, indem er beispielsweise in Experimenten mit Klangplatten

⁶ Aelius Donatus, Helias Putschen: *Ars grammatica*: 2,1 De Littera, Claudius Marnius, Hannover 1605, 1881.

⁷ Vogt-Spira skizziert die Entwicklung von der Einzelbetrachtung des Buchstabens zu dessen Aneinanderreihung zu Wörtern und deren Kombination zu grammatikalisch korrekten Sätzen in „*Vox Littera*“ und stellt die Verbindung zu römischer und griechischer Literatur her, wenn er die „*Ars grammatica*“ zitiert und griechische Entsprechungen aufführt. Dem wird in der folgenden Arbeit jedoch nicht im Detail nachgegangen, sondern die moderne Unterscheidung zwischen Phonem und Graphem dem zugrundegelegt. In der Forschungsliteratur geht man von einer möglichen Entsprechung aus vom im Spätromischen identifizierten kleinsten Element und der später in der Linguistik definierten kleinsten, bedeutungsunterscheidenden und bedeutungstragenden Einheit. Dazu mehr bei Vogt-Spira (1991), S. 299f.

⁸ Ernst Florens Friedrich Chladni: *Kurze Uebersicht der Schall- und Klanglehre, nebst einem Anhang die Entwicklung und Anordnung der Tonverhältnisse betreffend*, B. Schott's Söhnen, Mainz 1827, S. 74.

und feinsten Sandteilchen arbeitete, die schließlich Strukturen erkennbar werden ließen und als chladnische Klangfiguren bezeichnet werden.

Die Sprache betreffend ist

"der Klang [...] das einzige an einem Wort, an dem arbiträre Änderungen vorgenommen werden dürfen. [...] Die ‚Wörter‘ als Sinträger weist er [Cicero] dem Intellekt, d.h. der Logik und Dialektik zu [...], während die ‚Klänge und Rhythmen‘ der Urteilkraft der Sinneswahrnehmung, des Gefühls und des sinnlichen Organs der Seele [...] zugewiesen werden.⁹

Diese Trennung von Vernunft und Sinnlichem vollführen neben Cicero auch Philodem und Krates von Malos. Sie erklären die „Musikalität der literarischen Sprachen als etwas in rein ästhetischer Hinsicht Autonomes und von allem Inhaltlichen Gedankengut Selbständiges [...]“¹⁰ Für Krates nimmt der Klang eines Gedichts sogar den höchsten Stellenwert ein; entscheidend ist demnach „nicht die Komposition eines Gedichtes dessen Qualität, sondern der in dieser Erscheinung kommende Klang [...]“; im Gegensatz zu seinen Gegnern [...] spricht er von einer einem Gedicht innewohnenden natürlichen Qualität“¹¹. Der Klang ist ferner das Kriterium für Originalität und Individualität. Während sich ein Dichter in der Produktion konventioneller Materialien (Sprache, Wörter) bedienen muss, gibt der Klang seinem Gedicht den individuellen und einzigartigen Charakter.

Nicht mehr Mimesis ist das entscheidende Kriterium für die Dichtung, sondern etwas in ästhetischer Hinsicht Reines und Unvermitteltes, etwas das sich bekannten Regeln schwerlich fügen läßt, etwas, worin die individuelle Imaginationskraft des Dichters am klarsten hervortritt.¹²

⁹ Dionysios Chalkomatas: Ciceros Dichtungstheorie. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Literaturästhetik, Klassische Philologie, Band 3, Frank&Timme Verlag, Berlin 2007, S. 182.

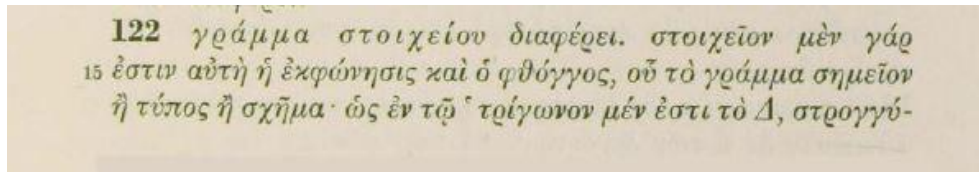
¹⁰ Ibid., S. 182.

¹¹ Marcus Deufert: Textgeschichte und Rezeption der plautinischen Komödien im Altertum, De Gruyter, Berlin/New York 2002, S. 101.

¹² Chalkomatas (2007), S. 182.

Nicht nur die Vermittlung von Informationen bleibt nun mehr die Aufgabe von Sprache. Sie nimmt eine weitere Funktion ein, wenn sie durch ihre klangliche Komponente Wirkung erzielen will. Richtet sich der Fokus auf den Klang von sprachlichen Elementen, ist die Verbindung zur Musik nicht weit. Der Aspekt des „stoicheion“ kommt hier zum Tragen:

13



Mit „stoicheion“ ist gemeint: die „Verlautbarung selbst und der Laut, von dem gramma Zeichen oder Form oder Gestalt ist.“¹⁴ Unterschieden wird also zwischen dem Laut und der schriftlichen Wiedergabe eines Sprachzeichens. Inhalt und Bedeutung sind die dritte Eigenschaft. Setzt man nun den Buchstaben bzw. das Graphem mit dem Laut in ein Verhältnis, betritt man das Feld der Semiotik.

Jedes Zeichen ist durch diesen relationalen Charakter gekennzeichnet [...]. Das heißt [...], dass ein Zeichen immer zu einem Mittel-Repertoire (z. B. linguistische Mittel) gehört, auf einen Objektbereich eine Bezeichnungsfunktion ausübt (einen Inhalt, einen Gehalt hat) und eine Bedeutung in einem Interpretantenfeld gewinnt. [...] Wenn man festhält, dass ein beliebiges Einzelzeichen, das als Mittel aus einem Repertoire selektiert wird, etwas bezeichnet und für jemanden etwas bedeutet, so muss man auch ein komplexes Zeichen, zum Beispiel die Sprache als Ganzes oder einen bestimmten Text, [...] einen Satz oder eine Phrase, als etwas verstehen, das Bezeichnungs- und Bedeutungsfunktion aufweist.¹⁵

Clifford Geertz geht noch weiter und sieht im Weg der Semiotik die Chance, „daß er uns einen Zugang zur Gedankenwelt der von uns untersuchten Subjekte erschließt.“¹⁶ In „Dichte Beschreibung“ (1987) dient die Semiotik der Bildung einer Kulturtheorie und

¹³ Klaus Nickau, Ammonius: Ammonius De Adfinium Vocabulorum Differentia. Bibl. script. Graec. et Rom. Teubneriana, Lipsiae 1966, S. 31.

¹⁴ Vogt-Spira (1991), S. 303.

¹⁵ Elisabeth Walther: Zeichen. Aufsätze zur Semiotik, VDG, Weimar 2002, S. 104.

¹⁶ Clifford Geertz: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1987, S. 35.

ist Bestandteil der Ethnologie. Der Semiotik liegt in ihrem Wesen eine Relationalität zugrunde, aus der ein „Bedeutungsgewebe“¹⁷ resultiert. In diesem befindet sich der Mensch als soziales Wesen. Dies stützt nicht nur das Vorhaben dieser Dissertation, die Sonette auf lautlicher Ebene zu untersuchen und ihrem Klang besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Der Blick auf die einzelnen Elemente eines Stückes oder lyrischen Werkes in ihrem Beziehungsgeflecht entspricht strukturell der Betrachtungsweise, die Geertz einführt. Abweichungen, etwa vom strengen Regelwerk des Sonetts, werden erkundet, und der Fragen nachgegangen, wie es zu Neuem gekommen ist.

In der künstlerischen Auseinandersetzung entsteht im von Unruhen geprägten 19. Jahrhundert das „l'art pour l'art“-Phänomen, begründet durch Théophile Gautier, als Reaktion auf seine Zeit und Umgebung:

Nach jeder gescheiterten Revolution reagierte Gautier mit einer Fluchtbewegung vor dem politischen Geschehen. Enttäuscht von einem literarischen Militarismus und vom politischen Engagement der Romantiker, das nur zu Niederlagen führte, und resigniert angesichts einer Fortschrittsidee, die nichts verwirklichte, konzipierte er die Theorie von der Autonomie der Kunst. Ziel der Kunst ist allein die reine Schönheit, frei von jedem Zweck.¹⁸

Kunst dient danach keinem Zweck. Bei Gautier stellt Cenerelli zudem eine „Abwertung des 19. Jahrhunderts gegenüber der Antike und der Renaissance“¹⁹ fest, weswegen der in dieser Arbeit vorgenommene Blick in die Antike ebenfalls seine Berechtigung findet. Diese „reine Kunst, die beauté pure als Idealziel“ flammt nicht nur im Künstlerkreis Frankreichs auf, sie findet ihr Echo auch im europäischen Literaturgeschehen. Hier werden Stefan George (etwa als Übersetzer Baudelaires

¹⁷ Geertz (1987), S. 9.

¹⁸ Erich Köhler: Das 19. Jahrhundert II, hg. v. Dietmar Rieger, in: Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur, hg. v. Henning Krauß und Dietmar Rieger, Bd. 6,2, Freiburg im Breisgau 2006, S. 91.

¹⁹ Bettina B. Cenerelli: Dichtung und Kunst. Die transposition d'art bei Théophile Gautier. Mit 56 Abbildungen und Gautiers Kunstkritik, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart / Weimar 2000, S. 120.

Werke), Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke in einem Zuge erwähnt²⁰. Letzterer gilt fortan als Nachfolger Stéphane Mallarmés, bei welchen die Weiterführung des „l'art pour l'art“-Gedankens als Wegbereiten der Lyrik der Moderne verstanden wird und schließlich: „Mit der Rezeption symbolistischer Poetik fand auch die deutsche Lyrik ab 1890 [...] Anschluss an die literarische Moderne.“²¹ Indes stärkt eine getrennte Betrachtung von Dichter und Werk, wie sie erläutert wurde und in den römischen und griechischen Quellen vorbildhaft betrieben wird, auch das Konzept des „l'art pour l'art“-Verständnisses, einer Theorie, die der Kunst ihre Autonomie zuerkennt. Das Werk ist damit nicht zweckgebunden. Auch die Autonomieästhetik erfährt ihre Begründung, denn Klang ist zunächst nicht an einen Sinn gebunden. Klang ist das Einzige an einem Wort, an dem arbiträre Änderungen vorgenommen werden können, ohne die Bedeutung zu verfälschen. Ist das Sonett in Metrik und aß und in seiner Sonett-Struktur nach Zahlenverhältnissen geregelt, so folgt auch in der Musik die Harmonielehre den festgelegten Zahlenfolgen im Quintenzirkel. Daher präsentiert auch das Sonett, durch Kombination von Klang und Regelwerk, seine Musikalität.

Die hier vertretene These lautet folglich, dass das Sonett als Gattung für Baudelaire ein „stoicheion poeticae“ ist. Als Neologismus basiert der hier kombinierte Begriff auf dem griechischen „stoicheion“ („στοιχείον“), das mit dem lateinischen „elementum“ gleichgesetzt wird. Zusammengefasst wird „stoicheion“ definiert als „Glied einer

²⁰ Manfred Koch: Poetik um 1900: George, Hofmannsthal, Rilke, in: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität, hg. v. Ralf Simon, De Gruyter, Boston 2018, S. 201-223, S. 201.

²¹ Ibid.; Koch stellt außerdem fortführend fest: „Mallarmés Poetik zielt auf eine amimetische Dichtung, in der die Kohärenz eines Werks sich allein aus der evokativen Kraft des Sprachmaterials ergibt. Die Bezugnahme auf eine gegenständliche Wirklichkeit, auf Vorgänge in der Handlungswelt soll [...] getilgt werden. Das Gedicht konstituiert sich als reines Beziehungsgefüge des klanglichen, rhythmischen und metaphorischen Potentials seiner Wörter.“ In der Rezeption nach Baudelaire findet sich daher das Konzept der die Autonomie eines Werkes konstituierenden Eigenwirkung seine Fortführung und betrachtet die Klanglichkeit und Funktion und Wirkung von Sprache ebenfalls getrennt von Dichter und Außenwelt.

Reihe“²² wie auch als ‚Buchstabe‘ (als Laut oder Schriftzeichen), ‚Grundbestandteil, Element‘ (logisch oder stofflich) oder ‚Grundlage‘, ‚Grundsatz‘“²³. Neben der allgemeineren Bedeutung eines Elements fällt auf, dass mit den Buchstaben bereits die Verschriftlichung und auch der Laut des Schriftzeichens in der Bedeutung des „stoicheion“ enthalten ist. Zugeschrieben wird der Begriff Aristoteles²⁴, der ihn in seiner Metaphysik verwendet, und Platon gleichermaßen, und bei Letzterem in Bezug auf die „älteste sprachlich-musikalische Theorie der Griechen“²⁵.

But if there is a disagreement about who is to be credited with the first use of stoicheion in the sense of ‚element‘, there tends to be a general consensus as to the reason why this particular term came to be used in this sense. [...] In particular, it is usually believed that stoicheion primarily means ‚letter of the alphabet‘ [...].²⁶

Obschon umstritten ist, wessen Verdienst die Begründung des „stoicheion“-Begriffs nun sein mag, ihnen gemeinsam ist die Bedeutung des Letters. Essentiell ist für die in dieser Arbeit vorgestellte These die bereits eingeführte und von Ammonius postulierte „Verlautbarung“ eines solchen (hier Sprach-)Elements. Seine Unterscheidung zwischen dem akustisch Wahrnehmbarmachen und dem ihm zugrundeliegenden Element kommt Ferdinand de Saussures (1857-1913) Definition des sprachlichen Zeichens gleich, das im Sprachgebrauch aus „signifié“ und „signifiant“ besteht, aus der inhaltlichen Idee („un concept“²⁷) und dessen „Verlautbarung“ und akustischen

²² Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie online, Onlineversion Gesamtwerk, Schwabe AG Verlag, Basel, https://www.schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav?start=%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27verw.stoicheion%27%20and%20%40outline_id%3D%27hwph_verw.stoicheion%27%5D, zugegriffen am 04.02.2022 DOI: 10.24894/HWPh.4074.

²³ Ibid.

²⁴ Vgl., Antonin Kriz: Die Aristotelische Lehre über den Begriff des „stoicheion“, in: Charisteria F. Novotny Octogenario oblata, hg. v. Stiebitz, Ferdinand; Hosek, Radislav, Prag 1961, S. 131-141.

²⁵ Vgl., Hermann Koller: „Stoicheion“, in: Glotta, hg. v. Kretschmer, Paul; Meiser, Gerhard, 34. Bd., 4./4. H. 1955, S. 161-174.

²⁶ Timothy J. Crowley: On the use of stoicheion in the sense of ‚element‘, in: Oxford Studies in Ancient Philosophy, January 2005, S. 367-394, S. 368.

²⁷ Ferdinand de Saussure: cours de linguistique générale: zweisprachige Ausgabe französisch-deutsch mit Einleitung, Anmerkungen und Kommentar, hg. v. Peter Wunderli, Tübingen 2013, S. 166ff.

Realisierung („image acoustique“²⁸). Hier schließt der Kreis sich mit der angeführten Beschreibung Ciceros, wenn beim Laut die Sinneswahrnehmung aktiviert ist. Übertragen auf das Kunstwerk und, genauer, auf das Sonett, und gemäß seinem medialen Aspekt ist dessen Klanglichkeit als „signifiant“ zu verstehen. Bedient es, ganz nach „l’art pour l’art“, keinen Zweck, ist „signifié“ seiner „Nutz-losigkeit“ zuzuschreiben. Indem das Kunstwerk keinem Zweck dient, erlangt es auf dem Wege der Klanglichkeit, der Musikalität, die ihm immanent ist, zu Autonomie. Daraus folgt, und dies soll ebenfalls gezeigt werden, dass das Sonett keinen, etwa musikalisch begleiteten, Vortrag braucht, wenngleich aber einen Leser, da es von sich aus klingt. Harmonie, Geometrie und Reim werden zu den entscheidenden Parametern und damit zur Basis des „stoicheion poeticae“. Sie sind es, die dem Sonett in Baudelaires Poetik zu einer Vorrangstellung im Vergleich zu anderen Gattungen in den *Fleurs du mal* verhilft. Die Eigenschaft, autonom zu erklingen trägt auch dem Umstand Rechnung, dass es zu Baudelaires Lebzeiten nicht mehr Brauch war, Gedichte (singend) vorzutragen, sodass geschlussfolgert werden kann: „l’art pour l’art“ durch Klang und Musik.

²⁸ Vgl., ibid.

II.2 Das Sonett als sprachliches Zeichen

Das Sonett als sprachliches Zeichen und musikalisches Werk zu behandeln, es auf seine musikalische Komposition und musikalischen Eigenschaften hin zu beleuchten, es aber auch in seiner Klanglichkeit zu beschreiben, ist notwendig, beziehungsweise, die Musikalität ist dem Sonett immanent. Das Medium, das dieses Musikstück erzeugt, ist die Sprache, „car sans les mots, [...] elle ne pourrait donner suite à sa prescience de l'immédiat ni même, pour commencer, prendre mesure de soi.“²⁹ Ein Musikstück, das in einer Aufführung wiedergegeben wird, definiert Peirce als Zeichen. Aus diesem Grund kann es ebenfalls einer sprachwissenschaftlichen Analyse unterzogen werden. Dadurch schließt sich der Kreis.

Thus, the performance of a piece of concerted music is a sign. It conveys, and is intended to convey, the composer's musical ideas; but these usually consist merely in a series of feelings. If a sign produces any further proper significante effect, it will do so through the mediation of the emotional interpretant [...].³⁰ CP 5.475 Cross-Ref:†† , 475.†1 (aus §3 Logical Interpretants)

Schon bei Aristoteles findet sich eine ähnliche Aussage, die zudem auch wieder die Individualität und Subjektivität einer Verlautlichung anmerkt. Dies steht im Gegensatz zum rationalen Gehalt von Sprache:

Die gesprochenen Worte sind die Zeichen von Vorstellungen in der Seele und die geschriebenen Worte sind die Zeichen von gesprochenen Worten. So wie nun die Schriftzeichen nicht bei allen Menschen die nämlichen sind, so sind auch die Worte nicht bei allen Menschen die nämlichen; aber die Vorstellung in der Rede, deren unmittelbare Zeichen die Worte sind, sind bei allen Menschen dieselben und eben so sind die Gegenstände überall dieselben, von welchen diese Vorstellungen die Abbilder sind.³¹ (Originaltext, siehe Anhang 1, S. 241)

²⁹ Yves Bonnefoy: L'Alliance de la poésie et de la musique, Éditions Galilée, Paris 2007, S. 19.

³⁰ The Collected Papers of Charles Sanders Peirce, 5.475.

³¹ Aristoteles: Organon. Deutsche Übersetzung von Julius Heinrich von Kirchmann (1876), GRIN Verlag GmbH, Norderstedt 2008, S. 40.

Den performativen Aspekt in diesem Zeichenverhältnis von Klang bzw. Laut- und Schriftzeichen sowie die Verbindung zum Intellekt greift auch Vogt-Spira auf und fasst sie wie folgt zusammen: „Ein Sprachverständnis von der Graphie her ist also gar nicht in Erwägung gezogen; der Weg zum Verständnis verläuft vielmehr ungefragt über die lautliche Realisierung.“³² Daraus ist zu schließen, dass der Klang eines jeden poetischen und zugleich sprachlichen Werkes obligatorischer Bestandteil des Werk- und Kunstverständnisses ist. Auch kann behauptet werden, dass Klang dem Sonett seinen Sinn und seine Daseinsberechtigung verleiht. Und so definiert auch Augustinus das Wort als ein erklingendes, das ausgesprochen wird (Klang-Stimme) und sich dadurch vom geschriebenen Wort (Schrift-Text) unterscheidet: "Omne verbum sonat. cum enim est in scripto, non verbum sed verbi signum est; quippe inspectis a legente litteris occurrit animo, quid voce prorumpat. quid enim aliud litterae scriptae quam se praeter se aliquid animo ostendit."³³

Die Unmöglichkeit einer Erklärung durch Theorien kristallisiert sich in Baudelaires Aussage heraus, in der er die Nähe von Poesie zur Musik formuliert. Deutlich wird, dass es eine intrinsische Motivation des Menschen ist, die von Bewegtheit geprägt ist, von Bewegt-Sein (im Sinne des lat. *movere*) und damit das schon von Augustinus erläuterte Kernelement der Musiktheorie aufgreift: Bewegung und Rhythmik. „La poésie touche à la musique par une prosodie dont les racines plongent plus avant dans l'âme humaine, que ne l'indique aucune théorie classique“³⁴

Im Folgenden wird eine Unterscheidung zwischen „Klang“ und „Musik“ unternommen und der Frage nachgegangen, wann Klang zu Musik wird. Die Ergebnisse liefern auch Hinweise zum Verständnis von Musikalität in dieser Arbeit. Definitionen von Musik sind in der Forschung in hoher Zahl vorhanden, etwa: „Explications of the concept of music usually begin with the idea that music is organized

³² Vogt-Spira (1991), S. 327.

³³ Augustinus, Crecelius (1857), S. 7.

³⁴ Charles Baudelaire: Projets de préface, III. posth., 1887, in: Œuvres complètes, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1975, S. 183.

sound.“³⁵ In der Tat ähneln viele Definitionen einander und beschreiben Musik als „Tonkunst“³⁶, als „Thon-Kunst, [...] Wissenschaft, die es schafft, Thone abzumessen und zusammen zu setzen“³⁷ oder als „Ton- bzw. Klangfolgen“³⁸, die nicht willkürlich sind, vielmehr werden in dieser Kunstform („Art de combiner les sons“³⁹) Klangfolgen gemäß „bestimmter (geschichtlich bedingter) Gesetzmäßigkeit“⁴⁰ oder Regeln strukturiert, „humanly engineered“⁴¹, sodass Musik „die kulturelle Dimension ästhetisch organisierten Klangs“⁴² wird. In „‘Was hat Musik mit Klang zu tun?!‘ Ideen zu einer Geschichte des Begriffs ‚Musik‘ und zu einer musikalischen Begriffsgeschichte“ unternimmt der Musikwissenschaftler Christian Kaden in seinen Studien zu Musikethnologie und -geschichte einen internationalen bzw. interkulturellen Vergleich und kommt zu dem Ergebnis, ja, formuliert regelrecht eine Klage an die Musikwissenschaft der Neuzeit und jene, „‘unsere‘ Musik“⁴³ aus dem Abendland.

³⁵ The Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/entries/music/#WhatMusi>, Zugriff am 31.12.2020.

³⁶ "Meyers Taschenlexikon A-Z", Leipzig 1963, S. 678; so auch im Duden.

³⁷ Curieuses und Reales Natur – Kunst – Berg – Gewerck – und Handlungs-Lexicon: Darinnen nicht nur Die in der Physic, Medicin, Botanic, Chymie ... Sondern auch alle im Handel und Wandel, ingleichen im Jure ... unentbehrliche Wörter, den Gelehrten und Ungel... / Hübner, Johann. – Die sechste Auflage mit allem Fleiß verbessert, und mit etlichen hundert Articuln vermehret. Online-Ausgabe. – [Leipzig]: Verlegt von Joh. Friedr. Gleditschens sel. Sohn, Anno 1732. <http://diglib.hab.de/druck/ae-89/start.htm>, Zugriff am 01.01.2021.

³⁸ Zitation übernommen von Christian Kaden, der u.a. die Definition aus "Meyers neues Lexikon", Leipzig 1974, Bd. 9, S. 601, verwendet in: "Was hat Musik mit Klang zu tun?!" Ideen zu einer Geschichte des Begriffs "Musik" und zu einer musikalischen Begriffsgeschichte, in: Archiv für Begriffsgeschichte, 1989, Vol. 32 (1989), Felix Meiner Verlag GmbH, Hamburg, S. 34-75, S. 34.

³⁹ „Petit Larousse illustré 2011“, Paris 2010, S. 674.

⁴⁰ Duden

⁴¹ Encyclopaedia Britannica, „Music“, verfasst von Gordon Epperson, 2020: <https://www.britannica.com/art/music>. Zugriff am 01.01.2021.

⁴² Elena Ungeheuer: Das Sonische – Musik oder Klang? in: PostScriptum 10 – Das Sonische – Sounds zwischen Akustik und Ästhetik, hg. v. Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin, 2008, S. 7.

⁴³ Christian Kaden ‚Was hat Musik mit Klang zu tun?!‘ Ideen zu einer Geschichte des Begriffs ‚Musik‘ und zu einer musikalischen Begriffsgeschichte, in: Archiv für Begriffsgeschichte, 1989, Vol. 32 (1989), Felix Meiner Verlag GmbH, Hamburg, S. 34-75, S. 66.

Neuzeitliche Musik verhält sich hierzu polemisch und, folgerichtig, nahezu invers. Sie geht nicht aus sich heraus [...]. [...] Die Einkapselung ins Klangliche, als Wahrnehmungsweise und Wertorientierung, entfaltet ihre Eigendynamik, nicht nur zum Guten.⁴⁴

Im Gegensatz dazu geht das Musikverständnis aus anderen Regionen der Welt (er nennt hier Neuguinea, Afrika, die Karibik) über den Klang hinaus, wenn in der praktischen Ausführung weitere Sinne des Menschen dazukommen, etwa das optisch Wahrnehmbare in Form von Tanz, oder wenn Musik in umfassenden Ritualen zu einer „Ganzheitserfahrung“⁴⁵ wird. Dieser weitere, und vor allem, performative Aspekt von Musik und Musikerfahrung wurde bereits anhand der Betrachtungen von Peirce von Musik als ein Zeichen erwähnt und erhält hier, in der Durchführung des Tanzes seine Verwirklichung. Zudem vollzieht der menschliche Körper durch den Tanz und in seiner Aufführung eine physische Bewegung und optische Sichtbarmachung von Musik. Als Ritual eingebettet in einen kulturellen Kontext entspricht ein solches Erleben und Umsetzen von Musik vollkommen der bereits erwähnten ganzheitlichen Erfahrung und verdeutlicht außerdem den multisensorischen Charakter von Musik. Bestätigt wird auch nur mehr die eben skizzierte Vorstellung einer Kulturtheorie, die von Geertz begründet ist. Der Kreis schließt sich endlich, wenn in den Untersuchungen Torsten Hoffmanns zu Klopstocks Poetik und Herders Thesen die Nähe von Musik und Poesie und auch zum Tanz bestätigt wird:

So wie die Bewegungen des Eisläufers einen Text erzeugen können, kann der Text den Körper des Lesers zum Tanzen bringen. Die kompetitive Pointe dieser Analogisierung besteht darin, dass die Dichtung durch ihre Engführung mit dem Tanz die Vorteile aller Kunstformen in sich vereint: Sie verfügt über die nur in der Sprache gegebenen Möglichkeiten der Abstraktion und Reflexion, [...] – nach Klopstocks Überzeugung wird auch der Leser von Dichtung körperlich bewegt.⁴⁶

⁴⁴ Ibid., S. 66.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Torsten Hoffmann: Körperpoetiken. Zur Funktion des Körpers in der Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts, Paderborn 2015, S. 364f.

Dass die Musikalität dem Sonett immanent ist und sein Wesen ausmacht, wird in dieser Dissertation mehrfach betont. Die konkrete Wirkung auf einen menschlichen Körper wird insbesondere in Charles Baudelaires Sonett „La Musique“ plastisch veranschaulicht und in dieser Arbeit anhand einer Detailanalyse herausgearbeitet. Dass das Phänomen der Musik nicht greifbar ist, verdeutlicht Hugo Riemann in seinem Musik-Lexikon und betont ihre Flüchtigkeit und Zeitlichkeit:

Musik, die Kunst, welche ihr Gebilde aus dem flüchtigen, schnellvergänglichen Element der Töne formt [...]. Am nächsten verwandt sind der Musik die Poesie und die Mimik, welche gleich ihre n e r g i s c h e Künste sind, d. h. solche, deren Schöpfungen im zeitlichen Verlaufe sich abspielende Geschehnisse sind und daher miterlebt werden.⁴⁷

Der Faktor des Miterlebens schwingt in jüngst aufkommenden Diskussionen und Reflexionen über das „Sonische“ mit. Hier gilt die Wirkung der Musik als entscheidend für die Trennung zwischen Klang und Musik, „entweder in der Weise, dass die Musik besonders starke Gefühle evoziert, oder dass ihre Wirkung als symptomatisch angesehen wird, wobei eine intensive oder auch ganzheitliche Wirkung besonders ins Gewicht fällt.“⁴⁸

Vereint sehen sich hier demnach die folgenden Eigenschaften, die Musik definieren: das Befolgen von Regeln oder Gesetzen, die Wirkung auf den Rezipienten und die Bestimmung als Kunstform. Auf das Konzept des Sonischen, das die Ebene des Klangs einnehmen soll, trifft dies nicht zu: „Es resultieren lebbare, bzw. nur im Gelebt-Werden erfahrbare Klangstrukturen, die sich der kulturellen Deutung als Komponiertes, Geplantes, Bedeutsames verweigern und das Sein an sich, eben technisches Sein (sonisches Sein?), postulieren.“⁴⁹ In einer seiner Salzburger

⁴⁷ Hugo Riemanns Musik-Lexikon. Achte gänzlich umgearbeitete und mit den neuesten Ergebnissen der musikalischen Forschung und Kunstlehre in Einklang gebrachte Auflage, Hesse Verlag Berlin 1916, S. 753.

⁴⁸ Vgl., Elena Ungeheuer: Das Sonische – Musik oder Klang? in: PostScriptum 10 – Das Sonische – Sounds zwischen Akustik und Ästhetik, hg. v. Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin, 2008, S. 1: "[...] der wissenschaftliche Diskurs um das Sonische, der eine Separierung des Klanglichen (dem die sonische Sphäre zugeordnet wird) vom Musikalischen bemüht."

⁴⁹ Ibid.

Vorlesungen identifiziert Rüdiger Görner, unter anderem Literaturwissenschaftler und Komparatist, zwei Stufen in der Wahrnehmung oder im Erleben von Musik (und definiert dabei Musik ebenfalls als das Produkt einer Bearbeitung von Klang): „Musik ist gestaltetes Klangmaterial. Ihre Erfahrung beginnt mit der Einsicht, dass ihre Wahrnehmung zunächst unwillkürlich geschieht, denn ihr Organ kann sich der Musik nicht verschließen.“⁵⁰ Die nächste Stufe, das bewusste Wahrnehmen und „Verstehen“ von Musik geschieht laut Görner nur mit ihr zugewandter Aufmerksamkeit, durch (zu)hören.⁵¹

Bezug nehmend auf die Literatur und ihre Wahrnehmung wird in der Forschung auch von multisensorischen Erfahrungen gesprochen: „cross-sensory experiences“⁵², die, so Görner, nicht außer Acht gelassen werden sollten.⁵³ Dass das Sonett in dieser Hinsicht besonders „Reiz-voll“ ist, beschreibt er wie folgt: „Sein Reiz besteht in einer sprachklinglich grundierten (und bedingten) poetischen Denkform, die sich selbst quasi rhythmisiert, dadurch musikalisiert.“⁵⁴ Diese Ansicht, wie auch die Kategorie des Sonischen bestätigen mein Vorhaben, das Sonett als Klanggestalt zu betrachten, sowie die These, dass das Sonett bei Charles Baudelaire in zwei Stufen an Autonomie (vom Klang) und an Einzigartigkeit und Wirkung bzw. Aussagekraft (zur Musikalität) gelangt, denn sie sind „untrennbar miteinander verknüpft: die physioakustischen Erscheinungen und das psychoästhetische Erleben“⁵⁵, oder mit den Worten von Juana von Stein: „Ein Phänomen bildet ein Amalgam mit seiner Wirkung“⁵⁶

⁵⁰ Rüdiger Görner: *Das parfümierte Wort. Die fünf Sinne in literarischer Theorie und Praxis. Die Salzburger Vorlesungen I*, Rombach Verlag KG, Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2014, S. 197.

⁵¹ Vgl., *ibid.*

⁵² Vgl., *ibid.*, S. 18, sowie Eduardo Sola Chagas Lima: *Cross-sensory experiences and the enlightenment: music synesthesia in context* (2019), *Revista Música Hodie*, 19. <https://doi.org/10.5216/mh.v19.54919>, Zugriff am 01.01.2021.

⁵³ Vgl. Görner (2014).

⁵⁴ Rüdiger Görner: *Das Verhalten am Ohr: Sonettklänge*, in: *Das Sonett und die Musik: Poetiken, Konjunktoren, Transformationen, Reflexionen. Beiträge zum interdisziplinären Symposium in Heidelberg vom 26. bis 28. September 2021*, hg. v. Sara Springfeld et. al., Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2016, S. 26.

⁵⁵ Ungeheuer (2008), S. 6. Elena Ungeheuer gibt außerdem noch einen Ausblick auf die Forschung, auf Pierre Schaeffer etwa, und das Ziel, Messbarkeit und eine „valide, reliable Objektivität des Klanglichen auf der Basis phänomenologischer Prozesse des Musikhörens zu beschreiben.“

⁵⁶ Juana von Stein: *Melancholie als poetologische Allegorie. Zu Baudelaire und Flaubert*, De Gruyter, Boston 2018, S. 126.

II.3 Überlegungen bezüglich einer Klangpoetik des Sonetts

Dass sich einzelne Wörter oder ganze Sprachgebilde (Sätze wie auch Gedichte als lyrische Sprachkunstwerke) mit musiktheoretischen Begriffen beschreiben lassen oder einer musikwissenschaftlichen Betrachtung würdig seien, begründet Augustinus⁵⁷ in „De musica“ in einem Dialog mit dem Beispiel des Rhythmus in Sprache wie auch in Musik. Den Wörtern liegt in ihrer Silbenaufteilung ein unveränderbares (und dadurch ist es laut Augustinus wahr und wissenschaftlich⁵⁸) metrisches Maß zugrunde und eine Wiedergabemöglichkeit durch unterschiedliche Tonträger:

„utrum si tympanum vel chordam bis percuterem tam raptim et velociter, quam cum enuntiamus modus aut bonus, agnosceres et tibi eadem tempora esse an non.“⁵⁹ („Wenn ich eine Pauke oder eine Saite zweimal ebenso rasch und schnell anschläge, wie wenn wir >modus< oder >bonus< aussprechen, dann würdest du dort doch dieselben Quantitäten erkennen, oder nicht?“⁶⁰)

Michèle Finck spricht, über tausend Jahre später, von einer „Urgence d'une poétique du son“⁶¹ und fordert dazu auf, „à écouter la force de conviction par laquelle une œuvre

⁵⁷ Nicht nur hat Charles Baudelaire eine katholische Erziehung und Schulbildung genossen, auch in seinen Werken sind Anspielungen oder direkte Verweise auf Religiöses sowie Symbole aus der römischen bzw. griechischen Mythologie präsent. Aus diesem Grund wird von Latein-Kenntnissen Baudelaires ausgegangen und es werden hier römische und altgriechische Quellen zu Rate gezogen. Baudelaires Positionierung gegenüber dem christlichen Glauben untersucht Karin Westerwelle in: „Baudelaire und die Poesie des ‚Souvenir‘: Ein Versuch über Figuration Und Destruktion Der Bildfiguren Des Heiligen in Den ‚Fleurs du Mal‘.“ Romanische Forschungen 113, no. 3 (2001): 352-63. <http://www.jstor.org/stable/27941771>. Zugriff am 01.01.2021. Darauf wird hier aber nicht weiter eingegangen.

⁵⁸ Aurelius Augustinus: De musica. Bücher I und VI. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis. Eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen von Frank Hentschel. Lateinisch-deutsch, Felix Meiner Verlag, Hamburg 2002, S. 12, V. 20f: „bona vero modulatio ad hanc liberalem disciplinam, id est ad musicam“ / „daß Abmessung aber nur jenem freien Lehrfach angehört, das Musiktheorie genannt wird.“

⁵⁹ Ibid., S. 3f, V. 25ff.

⁶⁰ Ibid., S. 4f.

⁶¹ Michèle Finck: Poésie et poétique du son en littérature comparée : pour une audiocritique, SFLGC, bibliothèque comparatiste, Université de Strasbourg 2008, <http://sflgc.org/bibliotheque/finck-michele-poesie-et-poetique-du-son-en-litterature-comparee-pour-une-audiocritique>, aufgerufen am 01.02.2020, S. 1.

se définit dans son aptitude à donner à entendre la langue, ses gisements sonores et rythmiques, ses virtualités acoustiques“⁶². Finck weist darauf hin, dass, trotz des gemeinsamen Ursprungs von Musik und Poesie, der bisherige Fokus der modernen Literaturkritik auf einer Bildpoetik liegt und der Blick auf „la musique verbale“⁶³ gerichtet werden müsse: „La lecture doit désormais sortir davantage de l'orbite de l'image et donner une chance accrue à l'aventure du son en poésie.“⁶⁴

Die vorliegende Arbeit unterstützt diese Notwendigkeit einer musikalischen Betrachtung, löst sie jedoch nicht aus dem „orbite de l'image“, denn Klang und Bild werden in dieser Arbeit als etwas Gleichzeitiges, Ganzes gesehen, als eine Klanggestalt. Das sprachliche Kunstwerk inkarniert die Klanggestalt, „au point nodal où la poésie et la musique échangent leur substance.“⁶⁵ Was die Methoden betrifft, werden sprachwissenschaftliche Termini und eine stilistische Zerlegungen des Sonetts angewandt. Claude Levi-Strauss und Roman Jakobson liefern eine linguistische, an den russischen Formalismus angelehnte Interpretation des Gedichts „Les Chats“ von Charles Baudelaire und beleuchten etwa semantisch-syntaktische Abhängigkeitsverhältnisse und die Grammatik des Werks, sie stellen jedoch keine zusätzlichen Bezüge, etwa zur Musik, her und setzen auch nicht den kompositorischen Gehalt von Poesie in den Vordergrund. Michael Riffaterre kritisiert den vergleichenden Strukturalismus und die linguistische Analyse „‘Les Chats‘ de Charles Baudelaire“ von Roman Jakobson und Claude Lévi-Strauss⁶⁶ als Grammatik, eine Beschreibung des Sprachbestands im Werk, ohne weiterführende Hinweise:

Das Sonett wird [...] in ein ‚Supergedicht‘ umgebaut, das dem normalen Leser unzugänglich ist, und dennoch erklären die beschriebenen Strukturen nicht, was

⁶² Ibid., S. 1.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid., S. 5.

⁶⁶ Vgl., Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss: „Les Chats“ de Charles Baudelaire, in: Roman Jakobson: Questions de poétique, Paris, Éd. du Seuil, 1973.

den Kontakt zwischen Poesie und Leser herstellt. Keine grammatikalische Analyse des Gedichts kann uns mehr als die Grammatik des Gedichts geben.⁶⁷

Eine solche grammatische Ausarbeitung kann jedoch Fundus und Material sein für eine Fortsetzung, als Fundament einer detaillierten und von der Autor-Realität befreiten Untersuchung Aussagen machen über das Wesen der Lyrik und ihre Wirkung auf Rezipienten, wie sie Riffaterre hier vermisst hat.

Des Weiteren schwebt Michèle Finck eine „*musique verbale*“ vor, ergo eine Musik (Kunst), die auf Worten (Grammatik) beruht oder sich durch sie charakterisiert und färbt. Im Hinblick auf die Gemeinsamkeit von Musik und Poesie ordnet Jakobsen die Lehre von der Dichtkunst der Sprachenwissenschaften zu, was dazu führt, dass auch Musik sprachwissenschaftlich untersucht werden kann (und andersrum):

Because the main subject of poetics is the *differentia specifica* of verbal art in relation to other arts and in relation to other kinds of verbal behavior [...]. Poetics deals with problems of verbal structure, just as the analysis of painting is concerned with pictorial structure. Since linguistics is the global science of verbal structure, poetics may be regarded as an integral part of linguistics.⁶⁸

Jakobson zieht den Vergleich zur Bildenden Kunst, vergisst jedoch die Musik, entsprechend der eben erwähnten Forderung Fincks nach einer Fokussierung auf musikalischen Aspekten und Ursprüngen. Prioritäten spiegeln sich auch in der Wahl der Bezeichnungen wider: Jakobsens „*verbal art*“ bestätigt nur um ein Weiteres seine an der Linguistik orientierte Vorgehensweise und das Konzept, Sprache als Kernelement oder als konstituierendes Element des (Sprach-)Kunstwerks zu sehen, während in „*musique verbale*“ die Musikalität von Sprache oder sprachliche Musikalität hervorgehoben wird. Jakobsen unterstreicht abschließend, „the analysis of verse is entirely within the competence of poetics, and the latter may be defined as that part of

⁶⁷ Michael Riffaterre: *Strukturelle Stilistik*. Aus dem Französischen von Wilhelm Rolle. Paul List Verlag KG, München 1973, S. 249

⁶⁸ Roman Ossipowitsch Jakobson: *Linguistics and Poetics*, The Technology Press of M. I. T., Massachusetts 1960, S. 1

linguistics which treats the poetic function in its relationship to the other functions of language.”⁶⁹ Über die Anwendbarkeit von die Musik beschreibenden und erklärenden Theorien führt Augustinus den Aspekt der Übertragbarkeit von Fachbegriffen an und erklärt dies am Beispiel der Lehre der Grammatik und der Bezeichnung der klanglichen Eigenschaften von Sprache mit sprachwissenschaftlichen Methoden, wobei er zu der Schlussfolgerung kommt, dass der Gebrauch bestimmter wissenschaftlicher Begrifflichkeiten und die Übertragung auf Sprache denkbar ist, "quam ubicumque cognovero, eo transferre illud vocabulum cur non audeo?"⁷⁰; („Warum sollte ich also, wo immer ich sie wiedererkenne, nicht wagen, dieses Wort auf sie zu übertragen?“⁷¹), oder vielmehr ein dringend auszuführendes Wagnis. Augustinus geht noch weiter und formuliert eine These, die sich viele Jahrhunderte später in der „l'art pour l'art“-Theorie wiederfindet: „Ergo scientiam modulandi iam probabile est esse scientiam bene movendi, ita ut motus per se ipse appetatur atque ob hoc per se ipse delectet.“⁷² („Demnach ist es wahrscheinlich, daß die Wissenschaft vom Abmessen die Wissenschaft vom richtigen Bewegen ist – und zwar unter der Voraussetzung, daß die Bewegung um ihrer selbst willen angestrebt wird und deswegen durch sich selbst gefällt.“) Diesen Gedanken verfolgen auch die folgenden Gedichtanalysen und möchten zeigen, dass die Sonette Baudelaires als Klanggebilde für sich stehen und zunächst, wie Musik, keinen Zweck erfüllen. Die sprachlichen Elemente, die Phone und Phoneme stehen jedoch nicht in einer willkürlichen Kombination. Ihre Anordnung ist zu Sinn verpflichtet, und so erfüllen sie auch ihre Funktion als bedeutungsunterscheidendes und bedeutungstragendes Element. Es bilden sich auf inhaltlicher Ebene Wörter und Satzsegmente, die zueinander in einem geregelten Beziehungsverhältnis stehen und grammatikalisch korrekt sowie sprachlich sinntragend sind. In diesem Schritt füllt der Dichter das Sonett mit Inhalt und Bedeutung, hier macht das Sonett Aussagen und kann sodann, auf symbolischer Ebene, Bilder kreieren, intertextuell arbeiten und auf die Menschheits- und Kulturgeschichte rekurrieren und mehrere Bedeutungsebenen in sich vereinen.

⁶⁹ Ibid., S. 8.

⁷⁰ Augustinus: De musica (2002), S. 4, V. 41f.

⁷¹ Ibid., S. 5.

⁷² Ibid., S. 11f, V. 85ff.

II.4 Das Sonett als Klanggestalt

Die Betrachtung des Sonetts als Ganzes, als Korpus, erfolgt im ersten Schritt ungeachtet des semantischen Inhalts der einzelnen Wortbausteine und derer einzelner Phoneme. Aus ihnen konstituiert sich ein „Text“ lyrischer Natur, der in diesem Zuge als ein „Ein-Wort-Text“ eingegossen ist in eine, aus geometrischer Sicht rechteckige Schablone, die die Form des Sonetts ausmacht. Er erscheint hier als fester Körper, als autonomes Ganzes, und funktioniert strukturell, unabhängig von dem, was er sprachlich transportiert. Dadurch vollzieht sich eine Abgrenzung von Phonalität zu Semantik in Baudelaires Sonett, das als lyrische Dichtung und als schriftlich fixierte musikalische Komposition Dualität inkarniert, die in „Les Fleurs du mal“ auf mehreren Ebenen omnipräsent ist, und auch in der Musik: durch das Dur-Moll-System. Begründet wurde der Dualismus in der Musik von Arthur von Oettingen, von dem auch eine Definition des Begriffs der Phonalität vorhanden ist:

Als dualen Gegensatz gegen das Prinzip der Tonalität stelle ich das der Phonalität auf. – Unter Phonalität aber verstehe ich dasselbe [...] Prinzip, dem zufolge die gesammte Masse der Töne aus einer phonetischen Klangvertreterung entsprungen. Den Schwerpunkt des Systems nenne ich Phonica.⁷³

Der dualistischen Theorie nach sind Dur- und Moll-Dreiklänge „spiegelbildlich identisch“⁷⁴, besitzen jedoch „unterschiedliche Erzeugertöne“⁷⁵. A. von Oettingen schließt an Hermann von Helmholtz an und verweist auf dessen Grundprinzip,

daß die ganze Masse der Töne und Harmonieverbindungen in enge und stets deutliche Verwandtschaft zu einer frei gewählten Tonika zu setzen sei, daß aus dieser sich die

⁷³ Arthur J. von Oettingen: Harmoniesystem in dualer Entwicklung. Studien zur Theorie der Musik, Verlag von W. Gläser, Dorpat und Leipzig 1866, S. 64.

⁷⁴ Metzler Sachlexikon Musik. Auf der Grundlage des von Günther Massenkeil herausgegebenen GROSSEN LEXIKONS DER MUSIK (1978-82 / 1987), einer Bearbeitung des Dictionnaire De La Musique von Marc Honegger (1976) / [red. Bearb. der Neuausg.: Ralf Noltensmeier]. Metzler, Stuttgart/Weimar 1998, S. 232f.

⁷⁵ Oettingen (1866), S. 64.

Tonmasse des ganzen Satzes entwickle und in sie wieder zurücklaufe. [...] Dieses Princip ist aber, wie man sieht, ein ästhetisches, kein natürliches.⁷⁶

In Verbindung mit Charles Baudelaires Dichtkunst stellt sich die Frage, ob Tonalität bei Baudelaire wegen Stimmigkeiten vorhanden ist und ob der Dichtung Baudelaires eine Tonica oder eher eine Phonica zugrundeliegt. Die Art und Weise der Sonettbetrachtung, die hier beschrieben wurde und in der Dissertation angewandt wird, entspricht der Dualitätstheorie von Oettingen. Er stellt Phonalität und akustische Klänge der Tonalität und den Tönen entgegen. Ein Einzelton vertritt Klänge, fungiert als harmonischer Grundton eines akustischen Klanges innerhalb eines Regelwerks: der Harmonielehre, gemäß derer Wohlklang beziehungsweise Konsonanz definiert wird. Oettingens Dualität lässt sich insofern auf die Herangehensweise der Dissertation übertragen, als dass sie hier die unterschiedlichen Ebenen von „Musikalität des Sonetts als klangliche Aussage“, vergleichbar mit Phonalität, und dem „Sonett als Sinngefüge“, entsprechend der Tonalität, sieht. Indessen stehen aber das Sonett betreffend Klanggestalt und Sinngefüge in einem komplementären Verhältnis zueinander, da der Klang aus der an Gesetze gebundenen Kombinatorik entsteht (Sprache, Grammatik, Sonett-Regelwerk, Reime, Versanordnung etc.). Das Medium ist dabei, wie bereits mehrfach erwähnt, Sprache, das Material sind die Letter, die zum Träger von semantischem Wert werden.

„Alle Varianten teilen ein Merkmal, das gewöhnlich nicht bedeutungshaltig erscheint, hier aber semiotisiert ist: die eckige Flächenform (Quadrat oder Rechteck.)“⁷⁷ Bei der Darstellung des Sonetts in rechteckigen Formen, die die mathematische Struktur, das Verhältnis der Quartette und Terzette zueinander sichtbar macht und Gleichmäßigkeit suggeriert, bleibt es nicht. Das Sonett erscheint als Klanggestalt. Ganz bewusst findet hier das Zusammenspiel von Klang und Bild bzw. Abbild seine wörtliche Übersetzung. Beschreiben lässt sich dieses Konzept des Sonetts als Klangkörper als Form einer

⁷⁶ Hermann von Helmholtz: Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn, Braunschweig 1863, S. 383.

⁷⁷ Erika Greber: Das konkretistische Bildgedicht. Zur Transkription Bildender Kunst in Visuelle Poesie, in: Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft, hg. v. Roger Lüdeke, Erika Greber, Göttingen 2004, S. 171-208, S. 194.

Kugel mit einer unebenen Oberfläche – die Maße sind gerade nicht konkret, Wilhelm Pötters Gleichung geht in diesem Fall nicht auf. Die Oberflächliche zeichnet sich durch Ausstülpungen, Unebenheiten und Risse aus, die haptisch ertastbar wären und bei genauem Hinsehen, aus unterschiedlichen Blickwinkeln, sichtbar werden und bei Bewegung und Reibung über eine glatte Oberfläche aufgrund ihrer deformierten Oberfläche akustisch wahrnehmbar wären. Die Rede ist demnach nicht von einem Ideal, sondern von einer das Ideal andeutenden oder sich ihm nähernden Struktur. Baudelaires Sonette der „Fleurs du mal“ lassen sich mit dieser Metapher beschreiben. Modifikationen und Abweichungen vom klassischen, klaren Regelwerk erfolgen teilweise subtil und kommen erst bei genauerer Betrachtung zum Vorschein, andere wiederum treten optisch markant hervor.

In einem Akt der Transformation werden Inhalte in den Rahmen der lyrischen Gattung gesetzt. Diese Ein-drücke können als Abdrücke auf dem Rezipienten oder erfahrenden Ich verstanden werden, als Spuren, die Ereignisse und Erlebnisse hinterlassen. Diese hinterlassen im Zuge des Lesens Spuren oder einen Eindruck am Rezipienten. Das Abbilden oder Ab-Bild entsteht einerseits durch die Spuren, die dieses soeben beschriebene Sonett als kreisrundes Klanggebilde aufgrund der umschriebenen Ausstülpungen hinterlässt, das wiederum in einer Oberfläche, über die es sich bewegt, Abdrücke und Einkerbungen hinterlässt. Diese sehr plastische Beschreibung findet sich auch in einer Verbildlichung von Augustinus wieder:

Similis est enim vestigio in aqua impresso, quod neque ante formatur, quam corpus impresseris, neque remanet cum detraxeris. („Ähnlich ist es ja bei einer dem Wasser eingepprägten Form, die sich erst dann bildet, wenn du einen Körper einprägst, und nicht bleibt, wenn du ihn wieder entfernst.“)⁷⁸

Dieser Ausführung wird in dieser Dissertation jedoch nicht gänzlich gefolgt, sondern in dem Punkt widersprochen, zumindest ihn nicht für die hier erfolgten Gedichtanalysen und für Baudelaires „Les Fleurs du mal“ geltend machen, alsdass in der Tat ein

⁷⁸ Aurelius Augustinus: De Musica. Buch I und VI: Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis; lateinisch – deutsch, eingel., übers. Und mit Anm. vers. von Frank Hentschel (Hg.), Hamburg 2002, Zeile 56ff.

Abdruck bleibt und dieser nicht, wie bei Augustinus, schwindet, sobald das Abdruck-bildende Objekt, in diesem Fall der Klang, nicht mehr vorhanden ist. Das poetische Werk Baudelaires hinterlässt einen „bleibenden Ein-druck“, indem die Sonette Klang und gleichzeitig Bild erzeugen, diese Eindrücke jedoch in einem wahrnehmenden Subjekt insofern eine Änderung erzeugen, als dass der Rezipient nach der Lektüre nicht mehr derselbe Mensch ist, allein schon aufgrund der verstrichenen Zeit, die die Lektüre konsumiert, aber auch durch das Empfundene selbst und durch die in wahrnehmenden Geist des Rezipienten entstandenen Bilder, durch die neurobiologische und kreativ-psychische Verknüpfungen neu entstehen. Der Klang und das Ertönen der lyrischen Gattung mag schwinden und endlich sein, der Inhalt, den Baudelaire in seinen Gedichten transportiert und die erzeugte Wirkung bleiben im Gedächtnis des Rezipienten, sofern physische Voraussetzungen nicht dagegensprechen.

Augustinus stützt seine Musiktheorie und Betrachtung der Musik auf mathematischen Grundlagen: „Denn als Mathematik weist sie über sich selbst hinaus, indem bestimmte, am Sinnlichen (Klanglichen) vorgefundene Momente als Spuren einer unkörperlichen Realität gedeutet werden, zu der diese Spuren hinführen sollen.“⁷⁹ Augustinus geht auch von den Spuren aus, die ein solches Werk am Rezipienten hinterlassen wird und appelliert an die Sinne und das Innere des Menschen: „Nisi tu forte aliter putas illa vestigia indagari posse, quae in nostris sensibus hisque rebus, quas valemus sentire, hanc disciplinam posuisse praedictum est.“⁸⁰ („Oder meinst du vielleicht, daß die Spuren, die, wie bereits gesagt wurde, diese Kunst in unseren Sinnen und den Dingen, die wir wahrnehmen können, zurückgelassen hat, anders entdeckt werden können?“) Symbolisch steht die zuvor entworfene „Klangkugel“, die als eine möglich Beschreibung der Klanggestalt des Sonetts dienen kann, steht für den Eindruck, den das Sonett als Wahrgenommenes im Wahrnehmenden hinterlässt, als Spur oder eingravierte Unterschrift und trägt den Namen Poesie.

⁷⁹ Aus dem Vorwort von Frank Hentschel zu Aurelius Augustinus "De musica" (2002).

⁸⁰ Augustinus: De musica (2002), S. 64, V. 44ff.

In der Darlegung der These dieser Arbeit wurde das Sonett aus einer übergeordneten Sicht in seiner Form und Funktion beschrieben, wenn nicht gar für die These instrumentalisiert. Um diese Anschauung zu untermauern, ist ein Blick auf den Ursprung und die Entstehung der Gattung des Sonetts unabdingbar. Im nächsten Kapitel dient ein Überblick über die Gattungsgeschichte nicht zuletzt auch der Ergründung von für die These relevanten Indizien, die dem Sonett immanent sind. Von Interesse sind des Weiteren die Haltung Baudelaires gegenüber der Musik, seine Musikerfahrungen, wie auch die Stellungnahme der Forschung zur Verbindung von musiktheoretischen Ansätzen bezüglich der Literatur und der Poesie, und somit in Bezug auf die hier postulierte These.

III Die Form des Sonetts bei Charles Baudelaire. Tradition und Transformation

III.1 Das Sonett in seiner Tradition

„Les genres passent, le sonnet demeure.“⁸¹

Unter den vielen verschiedenen Theorien und Mutmaßungen über den Ursprung des Sonetts lässt sich ein gemeinsamer Konsensus bezüglich der Herkunft dieser lyrischen Gattung erkennen. Auf der Suche nach den ersten Spuren wird man stets nach Italien geführt, an den sizilianischen Hof des Stauferkaisers Friedrich II., wo Giacomo da Lentini als Beamter tätig war, in einer Zeit, zu welcher das Italienische Literatursprache wird. Ihm wird die Erfindung des Sonetts zugeschrieben.⁸² Sein Wirken, nicht zuletzt im Kreise der „Magna Curia“, wird auf den Zeitraum zwischen 1233 und 1245 datiert, was uns erlaubt, für die Genese des Sonetts einen groben zeitlichen Rahmen abzustecken. Bezüglich der Form ist das Sonett entweder die Transformation einer provenzalischen Kanzone oder aber die kombinatorische Variation eines „strambotto“. Letzteres macht zwei Vereinigungen möglich, die eines sechs-versigen „strambotto“ und einem Achtzeilers oder jene eines acht-versigen „strambottos“ mit einem Sextett. Als *ottava* dem Volk geläufig, bestand dieses kurze Lied, welches das „strambotto“ ist, aus bevorzugt acht elfsilbigen Versen mit alternierenden Reimen (ABAB ABAB), wobei auch Paarreimung nicht ausgeschlossen ist, und war im Bereich der Liebeslyrik, der „fin'amors“ beheimatet. Biographische oder gar politische Angaben waren zu dieser Zeit in der sizilianischen Dichtung nicht erwünscht. Und so finden sich auch in Giacomo da Lentinis Textkorpus Sonette über die hoffnungslose, leidvolle Liebe zu einer erbarmungslosen Herrin. Neu hingegen sind der Bereich des Sehens und die der

⁸¹ François Jost: Le sonnet: sens d'une structure, in: Le Sonnet à la Renaissance, des origines au XVII^e siècle, sous la direction de Yvonne Bellenger, Paris 1988, S. 57-65, S. 57.

⁸² Sebastian Neumeister: Die ‚Literarisierung‘ der höfischen Liebe in der sizilianischen Dichterschule des 13. Jahrhunderts. In: Literarische Interessenbildung im Mittelalter. DFG-Symposium 1991, hg. v. Joachim Heinzle, Heidelberg 1993, S. 385.

Wortbedeutung und seinem Bedeutungsspektrum angehörigen Seme beziehungsweise semantischen Einheiten, die in einigen Sonetten ausgeleuchtet werden („eo son si vergognoso / ca pur vi guardo ascoso“). Der Blick in die Augen wie auch der Anblick der Dame werden auch im späteren Minnediskurs, neben anderen Motiven, eine bedeutungsreiche Rolle spielen („Dô mîn ouge erkôs die süezen, / dô wart mir ein lieplich grüezen.“⁸³).

Letztere Ableitung des Sonetts vom strambotto, einer sizilianischen Form der „canzuna“, gründet auf N. Tommaseo (1802-1874), der es damit an die Volksliedtradition anbindet. Eine dritte Entstehungshypothese erwähnt Max Jasinski, wenn aufgrund der Anzahl von vierzehn Versen im Sonett die Verbindung zum arabischen „ghazel“⁸⁴ gezogen werden kann, was nicht gänzlich unrealistisch erscheint „dans cette cour d'esprit libre et ouvert, sur cette terre de lumière et de joie, parmi cette population où avaient fleuri les civilisations les plus exquisés“⁸⁵, griechische, provenzalische und so auch arabische Einflüsse.

Von Beginn an überwiegt die Tendenz zur Isomorphie, zur inneren Zweiteilung und Gliederung in Oktave und Sextett sowie zur festen Anzahl an vierzehn Versen. Auch die beiden Reimmodelle aus zwei und aus drei Reimen bleiben kennzeichnend für das Sonett, das seinen Namen von den Troubadours erhielt, vom provenzalischen „son“ / „sô“ und seinem entsprechenden Diminutiv „sonet“, welches schließlich zur italianisierten Version „sonetto“ wurde.⁸⁶ Bezeichnete der provenzalische Begriff zu Beginn noch die Begleitung des Liedes, markiert auch die Entwicklung der Lyrik der Troubadours und Trouvères eine Schwerpunktverlagerung vom Musikalischen auf die kunstvolle textliche Ausarbeitung. Damit geht ebenfalls ein mediengeschichtlicher Paradigmenwechsel einher: Handelte es sich zuvor um mündlich vorgetragene Improvisationskunst, erfährt diese nun zunehmend eine Verschriftlichung. Der Übergang zur schriftlichen Fixierung impliziert demgemäß auch die Einigung und

⁸³ Moriz Haupt (Hg.): Die Lieder Gottfrieds von Neifen, Weidmannsche Buchhandlung, Leipzig 1851: *Hf, wie wunnenclich diu heide / sich mit manigem spæhen kleide.*

⁸⁴ Hier existieren unterschiedliche Schreibweisen, so etwa bei François Jost „zêjel“, „zalaliah“; Friedhelm Kemp erwähnt hingegen „das persische Ghasel“ (in: Kemp (2002), S.12).

⁸⁵ Max Jasinski: Histoire du sonnet en France, Slatkine Reprints, Genève 1970, S. 8.

⁸⁶ Vgl., Thomas Borgstedt: Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. (Frühe Neuzeit 138), Niemeyer, Niemeyer, Tübingen 2009, S. 110.

notwendige Festlegung auf eine verbindliche Form dieser neuen Gattung multikulturellen Ursprungs. In dieser Fixierung der Form unterscheidet sich das Sonett schlussendlich von der Kanzone. Eine Vertonung des Sonetts ist trotz seiner Entstehung in einem musikalischen Kontext jedoch nicht überliefert, es handelt sich folglich um eine „genuin literarische Form“⁸⁷.

Rasch verbreitet und auch thematisch bereichert wurde das Sonett von den Troubadours, deren Liebes- und Kriegsgesänge ohnehin seit etwa 1150 Einfluss in Italien hatten. Auch erste Modifikationen der Form sind ihrem Einfallsreichtum zu verdanken, denn sie tauschten die Kreuzreime der Quartette durch umschließende (ABBA ABBA statt ABAB ABAB), was sich letztendlich auch weiterhin, ab dem 13. Jh. durchsetzt. Nicht nur die Formen, auch Themen wie Minnedienst, Ritterideale sowieso die darin transportierten Werte und sozialpolitischen, religiösen Referenzen übernahmen die Dichter der „Magna curia“ in einem Prozess der Übertragung und des Anknüpfens an einen kulturgeschichtlichen Kontext.

Der Universalitätsanspruch, der in den numerischen Relationen des Sonetts zum Ausdruck kommt, ist ihm in die Wiege gelegt. Es ist seit seinen Anfängen im 13. Jahrhundert davon gezeichnet und hat diese *raison d'être* bis in die Gegenwart nicht abgelegt.⁸⁸

Thomas Borgstedt spricht hier von den kombinatorischen Möglichkeiten und sieht ferner im Sonett eine „Mathematisierung der Stanze“⁸⁹ beruhend auf den Ziffern zwei und drei, dem durchgereimten Oktett (2 Reime) und Sextett (3 Reime), die beide mittels inhaltlicher, grammatikalischer oder phonetischer Mittel miteinander verbunden sind und der dem Sonett immanenten Dualität entgegenwirken, und sogar eine Verdopplung der Einzelstanze (ABAB CDE), wenn man den Sonett-Typ AB AB AB AB CDE CDE betrachtet.

Fortgesetzt und ausgeweitet wird eine solche geometrische Betrachtung der Sonettform später von den Frühromantikern. A. W. Schlegel deduziert aus der

⁸⁷ Ibid., S. 123.

⁸⁸ Borgstedt (2009), S. 2.

⁸⁹ Ibid. S. 130.

Zweiteiligkeit des Sonetts das numerische Verhältnis 4:3 mit dem Quadrat und dem Dreieck als deren visuelle Darstellung und betont so die Konstruktivität dieser lyrischen Form. Fixiert und radikalisiert durch die Bestrebungen der durch den „dolce stil novo“ herausgebildeten Sonett-Klassik gerät das Sonett eben durch diesen Konstruktcharakter in Verruf. Kritisiert wird es aufgrund seiner formalen Starrheit und Artifizialität, die in den Isomorphie- und Isometrie-Gesetzen niedergelegt sind und dem Dichter mehr Hindernis sind, was der Produktivität des Dichters nicht zuträglich sei. Gefordert wird gemäß den aufklärerischen Prinzipien „pureté“, „clarté“, „précision“ eine natürliche Form und Ungezwungenheit. Bis hin zu Petrarca's „Canzoniere“ (1470) wurde das Sonett nämlich in seiner Form konzentriert, vorerst auf elf Silben pro Vers festgelegt, und perfektioniert; wobei der ursprüngliche Liedcharakter immer mehr in den Hintergrund rückt. Die Terzette betreffend ergaben sich folgende Variationsmöglichkeiten: CDC DCD, CDE CDE, CDC CDC und CCD CCD. François de Malherbe (1555-1628) leistet dabei einen entscheidenden Beitrag zur Gattungsgeschichte des Sonetts, fordert exakte und alternierende Reime und lehnt Zeilensprünge ab.

Permutation in den Quartetten löste bald schon bei Guittone d'Arezzo die vorherrschenden alternierend reimenden Verse (AB AB AB AB) größtenteils ab und resultiert in der Gruppierung ABBA ABBA mit umschließendem Reim, welchem zudem mehr Stimmhaftigkeit zugesprochen wird. Die Gattungsgeschichte verdankt d'Arezzo die ersten wichtigen Innovationen sowohl auf formaler als auch thematischer Ebene, wenn die höfische Liebesthematik um Frömmigkeit, „la dévotion“⁹⁰ bereichert wird oder er mit dem Doppelsonett und dem „sonetto caudato“ die Isomorphie des Sonetts aufbricht.

Die Terzette bieten Spielraum für Variation und unterschiedliche Reimschemata, was auch in den ersten italienischen Sonettpoetiken⁹¹ bereits dargestellt wird. Hier liegt auch die Neuheit in den ersten französischen Sonetten, die durch mit Paarreimen

⁹⁰ Jasinski (1970), S. 22.

⁹¹ Vgl.: Francesco da Barberino: I Documenti d'Amore, hg. von Francesco Egidi, Rom 1902-1907, oder Antonio da Tempo: Letzterer bezeichnet die Form mit Permutation ABBA ABBA als „sonettus simplex“, als Standardsonett, in: Delle Rime Volgari. Trattato di Antonio da Tempo, R. Commissione pe' testi di lingua, Bologna 1869, S. 71

eröffnete Terzette vom italienischen unterscheiden: CCD EED bei Clément Marot (1496-1544) und CCD EDE bei Jacques Peletier (1517-1582) statt beispielsweise CDE CDE, CDC EDE etc. Im Weiteren, besonders für die französische Literatur als Neuheit zu bemerken, ist das Vorhandensein von drei Reimen in den Terzetten, im Gegensatz zu zwei Reimen in anderen Gattungen: Francis Goyet betont diesen Unterschied besonders, da es sich um einen „internen“, innerhalb der französischen literarischen Gattungen handelt und nicht nur um eine Gegenüberstellung französischer mit italienischer Sonnettistik.⁹² Bestimmte Formen werden von Petrarca und Dante häufiger verwendet: „celles où les deux tercets avaient la chûte identique, comme les deux quatrains, c'est-à-dire celles où la même rime finissait les deux tercets.“⁹³ In diesem Hinweis auf die Reimstruktur und die Gleichklänge in Quartett oder Terzett wird der einrahmende Effekte der Reime deutlich.

Der vorherrschenden Formstrenge ist die thematische Offenheit entgegenzusetzen. So reihen sich neben die die Liebe zu einer Dame besingenden „canzonieri“ ab dem 16. Jh. nun auch poetisch-religiöse Werke, nicht selten mit didaktischer Funktion. Spätestens ab der frühen Neuzeit, im Bereich der Kasualyrik und im Zuge der Epigrammatisierung ist das Sonett keinem Thema und keinem historischen Ereignis oder Anlass mehr verschlossen, und wird dadurch um ein Weiteres im kulturgeschichtlichen Raum verankert. Durch die Annäherung an das Epigramm, zuerst formuliert von Thomas Sébillet (1512-1589), welches im Gegensatz zum Sonett jedoch formal nicht festgelegt ist, und unter dem Einfluss der zyklischen Anordnung und Aneinanderreihung von Sonetten, wird das sonst nur nummerierte Sonett bald auch mit einem Titel versehen, der im Geschriebenen fortan als Orientierungsmerkmal dienen soll, wo er im mündlichen Vortrag noch nicht von Nöten war. Anlass hierzu gaben sicherlich auch humanistische Bemühungen einer Annäherung an die antike Tradition, zu welcher auch die Titelgebung gehört. Nicht nur mit der Ausweitung des Themenbereichs wird der Fokus weg vom lyrischen Ich und seinen Empfindungen bewegt, auch durch dessen epigrammatische Objektbezogenheit wird der Blick vom

⁹² Vgl. dazu: Francis Goyet: *Le Sonnet français, vrai et faux héritier de la grande rhétorique*, in: *Le Sonnet à la Renaissance, des origines au XVII^e siècle: actes des troisièmes journées rémoises 17 - 19 janvier 1986*, sous la direction de Yvonne Bellenger, Paris 1988, S. 32.

⁹³ Jasinski (1970), S. 30.

Artefakt selbst entfernt, wenn es einen außersprachlichen Zweck erfüllt. Beispielhaft für ein solches Emblem etwa aus der deutschsprachigen Literatur wäre Paul Flemings (1609-1649) „Nach dem Sie wieder gesund worden war“. „Le sonnet français est une forme intermédiaire, ou, pour le dire brutalement, une forme de transition: à moitié fixe par ses quatrains, à moitié libre par ses tercets.“⁹⁴ Aufgrund der großen Kombinationsfreiheit im Terzett sieht Francis Goyet (nach einer Gegenüberstellung der unterschiedlichen Theorien der „Anciens et Modernes“) das Sonett, entgegen der mehrheitlichen Stimmen, nicht als feste Form.⁹⁵ Zudem dürfe nicht von Strophen die Rede sein, vielmehr sei das ganze Sonett eine einzige Strophe: „un quatorzain“⁹⁶, trotz des starken Kontrasts zwischen den Quartetten und den Terzetten (ebenfalls wegen der just genannten Differenz bezüglich ihrer Variationsmöglichkeiten), was wiederum ein Gleichgewicht herstellt. Das Verständnis des Sonetts als Ganzes und als Klanggestalt, wie es in dieser Arbeit vollzogen wird, unterstützt diese Betrachtung des Sonetts als eine ganzheitliche Strophe. Dies bedeutet jedoch nicht, dass sie nicht in kleinere Abschnitte unterteilt werden kann. Inwieweit Abweichungen von diesen Definitionen in Baudelaires Gedichten vollbracht sind, wird in den Detailanalysen zu untersuchen sein.

Auf die Gleichstellung des Sonetts mit dem Epigramm oder auch dem Emblem hin schlägt die „Pléiade“ einen Kurswechsel ein und etabliert beispielsweise den ab ca. 1555 auftauchenden Alexandriner im französischen Sonett. Dieser wird auch bei Pierre de Ronsard (1524-1585) bald den bei Marot noch als „vers noble“⁹⁷, „le seul vers héroïque“⁹⁸ bezeichneten Zehnsilber ersetzen; in den „Continuations“ finden wir vermehrt Alexandriner, dem das Sonett Harmonie durch Gleichmäßigkeit und Ebenmaß verdankt. Ronsard wie auch Joachim Du Bellay (1522-1560) und andere Künstler folgten dem Wunsch, Petrarca und seine Sammlung von Liebesgedichten zu imitieren. „Les Amours“ (1552) verfestigen das „sonnet régulier“ (ABBA ABBA CCD EED oder CCD EDE) und bereichern die Lobeshymne an die geliebte Dame, die

⁹⁴ Goyet (1988), S. 36.

⁹⁵ Ibid., S. 37.

⁹⁶ Ibid., S. 38.

⁹⁷ Jasinski (1970), S. 39.

⁹⁸ André Gendre: *Évolution du sonnet français*, Pr. Univ. de France, Paris 1996, S. 54.

platonische Liebe um das körperliche Verlangen, wie es bei Petrarca beispielsweise noch nicht der Fall war. Auch innerhalb seines eigenen Gesamtwerks hat Ronsard seine an das Dichten gesetzten Regeln gebrochen, umgeschrieben und Neues ausprobiert. Somit gingen gemäß dem „ordre rhétorique“ Satzbau und Sonettstruktur getrennte Wege, um Spannung zu erzeugen, manche bestehen gar aus einem einzigen Satz, doch in späteren Sonetten wird dieser Spannungsaufbau, die durch die „attente sémantique“ erzeugte Vertikalität zugunsten des linearen Fortschreitens und dem „style naturel“ aufgegeben. Auch Du Bellay verwendet den Alexandriner und verfasst mit „Les Regrets“ (1558) inhaltlich betrachtet ebenfalls eine zyklische Sammlung von Liebessonetten, jedoch gilt diese in den „Regrets“ dem Vaterlande, einem abstrakten gegenüber. Antithetisch werden das heimatliche Paris, die französische Stadt mit dem fremden Italien und dem Verfall geweihten Rom dargestellt, das Hier und Dort, Vergangenheit und Gegenwart kontrastiv nebeneinandergestellt. Grundsätzlich hat das Sonett sich im Beleuchten eines bestimmten Aspekts und in dessen Darstellung aus verschiedenen Perspektiven bewährt. Im 18. Jh. thematisiert es sogar sich selbst: selbstreferentielle „Sonett-Sonette“ oder Scherzgedichte parodieren die Künstlichkeit oder kritisieren seine Formstrenge, die, „cette affreuse disgrâce“⁹⁹ bereits laut Nicolas Boileau (1636-1711) in „L'Art poétique“ (1674) den Schlaf rauben kann: „Il ne dormira plus qu'il n'ait fait un sonnet.“¹⁰⁰

Erst von den Romantikern wird diese Ansicht revidiert. Dem Sonett wird sein literarischer Wert wieder anerkannt, ja, man gesteht dieser lyrischen Form Vollkommenheit und die symbolische Inkarnation der Kunst selbst ein. Die Annäherung an das Lied bewirkt eine Vierteilung, eine strophische Auffassung des Sonetts. Johann Ch. Gottsched (1700-1766) legitimiert diese Zuordnung mit der Aussage, „daß die Musik zur Erfindung der Poesie den ersten Anlaß gegeben.“¹⁰¹

⁹⁹ Nicolas Boileau: Art poétique de Boileau-Despréaux, Librairie classique d'Eugène Belin, Paris 1674, S. 26.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Johann Christoph Gottsched: Ausgewählte Werke, Band VI/2, De Gruyter, Berlin/New York 1973, S. 3.

Später wurden dann Künste miteinander vermischt oder kombiniert und das Sonett in Romane und Dramen integriert. Die im Strome der Formskepsis durch Experimente veränderten Sonettformen werden wieder zu einheitlicheren Mustern zurückgeführt. In England ist entweder Petrarka oder etwa John Milton (1608-1674) mit dem Reimschema ABBA ABBA CDC DCD Vorbild und auch in der deutschen romantischen Sonettphilosophie sind die Paarreime im Terzett oder der Wechsel im Reimgeschlecht als Merkmale französischer Herkunft nicht mehr vertreten. Durch die Angehörigen der Romantik durchlebt die Gattung eine Renaissance und wird auch zu Lebzeiten Charles Baudelaires, und gerade wegen seiner „Fleurs du mal“ bei vielen seiner Dichterkollegen „führende literarische Gattung“¹⁰². Für Baudelaire, Wegbereiter der Moderne, dient das Sonett als essentielles Instrument.

Weil die Literatur der Moderne nicht mehr ihre eigenen Umriss aufs Papier ausschrieb, sondern sich in jene bereits existierende äußerliche Schablone einschrieb, zu der Baudelaire seine Dichtung machen wollte (BB, 147), ließen sich ihre Formen weniger in Verbindungen innerhalb der Geschichte der Literatur beschreiben als in Schablonen und Strategemen, die sie mit dem Außen der Literatur verbanden.¹⁰³

In diese, hier, in der Dissertation als flexible Form beschriebene Schablone fließen nun die Eindrücke, die Wahrnehmung von Bildern und Geräuschen, von Emotionen und sein Empfinden von Zeit hinein, und erzeugt wird die genannte Klanggestalt. All dies ist Gegenstand der vorliegenden Arbeit und soll im Folgenden näher ausgeführt werden.

¹⁰² Friedhelm Kemp: Das europäische Sonett, Band I, Wallstein Verlag, Göttingen 2002, S. 272.

¹⁰³ Knut Ebeling: Das Dichten des Außen. Benjamins Baudelaire als geschichtsphilosophische Maschine, in: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften, hg. v. Peter Engelmann, Wendelin Schmidt-Dengler und Michael Franz, 4, Passagen-Verlag, Wien 2007, 53. Jahrgang, S. 536.

III.2 Baudelaires Verhältnis zur Musik

Oui, les formes qui prétendent guider le musicien ou le peintre, cylindres ou cônes, mais aussi échelles de sons, barrent plus qu'elles n'ouvrent la voie de l'intuition poétique [...]. Les formes sont un système de différences, elles demandent de faire des choix, de prendre recul, de se souvenir d'appréhensions d'objets antérieures et qui déjà n'étaient que partielles [...].¹⁰⁴

Baudelaire nimmt sich der poetischen Form des Sonetts an und füllt sie mit neuen Inhalten. Er verändert die Beschaffenheit und bleibt dennoch bei der Formvorgabe. Die Abweichungen vom Regelwerk sind subtil, das thematische Repertoire neu. Er komponiert Sonette, die eine synästhetische Wahrnehmung auslösen können und die Eindrücke seiner ihn umgebenden Welt transponieren: visuell, klanglich, mental und emotional.

Tout ce que le poète voit et entend naît à la fois du spectacle qu'il a ou imagine devant lui, et de son âme. C'est lui, le poète, qui fait chanter la mer, qui lui donne une signification en découvrant en elle sa propre image.¹⁰⁵

Baudelaires Berührung mit Musik ist stark geprägt von Richard Wagner. Von großer Bedeutung ist eine Aufführung, der Baudelaire in Italien beiwohnen durfte. In einem Brief vom 17. Februar 1860 an den deutschen Komponisten geht hervor, dass Baudelaire keine ausgeprägte musikalische Ausbildung hat, nur wenige Begegnungen mit einer Auswahl an Stücken von Weber oder Beethoven, doch wird klar, dass er einen direkten Zugang zur Musik und auch Bestätigung¹⁰⁶ finden konnte, sozusagen intuitiv:

¹⁰⁴ Bonnefoy 2007, S. 43.

¹⁰⁵ Stanislas Paczynski: Baudelaire et la musique. Thèse pour le doctorat du 3ème siècle, Paris III 1973, S. 44.

¹⁰⁶ Vgl., Lloyd James Austin: L'univers poétique de Baudelaire, Mercure de France, Paris 1956, S. 260: „Il trouve dans la musique de Wagner la confirmation de ses idées“.

Paris, Vendredi 17 février 1860: „D'abord il m'a semblé que je connaissais cette musique [...]; il me semblait que cette musique était la mienne, et je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer. Pour tout autre que pour un homme d'esprit, cette phrase serait immensément ridicule, surtout écrite par quelqu'un qui, comme moi, ne sait pas la musique, et dont toute l'éducation se borne à avoir (avec grand plaisir, il est vrai) quelques morceaux de Weber et de Beethoven.“¹⁰⁷

Insgesamt sind musiktheoretische Aussagen oder Stellungnahmen zur Musik von Baudelaire kaum vorhanden. Stattdessen bringt er das Sonett selbst zum Erklingen, sodass sich die Frage nach der Funktion des Inhalts stellt. „Il y a là une recherche de la qualité sonore.“¹⁰⁸ Jegliche Inhalte werden in ihrer Musikalität überprüft: „Baudelaire cherche souvent l'effet musical par un ou plusieurs vers particulièrement mélodieux“¹⁰⁹; sie bekommen Musikalität geschenkt und finden darin ihre Daseinsberechtigung. „Music is space for Baudelaire. It is the antithesis of confinement, like perfume for the ears.“¹¹⁰ Wahrnehmen lässt sich die Vielfalt an Eindrücken mit einem Kaleidoskop der Sinne. Das Zusammenspiel der einzelnen Sinneserfahrungen wird auch sprachlich abgebildet, durch die Kombination von Begriffen, die normalerweise unterschiedlichen Sinnen zugeordnet sind. So lautet auch die letzte Strophe des Gedichts „Tout Entière“ von Charles Baudelaire:

O métamorphose mystique
De tous mes sens fondus en un!
Son haleine fait la musique,
Comme sa voix fait le parfum!¹¹¹

¹⁰⁷ Charles Baudelaire, *Correspondance*, Bibliothèque de la Pléiade, éd. Claude Pichois & L. Ziegler, Vol. 1, Paris 1973, S. 763.

¹⁰⁸ *Ibid.*, S. 48.

¹⁰⁹ Charles Baudelaire: *Les Fleurs du mal précédées d'une notice par Théophile Gautier*, Calmann-Lévy, Paris 1924, XLIII.

¹¹⁰ Peter Broome: *Baudelaire's Poetic Patterns: The Secret Language of "Les Fleurs du mal"*, Rodopi, Amsterdam 1999, S. 303.

¹¹¹ Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal* (1924), S. 65.

Auch hier erfolgt die kaleidoskopartige Ausgestaltung, die sich unterschiedlicher, nicht nur der Disziplin der Lyrik zuzuordnender Mittel bedient. Optisch erinnert sie an eine Marmor-Oberfläche, mit feinen Brüchen und Rissen, die in Baudelaires Sonett erkennbar werden und die Beschaffenheit der Gattung beeinflussen. Der optische Aspekt und die graphische Simulation des Sonetts als Klanggestalt behandelt die Gattung als Klang, der wiederum nicht linear ist, sondern sich im Raum eintreten und ausbreiten kann. Wenn er schließlich auf Hindernisse trifft und den bereits erwähnten spürbaren Abdruck auf dem sie Wahrnehmenden hinterlässt, *ist* sie Eindruck. In dieser Abstraktion kann das Sonett als musikalische Komposition wahrgenommen werden, emotional und mental wahrnehmbar, oder anatomisch messbar als Vibration, Schwingung oder grad sichtbar und wahrnehmbar für Rezipienten, wenn sich Gänsehaut beim Menschen bildet. Eine solche Wirkung auf Rezipienten und Reaktion der Leser zu Lebzeiten Baudelaires beispielsweise, liegt zwar aufgrund der damals als Obszönität empfundenen Gedichtsammlung nahe, lässt sich aber nur vermuten. In jedem Fall hinterlässt der Klang von Musik Spuren, und gleichzeitig ist Musik eine (Ton-)Spur, denn das englische Wort „track“ bezeichnet nicht nur ein Lied, folglich ein Stück Musik, sondern steht auch für „Spur“ und bedeutet daneben auch „Abdruck“. Musik ist in ihrer Vibration, in ihrem Schwingen auch als Bewegung einzustufen, wie bereits durch Augustinus aufgeführt. Dadurch setzt die Musikalität, die dem Genre eigen ist, das Sonett innerhalb seiner festen Formen in Bewegung oder verleiht ihm gar Beweglichkeit.¹¹² Friedhelm Kemp skizziert die Dualität von einerseits fester Form und andererseits vorhandener Flexibilität im Sonett wie folgt:

Es sei mir deshalb erlaubt, [...] das Sonett als ein abgestecktes Feld zu betrachten. Meinen Erfahrungen [...] nach ist diese Gedichtform weniger eine Struktur oder eine Textur als ein *virtuelles Feld*, in dem jeder Dichter [...] sich immer wieder anders bewegt und benimmt. [...] In diesem Feld ereignet sich etwas; ein Spiel wird gespielt.¹¹³

¹¹² Diese Dichotomie, hier im Genre, manifestiert sich schließlich auch in den von Gegensätzen geprägten Inhalten, die in Charles Baudelaires Gedichten zum Vorschein kommen.

¹¹³ Kemp (2002), S. 18.

Mit dem Konzept des Spiels ist die Nähe zu einem musikalischen Stück ebenfalls gegeben. Das Sonett als ein musikalisches Stück bei Baudelaire leistet der Gattung Herkunft Tribut: „Baudelaire défend l'idée d'une musique qui creuse l'idéal d'un *ut pictura* moderne.“¹¹⁴ Gleichzeitig fordert er über das markant Musikalische die traditionelle Sinnggebung heraus und provoziert sein Publikum. Provokativ sind Baudelaires „Les Fleurs du mal“ demnach auf mehreren Ebenen: Die Sonette „Les Bijoux“, „Le Léthé“, „À celle qui est trop gaie“, „Lesbos“, „Femmes damnées“ und „Les Métamorphoses du Vampire“ sind aufgrund ihrer Sprache und Bilder der Zensur zum Opfer gefallen. Das Werk Baudelaires ist auch die Form betreffend provokativ, und dies auch aufgrund der Musikalität. „Dangereuse, la musique l'est d'abord parce qu'elle peut s'abstraire des valeurs morales et civiques.“¹¹⁵ Mittels Musikalität ist es der Dichtkunst möglich, Grenzen zu überschreiten, die etwa durch Papier und Schrift gegeben sind, oder durch Gattungsregeln hinsichtlich ihrer Form oder ihrer Aufführung, gleichzeitig die lyrische Form des Sonetts strukturell jedoch zu wahren. „Baudelaire voit, entend et sent par la poésie, par la musique de la poésie bien plus qu'il ne vit et ne sent par la musique, art des sons.“¹¹⁶ Es ist aber mehr noch als eine Art „*ut musica poesis*“, jedenfalls keine Überführung des lyrischen Kunstwerks in ein Musik-Stück. Das Sonett wird ein festgelegtes Feld, das variabel bespielbar ist, wie bereits mit Kemp skizziert, und bedient hier das widersprüchliche Bild der eingegrenzten Freiheit, einer Virtuosität nach Maß. Richten muss sich, laut Baudelaire, das Sonett, wie auch jedes andere poetische Werk an der Musik, um dem Ideal einer Perfektion näherzukommen: Baudelaire zitiert Wagner wie folgt:

Le seul tableau de la vie humaine qui soit appelé poétique est celui où les motifs qui n'ont de sens que pour l'intelligence abstraite font place aux mobiles purement humains qui gouvernent le cœur. Cette tendance [...] est la loi souveraine qui préside à la forme et à la représentation poétique... [...] Essentielle au poète, cette tendance le conduit jusqu'à la limite de son art, limite que touche immédiatement la musique, et, par conséquent, l'œuvre

¹¹⁴ Florent Albrecht: *Ut Musica Poesis. Modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857-1897)*, Honoré Champion, Paris 2012, S. 123.

¹¹⁵ Finck (2008), S. 3.

¹¹⁶ Paczynski (1973), S. 105.

la plus complète du poète devrait être celle qui, dans son dernier achèvement, serait une parfaite musique.¹¹⁷

Als eine der wenigen Aussagen, die Baudelaire über eine Poetik oder über die Musik macht, fällt dieses Zitat umso mehr ins Gewicht. Es definiert einerseits die Nähe der Poesie zur Musik, und stellt andererseits die Musik dem höchsten künstlerischen Ideal „einer perfekten Musik“, gleichwertig dar; dem Ideal, das der Künstler in seinem Werk anstrebt und mit der sich zu messen gilt.

III.3 Baudelaire-Forschung: Stilistische Betrachtungen und Bezüge zur Musikalität

„Die ‚Fleurs du mal‘ sind das letzte lyrische Werk gewesen, das eine europäische Wirkung getan hat; kein späteres ist über einen mehr oder weniger beschränkten Sprachkreis hinausgedrungen.“¹¹⁸ Forschung zu Charles Baudelaire ist in großen Mengen vorhanden, darunter Sammelwerke zu sämtlichen Etappen in Baudelaires Leben und Wirke. André Ferran erstellt seines unter der Prämisse, „L'esthétique de Baudelaire“ zu erfassen. Ferran stellt auch gleich zu Beginn klar, dass Kenntnisse über Baudelaires Umfeld und historischen Kontext obligatorisch sind, um Charles Baudelaire zu verstehen: „On ne peut juger son originalité [...] si l'on ne respire le même air, si l'on ne vit sous les mêmes ciels.“¹¹⁹ Aus diesem Grund geht er chronologisch vor und sammelt sämtliche Informationen und Daten zum Lebenslauf Baudelaires, Begegnungen, Zitate, Kreise, in denen Baudelaire sich aufhielt, wichtige Schritte und Einflüsse (etwa durch die Bildenden Künste, durch Edgar A. Poe oder Richard Wagner), die sein Werk prägen könnten. („Ainsi Baudelaire forme son expérience et son goût.“¹²⁰) Zu den Etappen gehören Baudelaires Dandy-Dasein („Le dandysme n'est point pour lui seulement attitude extérieure. Il est par lui transformé,

¹¹⁷ Charles Baudelaire: Richard Wagner et Tannhäuser à Paris, Dentu, Paris 1861, S. 27.

¹¹⁸ Walter Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Zwei Fragmente, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1969, S. 161.

¹¹⁹ André Ferran: L'Esthétique de Baudelaire, A. G. Nizet, Paris 1972, S. 3.

¹²⁰ Ibid., S. 48.

agrandi, purifié.“¹²¹), seine Kritiker-Tätigkeit, die Epoche der Romantik, die zeitlich und literaturgeschichtlich die Kulisse seiner Jugend bildet und deutliche Zeichen, die auf Abweichung hindeuten: „Et s'il est romantique, c'est pour avoir compris le romantisme autrement que tous les lyriques de 1830 et pour avoir donné au mot un sens dégagé des horizons d'une Ecole.“¹²²

Ähnlich verfährt auch Eugène Crépet in seiner „Étude biographique“ (mit einem Vorwort von Jacques Crépet) und teilt die Lebensetappen Baudelaires nach Produktionsphasen ein. Er zeigt dessen Entwicklung von „La vocation du poète“ über „Le poète, qui ne veut pas encore publier“ und die Entstehung der „Fleurs du mal“ bis zur „Période d'active production“.¹²³ Auf Phasen der Einsamkeit und Krankheit folgt der Tod Baudelaires. Ihm und dem Nachhall und Wirken Baudelaires widmet Crépet das letzte Kapitel. Crépets Arbeit bildet für die Baudelaire-Forschung ein wichtiges Fundament wie auch die des Herausgebers Claude Pichois, die teils auf Crépet beruht: „Claude Pichois adoucit certainement la fin du gran érudit“¹²⁴.

Cornelia Wild hingegen geht nicht chronologisch vor, sondern nimmt das Einläuten der Moderne durch Charles Baudelaire als Ausgangspunkt ihrer „Praxis poetischer Zustände.“¹²⁵ Schon ein erster Blick auf die Struktur ihrer Ausarbeitung zeigt, dass der Fokus auf die Fragilität Baudelaires und die Herausforderungen, denen er begegnete, gelegt wird: Es geht in ihren Kapitelüberschriften um „Poetische Symptome“, um „Baudelaires Scheitern“, sein „Gattungsdilemma“ sowie „Zerbrechliche Athleten“. In nur wenigen Sätzen skizziert sie gleich zu Beginn, was den modernen Poeten ausmacht und wie sich die Situation des Dichters allgemein und des Dichtens im Vergleich zu den Ursprüngen der Dichtkunst verändert hat.

Mit Charles Baudelaire, auf den heroisch die Moderne datiert wird, tritt diese ohne Siegeskranz auf. [...] Im Tumult der Großstadt verliert der Dichter seine Aureole. [...] Er

¹²¹ Ibid., S. 50.

¹²² Ibid., S. 80.

¹²³ Vgl. Eugène Crépet: Charles Baudelaire. Étude biographique d'Eugène Crépet. Revue et mise à jour par Jacques Crépet. Suivie des Baudelairiana d'Asselineau, A. Messein, Paris 1906.

¹²⁴ Jacques Crépet: Propos sur Baudelaire rassemblés et annotés par Claude Pichois, Mercure de France, Paris 1957, S. 12.

¹²⁵ Cornelia Wild: Später Baudelaire. Praxis poetischer Zustände, Wilhelm Fink, München 2008.

entscheidet sich gegen sie [...]. Er entscheidet sich gegen Ambrosia, den Trunk, der den Göttern des Olymps Unsterblichkeit verlieh. [...] Von nun an fristet er sein Dasein ruhmlos, sterblich.¹²⁶

Damit knüpft Wild an die Tradition an, die Großstadterfahrung als essentielles Merkmal der Moderne zu verfolgen. Walter Benjamins Jahrhundertwerk hat diese Themen und Abschnitte aus Charles Baudelaires Leben um ein Vieles erweitert und betonte den Stellenwert, den Paris in Baudelaires Leben einnimmt. An dieser Großstadt und ihren Veränderungen ließen sich die Entwicklungen des sozialen und wirtschaftlichen Wandels hin zur Moderne abbilden, ja sogar, sie bildete sie ab. Fietkau beschreibt Walter Benjamins Arbeit als „Versuch, den soziologischen Ort Baudelaires zu bestimmen“¹²⁷. „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus“ aus Benjamins „Passagen-Werk“ beleuchtet die sich neu herausbildende Welt der Warenwirtschaft, der Passagen, den Wandel der Hauptstadt Paris. Dabei untersucht er sämtliche Notizen und Schriften Baudelaires und ist auch teils deren Übersetzer. Doch auch hier sind keine ausführlichen Einzelanalysen der „Fleurs du mal“ vorhanden, vielmehr wird das Werk in seinem Gesamtkontext platziert und durch seine symbolische Wirkung positioniert: „Baudelaire wollte gelesen werden wie ein Antiker. [...] Die Antike von Baudelaire ist die römische.“¹²⁸ Walter Benjamin arbeitet in Charles Baudelaires Werk vorherrschende Motive heraus und gibt dafür auch Textbeispiele. Zu den Themen und Motiven gehören: „Matière et mémoire“, Chock, Bewusstsein und Reflexion, die Menge („la foule“) als Phänomen des 19. Jahrhunderts und der Moderne, und der Passant („Die Masse ist Baudelaire derart innerlich, daß man ihre Schilderung bei ihm vergebens sucht.“¹²⁹). Weitere Themen sind „durée“ und „le fugitif“ sowie Baudelaires „correspondances“ als „Data des Eingedenkens. Sie sind keine historischen, sondern Data der Vorgeschichte.“¹³⁰ Ein Kapitel widmet Benjamin auch

¹²⁶ Ibid., S. 9.

¹²⁷ Wolfgang Fietkau: Schwangengesang auf 1848. Ein Rendezvous am Louvre: Baudelaire, Marx, Proudhon und Victor Hugo, Rowohlt Verlag, Hamburg 1978, S. 227.

¹²⁸ Benjamin (1969), S. 97f.

¹²⁹ Ibid., S. 128.

¹³⁰ Ibid., S. 149.

der modernen Produktionstechnik der Daguerreotypie¹³¹ in Verbindung mit Produktion, Wiedergabe und Langlebigkeit künstlerischer Werke und dem Motiv des Blicks, und betreibt damit auch Mediengeschichte.

Hermann Doetsch prüft die Stadt auf ihre semiotische Qualität und thematisiert ihre Relationalität: „Die Stadt erscheint [...] als arbiträre semiotische Einheit und zum anderen als dynamisches Beziehungsgeflecht zwischen Individuen.“¹³² Er verfolgt den Gedanken der Stadt als Netzstruktur und die Idee der Spuren, wie sie auch in der vorliegenden Arbeit gedacht wird. Doetsch formuliert eine „Ästhetik intensiver Erfahrung, die im Raum einer uneigentlichen *Écriture* produziert wird“¹³³, betrachtet hier jedoch nicht speziell Baudelaires Sonette. Relevant ist seine Theorie insofern, als dass auch er die Schrift als Medium in den Mittelpunkt stellt, die es vermag, „diese Interaktion zwischen Ich und Stadt herzustellen“¹³⁴. Im Bedeutungskontext des „fugitif“ gewinnen der Blick und der Augenblick an Bedeutung und werden nicht selten im Zusammenhang mit der Großstadterfahrung und auch der Kontemplation gesehen, die zueinander auch in Kontrast stehen können und somit eine „Paradoxie des Augenblicks als gegenwärtigem und immer-schon-vergangenem“¹³⁵ entsteht. Dieser Thematik widmet sich Hermann Doetsch mit seiner Ausarbeitung „Momentaufnahmen des Flüchtigen. Skizzen zu einer Lektüre von ‚Le Peintre de la vie moderne‘.“ Die Momente und ihre Augenblicklichkeit können aufgrund ihres plötzlichen Auftretens eine Schock-ähnliche Wirkung haben. Den Effekt nutzt Charles Baudelaire.

¹³¹ Vgl., *Ibid.*, S. 154.

¹³² Hermann Doetsch: Lithographische Spaziergänge. Die Textur der Stadt und der Körper des Flaneurs, in: Rédas Paris. Topographien eines späten Flaneurs, Mahler, Andreas/Nitsch, Wolfram (Hg.), Verlag Karl Stutz, Passau 2001, S. 51- 76, S. 51.

¹³³ *Ibid.*, S. 59.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Hermann Doetsch: Momentaufnahmen des Flüchtigen. Skizzen zu einer Lektüre von ‚Le Peintre de la vie moderne‘, in: Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker, hg. von Karin Westerwelle, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007, S. 139-162, S. 141. Wie in den Detail-Analysen noch deutlicher ausgearbeitet wird, tritt im Streben nach einem göttlichen Ideal das Irdische und das Sterbliche des Mensch-Seins in den Vordergrund. Das Göttliche erscheint nicht als Barmherzigkeit, als Erlösung oder als Allmächtiges. Vielmehr wird der Tod als Erlösung und Befreiung vom bitteren Dasein dargestellt, so in „La Mort des pauvres“. In „Le mauvais moine“ verliert der Mensch seine Individualität im Angesicht des Todes und des Massengrabs. Götterfiguren aus der antiken Mythologie treten auf und wirken zugunsten der Künste oder des Künstlers, so in „Bohémiens en voyage“, wo Kybele Übernatürliches bewirkt.

Karl Heinz Bohrer's literaturgeschichtliche Betrachtung markiert mehrere Etappen des Phänomens der Plötzlichkeit und gelangt über die „Innovation als sichtbarstes Kriterium der Avantgarde“¹³⁶ und die Rezeption Nietzsches („Effekt des 'Grauens'“¹³⁷) und Kierkegaards („Dämonisierung des 'Plötzlichen'“¹³⁸) im 19. Jahrhundert zum „'Epiphanie'-Motiv“¹³⁹ von James Joyce. In Baudelaires Dichtung treten diese Motive auf, auch offenbart sich in Momenten solcher plötzlichen Augenblicklichkeit oder in Erscheinungen nicht selten das Göttliche.¹⁴⁰

Bestätigt sieht sich dies auch einer „Ästhetik des Schocks“, in der Karin Westerwelle die sprachliche Ausdruckskraft Baudelaires und die Wirkung seiner poetischen Sprache auf die Leserschaft analysiert. Sie bemerkt Hinweise auf Nervös-Krankes, auf Hysterisches, geht hier aber noch weiter und sieht die Radikalität Baudelaires und den Einsatz einer „Metaphorik der Nerven“¹⁴¹ im Bereich des Pathologischen, als notwendig, um die Leserschaft im modernen Zeitalter zu erreichen.¹⁴² „Wir finden also bestätigt, daß Baudelaire [...] das Hysterische als einen Zustand kultiviert, d.h. ihn willentlich als eine Schock- und Lusterfahrung produziert.“¹⁴³ Baudelaire agiert bei Westerwelle als ‚homme nerveux‘ sogar politisch, was dazu beiträgt, in seiner Reaktion auf die Demokratie „seine ästhetischen Positionen zu entwickeln.“¹⁴⁴ Nicht nur intrinsisch künstlerisch motiviert ist demnach Baudelaires Werk, auch das sozialpolitische Geschehen dient als Katalysator.

Ein weiteres oft adressiertes Motiv Baudelaires ist die Ironie. Judd David Hubert schenkt dem Motiv der Ironie viel Aufmerksamkeit und reflektiert es mit dem Effekt der Zweideutigkeit: „les ambiguïtés surnaturalistes“ auf inhaltlicher und symbolischer Ebene, aber auch „les ambiguïtés spatiales“.

¹³⁶ Karl Heinz Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Mit einem Nachwort von 1998, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981, S. 38.

¹³⁷ Ibid., S. 44.

¹³⁸ Ibid., S. 47.

¹³⁹ Ibid., S. 64.

¹⁴⁰ Als Beispiel kann hier *À une Passante* genannt werden.

¹⁴¹ Karin Westerwelle: Ästhetisches Interesse und nervöse Krankheit: Balzac, Baudelaire, Flaubert, Metzler, Stuttgart 1993, S. 254.

¹⁴² Vgl., ibid., S. 250.

¹⁴³ Ibid., S. 281.

¹⁴⁴ Ibid., S. 249.

L'ambiguïté spatiale, plus peut-être que n'importe quelle autre, constitue un centre d'indétermination poétique où n'importe quel objet, événement, idée ou structure peut se transformer en son contraire sans la moindre difficulté l'espace se change en temps et l'univers en poésie.¹⁴⁵

Dadurch hebt Hubert das Sonett bei Baudelaire auf eine Meta-Ebene, stellt es in einen anderen Kontext als in den geschichtlichen und eröffnet mit der physikalischen Dimension einen weiteren Blickwinkel. Geometrie und Bewegung geraten in einen gemeinsamen Kontext mit der Struktur des Sonetts¹⁴⁶ und referieren auf die Gedanken von Augustinus über eine mathematische Betrachtung der lyrischen Kunst.

Eine wiederum stark epochal betonte Interpretation vollzieht Lloyd James Austin. Er zählt Charles Baudelaire neben Mallarmé und Valéry zu den „trois poètes majeurs du Symbolisme français“¹⁴⁷, charakterisiert diese „famille poétique“¹⁴⁸ durch deren Begeisterung für Edgar A. Poe, für die Bildende Kunst und für die Musik von Richard Wagner, und sieht in ihrer Poesie die Epoche der Romantik fortgesetzt und schließlich auch vollendet.¹⁴⁹ Besonders Charles Baudelaire schreibt er in Frankreich die Rolle zu, die Poesie der Romantik in Richtung eines Symbolismus zu lenken mit dem Ziel „à communiquer un état d'âme ; la poésie deviendra une incantation, cherchant à recréer dans l'âme du lecteur l'émotion qu'avait ressentie le poète à tels moment privilégiés de sa vie.“¹⁵⁰ Diese hervorgehobene Subjektivität in der Poesie von Charles Baudelaire führt in der Forschungsliteratur zu einer Vielzahl an Interpretationen und Auslegungen, die stark an Baudelaires Biographie angelehnt sind und rasch biographisch gestützte Schlüsse ziehen. Im Vordergrund stehen die Dichterfigur selbst und das Ideal einer Dichtkunst, der Dichter im sozio-historischen Kontext sowie die ihn betreffenden

¹⁴⁵ Judd David Hubert: L'Esthétique des "Fleurs du mal". Essai sur l'ambiguïté poétique, Slatkine Reprints Genève 1993, S. 148.

¹⁴⁶ Vgl., *ibid.*, 115.

¹⁴⁷ Austin (1956), S. 9.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*, S. 11.

¹⁵⁰ *Ibid.*, S. 14.

Themen ennui bzw. spleen, Ironie, der Tod und der Rausch, die Dualität zwischen Gut und Böse sowie die Flüchtigkeit („le fugitif“).

Das Fehlen von detaillierten Analysen der Gedichte Baudelaires merkt auch Ariane Wild in „Poetologie und Décadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes“ an:

Die Forschung bietet folglich bereits einige Arbeiten, die sich mit der Baudelaireschen Ästhetik und deren Ausrichtung auf Idealität beschäftigen und dabei vor allem den Aspekt der Modernität untersuchen. Arbeiten, die ausführlich das Bild des Dichters in Baudelaires Lyrik anhand von Einzelinterpretationen erörtern, gibt es jedoch nicht, so daß hier Raum für weitere Forschungen gegeben ist.¹⁵¹

Ariane Wild vergleicht in ihrer Ausarbeitung Baudelaires „Spleen et Idéal“, „Tableaux parisiens“, „Le vin“, „Fleurs du mal“, „Révolte“ und „La mort“ und stellt rasch den Bezug her zur Dichterfigur, den den Dichter betreffenden Kontext, seine Stellung zu Décadence und Gesellschaft. Dies geschieht jedoch nach einem relativ kurzen Blick auf die Gedichte selbst. Sie werden nicht im Detail analysiert, sondern inhaltlich umrissen und gelangen ohne Hinleitung zu einer Interpretation. Wild schlussfolgert: „Die Schönheit, die das Hauptziel des Dichters ist, spielt demnach eine wichtige Rolle in Baudelaires theoretischen Schriften. In seiner Lyrik geht es, auch wenn sie nicht genannt wird, indirekt immer um sie.“¹⁵² Auch in der bereits erwähnten Reise zu „L'univers poétique de Baudelaire“ gelangt Austin über kurze inhaltliche Zusammenfassungen oder Wiedergaben einzelner Strophen schnell auf die Deutungsebene. „La courbe de la première partie du recueil traduit fidèlement l'amère expérience de Baudelaire: c'est une courbe descendante, une descente aux Enfers, une chute dans le gouffre du spleen et de l'ennui“¹⁵³, stellt Austin mit einer kurzen Schleife um „Bénédiction“, „L'Albatros“ und „Elévation“ fest und nimmt damit direkten

¹⁵¹ Ariane Wild: Poetologie und Décadence in der Lyrik baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes, Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2002, S. 71.

¹⁵² Ibid., S. 66.

¹⁵³ Austin (1956), S. 92.

Bezug auf Baudelaires Biographie, liefert aber keine detaillierte und insbesondere vom Autor zunächst getrennt betrachtende Gedichtanalyse. Bezüge zwischen einzelnen Gedichten werden hergestellt, Gemeinsamkeiten erkannt und dadurch das Werk in seiner Gesamtstruktur erfasst. Baudelaire und sein Werken genießen einen hohen Bekanntheitsgrad, und so sind auch dementsprechend in der Forschungslandschaft zahlreiche Arbeiten entstanden. Bestimmte Interpretationen und Symbole haben Gültigkeitsanspruch, und das Vokabular, das nicht nur in den „Fleurs du mal“ selbst vorhanden ist, sondern auch inzwischen zur Beschreibung seiner Biographie und seiner Werke verwendet wird, dient nicht selten der Bezugherstellung zwischen Werk und Autor.

In den Notizen des Sprachwissenschaftlers Emile Benveniste (1902-1976) finden sich Gedanken und Mutmaßungen über eine Poetik in Baudelaires Werken. Benveniste notiert Entsprechungen von unterschiedlichen, aber zusammenhängenden Sinneswahrnehmungen, wie etwa im Folgenden:

BAUDELAIRE, 13, f°19

f°79

Petite feuille de bloc-notes, l = 11,5, h = 16,2, stylo à bille noir, une ligne écrite à l'encre noire.

Extraordinaire

fourmillement d'images

XXII et XXIII

c'est l'odeur qui suscite et

guide.

(« le parfum, le son et la couleur »

relation importante nager ~ parfum

Comme d'autres esprits voguent sur la ^(musique) >

Le mien, ô mon amour ! nage sur ton
parfum.

Le poème XXVIII

Exhaurissant
 fourmillement d'images
 XXII et XXIII
 et l'odeur qui insiste et
 guide.
 (le parfum, le son et la couleur)
 relation importante nager ~ parfum (musique)
 Comme d'autres esprits voguent sur
 le bien, ô mon amour ! nage sur ton parfum
 BNF MSS

~~Le poème XXVIII~~

154

Die olfaktorische Wahrnehmung produziert im empfindenen Subjekt gleichzeitig ein Gefühl der Bewegung oder des Bewegtwerdens („nager“; „voguent“) und die Gleichsetzung des Dufts („parfum“) mit einer Welle oder Wasseroberfläche, auf der geschwommen werden kann („nage sur ton parfum“) und an „La Musique“ von Baudelaire erinnert, an ein Subjekt, das von Wahrnehmung und Empfindungen davongetragen wird. Auch Benveniste schreibt dem Poeten die folgende Aufgabe zu:

¹⁵⁴ Chloé Laplantine: Emile Benveniste : poétique de la théorie. Publication et transcription des manuscrits inédits d'une poétique de Baudelaire. Thèse de Doctorat sous la direction de Gérard Dessons, Université de Paris 8, Paris 2008, Baudelaire, 13, f°19, f°79.

(ou presque) se tient Mallarmé qui veut même
abolir les frontières des mots et ne faire du
poème qu'un mot unique, quelque
chose qui imitera la musique.

- La tâche du poète est de faire en quelque
sorte un habillage de mots pour ~~exprimer~~^{transposer}
l'émotion qui le saisit, mais sans que ces mots
aient nécessairement un sens qui explicite
et rationalise l'émotion.

Dans le langage ordinaire, l'idée est
première, et l'on agence les mots et les phrases
dans leur fonction sémantique pour expliciter
ce message.

Dans le langage poétique, l'émotion est
première, et il faut alors agencer les mots et
les phrases sans égard à leur fonction sémantique
pourvu que ~~qui~~, choisis et joints d'une certaine manière, ils
fassent¹ ressentir au lecteur l'émotion. L'art du

(ou presque) se tient Mallarmé qui veut même
abolir les frontières de mots et se faire de
poésie qu'un mot unique, quelque
chose qui imitera la musique.

- La tâche du poète est de faire en quelque
sorte un habillage de mots pour ~~l'émotion~~ ^{l'émotion}
l'émotion qui le maint, mais sans que ces mots
aient nécessairement un sens qui explicite
et rationalise l'émotion.

Dans le langage ordinaire, l'idée est
première, et l'on agence les mots et les phrases
sans leur fonction sémiotique pour expliciter
ce message.

Dans le langage poétique, l'émotion est
première, et il faut alors agencer les mots et
les phrases sans regard à leur fonction sémiotique,
pour que ~~elles~~ ^{elles} soient et soient d'une certaine manière, ils
font ressentir au lecteur l'émotion. ^{Benveniste} L'art de

155

Dadurch gelangt Benveniste auch zu einer notwendigen sprachwissenschaftlichen Definition und der Unterscheidung zwischen Sprache im Gebrauch und Sprache in Kunst, und im entfernten Sinne zu der Frage „Was ist Literatur?“. Der semantischen Funktion eines Wortes weist er dabei die entscheidende Rolle zu, die es entweder zu beachten oder zu vernachlässigen gilt:

¹⁵⁵ Benveniste, 22, f°34, f°286.

Dans le langage ordinaire, il y a les signes, et il y a le réfèrent (objet ou situation) qui est hors du

signe, dans le monde, même si ce réfèrent est purement noétique (p. ex. un raisonnement de logique)

En poésie le réfèrent est à l'intérieur de l'expression qui les énonce ; c'est pourquoi le langage poétique renvoie à lui-même.

Mais comment démontrer cette proposition ?


La poésie (lyrique) est le langage de l'intériorité ; le poète se parle à soi-même, dialogue avec sa pensée, console sa douleur.

Le sentiment qui meut le poète, l'expérience qui fait vibrer sa sensibilité et engendre chez lui l'état émotif, c'est cela qu'il essaye de traduire en mots. Il choisit, il conjoint les mots pour reproduire cette émotion. Ici les signifiés sont subordonnés à l'intenté émotif, ils restituent donc par eux-mêmes en tant que mot d'une certaine forme phonique (longueur, sonorité) et d'une certaine construction (ordre, jonction, accouplement, répétition) cet intenté d'émotion.

Dans le langage ordinaire, il y a des logiques, et il y a le référent (objet ou situation) qui est hors du signe, dans le monde, même si le référent est purement intellectuel (ex. un raisonnement de logique).
En poésie le référent est à l'intérieure de l'expression qui le énonce; c'est pourquoi le langage poétique renvoie à lui-même.

Mais comment démontrer cette proposition?

Le poète (lyrique) est le langage de l'intériorité; le poète a parlé à soi-même, dialogue avec sa pensée, croise sa douleur.

Le sentiment qui meut le poète, l'expérience qui fait vibrer sa sensibilité et engendre en lui l'état d'émotion, est cela qu'il essaye de traduire en mots. Il choisit, il conjoint les mots pour reproduire cette émotion. Si les signifiés sont subordonnés à l'intention émotif, ils restent donc par eux-mêmes en tant que mots d'une certaine forme phonique (longueur, sonorité) et d'une certaine construction (ordre, jonction, accolement, répétition) est inférentiel d'émotion. 

Dans le langage ordinaire, l'idée est première, et l'on agence les mots et les phrases dans leur fonction sémantique pour expliciter | ce message.

Dans le langage poétique, l'émotion est première, et il faut alors agencer les mots et les phrases sans égard à leur fonction sémantique pourvu que qui, choisis et joints d'une certaine manière, ils fassent ressentir au lecteur l'émotion. L'art du poète consiste alors dans une transposition de l'émotion en une certaine verbalisation.¹⁵⁶

Diese Argumentation erlaubt, ja, vereinfacht sogar die Trennung des Werks von der Biographie und Person des Dichters, ermöglicht auch das Herausheben eines lyrischen Kunstwerks aus seinem sozial-historischen oder gattungsspezifischen Kontexts und dadurch eine globale Betrachtung.

Schließlich liefert Benveniste auch eine Poetik Baudelaires und erkennt in seinem Werk ebenfalls die Musikalität, die Musikalität der Sprache und der Bilder, die sie

¹⁵⁶ Benveniste, 22, f°34, f°286 – f°35, f°287.

auszudrücken vermag sowie ihre Fähigkeit, auch Geruchsempfindungen zu transformieren.

BAUDELAIRE, 22, f°35

Feuille de bloc-notes, 21 x 27, petits carreaux, encre bleu clair.

f°287

poète consiste alors dans une transposition de l'émotion en une certaine verbalisation.

Cette transposition tient compte bien moins du sens intrinsèque que du pouvoir iconique des mots.

Le génie de Baudelaire est d'avoir inventé la musique de : « Voici venir le temps où vibrant sur sa tige , chaque fleur . . . valse mélancolique et langoureux vertige....» , . . où. Il a transposé une impression globale, une émotion vertigineuse suscitée par un parfum et qui s'enrobe de visions et de sonorités délicieuses , en une composition poétique où les mots à la fois signifient et évoquent , où la musique, le parfum et la couleur sont nommées et en même sont présentes par le pouvoir intrinsèque des mots.

Faire parler l'émotion , et que ces paroles la dénoncent sans la décrire, voilà le problème du poète.

poète consiste alors dans une transposition de l'émotion en une certaine verbalisation.

Cette transposition tient compte bien moins du sens intrinsèque que du pouvoir iconique des mots.

Le génie de Baudelaire est d'avoir inventé la musique de : « Voici venir le temps où vibrant sur sa tige, chaque fleur .. valse mélancolique et langoureux vertige. ... » . Il a transposé une impression globale, une émotion vertigineuse suscitée par un parfum et qui s'enrobe de visions et de sonorités délicieuses, en une composition poétique où les mots à la fois signifient et évoquent, où la musique, le parfum et la couleur sont nommés et en même temps présentes par le pouvoir intrinsèque des mots.

Faire parler l'émotion, et que ces paroles la démontrent sans la décrire, voilà le propos du poète.

"Le génie de Baudelaire est d'avoir inventé la musique de : « Voici venir le temps où vibrant sur sa tige, chaque fleur .. valse mélancolique et langoureux vertige. ... » , . où . Il a transposé une impression globale, une émotion vertigineuse suscitée par un parfum et qui s'enrobe de visions et de sonorités délicieuses, en une composition poétique où les mots à la fois signifient et évoquent, où la musique, le parfum et la couleur sont nommées et en même temps présentes par le pouvoir intrinsèque des mots."¹⁵⁷

In seiner Definition wird die Bedingung oder das Angebot laut, dass der Ausdruck und das Übertragen von subjektiven Empfindungen in Sprache und Kunst subtil und indirekt erfolgen.

¹⁵⁷ Benveniste, 22, f°35, f°287.

“Faire parler l'émotion , et que ces
paroles la dénoncent sans la décrire, voilà le problème
du poète.“¹⁵⁸

Die Möglichkeit liegt nahe, dass der Klang der gewählten Wörter, die Musikalität des Gedichts, Versifikation und Metrik, die inhaltliche und grafische Gestaltung, die sprachliche Kreation von Bildern, die ganze Kraft der Lyrik die Lösung sein können.

Et pour qu'en musique la pensée de la poésie [...] se reforme, n'est-il pas utile [...] d'avoir institué dans l'écoute du son ces formes qui certes barrent la voie du gouffre qui est en lui mais sont en continuité avec le langage et en réintroduisent donc la pensée?¹⁵⁹

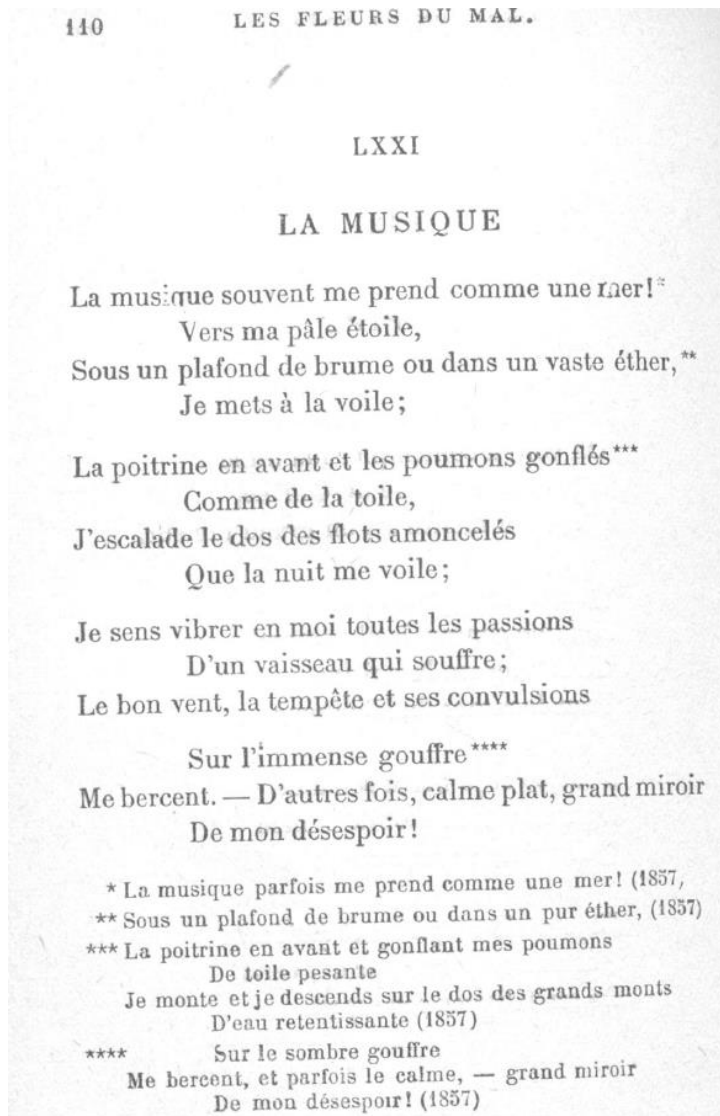
In den folgenden Detailanalysen wird nun von Interesse sein, wie Charles Baudelaire mit der Herausforderung des Verbindens von Klang und Aussage umgeht und die Überwindung der Distanz beziehungsweise des Erreichens des Ideals meistert.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Bonnefoy (2007), S. 47.

IV Charles Baudelaire's „stoicheion poeticae“. Transformation

IV.1 Das Sonett als Musikereignis in „La Musique“



Der erste Vers, ein syntaktisch-grammatikalisch vollständiger und mit einem Ausrufezeichen versehener Satz, gleicht einer Einleitung, präsentiert sich wie ein Untertitel nach dem kurzen und sehr allgemeinen Titel „La musique“. Er greift diesen nämlich anaphorisch auf, weitet den Gedanken jedoch aus, erklärt oder leitet ein, wirkt wie eine Feststellung, mehr noch, wie eine Ankündigung. Die Musik an sich wird aber nicht näher definiert, vielmehr ist sie hier im ersten Vers explizit in einen Vergleich eingekleidet, nicht metaphorisch versteckt, sondern mit der zugehörigen Konjunktion versehen: „La musique me prend comme une mer!“ Während die Sprache von Musik ist, fällt der unbestimmte Artikel des Vergleichsobjekts auf, denn es heißt nicht „la mer“, sondern „une mer“, wodurch nun unterschieden wird. Das, was folgt, gilt für jegliche Art von Musik, jedoch bleibt das Meer unbestimmt. Der Leser bleibt im Ungewissen über das Genre oder etwa einen Komponisten, über mögliche Instrumente oder den Charakter der Musik, die das lyrische Ich vernimmt. Ab „souvent“ verlässt der Leser den Bereich der Kunst. Die Bildlichkeit des Wassers dient der Veranschaulichung der Musik. Über die Verse 2 bis 13 (erste Hälfte) erstreckt sich schließlich, ähnlicher einer Reise über das Meer, der zweite, durch Kommata und Semikolons in viele Abschnitte geteilte Satz, und dadurch auch die Beschreibung und der zum angekündigten Vergleich gehörende Inhalt: das, worum es im Gedicht schließlich geht.

Dass die Natur im Einklang ist mit „La musique“ zeigt sich bereits in diesem ersten Vers, in seiner Beweglichkeit, flexibel wie das Wasser selbst, elastisch wie die Wellen, sich hin und her bewegend wie Ebbe und Flut: „In switching from an Alexandrine to a pentasyllabic line, it seems to take its cue from ‚mer‘“¹⁶¹, so auch in Peter Broomes Analyse. Ganz zu Beginn also widersetzt sich der poetische Inhalt den starren Formbedingungen des Sonetts und entgleitet ihm, „läuft aus“ und füllt einen anderen, neuen Raum aus. „*La Musique* becomes [...] an experience of space.“¹⁶²

¹⁶⁰ Charles Baudelaire: *Journaux intimes – Fusées. Mon cœur mis à nu*, texte réimprimé sur les manuscrits originaux avec une préface par Ad. van Bever, Les Éditions G. Crès et C^o, Paris 1920, S. 12.

¹⁶¹ Broome (1999), S. 304.

¹⁶² *Ibid.*

Einige weitere Begriffe aus dem Naturbereich werden noch fallen. Die Gruppe bildet sich aus folgenden Nomina: „mer“, „étoile“, „brume“, „éther“, „flots“, „nuit“, „vent“, „tempête“, „calme plat“ (wenn man an die Bedeutung der Windstille oder ruhige und glatte Wasseroberfläche denkt). Die meteorologischen Begriffe bezeichnen Phänomene, die sich hoch oben und in weiter Ferne befinden, entweder unerreichbar (der Stern) oder ungreifbar (der Wind, der Himmel). In die Höhe wie auch in die Tiefe sind keine Grenzen gesetzt. Gleichsam bedeuten der Ozean oder das Meer für den Menschen eine unerreichbare Tiefe, ganz wie „l'immense gouffre“ (Vers 12). Auch das Wasser kann sich nahezu grenzenlos ausbreiten, einem Nebel gleich, der, wie auch der Wind, nicht greifbar ist. Dennoch können beide Naturphänomene den Menschen behindern oder in Gefahr bringen, und so auch das Wasser, beispielsweise in Form einer Welle.

Direkte Vergleiche zeigen sich im Sonett mit der bereits erwähnten Konjunktion „comme“, die im ersten Vers und später im zweiten Vers („Comme de la toile“) des zweiten Quartetts die Verbindung herstellen. Im Gegensatz dazu erfolgt der Vergleich des lyrischen Ichs mit einem Segelboot auf bewegter See indirekt, es gibt keine explizite Bezugnahme oder lexikalische Identifizierung, vielmehr ein Sich-Hineinversetzen: „Je sens en moi toutes les passions / D'un vaisseau qui souffre“ (V. 9f). Weiterhin deuten Prädikate darauf hin: „me prend comme une mer“ wird indirekt in „Me bercent“ (V. 13) wiederaufgenommen, übermittelt aber einen sanften und weicheren Charakter. Das Gedicht endet somit nicht aufbrausend in der Mitte, wo von Sturm und Gewitter die Rede ist.

Deutlich wird die Passivität des lyrischen Ichs, das von Beginn an als Erleidender die Rolle des Patiens annimmt. „La Musique“ ist, wie schon im Titel angekündigt, Hauptakteur, der, der in personifizierter Form auch handelnd auftritt. Die Passivität wird syntaktisch und grammatikalisch durch das reflexive Akkusativ-Pronomen in „La musique me prend“ verbalisiert. Zudem wird hier die französische Wendung „prendre la mer“, im Sinne des deutschen „in See stechen“, umgekehrt. Darin ist nicht mehr der Seefahrer oder der Reisende das Subjekt, vielmehr wird das Meer selbst zum Agens erkoren. Weiterhin öffnet das Verb „prendre“ ein breites Bedeutungsfeld, der Akt des Greifens kann wörtlich verstanden werden im Sinne von „mit der Hand greifen“,

„packen“ bis hin zu „festhalten“. In Bezug auf die Emotionen und das innere Wesen des Menschen kann das lyrische Ich auch hier ergriffen sein von ihr. Der doch sehr plastische Vergleich mit dem Meer bringt einen physischen Aspekt mit hinein. Im Laufe des Gedichts erfährt der Leser, wie sich das Musikerlebnis nicht nur emotional, sondern auch körperlich auf den Zuhörer und „Erleidenden“ auswirkt. Der Körper wird hier zum Spiegel der Seele, während die Empfindungen physisches Leiden erzeugen. Nicht nur die Gefühle haben aufgrund der wahrgenommenen Musik Einfluss auf den körperlichen Zustand des lyrischen Ichs. Auch die Naturphänomene prägen das Subjekt, ganz direkt, wenn sie ihm etwa die Sicht vernebeln, ihm den Boden unter den Füßen wegnehmen, die Person sanft hin- und herbewegen und schaukeln. Nicht nur innerlich, auch äußerlich ist der Zuhörer demnach bewegt. Es durchfahren ihn Zuckungen und innerliches Beben. Peter Broome ergänzt seine Interpretation von „La Musique“ um den Gleichklang von „la mer“ mit „la mère“ und „lamère“. Rein klanglich können diese Begriffe nicht unterschieden werden, weswegen sie für ihn die persönlichkeitsbildende Seiten des verfassenden Poeten darstellen, „all aspects of his nature and destiny“¹⁶³. Gemeint ist die wichtige Rolle der Mutter in Baudelaires Leben einerseits, die Bitterkeit seiner eigenen Existenz andererseits. Das Meer wird demnach zum Spiegel seiner Seele und Symbol seines Lebenswegs. Begrifflich taucht dies im Gedicht jedoch nicht auf.

Im zweiten Quartett schließlich sammelt der lyrische Sprecher all seine Kraft und wird aktiv: „Je mets à la voile“ (V. 4), „J'escalade le dos des flots amoncelés“ (V.7). („Je sens vibrer en moi..“ (V.9) ist grammatikalisch gesehen zwar eine Aktiv-Form, jedoch nicht als explizit aktive Handlung zu sehen, wenn auch das lyrische Ich bewusst wahrnimmt, was geschieht und diesen Empfindungen Ausdruck zu verleihen in der Lage ist.) In den genannten zwei Beispielen steht das Subjekt im Satz an erster Stelle und wird auch in der Voranstellung im Vers in seiner Wichtigkeit betont. Ein weiterer Vers, der das lyrische Ich als ein sich rüstendes darstellt, tut dies nicht mittels eines solchen Hauptsatzes. Ein attributiver Zusatz gibt Auskunft darüber, dass das lyrische Ich sich wappnet: „La poitrine en avant et les poumons gonflés“ (V. 5), volle Kraft

¹⁶³ Ibid., S. 323.

voraus, ganz wie es in der Seefahrt üblich ist, überlebensnotwendig im Angesicht der bedrohlichen Lage, die sich mit „Sous un plafond de brume“ (V. 3) im ersten und „des flots amoncelés / Que la nuit me voile“ (V. 8) im zweiten Quartett ankündigt. Der Wind steigert sich zu einem Sturm (vgl. V. 11), die Katastrophe scheint schließlich, „Sur l'immense gouffre“ (V. 12) schwebend, unvermeidlich, das lyrische Ich ausgeliefert.

Dem bewegten Zustand zuträglich ist die Alternation von Alexandriner und fünfsilbigem Vers, welche sich durch das ganze Sonett zieht und optisch, mit Blick auf den Sonett-Text, auffällt. Für J.-D. Hubert ist „La Musique“ „le sonnet le plus irrégulier des *Fleurs du Mal*“¹⁶⁴, unter anderem aufgrund dieser Alternation. „Le renversement entre le contenant et le contenu se fait donc par une rupture d'équilibre.“¹⁶⁵ Dieser Wechsel macht sich visuell bemerkbar und zeichnet, wenn man das notierte Gedicht um 90 Grad dreht, eine Welle. Grafisch spielt die Form auf den Titel und das Sujet seines lyrischen Werks an und wird, zumindest für den Seh-Sinn, greifbar. Wenn nicht die Welle des Meeres oder des Ozeans gemeint ist, sondern mit dem Bild noch weiter, auf die Schallwelle angespielt werden soll, erreichte man die Disziplin der Akustik und der Übertragung von Schall, von Geräuschen und demnach von Musik. Ist zwar nicht wörtlich von Musik die Rede, so ist sie zumindest als Bild vorhanden. In seinem Abweichen von der Norm schlägt dieses Sonett als „bildliche Inkarnation“ dadurch eine Brücke zu den Ursprüngen dieser Gattung und zum namensgebenden „sonare“.

Das Reimschema in „La musique“ ist: ABAB CBCB DED EFF. In den Quartetten findet sich ein identischer Reim: „voile“ steht in Vers 4 und 8 am Versende und schließt jeweils ein Quartett ab. Da es sich jedoch, trotz Gleichklang, um unterschiedliche Wortarten handelt, kann aus grammatikalischer Sicht nicht von identisch die Rede sein. Im ersten Quartett ist „la voile“ ein Substantiv, im zweiten Quartett wird „voile“ als konjugiertes Verb zum Prädikat des Satzes („la nuit me voile“). Dazu reimen außerdem „étoile“ (V. 2) und „toile“ (V. 6), wobei das Wort „toile“ in „étoile“ integriert ist und somit dieses Reimpaar eben nahezu identisch ist. Miteinander verbunden sind sie durch den Halbvokal-Laut [wa] im hinteren Wortteil -oile. Der wiederkehrende Klang dieser Silbe erzeugt ein Echo, das sich nach den zwei Quartetten erst einmal verflüchtigt, um dann

¹⁶⁴ Hubert (1993), S. 141.

¹⁶⁵ Ibid.

in den beiden Schlussversen, die durch ihren Paarreim gesondert auffallen, mit „miroir“ und „désespoir“ noch einmal zu erklingen. In diesem Fall wird das Nachklingen [war] jeweils durch den Konsonanten r abrupter verhindert als in den Quartetten, in denen die Endsilbe -le eine weiche Landung erlaubt und durch des „e finale“ Raum zum Ausklingen findet. Das Sonett schließt endgültig; der wogende und infinite Eindruck des Meeres und seiner Wellen-Schleier wird beendet. Schließlich finden sich die Eindrücke und Empfindungen auf einem Blatt Papier niedergeschrieben, das in seiner Schreibfläche beschränkt ist. Die Bühne der Darstellung ist somit nicht unendlich weit.

Der am häufigsten vorkommende Reim B zieht sich durch die beiden Quartette und verbindet sie zu einer schwach voneinander getrennten Einheit. Die sonst separate Betrachtung zweier Quartette wird hier durch den Zusammenschluss zu einem Oktett ersetzt. Überhaupt lässt die außergewöhnliche Reimstruktur dieses Sonetts neue Stropheneinteilungen zu. Neben der ersten genannten Möglichkeit einer Oktett-Bestimmung ist auch eine noch größere Strophe denkbar, da sich die Reimalternation von Vers 1 bis einschließlich Vers 12 fortsetzt. Dadurch ergibt sich keine klassische Sonettstruktur, da nun das letzte Reimpaar in Vers 13 und 14 allein steht und zusätzlich auch den einzigen Paarreim in diesem Gedicht bildet. Die der gesonderten Schlussposition ohnehin schon immanente Wichtigkeit wird durch diese Abweichung verstärkt, weswegen die letzten beiden Verse in jedem Fall noch einer näheren Analyse bedürfen. Die ursprünglich als zwei Terzette gedachte Partie fällt somit weg, stattdessen wären hinzukommend drei Strophen mit jeweils vier Versen und alternierender Reimanordnung denkbar: ABAB CBCB DEDE. Den Schluss bildet dann der Zweizeiler FF. Benoît de Cornulier versteht in „La Musique“ die ersten beiden Sätze des Sonetts als „unité discursive“¹⁶⁶. In seiner Aufteilung der Sonettverse in Stropheneinheiten vollzieht er die Trennung der beiden letzten Verse als eigenständigen Schluss, denn „l'énonciation finale [...] contraste avec l'ensemble de ce qui la précède dans le sonnet (départ et mouvement), et s'oppose par son adverbe *D'autre fois* à cet ensemble introduit par *parfois*.“¹⁶⁷ Letzteres bezieht sich auf eine

¹⁶⁶ Benoît de Cornulier: Pour l'analyse du sonnet dans *Les Fleurs du Mal*, in: *Lectures de Baudelaire. Lectures des Fleurs du Mal*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2002, S. 197-236, S. 207.

¹⁶⁷ *Ibid.*, S. 207.

anders datierte Version des Gedichts, die in dieser Analyse noch zum Vergleich herangezogen wird.

An einer, zwar nicht nur, aber auch auf den Reimwörtern basierenden Trennung der letzten beiden Verse als eigenständige Strophe hindert das Versinnere, die inhaltliche und grammatikalische Struktur der Verse. Cornulier argumentiert zwar mit dem Kontrast auf Inhaltsebene, doch so gerne man auch aus den letzten beiden Versen einen Zweizeiler machen wollte, der vorangehende Vers und sein durch ein Enjambement in den nächsten übergehendes Endstück unterstützt dies nicht. Der Gedankenstrich zeigt diese soeben beschriebene Tendenz. Er trennt graphisch und auch rhetorisch nicht nur den ersten Teil des 13. Verses vom Schluss, sondern das gesamte bisherige Gedicht. Bis hier handelt es sich nämlich um einen einzigen Satz, der erst in Vers 13, also vor diesem genannten Bindestrich endet. Davor gibt es weder einen Punkt, noch erforderliche Sprech- oder Atempausen. Zudem entstehen dadurch zwei sehr ungleiche Sonett-Teile, ein großer Teil und ein Schluss bestehend aus weniger als zwei Versen („D'autres fois, calme plat, grand miroir / De mon désespoir!“). Die Satzstruktur erfordert aufgrund der syntaktischen Regeln ein Enjambement, ein Übergreifen in den nächsten Vers, weswegen sich die Zugehörigkeit zueinander erneut bestätigt sieht.

Das Sonett, mit einem „vers impair“ ab „De mon désespoir“, „has almost no impetus of its own“¹⁶⁸. Der Sonettabschluss wirkt unvollständig, es handelt sich nicht um einen syntaktisch gesehen vollständigen Satz, sondern um eine Aneinanderreihung von Nominalphrasen, während der letzte Vers mittels der einsilbigen Präposition „de“ eingeleitet wird und mit einem ausdrucksstarken, das Sonett rückwirkend färbenden Substantiv abschließt. Geht es ohnehin schon um das Widerspiegeln („grand miroir / De mon désespoir“), so reimen die betreffenden Wörter sogar miteinander, ihre Endsilben spiegeln sich klanglich. Durch den Wiederhall wird die Hoffnungslosigkeit verstärkt, in einem kurzen letzten Satz. Schwach beendet dieser letzte, unfertig wirkende Vers das gesamte Gedicht. Peter Broome spricht sogar von einem „wrong ending“¹⁶⁹ und davon, dass diese Schwäche, in diesem Fall in der Form, einen so

¹⁶⁸ Broome (1999), S. 321.

¹⁶⁹ Ibid., S. 321.

„schweren Inhalt“ zu tragen vermag: den Tiefpunkt nämlich, der mit „gouffre“ und „désespoir“ erreicht ist.¹⁷⁰ Hier dient Form ein weiteres Mal als Sprache, als Ausdrucksmittel, als Überbringer einer semantischen Realität.

Broome betont weiterhin den Widerstreit zwischen den Alexandriner- und den fünfsilbigen Versen.

The parisyllabic Alexandrine, with its ample sweet and fullness of development, is ordered, balanced and regular. The imparisyllabic pentasyllabic line, on the contrary, [...] is tenuous and inconclusive. [...] But the far-stretched transitions between long and short, even and off, reinforced by the criss-crossing of *rimes croisées*, do create a compulsive to-and-fro motion between the rhythmic and the arhythmic, greater and lesser symmetrical balance, a stately poetic grandeur and a more ungainly prosaic under-achievement.¹⁷¹

Die Alexandriner erzählen von der Naturgewalt des Meeres und von der endlosen Weite des Himmels, „the two infinities“¹⁷²; die Zehnsilber zeigen die persönliche Erfahrung, Empfindung und das Agieren des lyrischen Ichs. „The impassive immensity of nature on the one hand, and the *je* with its limited resources on the other“¹⁷³. Allerdings fällt auch auf, dass die positiv besetzten Empfindungen in den vorderen Teilen der Verse umschrieben werden, während das Grauen oft in den Reimen und damit in den Vers-Enden platziert wird und dadurch mehr Gewicht bekommt („gouffre“, „souffre“, etc.). Als Beispiel dient dafür der letzte Vers des ersten Terzetts, worin sich „Le bon vent“ und „la tempête et ses convulsions“ in genannter Reihenfolge von „gut“ bis hin zu „stürmisch“ gegenüberstehen. Die durch diesen Unterschied erzeugte Spannung wirkt sich für Broome auf die gesamte „dualité“ aus, die dem Sonett eigen ist: „The first tercet, held essentially in the sway of two powerful Alexandrines, deals with violence of movement and emotion, [...]. The second tercet [...] is framed between two weak lines, barely capable of supporting a structure.“¹⁷⁴

¹⁷⁰ Vgl., *ibid.*, S. 327.

¹⁷¹ *ibid.*, S. 309.

¹⁷² *ibid.*

¹⁷³ *ibid.*

¹⁷⁴ *ibid.*, S.327.

Die folgende Gruppe [„(pâle) étoile“ – „voile“ – „toile“ – „(me) voile“] identischer Reime enthält Wörter, die sich nur durch wenige Phoneme voneinander unterscheiden, denn es sind die Konsonanten /t/ und /v/ sowie der einem Auftakt ähnelnde und nur einmal vorkommende Vorspann durch den Vokal /e/ in „étoile“, durch welche sich jeweils eigene Begriffe ergeben, die sich klanglich sowie semantisch voneinander abgrenzen, wobei es sich bei „voile“ auch noch auf syntaktisch-grammatikalischer Ebene um ein Substantiv und ein Verb handelt. So differenzierbar die Wörter auch sein mögen, die Reimpaare sind semantisch betrachtet alle durch Dehnbarkeit, Weite und Expansion charakterisiert. Ambivalenz entsteht zudem durch „pâle étoile“, das sowohl einen Stern wie auch den Abendstern bezeichnet. Dessen metaphorische Tragweite dehnt den kürzlich erwähnten Expansions-Gedanken auf semantisch-intertextueller Ebene noch weiter aus. Die Symbolik dieser Doppeldeutigkeit verleiht dem Sonett eine bedeutungsschwere Komponente.¹⁷⁵ Gemeint ist mit dem Abendstern nicht nur ein nach Sonnenuntergang erleuchteter Planet, der Planet Venus, sondern auch die gleichnamige Göttin. Erwähnt wird „étoile“ aufgrund der Reime in Verbindung mit „Schleier“, „Segel“, aber auch „Stoff“, „Tuch“. Ein schwer greifbarer Schleier im Wind oder aber auch der verhüllende Charakter dieser Wortgruppe verzerren und verklären das Bild.

Als Orientierung dient dem lyrischen Ich nicht ein fixer Stern am Himmel, sondern sein eigener: „ma pâle étoile“, blass und schwer zu erkennen. Dieser Punkt kann als Suche nach sich selbst verstanden werden, da es kein externer – gar ein nicht existenter Fixpunkt ist, nach dem sich das Subjekt richtet, sondern eigene Gefilde anvisiert werden.

Diese Symbolik wird ergänzt durch das nächste Reimpaar, bestehend aus „mer“ und „éther“. Die poetische Bezeichnung des Himmels, „éther“, ermöglicht das Reimen mit „mer“ und schafft klanglich eine Verbindung zwischen Himmel und Meer, die am Horizont eins werden können und bereits durch die blaue Farbe, durch Weite und Endlosigkeit Gemeinsamkeiten aufweisen. Das blaue Leuchten des Himmels ist in natura jedoch durch den Effekt der Lichtstreuung zu begründen. Sonnenlicht wird

¹⁷⁵ In der Dichtkunst der Romantik wird diese Metapher oft eingesetzt, doch darauf wird nicht weiter eingegangen.

durch die verschiedenen Moleküle in der Atmosphäre gestreut, gewissermaßen in seine verschiedenen Farben zerteilt: ein Phänomen, welchem auch das Meer seine blaue Farbe verdankt. Die blauen Anteile des Lichts werden vom tiefen Ozean am besten reflektiert, weswegen das Meer dem menschlichen Auge blau erscheint. Selbstverständlich lässt sich dies nicht für alle Meere pauschal sagen, da, je nach Wassertiefe, unterschiedliche, grünliche oder gräuliche Färbungen existieren. Für das Gedicht „La Musique“ soll der Faktor des Reflektierens und der Wahrnehmung entscheidend sein. Außerdem entfaltet sich dem menschlichen Auge ein Spektakel, ein Zusammenspiel der Naturelemente Wasser und Licht in der Atmosphäre. In „La Musique“ wird die Erfahrung der Wasserwelt mit der Wahrnehmung von Musik verglichen und ein Synästhesie-Effekt bewirkt, wenn gleichermaßen verschiedene Sinneseindrücke miteinander verwoben sind. Dass diese subjektive Erfahrungen sind, zeigt das Sonett durch die prominente Stellung des lyrischen Ichs und durch die Subjektivität, die das Sonett bedingt.

Es spricht durchgehend das lyrische Ich und verleiht seinen Empfindungen Ausdruck. Dementsprechend finden viele Pronomen der ersten Person Singular Verwendung. Das lyrische Ich steht im Mittelpunkt und nimmt abwechselnd die Rolle des aktiven Subjekts ein oder ist als grammatisches Objekt in einer passiven Position vorzufinden: „Je mets à la voile...“ (V.4); „J'escalade le dos...“ (V.7); „Je sens vibrer en moi...“ (V. 9). Die Regeln der Syntax werden eingehalten. Festzustellen ist die Voranstellung des Subjekts im Satz und sogar am Anfang des jeweiligen Verses. Die Vers-Abstände werden kleiner und der Aufzählungsmodus verdichtet die Subjektivität des Gedichts. Darauf folgt jedoch keine weitere Aussage mit dem lyrischen Ich als Satz-Subjekt, im Gegenteil: Ich-Bezogenes endet im Sonett auf „... Me bercent.“ (V.13) und lässt das lyrische Subjekt in einem passiven und inaktiven, ja fast schon schutzlosen Zustand zurück.

Der Eindruck eines Schwebezustands oder gar eines Wiegenlieds entsteht. Gleich im ersten Vers präsentiert sich das empfindende Ich in seiner passiven Objektposition, wenn es die Musik mit dem Meer vergleicht: „La musique souvent me prend comme une mer!“ Interessant ist hier, dass es sich um einen klassischen Vergleich mit „comme“ handelt und die zwei im Vergleich stehenden Dinge beim Namen genannt

werden (die Musik und das Meer), und nicht etwa von der Musik metaphorisch direkt als Meer gesprochen wird. Dadurch rückt das Objekt „Musik“ nicht so sehr in den Vordergrund wie vielmehr die Gefühle und Erfahrungen des sprechenden Subjekts, die Effekte der Musik, nicht sie selbst, obwohl sie hier mit dem Gebrauch des Verbs „prendre“ personifiziert wird, denn schließlich verfügt sie nicht über Hände oder Greifarme. Auf die Wellen der Meere trifft dies gleichermaßen zu.

Was im Gedicht folgt, ist keine musikalisch-wissenschaftliche Beschreibung von Klängen oder etwa von einem gehörten Stück. Die Musik, anfangs noch als dem Meer gleich beschrieben, erscheint zunächst als externe Gewalt, befindet sich jedoch auch irgendwann im Innern des empfindenden Subjekts.¹⁷⁶ Dass die Regungen des lyrischen Ichs im Vordergrund stehen, beweisen die bereits zusammengetragenen Personalpronomen, die Satz- wie auch Versanfänge in der ersten Person Singular und das schließlich im ersten Terzett explizite „Je sens“ (V.9). Bevor der Sprecher jedoch eine Subjekt-Haltung, also die eines Agierenden, einnimmt, ist es im ersten Sonett-Vers „La Musique“, ganz wie im Titel. Wird sie dadurch wiederholt und anaphorisch betont, muss ihr Nachklang fortan stark genug bleiben, da in den restlichen dreizehn Versen keine weitere oder explizite Erwähnung erfolgt. Aufgrund seiner akustisch-technischen Komponente spielt im ersten Vers des ersten Terzetts das Verb „vibrer“ („Je sens vibrer en moi...“) auf den Bereich der Musik an. Und in der Tat, Töne werden mithilfe von Vibration erzeugt. Ob nun die Stimmbänder eines Menschen oder die Saiten am Klavier vibrieren, stets werden Schwingungen erzeugt und auf diese Weise Töne wahrnehmbar. Gleichzeitig können aber auch Gegenstände in Schwingung versetzt werden, das als Vibration und Zittern entweder sichtbar oder hörbar werden kann. Am Körper fühlbar werden zudem starke Vibrationen, etwa die von tiefen Basstönen. In diesem Sonett sind es heftige Gefühle, „les passions“ (V.9), die ein solches innerliches Vibrieren spürbar machen, erzeugt durch die Erfahrung von Musik. Dieser mechanische und nachweisbare Vorgang beim Ertönen von Musik lässt sich folglich, neben seiner Messbarkeit auf realer Ebene, ins Imaginäre und in die Welt der menschlichen Gefühle eines Individuums übertragen.

¹⁷⁶ Vgl. Hubert (1993), S. 142.

In die Reihe der vibrierenden Erschütterungen fügen sich schließlich „tempête“ und „convulsions“ aus Vers 10 ein, da sie allesamt Unruhe und Bewegung bedeuten und semantisch eine Steigerung zeichnen, von den feineren Schwingungen einer nicht immer sichtbaren Vibration über Unruhe oder gar Sturm hin zu Zuckungen und Schüttelkrämpfen, die einen Menschen sichtbar erschüttern lassen. Die Begrifflichkeiten nehmen nun an Präzision zu, da das Phänomen der Vibration in unterschiedlichen Kontexten vorkommen kann: ob es nun rein physikalisch erklärt wird, neben musikalischen Gegebenheiten das bloße Erzittern eines Glases oder eines technischen Geräts gemeint ist, oder sich wirklich auf körperliche Regung bezieht. Das Verb „convulser“ wie auch seine Substantiv-Entsprechung „convulsion“ hingegen bezeichnen die physische Erschütterung des menschlichen Körpers, können aber in einem weiteren Schritt, etwa für den metaphorischen Gebrauch, aus diesem medizinischen in andere Bereiche übertragen werden. Mit „tempête“ handhabt es sich umgekehrt, wenn ein menschliches Subjekt mittels eines Wetterphänomens seine innere Unruhe und Erregtheit veranschaulichen möchte. Das erste Terzett weist somit eine Veränderung in der Semantik der Begriffe auf, von allgemein zu spezifisch, auch steigt die Intensität und parallel hierzu auch die Fokussierung auf das lyrische Subjekt mit seiner individuellen Empfindung. Diese spiegelt der Körper wider, und neben den Ausdrücken für Innerliches bedient sich das lyrische Ich auch Wörtern, die Körperlichkeiten und organische Reaktionen bezeichnen: „La poitrine en avant et les poumons gonflés“ (V.5), „J'escalade le dos“ (V.7). Ein nach außen zeigender Bauch und aufgedunsene Lungen machen tiefes Luftholen für andere Menschen sichtbar und erhalten im übertragenen Sinne ihr Echo in der nächsten Strophe mit „Le bon vent“ (V.11), der Luft in die Segel pustet, das Boot wie auch das Meer in Bewegung und auch in Gefahr bringt. Bald verschieben sich die Grenzen und es wird zunehmend unklarer, wer hier gemeint ist, ob es das lyrische Subjekt selbst ist, das das Schiff ins Wanken bringt und demnach Urheber seines eigenen Schicksals wäre. Dass sich psychische mit körperlichen Vorgängen vermischen, zeigte sich bereits mit den „convulsions“ (V.11), mit dem körperlichen Zittern als Ergebnis innerlicher Zuckungen, oder umgekehrt.

Einzig die durch Vergleiche oder Beschreibung entstehenden Bilder erinnern noch an den Protagonisten dieses Sonetts, an die Musik. Direkte Erwähnungen nehmen ab und existieren in der letzten Strophe nicht mehr. Spätestens mit dem Adjektiv „calme“ (V.13) ist „la Musique“ nun endgültig im Hintergrund verstummt. Der Sonett-Schluss tritt erneut in den Kontrast mit den restlichen Versen, denn hier herrscht nun Stille, folglich Ebbe, wenn sich das Meer beruhigt, die letzten Töne verklungen sind und das lyrische Ich sich ganz allein seiner Hoffnungslosigkeit ausgesetzt sieht, konfrontiert im Spiegel, der die Realität bedeutet. Kein Ton erklingt, kein Wind weht, es geht kein Wellengang mehr. Der „grand miroir“ (V.13) beendet schließlich auch den Schwebezustand, da er als gläsernes, kantig-scharfes und vor allem, als greifbares Instrumentarium das Gegenteil zu Nebel, Wind und Wasser darstellt. Einzig die Wasseroberfläche des Meeres besitzt, ebenso wie ein konventioneller Spiegel die Fähigkeit, zu reflektieren und Bilder zu spiegeln. Damit schließt sich der Kreis mit der anfänglich erwähnten Lichtbrechung und den allgemeinen Fähigkeiten dieser großen Wassermengen im Ozean. Dass nun „miroir“ und „désespoir“ ohnehin schon aufgrund ihrer grammatischen Gemeinsamkeit (in den Endsilben), klanglich reimen, verstärkt sich nur noch mehr durch die inhaltliche Verbindung eines Gegenstands und eines abstrakten, nicht-greifbaren Elements: der Hoffnungslosigkeit. Ein Spiegel fungiert als Mittler zwischen den zu vergleichenden oder gleichzustellenden Objekten. Er ermöglicht diese Gegenüberstellung überhaupt erst. Gleichzeitig dient er als gläserne Trennwand, scharfkantig und kalt, und ist ohne Leben. Ein Spiegel gibt nur wieder und verklärt zunächst nicht. Darin soll sich nun ein lebloses und unsichtbares „Phänomen“, ein Gemüts- und Seelenzustand spiegeln, den nur ein Wesen mit der entsprechenden Fähigkeit haben kann, der aber nicht per se und nicht plastisch abgebildet werden kann. Darauf soll noch weiter eingegangen werden, doch dieses irrealer Bild greift den schwebenden Zustand wieder auf, in dem das lyrische Ich sich dem Wiegen hingibt, bedingt durch die Musik und ihre Seefahrt-ähnliche Wirkung.

Diesem Kontext ist auch das Wort „voile“ (V.4) aus dem ersten Quartett zuzuordnen, das einen Schleier wie auch Schiffssegel bezeichnet. Beide lassen sich vom Wind beeinflussen und bewegen, passen sich Luftstößen an und erlauben dem menschlichen Auge überhaupt erst, Wind zu „sehen“. Ebenfalls visuell erfahrbar ist

das Meer, beziehungsweise die Form der Wellenbewegung des Wassers dank einer Wiederholung des Buchstaben „v“ in den Worten „souvent“, „Vers“, „vaste“, „voile“, „a tremor or quiver of energy“¹⁷⁷. Eine solche „transposition“ entdeckt Peter Broome auch in „La musique“ und „une mer“ sowie in „un plafond de brume“, da alle diese drei Wortgruppen die Buchstaben u und m beinhalten und somit eine klangliche Gemeinsamkeit haben; „they are converting themselves into patterns of meaning: [...] as a twin-language“¹⁷⁸, also ganz im Sinne der „transpositions d'art“, die Théophile Gautier beschreibt. „Der Prozeß der Übertragung von Kunst in Literatur – transposition – stellt in den Augen Gautiers die Essenz des künstlerischen Wirkens dar.“¹⁷⁹ Sie kann somit in Baudelaires „La musique“ als vollbracht eingeschätzt werden.

Wie das lyrische Ich („La musique me prend...“, V.1), so wird auch ein Segel oder ein leichtes Stück Tuch vom Wind genommen und verwirbelt. Die Machtlosigkeit des lyrischen Ichs wird in der zweiten Hälfte des Sonetts deutlich: In Vers 8 spricht das Subjekt erstmals von negativen Gefühlen, vergleicht sich mit „un vaisseau qui souffre“. Deutlich zeichnet sich das Bild eines Schiffs auf unruhiger See ab, von schäumenden Wellen, getrieben von „Le bon vent“, „la tempête et ses convulsions“ (V.11). Dieses Boot steht symbolisch für das lyrische Ich, „it is the travelling reflector of the evolutionary movements of the artistic process“¹⁸⁰ und meint mehr als das im Gedicht sprechende Ich, nämlich auch die Dichterfigur außerhalb der geschriebenen Zeilen, ja, sogar das menschliche Leben im Allgemeinen mit seinen Höhen und Tiefen und seiner Zerbrechlichkeit im Angesicht solcher Naturgewalten.

Die Thematik der Leidenschaft und des Leidens setzen sich über ein Enjambement über die Strophen-Grenzen hinweg. Die Auflistung wird im nächsten Terzett fortgeführt und erreicht den Spannungshöhepunkt im zweiten Terzett „Sur l'immense gouffre“ (V.12). Nur wenige Silben hat dieser Vers für die Macht des Sturms über dem Meer und dehnt den Spannungsbogen bis ins Äußerste aus, findet hier jedoch keinen Abschluss, sondern pausiert, um schließlich seine Auflösung in der darauffolgenden Vers-Hälfte zu finden: „– Me bercent.“ Dadurch bestätigen sich die Befürchtungen

¹⁷⁷ Broome (1999), S. 302.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Cenerelli (2000), S. 44.

¹⁸⁰ Ibid., S.303.

nicht, denn für den Leser bleibt bis zuletzt Grund zur Hoffnung, das Schiff möge im wilden Wasser, im „vaste éther“ (V.3) nicht untergehen. Bereits zu Beginn wurde deutlich auf die Größe und Weite des Meeres aufmerksam gemacht, doch zu einer Katastrophe ist es nicht gekommen, doch auch der Zustand ist dadurch noch der gleiche: Erlösung bleibt aus. Durch die Wahl des friedvollen Wiegens oder Schaukelns am Ende entsteht ein starker Kontrast mit dem stürmischen Meer. Die Schlusszeilen sind zwar ebenfalls ein Alexandriner und ein Fünfzeiler, doch in diesem Fall reimen sie miteinander. „The fact that two disproportionate parts [...] are made to rhyme signifies that man and the sea, the poet and his image, are not harmonically reconciled.”¹⁸¹

Im zweiten Terzett wiederholt sich die zuvor entstandene Bedrohung inhaltlich mit „l'immense gouffre“ (V.12) und erfährt eine Steigerung von „weit“ zu „unermesslich weit“, einer Art Superlativ, da nun definitiv kein Horizont sichtbar oder greifbar ist. Die Lage des Subjekts scheint ausweglos, umso größer hingegen „mon désespoir!“ (V.14) Zwar erhält die Aussage im letzten Vers mit fünf Silben nur wenig Raum, umgekehrt lässt die endlose Verzweiflung des lyrischen Ichs keinen Platz mehr für weitere Worte oder Töne, und ist in ihrer Schwere Inhalt genug.

Weitere Faktoren, die das Gesamtbild wie durch einen Nebel verschleiern, sind Wortkombinationen wie „ma pâle étoile“ (V.2) und „un plafond de brume“ (V.3). Separat betrachtet steht das Adjektiv „pâle“ bereits für Blässe und Schwäche, sei es beispielsweise als ein nicht kräftiger, verblassender Farbton oder aber auch ein Mangel an Vitalität beim Menschen. Auch „brume“ nennt Nebel oder Nebelschwaden schon beim Namen. Dieser ist einerseits nicht greifbar oder definierbar, andererseits verklärt er die Sicht auf Dinge und erweist sich dadurch als Hindernis. Dieser neblige Eindruck wird nun in den Wortkombinationen noch zusätzlich verstärkt. In „pâle étoile“ treffen zwei normalerweise gegenteilige Begriffe aufeinander, da zu einem Stern das helle Leuchten gehört, sein Funkeln aber in „La Musique“ abgeschwächt wird. Der ohnehin schon über dem Boden schwebende und sich verteilende Nebel wird im dritten Vers zu einer Decke, „un plafond“, und dadurch näher definiert und durch diese Doppelung nur noch dichter. Befindet sich das lyrische Ich nun unter dieser Decke

¹⁸¹ Ibid., S. 320.

(„Sous un plafond de brume [...] / Je mets à la voile“), verwundert das schwache Leuchten des Sterns nicht mehr. Unabhängig von ihrer Leuchtintensität führen Sterne in den Kontext der Nacht und des Träumens, wo sich die Sicht auf die Dinge noch einmal verändert und Irreales freies Spiel hat. Auch ein Schleier kann die Sicht verzerren oder ganz verhüllen, jedoch nicht vollständig, weswegen Konturen verschwimmen, Details verschwinden und Farben verblassen. Zu der beschriebenen diffusen Wahrnehmung kommen die Zuckungen und Wirrungen eines Schleiers oder Segels hinzu, wenn der Wind sie in seine Gewalt nimmt. Sie charakterisieren durch eine Unberechenbarkeit, die das Meer mit seinen plötzlich auftretenden hohen Wellen erzeugen kann. Das Erfahren von Musik gleicht also einer Seefahrt. Gleichmaßen wie das Boot, so wird auch das Ich von Turbulenzen durchrüttelt, die nicht selten das Leben zeichnen, wie Charles Baudelaire hier erklärt: „La musique [...] vous parle de vous-même et vous raconte le poème de votre vie; elle s'incorpore à vous, et vous vous fondez en elle.“¹⁸² „La Musique“ kommt einem solchen „Lebensgedicht“ durch die Vergleichbarkeit mit einem Menschenleben und den Erfahrungen eines Ichs sehr nahe.

Dass keine Abhandlung über ein konkretes musikalisches Stück in diesem Sonett erfolgt, wurde mehrfach festgestellt. Umso relevanter scheint nun eine Analyse der lautlichen Auffälligkeiten, etwa der Reimstruktur. Reime gibt es nicht nur an den Vers-Enden dieses Sonetts. Allein der Titel ist Programm, schließlich soll es um *die* Musik gehen, nicht näher spezifiziert, somit allgemeingültig. Grund genug, Klänge und andere phonetische Auffälligkeiten zu notieren, und so beginnt das Sonett bereits mit einer Wiederholung, einem Echo, da die beiden Titel-Wörter „La Musique“ sich im Initialvers doppelnd, wenn der Sprecher erneut ansetzt. Da die Musik im Verlauf keine weitere direkte wörtliche Erwähnung erfährt, ist sie zu Beginn folglich umso wichtiger und bedarf einer Betonung. Der Klang der Wortgruppe „La Musique“ müsste daher lange nachhallen, denn was folgt, ist nur noch die Be- und Umschreibung, Verdeutlichung und Verbildlichung ihrer Wirkung auf das Gemüt und auf den Körper des lyrischen Ichs. Häufig wird referiert und Bezug genommen auf Klangkunst. Der

¹⁸² Charles Baudelaire: Les Paradis artificiels. Opium et Haschisch, Poulet-Malassis et de Broise, Paris 1860, S. 80.

erste Vers des Sonetts ist die letzte anaphorische Erinnerung daran, worum es geht. Der nächste Gleichklang wird mit „souvent me prend“ und den darin enthaltenen Nasalen erzeugt. Peter Broome verspürt in diesen Assonanzen „the thrusting imperative of music“¹⁸³ und erkennt die Form einer Welle wieder, die zudem noch das „moi“ einrahmt, „taking the moi (in its minimal accusative and passive form) in its embrace, pressing it from both sides with sound.“¹⁸⁴ Wie bereits mehrfach erwähnt, ist das lyrische Ich in seiner Subjektivität dargestellt, wenn es um die Musik-Erfahrung und die persönlichen Empfindungen geht, aber auch in seiner Passivität, da es buchstäblich vom klanglichen Phänomen eingefangen und weggetragen wird.

Der Wechsel von unbetonter und betonter Silbe rhythmisiert den Sonett-Anfang. Nach dem langsamen Auftakt mit zwei unbetonten und einer betonten Silbe in „La musique“ ist im Rest des ersten Verses die eben genannte Alternation von unbetont-betont möglich. Hierfür muss das „e final“ zwischen „une mer“ als Bindeglied dienen. In der Ausgabe aus dem Jahre 1857 ist der Vers nicht mit „souvent“, sondern mit „parfois“ notiert. Mit der Wahl des „parfois“ entstünde jedoch kein interner Reim, was die Musikalität des Gedichts mindern würde. Die Semantik betreffend gäbe es hingegen keinen markanten Unterschied, dienen schließlich beide Begriffe der Mengen- oder Zeitangabe und geben in diesem Kontext gleichzeitig eine einschränkende Information wieder. Nicht immer hat die Musik den beschriebenen Effekt auf das lyrische Subjekt, sondern „oft“, worin „souvent“ stärker ist als „parfois“, da bei Letzterem sogar nur von „manchmal“ oder „gelegentlich“ die Rede sein kann. Das Plus an Musikalität im Gedicht spiegelt die Häufigkeit und starke Wirkung der Musik wider. Das Adverb „souvent“ liefert außerdem einen weiteren stimmhaften Konsonanten, den Spirans [v]. Mit „parfois“ ist auch dies nicht gegeben.

Insgesamt fällt der erste Vers durch seine Stimmhaftigkeit auf, welche mit der Häufung des Nasalkonsonanten [m] („musique“, „me“, „comme“, „mer“), dem erwähnten [v] und dem stimmhaften s ([z]) in „musique“ entsteht. Die Vibration des [z] wird also mithilfe des [v] fortgesetzt und bleibt auch im labialen [m] deutlich spürbar. Der Artikulationsort verlagert sich hier vom anfangs dentalen in den bilabialen Bereich.

¹⁸³ Broome (1999), S. 300.

¹⁸⁴ Ibid.

Mit dem Nasalkonsonanten „m“ ist der Mund des Sprechers dann auch vollständig geschlossen. Den Widerhall dieses Lautes erwähnt auch Peter Broome in seinen Studien über Baudelaires poetische Strukturen, über Gedichte, in denen Baudelaire das Musik-Thema aufgreift, Gedichte „like *La Musique*, drawn almost instantly into a sense of wave-like rhythm and motion.“¹⁸⁵ Im ersten Vers sehen sich die Wörter „musique“ und „mer“ zwar weit voneinander entfernt, stehen am Anfang und am Ende des Verses, sind aber wiederum „more closely bonded than any of the intervening sounds (a closeness favoured by the secretive resonance)“¹⁸⁶, aufgrund der beschriebenen Stimmhaftigkeit und Vibration, die sich über den Vers erstreckt und in der Wellenform akkustisch und graphisch wahrnehmbar wird und endlos scheint.

Daraufhin wird der zweite Vers erneut durch einen Reim verbunden, denn der Klang von „mer“ hallt nach in „Vers“, mit welchem der nächste Vers beginnt; das Lied wird direkt ohne Pause weitergesungen. Obwohl der erste Vers ein vollwertiger Satz ist und mit einem Ausrufezeichen endet, somit, einer Einleitung oder Einführung gleich, abgeschlossen ist, kann man durch einen solchen Gleichklang von letztem und erstem Wort des nächsten Verses von einer Art Klang-Enjambement sprechen, da der erste Vers klanglich in den zweiten übergreift und beide Verse dadurch verbindet. Das ganze Gedicht verengt sich, da der Redefluss nicht gestoppt, sondern im Gegenteil, beschleunigt wird.

In Vers 2 dominieren auf lautlicher Ebene die verschiedenen Formen des Vokals a. Während mit dem Versbeginn und dem Wort „Vers“ noch das Meer weiterklingt, folgt nun das Syntagma „ma pâle étoile“. Von [a], im Mundraum vorne artikuliert, über [ɑ], hinten artikuliert, gelangen wir zum Approximant [wa]. Die Laut-Erzeugung verschiebt sich im Vokaltrapez von vorne nach hinten. In der lautlichen Umgebung fällt ein weiterer Aspekt auf: Mit der offenen Endung und einem einsilbigen Possessivpronomen „ma“ beginnt die Wortgruppe, während die zwei folgenden Wörter „pâle étoile“ jeweils auf dem Konsonanten l enden und geschlossen werden, ([-dl] und [-wal]), wobei sich der antevokalische Konsonant vom nasalen und stimmhaften m auch

¹⁸⁵ Ibid..

¹⁸⁶ Ibid.

noch hin zu den Plosiven p und t verändert. Gemeinsamkeiten und Differenzen vermischen sich hier gleichermaßen.

Unterschiedlich kombiniert sind auch Silben aus dem ersten und dem dritten Vers: „Sous [...] plafond“ erinnern mit [u] und [ɔ̃] an das Adverb „souvent“ [suvã] und seinen Vokal beziehungsweise Nasalvokal. Eine Verbindung lässt sich auf semantischer Ebene ziehen, da „souvent“ und „plafond“ im Groben die Bedeutung einer Einschränkung haben. Eingegrenzt ist hier mit „souvent“ entweder die Häufigkeit im temporalen oder im repetitiven, eine Anzahl betreffenden Sinn, oder, und zwar mit dem Substantiv „plafond“, ein Raum, welcher nach oben hin nicht unendlich weit geöffnet ist. Die Gemeinsamkeit zwischen den zwei Begriffen unterschiedlicher grammatischer Natur ist erst durch Übertragung erkennbar. Für die Wahrnehmung von Tönen und Geräuschen sind räumlich abtrennende Wände jedoch obligatorisch. Das Ohr eines Zuhörers stellt schließlich ebenfalls ein Hindernis dar, auf welches Schallwellen treffen, um akustisch wahrnehmbar zu werden. Wie bereits erwähnt, kommt es dadurch zur Vibration, jener Effekt, der Musik auf einen sei es abstrakten, sei es menschlichen Körper hat.

Vers 1 und Vers 3 teilen nicht nur das Reimpaar „mer“ – „éther“, auch ein Dreieck aus „souvent“ – „sous“ – „plafond“ zeichnet sich ab. Der Redefluss gerät im restlichen Vers 3 aufgrund der Vokale und Nasale ins Stocken. Er lässt sich diesbezüglich in zwei Hälften spalten mit dem Bindewort „ou“ als Grenze. Die Vokale und Nasale [u], [œ] und [a] treten zweimal auf; insgesamt verändert sich der Klang des ganzen dritten Verses von stimmhaften, weichen Konsonanten, Nasalen und engen Vokalen zu dem gegen Ende des Verses zweimal auftretenden Plosiv [t] in der Wortgruppe „vaste éther“. Durch den „enchaînement consonantique“, mit dem Konsonanten t als Bindestück, sind die beiden Wörter eng miteinander verbunden. Dieser Vers beginnt mit seinem ersten Konsonanten, einem schneidenden Frikativ ([s]), worauf weiche Klängen folgen mittels der genannten Nasale und Vokale, aber auch durch das stimmhafte [d] oder [b], um dann zum Versende hin wieder mit harten Plosiven ([t]) abzuschließen.

Eine Gruppe von Wörtern mit scharfen, stimmlosen [s]-Konsonanten fällt auf, da mit diesen Begriffen ein inhaltlich zusammenhängendes Bild entsteht: „Sous“, „vaste“,

„escalade“, „amoncelés“, „sens“, „passions“, „vaisseau“, „souffre“, „convulsions“, „sur“, „immense“, „bercent“. Mächtig sind die Gefühle, mühsam und immens der zu überwindende „dos des flots“ (V.7), überwältigend, ja gar bedrohlich die Situation des vor Leidenschaft bebenden „vaisseau“. Das Leid ist in Wort und Bedeutung integriert. Sanft ist dennoch der Abschluss, sanft wird das lyrische Ich in alledem hin und her geschaukelt und zum lyrischen *Objekt* verwandelt. Auch bei den Nomina des Reimpaars „passions“ – „convulsions“ geht es mit der Leidenschaft um eine Gefühlsregung, bei „convulsion“ um eine Erregung oder ein Erzittern, weswegen in beiden Fällen von einem Erleiden gesprochen werden kann. Dennoch sind zwei Auslegungen möglich: positive wie auch negative Gefühle sind denkbar. Es ist nicht zwingend eine der beiden Richtungen eingeschlagen. Spätestens aber das nächste Reimpaar aus „souffre“ und „gouffre“ zeichnet ausschließlich die bedrohliche, negative, bis hin zu schmerzlich leidvolle Interpretation. Sie unterscheiden sich aber in ihrem grammatischen Geschlecht, da hier ein konjugiertes Verb mit einem Substantiv reimt. Gleiches gilt für das Reimpaar „voile“ und „toile“ im zweiten Quartett, allerdings profitiert das Wort „voile“ alleinstehend von seiner zweideutigen Natur als konjugiertes Verb einerseits und maskulines Substantiv andererseits.

Vers 4 beginnt mit einem Reibelaut, einem stimmhaften Frikativ, der lautlich jene Vibration vorwegnimmt, die im ersten Terzett wörtlich genannt wird („Je sens vibrer en moi...“) und die auch in der Analyse bereits ausführlich betrachtet wurde. Der gesamte Vers ist durch und durch weich aufgrund der stimmhaften Konsonanten und der Vokale. Entweder dient der Konsonant l als lateraler und stimmhafter Konsonant der Verbindung zwischen den Vokalen oder aber [v], ein labiodentaler Konsonant, der die Lippen zum Vibrieren bringt. Ganz ohne Hindernis kommt zwischen „mets“ und „à“ ein „enchaînement vocalique“ aus und trägt zur Musikalität des Verses bei. Der Nasalkonsonant [m] fällt wenig auf und tritt im Zuge der Prosodie in den Hintergrund. Als markantester oder am meisten auffallender Laut wirkt in diesem Vers das anfängliche stimmhaft vibrierende [ʒ] des Personalpronomens. Dazu kommen noch die Position im Satz, im Vers, in der ganzen Strophe und die Tatsache, dass es sich um die 1. Person Singular handelt und somit das sprechende Subjekt gemeint ist. Das lyrische Ich erhält hier eine mehrfache Betonung in seiner wichtigen Stellung. Die

syntaktische Position, die Voranstellung im Vers, all das legt den Fokus auf die Subjektivität, auf den Sprecher und seine ganz individuellen Eindrücke.

Im Gegensatz zum bisher sanften Eindruck erklingen im zweiten Vers die Konsonanten [p] und [t] in der letzten Vershälfte. Folgende lautliche Steigerung ist erkennbar: [v] → [m] → [p] → [t]. Der Frikativ benötigt eine, genauer, die Unterlippe und die Zähne, und ist stimmhaft. Das stimmhafte [m] wird bilabial artikuliert und ist zudem ein Nasalkonsonant. Auch [p] ist bilabial, aber als Plosiv ebenso mit [t] verwandt, welches jedoch stimmlos ist und alveolar, folglich ganz ohne Lippe artikuliert wird. Wie in Vers 3 befindet sich dieser Verschlusslaut am Schluss des Verses und beendet ihn „kalt“ und stimmlos. Kalt und klirrend zieht sich auch der [k]-Laut durch das ganze Gedicht. Vom Titelwort „musique“ und seiner Wiederholung im Initialvers setzt sich dieser Laut in „Que la nuit“, „comme“, „convulsions“, „calme“ fort. Interessant ist dabei der letzte Auftritt in einem Adjektiv, welches Stille, Ruhe und eigentlich Behutsamkeit vermittelt. Wie schon „comme“ verschwindet die kleine „Explosion“ aber dann jeweils im geschlossenen Mund, im Laut des Nasalkonsonanten [m]. Sofortige Unterbrechung folgt jedoch durch das nächste Wort, mit „plat“ und einem weiteren Plosiv („calme plat“, V.13). Der Unterschied zwischen „musique“, dem das ganze Gedicht bestimmenden Begriff, und den anderen genannten Wörtern liegt in der Position des Konsonanten. Nur bei „musique“ steht dieser am Wortende und schließt es als Auslaut ab. Die weiteren beginnen mit [k], fangen ihn auf und geben das Echo weiter. Einmal pro Strophe taucht er auf, somit gibt es keine Unterbrechung.

Zurück im zweiten Quartett ertönt in Vers 5 ein weiteres Mal der Nasallaut von „souvent“, in diesem Fall bei „(en) avant“. Auch dieses Adverb steht im ersten Vers der Strophe, gibt diesmal aber eine Richtung an. Satzmelodie und die syntaktische Reihenfolge ähneln sich jedoch stark, ein Parallelismus wird deutlich: „La musique souvent“ – „La poitrine en avant“, obschon die Silbenzahl in letzterem Fall aufgrund der Präposition „en“ höher ausfällt. Auch der zweite Teil des selbigen Vers 5 ist ähnlich aufgebaut und gibt dem Bindewort „et“ die Funktion einer Achse oder eines Spiegels: „La poitrine en avant | et | les poumons gonflés“. Das wiederum erinnert an den dritten Vers: „Sous un plafond de brume | ou | dans un vaste éther“, in welchem ebenfalls ein Bindewort wie „ou“ als Achse dient. Auf beiden Seiten stehen eine Präposition, ein

Substantiv mit zugehörigem unbestimmtem Artikel im Singular sowie eine attributive nähere Bestimmung („de brume“ oder „vaste“). Das Gedicht ist hiernach durch einige echoartige Strukturen gekennzeichnet, die durch einzelne Elemente inhaltlich oder syntaktisch Verbindungslinien ziehen und das Sonett enger zusammenstricken.

Die Verse skizzieren eine dichte Nebeldecke (Vers 3), die mittels der mit Luft gefüllten Lungen (Vers 5) weggeschoben werden soll. Das lyrische Ich wappnet sich, „brüstet“ sich. Wie der Körper, der tief Luft holt und „Wind erzeugen“ möchte, wie der Bauch, der expandiert („La poitrine en avant“), so überwiegen auch die o-Laute in unterschiedlichen Erscheinungen oder andere, die den Mund als runde Öffnung benötigen: „plafond“ [ɔ̃], „poitrine“ [wa], „poumons“ [ɔ̃], „gonflés“ [ɔ̃], „comme“ [ɔ], „toile“ [wa]. Es geht in dieser zweiten Strophe sogar noch weiter: „dos“ [o], „flots“ [o], „amoncelés“ [ɔ̃], „voile“ [wa]. In Vers 7 bilden „dos“ und „flots“ auch noch einen Binnenreim. Bis jedoch das Prädikat „voile“ und gleichzeitig das Ende des zweiten Quartetts erreicht sind, werden diese teils dunklen, runden Vokal- und Nasallaute durch das enge „nuit“ [nuj] geschlossen. Und ja, die Nacht könnte ihren Schleier über das aufgebrachte, von Emotionen durchwühlte Ich legen und eine beruhigende, erholsame Wirkung entfalten. Sie ist aber auch fähig, die Sicht um ein Weiteres zu erschweren und Eindrücke zu verändern. Schließlich reduziert sich die Wahrnehmung des Menschen um den Seh-Sinn. Das Gehör erhält überdies eine noch wichtigere Funktion: Die Dunkelheit intensiviert das Musikerlebnis. Das lyrische Ich kann nichts mehr sehen, nur noch hören, und dadurch noch stärker fühlen („Je sens vibrer en moi toutes les passions / D'un vaisseau qui souffre“, V.9), das Schiff verliert die Orientierung, um im zweiten Terzett schließlich den Strapazen zu erliegen („Me bercent“, V.13), oder vielmehr in ihnen zu liegen. Und doch scheint es darüber nicht erfreut, da friedliche Stille und Ruhe, der Moment ohne Musik, der Zustand ohne Wind, der das Wasser unbewegt lässt („calme plat“, V.13), ihn mit seiner hoffnungslosen Lage konfrontiert, da also nichts ist, was das empfindende Ich von „mon désespoir!“ (V.14) ablenkt. Verzweifelter Pusten und Schnaufen machen dabei „gonflés“ ([f]) und „flots“ ([f]) lautmalerisch hörbar, wenn der Frikativ in den zwei Terzetten mit „souffre“ und „gouffre“ wieder erscheint. Der Abgrund scheint unvermeidbar.

Mehrere Versionen dieses Verses zeugen von unterschiedlichen inhaltlichen Betonungen, da sie jeweils andere Aspekte hervorheben. Für das Sonett „La Musique“ gibt es diesbezüglich mehrere Variationen. Die den ersten Vers betreffende Unterscheidung zwischen den Adverbien „parfois“ und „souvent“ ist eine davon. Nun stellt der dritte Vers mit den Änderungen von „Sous un plafond de brume ou dans un pur éther“ (1857) zu „ou dans un vaste éther“ einen deutlicheren Unterschied dar, da diese zwei Adjektive keine Ähnlichkeiten aufweisen, mit „vaste“ eine deutliche Steigerung vollzogen wird, wohingegen „pur“ neutral bleibt. Pur und klar wäre somit das Wasser und entspräche nicht dem Gesamteindruck von vernebelter Undurchsichtigkeit. Mit „amoncelés“ (V.7) und „immense“ weiter unten im zweiten Terzett werden die Intensivität und Größe noch einmal aufgegriffen. Nicht direkt, sondern im übertragenen Sinne oder auf der nächsten Ebene reihen sich dann beispielsweise „Le bon vent, la tempête et ses convulsions“ (V.11) hier ein, da es um Quantität und Intensität geht. Das Verstummen der Musik schließlich macht Platz für „grand miroir“ (V.13). Immens ist das Musikerlebnis und groß ist auch die Leere, die bleibt. Ausgefüllt wird sie von breiter Verzweiflung.

Ein Blick soll nun geworfen werden auf die zwei vorhandenen Sonett-Versionen, in folgender Tabelle abgebildet:

La poitrine en avant et gonflant mes poumons	La poitrine en avant et les poumons gonflés
De la toile pesante	Comme de la toile
Je monte et je descends sur le dos des grands monts	J'escalade le dos des flots amoncelés
D'eau retentissante	Que la nuit me voile;

Das Wort *pesante* mit den Bedeutungsmöglichkeiten „bedrückend“, „schwer“ sowie „bleiern“ fällt weg. Auch die parallele Satzstruktur ist nicht vorhanden. Das Gerundium „gonflant“ drückt Gleichzeitigkeit aus und unendliches Pusten, ein Sich-Wappnen, während sich in der anderen Version die Lungen bereits (vollständig) mit Luft gefüllt haben, dieser Vorgang also bereits erfolgreich abgeschlossen wurde und vollbracht ist. Einen deutlichen Unterschied macht die Wahl des Verses „De la toile“ gegenüber „Comme de la toile“; denn sie entscheidet über die Länge und Silbenanzahl dieses

ohnehin schon kurzen Verses: „It is almost literally a *rejet*, [...] a moment of relapse“¹⁸⁷. Dabei fällt nur in „De la toile pesante“ mit „pesante“ die Schwere ins Gewicht, die auf der anderen Seite gänzlich fehlt und das Gedicht deutlich verändert.

„Je monte et je descends“ offenbart ein Hin und Her, zeugt von einem Mangel an Beständigkeit, gleicht bildlich wie auch emotional einer Berg- und Talfahrt. Ein weiteres Element der Natur kommt hinzu: die Berge, das Gebirge. Dies fehlt aber in der anderen Version als Ganzes und wird durch „flots“ ersetzt, einem weiteren Begriff aus dem Bereich des Wassers (See, Meer, Fluss, Bach), aber das ein Erklimmen beschreibendes Verb bleibt und dadurch auch der Vergleich mit dem Besteigen oder Bergsteigen entsteht, der jetzt aber für Wassermengen benutzt wird und in seiner eigentlichen Bedeutung also auf sie übertragen wird. In „amonceler“ sind ebenso Gemeinsamkeiten mit dem semantischen Bedeutungsfeld des Gebirges vorhanden: aufhäufen, auftürmen. Dabei steht „amoncelés“ den „grands monts“ gegenüber; wobei „monts“ ohnehin schon große Berge bezeichnen und mit „grands“ nur noch weiter verstärkt werden. Dazu formt das später auftretende „plat“ einen deutlichen Kontrast, sowohl semantisch als auch bildlich. Ein Spiegel ist flach, in gleicher Weise kann aber auch das Wasser spiegeln.

Sur le sombre gouffre	Sur l'immense gouffre
Me bercent, et parfois le calme, - grand miroir	Me bercent. – D'autres fois, calme plat, grand miroir
De mon désespoir!	De mon désespoir!

Mit „sombre“ ist die Dunkelheit des Abgrunds beschrieben, mit „immense“ liegt der Fokus auf der Größe, Weite und Tiefe. Bei beiden Begriffen schwingt die ungeheuerliche Finsternis mit, ergibt sich aber erst durch den Vorgang des Interpretierens und benötigt die Phantasie des Lesers. Die Wucht ist eher dem „immense“ verdankt und passt dadurch auch zu dem mächtigen und bewegten Wasser des Meeres. Verstärkung erhält die unendliche und unergründliche Tiefe des Abgrunds durch den Kontrast zum fixen Punkt, dem Stern („pâle étoile“). Dadurch lässt sich auch die Weite des gesamten Gedichtinhalts und dessen Bedeutung abstecken, mit den zwei Extrempunkten, die mehr als „nur“ die Erdkugel umfassen.

¹⁸⁷ Broome (1999), S. 310.

In der Version aus dem Jahre 1857 fehlt außerdem die Wucht des Schnitts, der in der anderen beschriebenen Version die Mitte des Vers 13 markiert, inklusive distanzierendem Gedankenstrich. Im Gegenteil, die Konjunktion „et“ verbindet sogar die Satzteile und stellt einen Übergang zur Stille her, den man entweder im ersten Moment nicht bemerkt oder der befremdlich auf den Leser wirkt, da das lyrische Ich gerade noch bedrohlich über dem Abgrund hing. Die Verbindung dieser zwei inhaltlich ungleichen Teile widerstrebt auch dem Satzbau, doch gewissermaßen auf semantischer Ebene. Der Bruch mit der bedrohlichen Lage des lyrischen Subjekts erfolgt hiermit auf eine andere Art und Weise. Dagegen setzen im zweiten Fall Satzzeichen einen Punkt und erzeugen Distanz zum vorhergehenden Geschehen, und nicht etwa Wörter mitsamt ihrem lexikalischen und semantischen Inhalt. Das bereits erwähnte Abbrechen durch einen Gedankenstrich folgt danach und stellt nicht so sehr die Ruhe in den Vordergrund als vielmehr „grand miroir / De mon désespoir!“ Auch fällt mit „le calme“ anstatt „calme plat“ nicht nur ein Adjektiv weg, sondern auch der Bezug zur Natur, da Letzteres die Ruhe als Windstille näher definiert und darin nicht bloß die allgemeine Geräuschlosigkeit gemeint ist.

Zum wiederholten Male erscheint in der 1857-Version das Adverb „parfois“, eine mit der Bedeutung „manchmal“ oder „gelegentlich“ sehr unpräzise und ungreifbare Zeitangabe. „D'autres fois“ hingegen erlaubt die Annahme, es handele sich um jede anderen Male, in welchen keine Musik ertönt – ausschließlich. So spezifisch diese Wortwahl ist, so einengend wirkt sie gleichzeitig, da kein Freiraum für andere Empfindungen oder Gemütszustände bleibt, im Gegensatz zu „parfois“ bzw. „manchmal“. Klanglich ergibt sich die Tendenz zu einem Binnenreim zwischen „fois“ und „plat“, obschon es sich bei [fwa] um einen Halbvokal handelt. Die Ähnlichkeit ist trotzdem nicht zu überhören. Wahrnehmbar ist dieser Halbvokal schließlich auch im letzten Wort des Verses: „miroir“ (V.13). Bei [mirwar] bremst das vibrierende r jedoch den Klang und saugt ihn hinten im Rachen ein, lebt in ihm weiter, da auch dieser Konsonant ewig weiter erzeugt werden könnte. Dies gilt selbstverständlich auch für das mit „miroir“ reimende „désespoir“, dessen Ende wohl auch eher ungewiss ist.

Nach dieser Gefühlsexplosion, die sich von Vers 2 bis Vers 13 fast über das ganze Gedicht erstreckt, bleibt für die letzten 1,5 Verse und für „calme plat“ nicht mehr viel

Kraft. Abgetrennt durch einen Gedankenstrich, abgeschlossen mit einem Ausrufezeichen handelt es sich trotzdem nicht um einen vollständigen Satz, sondern nur um einen Ausruf, der einzelne Elemente aneinanderreihet und aufzählt, durch Kommata getrennt, ohne Platz für ein Prädikat oder die jeweils passenden Artikel. Wie schon zu Beginn des Sonetts, erhält der Leser mit „D'autre fois“ („souvent“ in Vers 1) jedoch einen zeitlichen beziehungsweise einen numerischen Hinweis. Oft erfährt das lyrische Ich also das Musikspektakel. Sobald hingegen keine Melodie und kein Ton ertönt, sieht er sich die anderen Male mit seiner misslichen persönlichen Lage konfrontiert, die als Seenot bezeichnet werden kann.

Dennoch ist in dieser Verwirrung auch Ordnung erkennbar. Beide Quartette sind konstant durch Satzzeichen abgeschlossen. Ein Semikolon befindet sich am Ende der vierten und der achten Strophe. Dadurch entsteht der Eindruck von Ordnung, in ironischem Kontrast zum Schiff, das den Wellen des aufbrausenden Meeres ausgesetzt ist. Ein weiteres Semikolon tritt am Ende des siebten Verses auf und teilt das erste Terzett in zwei Teile. Der nächste Vers ist zudem durch ein Enjambement mit dem zweiten Terzett liiert, welcher auf gleiche Weise Vers 13 an sich bindet und somit die weitere Struktur des Sonetts völlig durchbricht. Das Gedicht gerät wortwörtlich in Seenot. Der ersehnte Punkt erlöst schließlich im vorletzten Vers das lyrische Ich, und Stille tritt ein. Dass sich der Sprechende und Leidende mit einem Segelboot vergleicht, ist offensichtlich. Die Phrasen „Je mets à la voile“ (1. Quartett) sowie „Comme de la toile“, mit welchem der Körper mit den Segeln des Bootes verglichen wird, und „Que la nuit me voile“ des zweiten Quartetts bilden Reimpaare, „toile“ und „voile“ Synonyme. Klanglich erinnert „voile“ oder „toile“ sogar auch an „poitrine“ und schafft die organische Verbindung. Mit der bezeichnenden Konjunktion („Comme“) wird der Vergleich perfekt. Dem Bild des kenternden Segelboots widerspricht jedoch der siebte Vers, da mit „J'escalade le dos des flots“ eine Aufwärtsbewegung gezeichnet wird. Das Hochklettern und Erklimmen zeugt außerdem von Kraft und physischer Stärke. Andererseits wird hier deutlich, welch immensem Hindernis der Sprecher sich gegenüber sieht.

Befreien kann sich das lyrische Ich nicht aus seiner Hoffnungslosigkeit. Mit „désespoir“ klingen „étoile“, „voile“, „poitrine“, „toile“, „voile“, „fois“, „miroir“ und

insbesondere „moi“ (Vers 9) bis zum Schluss, bis zum letzten Wort des Gedichts noch nach. Sie sind allesamt in diese Verzweiflung integriert, welche wiederum fester Teil, in körperlicher wie in psychischer Hinsicht, des Subjekts ist. Das Personalpronomen der ersten Person Singular, „moi“, mit welchem der Sprecher direkten Bezug auf sich selbst nimmt, lässt sich sogar als graphische Mitte des Sonetts orten. Noch stärker kann der Fokus womöglich nicht auf das Subjekt gelegt werden. Es handelt sich also augenscheinlich nicht um ein Sonett, dass, wie viele andere der „Fleurs du mal“, ein „tableau parisien“, eine Stimmung oder einen Eindruck der französischen Großstadt beschreibt. Es kommen auch keine anderen Personen darin vor, kein Dandy, keine zu beobachtenden Gestalten. Der Titel verspricht ein musikalisches Thema, und unter weiteren möglichen Inhalten lässt sich zunächst nur erahnen, dass es sich um Sinneseindrücke handeln könne. Der Leser wird darin bestätigt, findet jedoch kaum direkten Bezug oder gar eine wörtliche Nennung von musikalischen Gegenständen, jedoch Empfindungen und Gefühlsregungen eines lyrischen Subjekts. Dafür sind viele Begriffe aus dem Bereich der Natur im Gebrauch: „Himmel“ und „Erde“, beziehungsweise „Weltmeer“, oben und unten, in Gebrauch.

Statt urbanem Wortschatz bietet das Sonett unterschiedliche, teils synonyme Vokabeln zu Farbe und Charakter des Wassers. Ähnliches wird man auch in „Bohémiens en voyage“ und den darin enthaltenen Naturspektakeln feststellen, aber mit „Bohémiens“ als Bezeichnung einer Menschengruppe, eines durch klare Charakteristika abgetrennten sozialen Phänomens, nimmt das Gedicht unvermeidlich Bezug zur Pariser Großstadt und zu Baudelaires Zeitgenossen, und erhält dadurch soziohistorische Aktualität. „La Musique“ hingegen ist auf erster Ebene an keinen historischen, sozialen oder geographischen Kontext gebunden und nimmt auch nicht Bezug auf eine gesellschaftliche oder temporäre Erscheinung. Individualität ist deutlich in diesem Sonett. Diese ganz persönliche Erfahrung können viele einzelne Personen machen und nachempfinden, dem lyrischen Ich möglicherweise für die Worte danken, die gefunden worden sind, um all diesen Gefühlen Ausdruck zu verschaffen. Zu

verdanken ist dies „his faculty to perceive aspects of nature and of life which the ordinary man is commonly not cognizant.“¹⁸⁸

Diese starke Subjektivität stellt sich bei Margaret Miner als Isolation heraus, wenn sie in „Baudelaire, Rimbaud, and Mallarmé: Music in the City – Fragments of Open Air“ mehrere Gedichte unter dem Kontext der öffentlich ausgetragenen Musik vergleicht und zeigt, dass Zuschauer oder Zuhörer zwar an einem Ort zusammenkommen, aus allen Orten herbeiströmen, ein Mensch letzten Endes Musik aber selbst wahrnimmt, sie selbst hören und spüren muss. Ob in Rimbauds „À la musique“, Mallarmés „Plainte d'automne“ oder in „Les Petites Vieilles“ und „Les Veuves“ von Baudelaire, die Veranstaltung eines Open-Air-Konzerts schafft es nicht, die Einsamkeit des einzelnen Stadtbewohners zu beseitigen. Ebenso bleiben urbane Hürden, zu welchen beispielsweise der Stadtlärm zählt, unüberwindbar. Zwar ist es das Ziel der Musik gewesen, eine Verbindung zwischen der Stadt und der Natur herzustellen, und den Menschen darin zu integrieren. Das Ergebnis einer „synthesis and harmony“¹⁸⁹ ist aber weit verfehlt worden, denn „isolation and fragmentation in the urban environment“¹⁹⁰ sowie jedes Einzelnen „solitude within this busy scene“¹⁹¹ bleiben bestehen. Für den Anwohner kann ein in nächster Nähe ausgetragenes Konzert zudem auch als Lärmstörung empfunden werden und ihn von seiner eigentlichen Tätigkeit ablenken. Möchte er es wiederum bewusst vom Inneren seiner Wohnung heraus genießen, „to shut the city out“¹⁹², kann eine solche Isolation gewollt und demnach als positiv eingestuft werden. Und trotzdem, „open-air music as an urban commonplace teaches its listeners that all they have in common is their inescapable isolation.“¹⁹³ Nicht zu verachten ist aber die Tatsache, dass Musik als Kunstform der breiten Masse

¹⁸⁸ S. A. Rhodes: *The Cult of Beauty In Charles Baudelaire Volume 1*, Institute of French Studies Columbia University, New York 1929, S. 33.

¹⁸⁹ Margaret Miner: *Baudelaire, Rimbaud, and Mallarmé: Music in the City – Fragments of Open Air*. In: *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 23, No. 3/4 (Spring – Summer 1995), S. 403-415, www.jstor.org/stable/23537068, aufgerufen am 26.02.2020, S. 411.

¹⁹⁰ *Ibid.*, S. 408.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*, S. 410.

¹⁹³ *Ibid.*, S. 413.

zugänglich gemacht wird und der Konzertbesuch nicht mehr als Privileg nur auserwählten Menschen vorbehalten ist.

Ob nun eine Gruppe von Passanten sich spontan vor einem Straßenmusikanten versammelt oder eine Vielzahl von Stadtbewohnern zu einem angekündigten Konzert im Park eintrifft, in beiden Fällen stellt die Musik auf eine weitere Art und Weise den Aspekt der Menschenmasse heraus. Wie von Baudelaire mehrfach thematisiert, gehört in der Großstadt ein Jeder zu „la foule“ und bleibt, wenn auch umgeben von vielen Menschen, trotzdem allein. Gesellschaft und Orientierung hat das lyrische Ich, als Seefahrer in „La musique“, den „pôle étoile“. Übertragen auf die Dichtkunst erscheint eine Dichterfigur nicht selten als Seemann, der ebenfalls an einem ganz bestimmten Punkt ankommen möchte. Das Sonett „La Musique“ gleicht dadurch einer Reise im Innern des Dichters, mit dem poetischen Werk als gewünschtes Ergebnis oder doch auch als Weg, auf welchem ein noch höheres Ziel erreicht werden soll: „un approfondissement poétique“¹⁹⁴ etwa. Im Angesicht der Weiten des Himmels und des Meeres wirkt der Schein des Orientierungssterns nur schwach. Sollte er wahrhaftig den Punkt darstellen, zu dem das lyrische Ich zu gelangen versucht, so leuchtet er nur wenig, auch wird der Seefahrer sehr stark von den Naturgewalten gehindert und vom Vorankommen abgehalten. Und doch täuscht die winzige Größe dieser Erscheinung, die zwar hoch am Himmel und für das menschliche Auge (vermeintlich) als sehr klein wahrnehmbar ist, sie leuchtet in diesem Fall zusätzlich aufgrund der Nebeldecke schwächer, jedoch ist der Planet Venus, auch als Abendstern bekannt, circa so groß wie die Erde selbst. Je näher man ihm also kommen würde, desto riesiger wüchse er, desto größer würde auch das poetische Werk des Künstlers. Zum Leidwesen des Dichters ist aber der Weg dahin ein fast unendlich weiter, so drückt Baudelaire es in vielen seiner Gedichte aus, beklagt den steinigen von Hindernissen durchsetzten Weg, beschreibt die holprige Fahrt auf stürmischer See. Die Unbeständigkeit, die Hubert im Naturspektakel des Meeres realisiert sieht, erhält für ihn den Stern als Gegenpol. Dieser sorgt für „la fixité [...] qui symbolise l'unité et la valeur absolue de l'art.“¹⁹⁵ Wie jedoch bereits erwähnt, kann gerade in den formalen Abweichungen, die wiederum

¹⁹⁴ Hubert (1993), S. 142.

¹⁹⁵ Ibid.

Beständigkeit bewiesen haben, sowie in der grafischen Darstellung und Gleichmäßigkeit der Alternation oder Wellenbewegung Gleichmäßigkeit herrschen und somit Halt geboten werden, entgegen der Position von Hubert. Reisen wird bei Baudelaire nicht selten mit einer Suche gleichgesetzt, das Ziel als ein abstraktes, idealistisches: „Baudelaire part à la connaissance et à la conquête de l'Infini, à travers la peinture et à travers la musique“¹⁹⁶, und lässt dem ersten Eindruck nach der lyrische Sprecher in „La musique“ in die Nähe des Gesuchten gelangen, doch der Abgrund, seine irdische Existenz wartet unaufhaltsam. „So, the boat which sets sail is that of poetic sonority.“¹⁹⁷ Die Erfahrung der Musik ist nur eine kurze Ablenkung. Die Seefahrt geht weiter:

[T]he music at work here – that music which transports and transgresses, which departs and delves, which explores and exploits – is that of his own poetry. The initial word 'La musique...' has already broken the bounds of silence and stirred the air. It has tested the transformational waters of verse.¹⁹⁸

Daraus lässt sich schlussfolgern: Das Gedicht „La musique“ ist Musik, als Inkarnation. Die Erwähnung der Musik in Titel und Initialvers reicht aus, die Wiederholung des Begriffs ist nicht mehr notwendig. Die bildlich-grafische Darstellung des Textkörpers auf dem Papier verspricht ein Sich-Abwechseln und ist schlichtweg eine Welle. Dabei kann es sich sowohl um die des Meeres oder aber um eine Schallwelle und Amplitude handeln, womit auf physikalischer Ebene Klänge und Töne beschrieben werden. Zudem lässt sich das Gedicht als reflexives Sonett einstufen, da es mit dem Thema der Musik im Titel und im ersten Vers sowie mit der grafischen Darstellung einer Schwingung und einer Welle, die als Welle des Meeres im Laufe des Gedichts ihre Ausführungen erhält, auf den Ursprung der Gattung des Sonetts anspielt. Der Namensgeber des Genres ist das lateinische Verb „sonare“. Es kann die Wortbedeutungen „(er)tönen, (er)schallen, (er)klingen“ annehmen, jedoch auch

¹⁹⁶ Jean-Germain Tricot: Une nouvelle explication du drame Baudelaire, Figaro Dimanche, 5 juillet 1857, S. 27.

¹⁹⁷ Broome (1999), S. 302.

¹⁹⁸ Ibid., S. 301.

„krachen, brausen, rauschen, zwitschern, prasseln, zischen, dröhnen“. Ganz deutlich ist dabei erkennbar, dass dem Verb beide Bedeutungsfelder immanent sind, das des Erklings von Musik wie auch der Effekt des Naturphänomens als Meeresheld. In beiden Fällen muss sich das sterbliche Subjekt seinem Ausgeliefert-Sein bewusstwerden. Sobald die letzten Töne erklingen sind und die Musik verstummt, findet auch das Sonett sein Ende. Die letzten 1,5 Verse bilden im Gegensatz zum restlichen Teil des Gedichts keinen vollständigen Satz mehr, sondern nur eine prädikatlose Aneinanderreihung von Begriffen. Vom ruhigen, als Spiegel personifizierten Wasser ist die Rede, welches nicht nur Musiklosigkeit, sondern gleichermaßen Stillstand und Hoffnungslosigkeit, „mon desespoir“, des lyrischen Ich widerspiegelt, in einem, wie bereits erläutert, leblosen Gegenstand, dem Spiegel. Ohne die Musik ist das lyrische Ich eine bloße Darstellung, es ist ohne Leben. Eine bloße Abbildung, ein starres Bild bleibt zum Schluss.

Indem sich der Zustand des Sprechers mit dem des Wassers spiegelt, einem Ozean, welcher selbst die Inkarnation einer Musik-Erfahrung bedeutet, verschmelzen beide Elemente zu einem, sie stellen einander dar. Ferner bietet das Wasser dem Ergriffenen das Echo seiner Empfindung, das Sonett erlaubt die Ausdehnung und Wiederholung einer Erinnerung, denn „l'élément aquatique prolonge par son aspect sonore, une impression vécue“¹⁹⁹, dank der beschriebenen Musikalität des Wassers und dadurch des Gedichts. In gleichem Maße wird das lyrische Subjekt zu einem Musik-Instrument, wenn es im ersten Terzett die Vibrationen am eigenen Leib erfährt und spürt, sich mit einem „vaisseau qui souffre“ vergleicht und mit den (Schall-)Wellen „mitschwingt“. Was das lyrische Ich schließlich „erzeugt“, ist das Sonett als musikalischer Ausdruck seines Inneren. Hier erklingt Musik durch Sprache und durch die Sprache des Sonetts. Musik, als Ereignis, wird zum internen Ereignis der Sprache. Indes steigert sich nicht nur die Musikalität, sondern insbesondere die Visualität des Sonetts durch all dies um ein Vielfaches. „La Musique“ stellt Musik visuell dar und bildet darin ihr (subjektives) Erfahren ab, die Erfahrung eines Subjekts, das sich auf die Suche begibt – nach sich selbst.

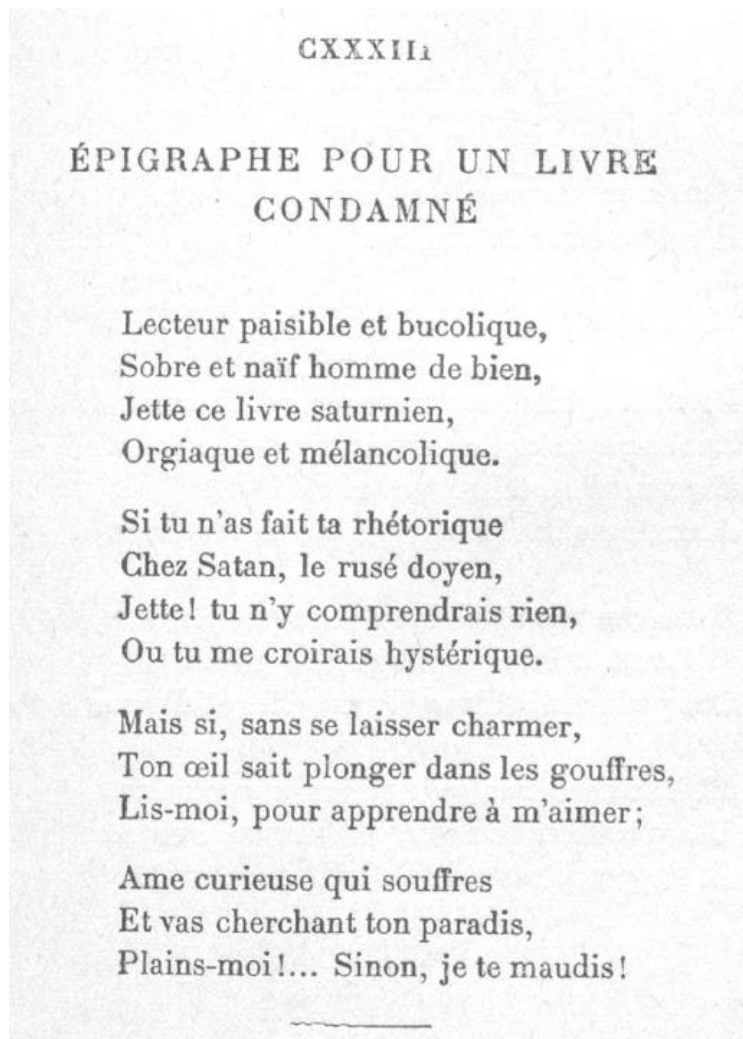
¹⁹⁹ Paczynski (1973), S. 40.

Fazit

Das erste interpretierte Sonett „La Musique“ ist idealer Vertreter der These, da hier das Sonett als Klanggestalt auftritt und Musikalität verkörpert. Wiedergegeben wird die Erfahrung von Musik als eine besonders subjektive, einer stürmischen Seefahrt ähnliche, wodurch das Sonett nicht an einen historischen Kontext gebunden ist, beispielsweise auch kein erkennbares „tableau parisien“ zeichnet.

Den Kontrasten wie auch den Wellenbewegungen entsprechen u.a. die alternierend unterschiedlichen Verslängen und machen das Sonett in seiner sprachlichen, phonetischen und auch grafischen Komposition zu einem Musikereignis. Deutliche Abweichungen vom klassischen Regelwerk des Sonetts sind festzustellen, und dennoch nutzt „La Musique“ das Sonett als Klanggestalt und baut insofern auf seinem Gattungsbegriff auf mehreren Ebenen auf und würdigt die Tradition.

IV.2 Épigraphe pour un livre condamné“ – Reflexion und Selbstreferenz des literarischen Schriftstücks



„Épigraphe pour un livre condamné“ transportiert als Titel bereits viele Informationen zu Thema und Inhalt des Sonetts und spielt zusätzlich auch auf das Gesamtwerk und dessen situationsbedingte Umstände an. Selbstreferentiell bettet sich das Sonett mit diesem Titel in ein „livre“, in einen Rahmen ein, und nimmt dessen Schicksal vorweg: 1857 wurde Charles Baudelaire „condamné pour délit d'outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs à raison de la publication du recueil ‚Les Fleurs du Mal‘“ (jugement du Tribunal correctionnel de la Seine du 25 août 1857). Es ist sehr gut

möglich, dass der Titel auf ein ganz bestimmtes Ereignis referiert: den „célèbre procès des *Fleurs du Mal*“²⁰⁰.

Das Sonett erhält aufgrund des Titels die Funktion eines Vorworts oder, gemäß der Bedeutung des französischen „épigraphe“ einer antiken Inschrift, eines Epigraphs, das in einem literarischen Werk einer Titulierung gleich Informationen über das Werk oder Hinweise an den Leser liefert. Die beiden Definitionen „Inscription placée sur un édifice pour indiquer sa destination, la date de sa construction, etc.“²⁰¹ und „Pensée, sentence placée en tête d'un livre, d'un ouvrage, d'un chapitre pour en résumer l'esprit“²⁰² treffen aber auf das vorliegende Sonett nicht ganz zu, da es die Entstehungsdaten nicht anführt und auch nicht am Anfang des gesamten Werks steht, obschon der Titel an ein „livre“, also an das Buch appelliert. Stattdessen ist es einem Kapitel zugeordnet und eröffnet die Rubrik „Les Fleurs du Mal“. Diese Positionierung zieht die Parallele zum gleichnamigen Gesamtwerk und kann dadurch auf zweiter Ebene und somit auf den zweiten Blick der Funktion einer Inschrift gerecht werden, wenn es den „Fleurs du mal“ vorangestellt ist. Das Kapitel enthält jedoch nicht die Stücke, die per Gerichtsbeschluss entfernt wurden, der logische Bezug durch die Nähe zu ihnen fehlt schließlich zwischen „Épigraphe pour un livre condamné“ und der Quintessenz des Titels. Da einer Verurteilung immer auch eine Anklage vorangeht, ließe sich im Sonett eine Erklärung erwarten, wenn nicht sogar eine Verteidigung des „livre“. Der Titel lautet nämlich nicht „Épigraphe d'un livre condamné“, sondern, es wurde die Formulierung mit der Präposition „pour“ gewählt. Isoliert betrachtet steht „pour“ für Zustimmung und Befürwortung und nimmt in seiner richtungsweisenden Funktion auch die einer Widmung an. Dies vermag die Präposition „de“ mit ihrem besitzanzeigenden Ton nicht.

Auf mögliche Inhalte des Gedichts deutet der Titel nur hin, die Wirkung des Buches auf Menschen nimmt er hingegen schon vorweg und verrät durch ein einziges Partizip, dass es schon eine Reihe von Ereignissen gegeben haben muss seit der Fertigstellung

²⁰⁰ H. Patry: L'Épilogue du Procès des Fleurs du Mal. Une Lettre inédite de Baudelaire à l'Impératrice (1857), in: *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 29e Année, No. 1 (1922), S. 67-75, Presses Universitaires de France, <https://www.jstor.org/stable/40518330>, aufgerufen am 26.02.2020, S. 68.

²⁰¹ Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9pigraphe/30414#difficulte>, aufgerufen am 28.08.2019.

²⁰² Ibid.

und möglicherweise Publikation des Buches. Der Titel schreibt sozusagen „Geschichte“ und fasst die jüngsten Vorkommnisse zusammen. Auch bedeutet dies auf Meta-Ebene, dass das Sonett „Épigraphe pour un livre condamné“ im Nachgang geschrieben und dem Band hinzugefügt wurde, beispielsweise für eine nächste Ausgabe. Der editorische Prozess ist dadurch ebenfalls im Partizip „condamné“ inbegriffen und das Sonett als Kunstwerk lässt die „konkrete“, reale Außenwelt, die Welt des Autors, eintreten. Datiert wird sie auf 1857 und schafft dadurch einen konkreten Bezug zum für ihn aktuellen Zeitgeschehen, zumindest in der Fassung des Sonetts, die den Titel trägt „Épigraphe pour un livre condamné en 1857“. Mit diesem Titel, ohne Datum, nennt „Épigraphe“ demnach nicht, wie ursprünglich, den Entstehungsort oder den Zeitpunkt des Fertigstellens, sondern ein viel späteres Datum und lässt sich dadurch zeitlich und konkret in einen Kontext einbetten. Sofern die Version ohne Jahreszahl gelesen wird, ist die Bedingung für ein Glücken der Anspielung und Situierung in der Weltgeschichte, dass die Leser über die Ereignisse informiert sind. Das Streichen des Datums im Titel bewirkt einen großen Unterschied, da die Autor-Werk-Realität dadurch wieder in den Hintergrund rückt. Ohne dieses Wissen handelt es sich um ein beliebiges Buch, um eine allgemeine Inschrift für ein Buch, dessen fatalistisches Schicksal mit „condamné“ Fragen aufwirft und die Neugier des Lesers weckt.

Der Leser wird im ersten Vers angesprochen, er beginnt mit der Anrede des „Lecteur“ und bewegt sich somit im angekündigten Rahmen der Lektüre bzw. Literatur, wenn im Titel von „pour un livre“ gesprochen wurde. Die lesende Person wird durch das Adjektivpaar „paisible et bucolique“ als „friedvoll“ oder „idyllisch“ näher beschrieben, wodurch die in dieser Charakterisierung mitschwingende Unschuld bereits in einen ersten, direkten Kontrast zum „livre condamné“ des Titels tritt. Dies könnte man als Bescheidenheit des Autors interpretieren, als höfliche Anrede des Lesers und Unterwerfung des Schriftstellers. Die Einleitung malt ein friedliches Stimmungsbild, somit wäre auch das Bilden von Kontrasten dadurch umso leichter und effektvoller. Groteskes schockiert dadurch noch stärker. Die Distanz zum erwähnten Buch ist schon jetzt sehr groß, zusätzlich wird der Leser in eine bestimmte Rubrik eingeordnet und klassifiziert. Um welche Personengruppe es sich handelt, erfährt man

im nächsten Vers, der ebenfalls ein Adjektivpaar zur Charakterisierung einsetzt. Dieser Parallelismus im ersten und zweiten Vers unterscheidet sich jedoch in der Länge und Silbenzahl der Adjektive. Letzteres begünstigt wiederum im Gesamten die Gleichmäßigkeit der beiden chiasmisch zu einander stehenden Verse. Im zweiten Vers kann der Nominalgruppe „homme de bien“ mehr Platz eingeräumt werden. In der Kreuzstruktur der zwei Verse entsteht eine direkte Verbindung zwischen „Lecteur“ und „homme de bien“, die beiden Substantive rahmen die Verse ein und umschließen die Adjektivpaare. Gleichzeitig rahmen die Adjektive den Imperativ ein, der zwischen den positiv und den negativ besetzten Adjektiven eingeschlossen ist. Aufzeigen lassen sich dadurch die zwei Möglichkeiten einer Entscheidung.

Im Zentrum steht das Buch; das Verb im Imperativ stellt die Trennwand dar, die der Leser eigenständig und proaktiv überwinden muss. „Jette“ steht am Versanfang und vor „ce livre“ mit all seinen genannten Merkmalen. Die Attribute befinden sich somit im Inneren, so wie es auch für Charakteristika und persönliche Eigenschaften, also für „die inneren Werte“ eines Menschen der Fall ist. Die zwei ersten Verse des Sonetts werden dadurch fest zusammengehalten. Des Weiteren verstärkt der dichte Aufzählungscharakter der Wortgruppen „adj. et adj., | adj. et adj.“ den inneren Zusammenhalt. Allerdings müssen sie den Zeilensprung vollziehen, um die Versgrenze zu überwinden. Ein Enjambement wird nicht eingesetzt, es würde die Gleichmäßigkeit und die deutlich sichtbare Parallelität stören. Auf lautlicher, textueller und auch semantischer Ebene finden sich Ähnlichkeiten zwischen den Adjektiven. Anspielungen auf das ausschweifende Dichterleben könnten hier möglich sein sowie Andeutungen auf die Kunst der Lyrik im Allgemeinen und mit dem Epitheton „bucolique“ die Epoche der Romantik im Speziellen. Der Dichter steht selbst im direkten Gegensatz zu dem erwähnten „homme de bien“, denn während die Adjektive „friedlich“ und „maßvoll“ Grenzen setzen und „naïf“ für „unverdorbene Unschuld“ stehen kann, überschreitet der „poète maudit“ Grenzen und vermag nicht, sie in seinem Leben und Werk einzuhalten.

Optisch fällt die Vokalverbindung -ai- in „paisible“ und „naïf“ auf, obschon sie sich in ihrer Aussprache voneinander unterscheiden. Gleiches gilt für -o- in „bucolique“ und „Sobre“. Gleichzeitig ist den Wörtern „paisible“ und „sobre“ das mit dem weichen,

bilabialen Konsonanten [b] eingeleitete, allmähliche Auslauten ähnlich, während „bucolique“ und „naïf“ durch ihre Endkonsonanten abrupt schließen. Doch durch das benachbarte „homme“ wird auch aus dem stimmlosen Frikativ [f] des „naïf“ ein stimmhaftes [v]. Der Satzbau und die syntaktische Position der Wörter beeinflusst die Aussprache und somit die „nachträgliche“ Stimmhaftigkeit und damit der positive, sanft stimmende Einfluss des „homme de bien“. Insgesamt dominieren die weichen und stimmhaften Konsonanten, die Nasallaute und (Halb-)Vokale und enge Vokale (i, e, y), und vermitteln oder bekräftigen das friedvolle Bild des „Lecteur“, der selbst aber mit einem harten Mittelkonsonant auftritt und offene Vokale enthält ([ɛ], [œ]). Er wird schließlich erst nachgehend mit diesen weichzeichnenden Attributen ausgestattet. Der erste Vers wird klanglich abgeschlossen mit einem stoppenden Plosiv ([k]), der zweite Vers bleibt am Ende mit dem in den beiden Versen einzigen Nasallaut in „bien“ offen in seinem Auslaut.

Liest man nun die Halbverse „paisible et bucolique, Sobre et naïf“ als Ganzes hintereinander, deuten sich eine ihnen eigenen Melodie und ein gleichmäßiger Rhythmus an, mit gedehnter Betonung auf „paisible“ und „Sobre“. Keine störenden syntaktischen Elemente, beispielsweise Partikel oder gar Verben, gibt es hier, die den Redefluss aufhalten könnten oder vom Gesamtbild ablenken. Lediglich die jeweilige Zugehörigkeit zu den am Rand stehenden Substantiven trennt die zwei Adjektivgruppen voneinander und stellt sich dieser soeben beschriebenen Lesart in den Weg. Betrachtet man nun die zwei ersten Verse noch einmal separat, finden sich auch innerhalb eines Verses Gemeinsamkeiten: „Lecteur“ und „bucolique“ sind durch den „kalten“ [k]-Laut verbunden und schaffen ein kleines Echo sowie einen leichten Kontrast zu den friedlichen und sanften Bedeutungselementen der Attribute. Der zweite Vers eröffnet mit dem scharf anlautenden Konsonanten des „Sobre“ ([s]), um dann mit dem auslautenden Vibranten [r] am Wortende in einen ausschließlich stimmhaften Vers zu gleiten. Die Verse 1 und 2 verzeichnen dadurch eine Entwicklung hin zu einem immer weicher werdenden Klang, der sich durchaus in der Semantik der Begriffe widerspiegelt, wo Natur und Frieden einander gleichgesetzt werden und sie mit der Tugend des „homme de bien“ in Einklang stehen. Den Höhepunkt der Entwicklung finden die zwei Verse im „homme de bien“.

Das weiche und offene Ausklingen der ersten zwei Verse durchtrennt der Imperativ „jette“ im folgenden Vers. Die Stimmhaftigkeit und die Vibration der vorhergehenden Vers-Teile finden zwar noch eine Steigerung im stimmhaften [ʒ]-Laut des Verbs, umso markanter ist dann das „Knallen“ des Plosiv [t], auf welchem „Jette“ endet. Die Bewegung des Wegwerfens und das Geräusch eines Aufpralls sind deutlich zu hören. Durchtrennt wird der Eindruck mit dem scharfen [s]-Laut des Demonstrativpronomens „ce“ in „Jette ce livre“. Es liegt nahe, dass nicht hauptsächlich die demonstrative Funktion des Pronomens im Vordergrund steht, sondern eine gewisse Abneigung oder Entrüstung, zumindest eine Distanz gegenüber diesem Buche geschaffen wird und dieses Empfinden vermittelt werden möchte. Aufgrund der nachfolgenden Attribute kann man dem Sprecher-Ich gar Verachtung unterstellen. Die Extraposition des Imperativs und das Demonstrativpronomen sorgen für diesen starken Ausdruck. Das erwähnte Buch wird daraufhin durch die Auflistung von drei Adjektiven beschrieben: „saturnien, | Orgiaque et mélancolique“. Die Begriffe bilden zu den Adjektiven der ersten beiden Verse Gegensätze, denn „Orgiaque“ ist das Gegenteil von „Sobre“ oder auch „Paisible“. Auch die Friedlichkeit und angedeutete Unschuld und Naivität entsprechen nicht die Schwermut ausdrückenden Attributen „saturnien“ und „mélancolique“. Dass „bucolique“ (V.1) und „mélancolique“ (V.4) über die Versgrenzen hinweg einen Reim bilden, verstärkt den Effekt ihrer Gegensätzlichkeit. Sie umrahmen auch das erste Quartett und erlauben die Vermutung einer Anspielung auf die Dichtkunst der Romantik, des Bukolischen und auf die Poesie der „poète maudits“ oder derer, die bei sich selbst ein „Mal de Siècle“ diagnostizieren. Es bilden sich also Klassen von Künstlerschaft und Publikum bzw. konträre Menschengruppen innerhalb einer Gesellschaft, die in diesem Sonett und damit durch Kunst in einem gemeinsamen Kontext auftreten.

Einen weiteren Höhepunkt erreicht das erste Quartett in seinem Schlusswort „mélancolique“: Es ist bisher das Wort mit den meisten Silben und füllt mit einem weiteren Adjektiv und der Konjunktion „et“ einen Vers vollständig aus. Aus syntaktischer Sicht ist der vierte Vers jedoch vom dritten abhängig, das Enjambement ist in seiner Wirkung aber abgeschwächt, da der Imperativsatz bereits im dritten Vers grammatikalisch korrekt und vollständig wäre. Alle weiteren angehängten Adjektive

spezifizieren das Buch zusätzlich, sind aber für den Satzbau nicht obligatorisch, zumal sich auch die Bedeutungsinhalte wiederholen. Denn, „saturnien“ und „mélancolique“ können als Synonyme verwendet werden. Dadurch sticht „Orgiaque“ ein wenig heraus, da es für sich eigene, Ausschweifung und Zügellosigkeit betreffende Bedeutungskomponenten enthält. Ganz klar ist es das Antonym für „Sobre“, welches ebenfalls am Versanfang steht und über die Zeilen hinweg den Kontrast zu „Orgiaque“ malt. Es unterscheidet sich somit deutlich von den anderen beiden Adjektiven, die es umschließen. Klanglich kommt es der Imperativ-Form „Jette“ nahe, am Wortende. Dies deutet darauf hin, dass die Inhalte des Buches facettenreich sein müssen und sowohl Trauer als auch Zügellosigkeit darin nebeneinander existieren, oder, dass Ausschweifungen stets von einem Schatten (spleen) überzogen werden. In ihrer Bedeutung unterschiedlich, aber durch das gemeinsame Reimen miteinander verbunden sind „bien“ und „saturnien“. Sie füllen das Innere, die Mitte der Strophe. Zudem zeigen sie in ihrem Gleichklang die direkte Nähe von „Gut“ und „Böse“ und, dass Gutes auch Schatten wirft oder ohne diesen nicht wahrnehmbar wäre, folglich die zwei Seiten einer Medaille.

Holprig erscheint der letzte Vers des ersten Quartetts durch das dreimal auftretende [k], das im Innern des Verses für Gleichklänge sorgt, die auch durch die grammatische Natur der beiden Adjektive entsteht, um dann auch die Strophe damit abzuschließen. Gesamt betrachtet, bilden die Adjektive die Mehrheit und beschreiben die drei Substantive des Quartetts: „Lecteur“, „homme de bien“ und „livre“. „Lecteur“ und „livre“ entstammen dem gleichen Bedeutungsfeld der Lektüre und Literatur, sie umschließen den „homme de bien“, die Lektüre verschluckt ihn sozusagen, wenn er es zuließe, da er sich für die aktive Rolle des Lesers oder alternativ des „Wegwerfers“ entscheiden muss und kann. Von der davon ausgehenden „Gefahr“ wird er auch auf dem Bild des Textes sichtbar umschlossen. Ausbrechen kann er nur mit dem Befolgen des Imperativs: „Jette“. Es steht auch visuell und syntaktisch betrachtet zwischen dem „homme de bien“ und „ce livre“ mit dem nachfolgenden Gewicht der drei charakterisierenden Adjektive, und bildet somit die einzige Trennwand, sofern der Aufforderung nachgegangen wird. Der Leser nimmt letztendlich die aktive Rolle ein, obschon der Imperativsatz vom Sprecher-Ich ausgeht und auch die gesamte Strophe

füllt. Dass aber kein Ausrufezeichen gesetzt wurde, mindert die Intensität oder Aggressivität des Imperativs. Es stellt sich die Frage, ob die schwache Aufforderung zum Wegwerfen des Buches insgeheim eine Bitte ist, es zu lesen, jedoch handelt es sich hier rein um Spekulation. Der Titel des Sonetts könnte im Leser die Erwartung einer Rechtfertigung aufkommen lassen, gleichzeitig aber auch Neugier wecken, mehr über dieses Buch zu erfahren und die Inhalte, die es bis zu einer Vorladung vor Gericht brachten.

Das erste Quartett drückt durch einen Imperativsatz, mit der Aufforderung, das gemeinte Buch wegzuworfen, indirekt aus, dass ein „homme de bien“, und damit diese Gesellschaftsschicht, nicht geeignet ist für diese Art von Literatur. Es leuchtet ein, dass es noch eine andere Gruppe von Lesern geben muss, ein Publikum mit gegenteiligen Eigenschaften - Gegenteile von „paisible“, „bucolique“, „Sobre“, „naïf“, zu denen sich der Sprecher-Autor vielleicht auch selbst zählen wird. Indirekt wird folglich durch diese Gegenüberstellung und mit dem Imperativ ein zweiter „Lecteur“ definiert, obschon er nicht wörtlich erwähnt wird oder anderweitig präsent ist. Verkörpert wird dies durch „ce livre saturnien, | Orgiaque et mélancolique“ und die eben umschriebene unausgesprochene zweite Seite der Medaille.

Schon die Imperativ-Form „Jette“ hat gezeigt, dass die angesprochene Person geduzt wird und die Empfehlung auf vertraulicher Basis ausgesprochen wird. Fehlende Höflichkeit, die durch Distanz entstünde, würde man dem Sprecher-Ich hier womöglich nicht vorwerfen. Andererseits könnte die Empfehlung auch von Ironie behaftet sein und dem „Lecteur“, sollte er der Bourgeoisie angehören, unterstellen, neben der passenden Gemütslage und Verfassung auch über die nötigen Kompetenzen und das Verständnis für eine solche Literatur und für „melancholische“ Inhalte nicht zu verfügen. Darauf reagiert das zweite Quartett und stellt als Konditionalsatz die Bedingung, die auch die Charakterisierung von Werk und Leserschaft bestätigt, aber auch steigert, denn bald wird von „Satan“ die Rede sein, und zwar im sechsten. Schon die Ziffer 6 steht nicht selten für das Teuflische. „Satan, le rusé doyen“ erhält innerhalb der 14 Zeilen einen ganzen Vers für sich und nimmt dadurch in diesem Sonett viel Raum ein. Das Teuflische bezieht sich hier explizit auf die Rhetorik, auf eine bei Satan erlernte, in einem Vers, der von einem Staccato durchzogen wird, das an stures

Erlernen und Befolgen von Regeln anspielen könnte, gleichermaßen aber auch das Einstampfen, das „Einrichtern“ von Lernstoff symbolisieren könnte. Der mechanische Eindruck entsteht durch die einsilbigen Wörter der ersten Vershälfte und insgesamt durch den Wechsel von harten Konsonanten, teils Plosiven, mit kurzen, offenen Vokalen im gesamten fünften Vers: „Si | tu | n'as | fait | ta | rhé - to – riche“. Es häufen sich die Konsonanten [s], [t] sowie [r] und [k], die bereits im ersten Quartett aufgetaucht sind („Lecteur“, „bucolique“, „Sobre“, „Jette“, „saturnien“, „Orgiaque“, „mélancolique“) und nun im zweiten Quartett erneut anklingen. In diesem Teil des Konditionalsatzes ist paradoxerweise allein die Verneinungspartikel mit dem Nasalkonsonanten „n“ stimmhaft.

Über die Verse und über die Strophengrenze hinweg lassen sich noch ein weiterer Strang einer klanglichen Entwicklung wie auch klangliche Parallelen erkennen: Betrachtet man die Versanfänge, gibt es im ersten Quartett „Sobre“, „Jette“ und „Orgiaque“, im zweiten Vers „Si“, „Chez“, „Jette“, „Ou“. Gemeinsam sind ihnen also die [s]- und [ʒ]-Laute, sowie der Beginn mit einem Vokal der jeweils letzten Strophenverse. Zudem ist die Entwicklung vom Stimmlosen zum Stimmhaften hörbar: Aus [s] („Sobre“, „Si“) wird („Chez“) [ʃ] und schließlich [ʒ]; das unterbrechende, offene „o“ in „Orgiaque“ wird zu einem geschlossenen, engen [u] („Ou“) in Vers 8.

Der Vers führt durch den syntaktisch erforderlichen Zeilensprung in ein gedehntes [e] (Chez) und ein stimmhaft anlautendes „Satan“, welches im Nasal ausklingt. Dies entspricht ganz und gar nicht dem Tonus des vorhergehenden Verses. Auch wird der Rest des sechsten Verses vornehmlich stimmhaft, weich und rundlicher, und folgt einer ganz anderen Metrik. Man könnte in der Mitte des Verses „Chez Satan, le rusé doyen“ am Artikel eine Symmetrie-Achse zeichnen und erhielte zwei Versteile, die metrisch gleich ausklingen. Doch „rusé doyen“ hat im Vergleich zu „Chez Satan“ noch einen Auftakt, beide enden jedoch jambisch und bilden das Reimpaar „Chez – rusé“ sowie keinen sauberen Reim, aber eine gewisse klangliche Nähe ist spürbar zwischen „Satan“ und „doyen“ in ihrer Öffnung zum [a] und den Nasalvokalen am Wortende. Ähnlich wie im ersten Quartett wird ein Subjekt durch Adjektivkonstruktionen näher beschrieben, Phrasen, die aber freistehend angefügt werden, und nicht etwa durch einen Relativsatz. Die Satzelemente werden aneinandergereiht, ohne

Relativpronomen oder eine andere Art von grammatikalischen Funktionswörtern, die Beziehung herstellen würden. Die „graphische“ oder „reale“ Nähe der Wörter zueinander und die klangliche Reihenfolge beim Vortrag des Sonetts müssen ausreichen, um den Bezug, und damit die Charakterisierung, zu sehen und zu hören.

Erneut wird ein zunehmend weich klingender Vers durch den Aufprall des Imperativs „Jette“ durchbrochen, und wieder steht dieser am Versanfang. Wie im ersten Quartett, so stellt anaphorisch das „Jette“ auch im zweiten Quartett den Beginn der dritten Strophenzeile und wirkt durch den weichen, vorhergehenden Vers umso kräftiger in seinem Aufprall in [-εt]. Vehementer fällt diese zweite Aufforderung aufgrund des Ausrufezeichens aus. Der erste Imperativ dieses Sonetts wird mit einem Punkt beendet und zuvor durch die Nominalphrase aus einem Nomen und drei Adjektiven so stark verlängert, dass der Effekt eines Befehls nicht aufkommen kann. Den Charakter einer Warnung erhält der Imperativ im zweiten Quartett zusätzlich aufgrund der Einbettung in einen Konditionalsatz mit dem voraussehenden Ausruf „tu n'y comprendrais rien“. Allerdings steht er nicht im Futur, bleibt also vage. Er schafft auch noch einmal den Bezug zur ersten Strophe, die mit Gegensätzen skizziert, dass das „livre condamné“ für den angesprochenen Leser nicht geeignet ist. Dieses Missverhältnis wird also noch einmal aufgegriffen und mit den Anforderungen für die Lektüre ergänzt. Der Bedingungssatz „Si tu n'as fait ta rhétorique | Chez Satan“ lässt außerdem auch erahnen, dass die Sprecher-Figur damit indirekt Informationen über sich oder zumindest über den Autor von „ce livre saturnien“ offenbart. Selbst wenn es sich nicht um den Urheber des Werks handelt, denn bisher gibt keine klaren Indizien dafür, so muss der Sprecher zumindest genug Einblick in das Buch und es verstanden haben, um einer Person davon abraten zu können.

Der Blick auf die syntaktische Struktur zeigt, dass der erste Satz und damit die ganze erste Strophe größtenteils aus Substantiven und Adjektiven besteht, wodurch der Konditionalsatz mit der Funktion eines Imperativs, der auch noch zwei Verneinungen enthält, umso mehr an „syntaktischem Gewicht“ zunimmt. Der Imperativ spaltet das zweite Quartett und trennt den Konditionalsatz in Neben- und Hauptsätze. Die beiden Hauptsätze schildern die Ahnung des Sprecher-Ichs darüber, was passieren würde, wenn die angesprochene Person der Aufforderung nicht nachginge.

Ihr Satzbau ist regulär und auch das ganze zweite Quartett folgt dem schildernden Sprech-Tonus einer Aussage mit wenig „lyrischem“ Charakter. Der Rhythmus ist nicht einheitlich, sondern eher holprig mit Unterbrechungen, wie bereits am Anfang der Verse 6 und 7 beschrieben. Es empfiehlt sich, die Versgrenzen zu ignorieren und den gesamten Satz in einem Zuge zu lesen. Das gibt auch den Gesprächscharakter dieses Sonetts preis, dem an Gedicht- oder Liedcharakter fehlt. Für den Leser mag aber genau das vielleicht eine Erleichterung darstellen, denn „l'oreille humaine ne saurait reconnaître comme rythmiquement caractéristique une périodicité dépassant une étendue de huit syllabes, cette limite devenant la frontière entre vers simples et vers complexes.“²⁰³ Es wird dem menschlichen Ohr somit die Fähigkeit abgesprochen bzw. es aufgrund der Silbenzahl erschwert, die Rhythmisierung zu identifizieren.

Die Reimstruktur der Quartette ABBA ABBA sorgt für eine symmetrische Einrahmung und begünstigt eine enge Verbindung der beiden Strophen. Es entstehen die Reimpaare und -gruppen „bucolique“, „mélancolique“, „rhétorique“ und „hystérique“, die an den Versenden stehen. Zu dieser Gruppe aus einem Subjektiv und ansonsten nur Adjektiven gesellt sich „Orgiaque“ aus dem Strophen-Innern. Wie bereits erwähnt, die Adjektive erzeugen Gegensätze und Kontraste, und bewegen sich alle um das Substantiv „rhétorique“ herum, das indirekt mit „ce livre saturnien“ in Zusammenhang steht und es dadurch auch charakterisiert. Die Tatsache, dass sie alle miteinander reimen, zeigt deutlich, wie stets gegensätzliche Seiten zueinander gehören oder miteinander existieren, wie ein solches Werk alle Aspekte in sich trägt und Böses zeigt, um Gutes deutlicher herausstellen zu können. Andererseits wird deutlich, wie „un livre condamné“ die Menschheit spalten kann. Es kristallisieren sich zwei Parteien heraus: die des „homme de bien“ und die Angehörigen des „rusé doyen“. In beiden Fällen sind es zusammengesetzte Wörter, gemeinsam bilden sie einen Reim, obwohl sie sich inhaltlich voneinander unterscheiden und ein Gegensatzpaar bilden. Gleich klingen am Wortanfang „saturnien“ und „Satan“, sie teilen die erste Silbe und gehören beide zum Kontext des Risiko-behafteten Buches. Mit „jette“ teilen sie die auf -t endende Silbe am Wortanfang, sonst in dieser Form nicht im Sonett vorhanden,

²⁰³ Antoine Foucher: Les sources latines de l'octosyllabe, in: Poétiques de l'octosyllabe. Études réunies par Danièle James-Raoul et Françoise Laurent, Honoré Champion, Paris 2018, S. 23-43, S.37.

und wiederholen ein weiteres Mal den Aufruf, das Buch wegzuwerfen. In diesen Aufruf mischen sich Warnung, Drohung, aber auch die Unterstellung mangelnder Fachkompetenz oder Ausbildung für diese spezielle Lektüre, „si tu n'a fait ta rhétorique | Chez Satan“ (V.5f).

In Vers 8 erscheint das Sprecher-Ich zum ersten Mal auf der Bühne, und zwar wenn es sich im Personalpronomen „me“ selbst erwähnt; es spricht daher das Buch selbst. Rückblickend kann man feststellen, dass im ersten Quartett die Ansprache über Substantive erfolgte, die mit Adjektiven ausgeschmückt wurden. Das zweite Quartett enthält nun erstmalig und gleich mehrere Personalpronomen: drei „tu“ und ein „me“, die die Sprecher-Publikum-Beziehung herstellt und die zwei Seiten sich nun direkt und auch wörtlich gegenüberstehen, in Vers 8 sogar hinter- bzw. nebeneinander. Die Unterstellung des Sprechers „tu me croirais hystérique“ nimmt den Angesprochenen sogar noch mehr in die Pflicht, die Sprecher-Figur stellt die Beziehung dadurch „künstlich“ her und rückt sie in eine emotional behaftete Dimension. Auch kämpft der Sprecher mit Imperativ, Konditionalsatz und Kontrasten um Glaubwürdigkeit, wenn er „Lecteur“ und „homme de bien“ von seiner Einschätzung („tu n'y comprendrais rien“) überzeugen möchte.

Mit Blick auf die Gesamtstruktur ist auf der Meta-Ebene eine Rahmenstruktur erkennbar, die das Sonett grafisch neugestaltet und bisherige Trennwände verschiebt. Anlass dazu gaben inhaltliche Relationen, aber auch die Satzstruktur. Das Ergebnis ist auf der Struktur-Ebene eine vertikale Zählrichtung der Verse von 1 bis 4 und schließlich von 8 bis 5, wie auch in der folgenden Tabelle dargestellt:

V. 1 & 8	Lecteur paisible et bucolique	<u>tu me croirais hystérique</u>
V. 2 & 7	Sobre et naïf homme de bien	Jette! tu n'y comprendrais rien
V. 3 & 6	Jette ce livre saturnien	Chez Satan , le rusé doyen
V. 4 & 5	<u>Orgiaque et mélancolique</u>	Si tu n'as fait la rhétorique

Ging es bisher um das geistige Wohl des „homme de bien“, dessen Eigenschaft des Guten ihn jedoch ins Nichts („tu comprendrais rien“) führt, sowie um das Buch („ce livre“) und die Rhetorik, kommt in Vers 8 plötzlich die sprechende Person ins Spiel und

das, was der angesprochene Leser über sie denken könnte („tu me croirais hystérique“), unabhängig davon, ob es sich um den Autor handelt oder die Sprecher-Figur eine andere Verantwortung für das Buch trägt. Das Urteil wird nun nicht mehr nur über das Buch, sondern auch über das Sprecher-Ich gefällt. Nach dieser vollzogenen Wendung hin zum lyrischen Ich, wird es auch weiterhin im Fokus stehen, und nicht mehr so sehr der „Lecteur“ wie noch zu Beginn des Sonetts. Wenn nun nämlich das lyrische Ich auch der Urheber des Werkes sein sollte, dann fungieren im Nachhinein die eingesetzten Adjektivpaare zur Beschreibung des Buches, zur Beschreibung des potenziellen Nicht-Lesers und zur Beschreibung der „rhétorique“ allesamt, direkt oder indirekt, als Charakterisierung des lyrischen Sprechers. Er steht für sein Werk. Deswegen würde der Eindruck nach der Lektüre des Buches auch die Meinung über die Person des Autors färben. Diese Wende hin zum lyrischen Ich vollzog sich im zweiten Quartett durch das die Alternative andeutende „Ou“, durch den positiven Hauptsatz in Vers 8, sowie außerdem, über die gesamte Strophe hinweg, durch eine ganz neue Satzstruktur, die sich von der des ersten Quartetts und dessen Aufzählungsstil unterscheidet. Im zweiten Quartett liest man einen mit mehr Elementen ausgestatteten, positiven Satz. Die den Leser betreffenden Aussagen sind negierende bzw. negative Aussagesätze.

Das Ende des zweiten Quartetts hat bereits eine Wende eingeleitet und die Alternative, eingeleitet mit „Ou“ in Vers 8, bzw. das Resultat vorweggenommen, sollte es trotz Imperativs doch zum Lesen des Buches kommen. In den Vordergrund ist damit auch der lyrische Sprecher geraten und der Eindruck, den der Leser über ihn haben könnte. Das Sonett wird dadurch subjektiv, nicht mehr (nur) „ce livre saturnien“, sondern die (Autor-)Person betreffend. Der Sprecher befasst sich nun nicht mehr mit den Konsequenzen, die das Lesen des Buches für sein Gegenüber bedeuten. Die Beziehung zwischen Sprecher und Angesprochenem wird davon beeinflusst und in den nächsten Strophen, folglich in der zweiten Sonett-Hälfte geformt.

„Mais“ (V.9) leitet die neue Ausrichtung des Gedichts ein, der Sprecher verwirft nun die Imperative des Wegwerfens und entdeckt im Lesen-Lassen eine neue Chance: „Lis-moi, pour apprendre à m'aimer“ (V.11). Aus „Jette ce livre“ wird „Lis-moi“. „Lis-moi“ spiegelt, gekreuzt, klanglich „Mais si“, nur gekreuzt. Ging es noch um

Literarisches („livre“) und die „rhétorique“, ist nun überraschenderweise die Rede von Liebe. In ihr hat die Subjektivität und Emotionalität des Sonetts ihren Höhepunkt gefunden. Dahin geführt hat den „Lecteur“ das Auge, in seiner Symbolik nicht selten "das Tor zur Seele", das Eintritt gewährt ins Innere und in die Gefühlswelt eines Menschen. Eine letzte Bedingung stellt der Sprecher in diesem ersten Terzett noch: „si [...] | Ton œil sait plonger dans les gouffres“ (V.10), und baut in diesen Konditionalsatz eine weitere Voraussetzung ein, jedoch in Form einer Präpositionalphrase. Die schneidenden [s]-Laute in „sans se laisser charmer“ (V.9), angefangen mit dem Konditional-„si“, müssen Warnung genug sein, nachdem der Leser nun mehrfach an der Lektüre gehindert werden sollte, zunächst mit Imperativen, also syntaktisch-grammatikalischen Methoden und nun auch mit klanglicher Schärfe. In Vers 9 tritt das „s“ nun mehrmals hintereinander auf („si, sans se laisser“), nachdem es in den bisherigen Strophen immer wieder einzeln angeklungen ist. Ausgeleitet wird es im Rauschen des Frikativs [ʃ] entsprechend dem reißenden Strom des Strudels, in welchen sich der Leser begibt, wenn er sich vom „livre saturnien“ einfangen ließe. Dem müsste er beim Blick in die Abgründe (Vers 10) Widerstand leisten können, so die Prämisse. Und so sticht auch das Wort „œil“ klanglich gänzlich aus dem ihn umgebenden Umfeld heraus, denn [œj] entspricht in keinem Fall den Konsonanten und „klaren“ Vokalen, die die Verse füllen. Es ist auch das einzige Wort in diesem Sonett, das auf dem [-j] „weich landet“, einem stimmhaften palatalen Konsonanten, der die Empfindlichkeit des Auges spürbar macht und die Sensibilität und auch Kostbarkeit des Gemüts mehr als nur andeutet.

Der Nebensatz des ersten Terzetts ähnelt in seinem Pendeln zwischen Konsonant und Vokal jenem aus dem zweiten Quartett: Wie bei „Si tu n'as fait ta rhétorique | Chez“, wo stimmlose Konsonanten mit fast allen existierenden Vokalen alternieren, wechseln sich im Terzett bei „Mais si, sans se laisser charmer“ nun das [s] und auch eine Vielzahl an Vokalen ab, jedoch bewegen sich die hier vorhandenen Vokale, nach einem „engen“ Start im Bindewort [sj], um den Bereich der mal mehr, mal weniger geöffneten Vokale e und a: [sã] [sə] [lɛsɛ] [ʃarmɛ]. In diesem Auf und Ab befindet sich noch der Binnenreim „laisser“ - „charmer“, der die Öffnung hinein in die später verkündeten Abgründe wahrnehmbar macht. Außerdem ist „charmer“ eine klangliche

Verlängerung des anfänglichen „Mais“ dieses Verses und lässt das Nicht-Einhalten der Warnung erahnen, das Überziehen der Grenze, das Vollführen der von „Mais“ eingeleiteten Wende. Zudem ziehen beide Wörter durch ihren Nasalkonsonanten [m] einen weichen, sanften Rahmen um den Vers. Die Grenze bildet „Ton œil“, das der Leser bewusst schließen oder öffnen und damit das Eintauchen gezielt regulieren kann. Gleichzeitig würde das Schließen des Auges Außenstehenden den Zutritt in das eigene Innere verwehren, das Tor zur eigenen Seele schließen. Die Parallele zum zweiten Quartett lässt sich erneut ziehen, denn auch hier erkennt man das Rauschen in „Chez“ mit offenem, dehnbarem Ausklang [e], welches den Leser zu „Satan“ führt, der mit einem [t] in der Mitte des Wortes, die Tür hinter dem eintretenden Leser schließt und ihn „einfängt“.

Hat sich nun der Leser für den Sprung in die Tiefen entschieden, ertönen nach dem letzten [s] in „Ton œil sait“ und dem Plosiv [p] in „plonger“ für den vollzogenen Sprung, nur noch stimmhafte Konsonanten und runde Nasale und dunkle Vokale, diesmal im Bereich „o“ und „u“: [plɔ̃ʒe] [dɑ̃] [le] [gufR]. Dank des Plurals wird auch der bestimmte Artikel lang und eng ausgesprochen, und beschreibt damit in seinem gedehnten Klang die Tiefen des Abgrunds. Auch in der richtungsweisenden Präposition „dans“ ist die Öffnung der Vertiefung leicht herauszuhören. Dies verstärken noch zusätzlich die Nasale in „sans“, „Ton“, „plonger“, „dans“, „apprendre“, aber auch „mélancolique“ vom Anfang des Sonetts sowie „Satan“ (V.6) und „comprendrais“ (V.7), wenn sie dafür sorgen, dass sich das Gedicht in Richtung Abgrund bewegt bzw. die Öffnung und damit der Schlund die ganze Zeit unter dem Leser schwebt. Das noch stimmlose Rauschen in „charmer“ verändert sich nach dem Einsinken in „plonger“ vom stimmlosen zu seinem direkten Frikativ-Gegenpart, dem stimmhaften [ʒ]. Die leichte Vibration könnte bereits die emotionale Dimension andeuten, die am Ende des elften Verses erreicht wird. Dass „aimer“ mit „charmer“ aus Vers 9 reimt, betont die Gefahr, das Risiko, welches „ce livre“ für den Leser birgt. Liebe ist damit negativ behaftet und mit Leid verbunden, ebenfalls wörtlich vertreten im zweiten Terzett und sogar als Verb, das das aktive Leiden als Handlung und im Präsens in der gegenwärtigen Form eines Dauerzustands abbildet: „Ame curieuse qui souffres“ (V.12).

Im gesamten Sonett ist der erwähnte „Lecteur“ als aktive Person präsent, und so reimen auch die Verben „fait“ und „sait“ miteinander. Ohne nun ihre grammatikalische Form näher zu betrachten, beziehen sie sich beide auf die Fähigkeit und Kompetenz des „Lecteur“, ganz gleich, ob er sie nun hat oder nicht, und stellt sie als Bedingung für ein erfolgreiches Studieren und Nachvollziehen dieses Buches. Bald jedoch ist auch klar, dass sie dazu beitragen würden, das lyrische Ich nicht nur zu verstehen, sondern auch lieben zu können. Sie beide sind außerdem Elemente der Konditionalsätze und schaffen dadurch eine Verbindung zwischen zweitem Quartett und erstem Terzett, eben durch ihren ähnlichen grammatikalisch-syntaktischen Aufbau, wie auch durch solche fast unscheinbaren Binnenreime, die die Strophengrenzen passieren. Ebenfalls staccato-ähnlich erinnert die Intonation des Verses 9 an den Anfangs-Vers des zweiten Quartetts, doch die messerscharfen [s]-Laute im Terzett wandeln dieses Staccato der Plosive [t] oder [k] vielmehr in ein Portato um, da ihr einziges Hindernis Vokale sind, die das „s“ auf einem sonst endlosen Artikulations-Weg umleiten und den Mund bei der Aussprache zum Öffnen zwingen. In paradoxer Weise dient hier also eine Öffnung, ein Vokal als Stopp-Schild oder Bremse.

Das Verb „lesen“ wurde nicht genannt, stattdessen kommt „Ton œil“ zur Sprache, mit dem der Leser zum Betrachter wird, folglich auch die äußere Form und graphische Struktur der Inhalte wahrnimmt, bevor er wirklich liest. Das verb „plonger“ ist zudem ausdrucksstärker und intensiver als etwa „lire“. Inspiriert sind die einzelnen Aspekte scheinbar von „Satan“, doch Beispiele oder Hinweise darauf, was die „rhétorique | Chez Satan“ bedeutet, erhalten wir nicht. Der Sprecher gibt keine Beispiele oder Details, sondern beschreibt mit „saturnien, | Orgiaque et mélancolique“ (V. 3f) nur die Stimmung des Buches und seiner Inhalte. Anrühlich ist allein die Anspielung „Orgiaque“, melancholisch ist das Gefühl, somit könnte die Neugier des „Lecteur“ umso mehr steigen und ihn zum Lesen des Buches bewegen. Nicht nur den Inhalt, der Leser wird überdies auch den Urheber des Buches verstehen und „lieben lernen“, da dieser sich selbst mit seinem Werk identifiziert und die Personifikation der Höhepunkt einer Steigerung ist, die sich im Laufe des Sonetts auch immer mehr abzeichnet. Der angesprochene Leser wird in Vers 10 als Personifikation seines Blickes angesprochen

und bildet in dieser abstrakten, pars pro toto-Form das Subjekt des Satzes. Die Imperative ändern sich, werden eingesetzt als einzelne Wörter und auch ganze Sätze, denn aus „tu n'y comprendrais rien“ mit einem verallgemeinernden „rien“ wird die reflexive Aussage „tu me croirais hystérique“. Vereint und bis zum Höhepunkt gesteigert sehen sich diese beiden Elemente im Imperativsatz inklusive Bedingungsformel „pour...“ wie auch schon „sans...“, in Vers 11: „Lis-moi, pour apprendre à m'aimer“. So endet auch der Aufruf zum Verwerfen in einer Aufforderung zum Lieben. Von der anfänglichen, totalen Entfernung bzw. Distanz endet das Sonett in der nächsten Nähe zwischen Leser und Sprecher(-Autor). Auch die Aktivität nimmt zu. Im ersten Quartett gab es kaum aktive Verben oder Aussagen mit Handlung, so aber nicht im zweiten Quartett und im ersten Terzett. Dies soll die Tabelle wie folgt deutlich machen:

Steigerung					
Lecteur + livre	rien	me	plonger dans les gouffres (die Abgründe des Ichs)	moi	Me
jetter	comprendre	croire	savoir	lire (Lis-moi)	apprendre à (m')aimer
Mais si → [me]	Lis-moi → [mwa] → m'aimer [mème]				

Auf die Identifikation des Sprechers oder Autors mit seinem Werk und der Personifikation dessen wie aber auch des Auges mit dem Leser folgt nicht nur die Emotionalisierung der Leser-Autor-Werk-Beziehung, sondern auch die Spiritualisierung: Im zweiten Terzett ist nämlich nun die Seele, der Geist angesprochen. „Ame“ eröffnet die letzte Strophe des Sonetts, nachdem zuvor das Auge als "Tor zur Seele" die mentale, spirituelle Dimension des Sonetts einleitete und schafft den Übergang von einem konkreten Detail zur Abstraktion der Innenwelt, der nicht-greifbaren Entitäten „Geist“ bzw. „Seele“. Aus „un livre“ im Titel wird in der ersten Strophe „ce livre“, in der zweiten Strophe „me“ und in der dritten Strophe heißt der Imperativ schließlich „Lis-moi“. Auch der „Lecteur“ und „homme de bien“ verändert sich, wird mit „tu“ zunächst einmal persönlicher angesprochen, was jedoch auch

wiederum allgemeiner ist, weil keine Kategorisierung erfolgt, wie es durch „lecteur“ und „homme de bien“ erfolgt. Mit „tu“ kann jede beliebige Person angesprochen werden, auf die das lyrische Ich trifft. Von „tu“ und der Persona entfernt sich der Sprecher schließlich zu „ton œil“ und wendet sich mit der direkten Anrede an die Seele dem Innenleben hin. Die Stationen des Verstands („fait ta rhétorique“; „comprendrais“), der Empfindungen („me croirais hystérique“; „se laisser charmer“), der Liebe („aimer“) und des Geistes („Âme“) wurden passiert. Mit der Seele erreicht das Sonett die Trennung vom Körperlichen des Menschen und womöglich sogar die Entfernung vom Textkorpus der Sonett-Überlieferung, der Tradition, erlaubt sich die Arbeit mit dem Sonett, so wie er es tut, und nimmt die Verurteilung in Kauf: „Plains-moi!“

Verwirrung entsteht in Vers 12, weil er vom ersten Terzett zwar getrennt auftritt, aber aus syntaktischen Gründen noch zum Satz gehört, der durch ein Semikolon und durch die Strophengrenze abgeschlossen ist. Doch die Reimstruktur hält diese Verse 9 und 12 zusammen. Hinzu kommt das Enjambement, oder vielmehr die Fortsetzung in Vers 13. Dadurch sind die beiden Terzette sehr stark miteinander verflochten. Das Reimpaar der Verse 13 und 14 setzt sie vom Rest des Sonetts ab, doch die Syntax trotz dieser Reimstruktur, zieht die Verse entgegen der Strophen- und Versgrenzen zusammen. Und so bilden die beiden Terzette einen Satz, bis auf den letzten Vers, der zweigeteilt ist. Das Ende des Gedichts wird vor dem Gedankenstrich vorweggenommen, es erscheint zu früh und endet vorläufig mit einem Imperativ und einer Pause. Darauf folgt erneut eine Art Bedingung oder Darstellung der Konsequenz, fast schon einer Drohung gleich, wie wir es bereits aus diesem Sonett kennen. Der Schluss mit „Sinon, je te maudis!“ gleicht einer Warnung und entspricht dabei den Konstruktionen COND+Satz, sans+Verb, pour+Verb der bisherigen Strophen. Ein Auflisten der Imperative zeigt auch, dass zwar das Verstehen und Lieben des Autors möglich wäre, falls das Buch gelesen und nachvollzogen würde. Auch bedingt sich dies gegenseitig, denn „c'est par le sentiment seul que vous devez comprendre l'art“²⁰⁴, doch die wirkliche Konsequenz, wie auch im Titel mit „condamné“ vorweggenommen, wird indirekt übermittelt: „Jette ce livre“ → „Jette!“ → „Lis-moi“ → „Plains-moi!“ Das ist

²⁰⁴ Charles Baudelaire: Baudelaire Dufays. Salon de 1846, Imprimerie de Bourgogne et Martinet, Paris 1846, S. VIII.

auch der reale Ausgang, das ist Baudelaire widerfahren, nachdem mehrere „hommes de bien“ die „Fleurs du Mal“ gelesen haben. Wer jedoch das Werk und seinen Autor begreifen, schätzen und lieben kann, und sich auf den Weg begibt, sein eigenes Ideal zu finden, der wird vom Sprecher „maudis“, und damit eingereiht in die Gruppe der „poètes maudits“. Dass „maudis“ mit „paradis“ einen Reim bildet und auch noch das letzte Reimpaar des Sonetts sind, ist nicht verwunderlich, sondern steht sinnbildlich für das Gesamtwerk, für „Les Fleurs du Mal“: Das Gute liegt dem Bösen nah; der „poète maudit“ flieht in sein „paradis“.

In Vers 12 tauchen nach Versen mit stimmhaften und Polster-ähnlichen Klängen nun wieder kalte [k]-Laute auf („curieuse“; „qui“), und zwar nach einer am Wortanfang geöffneten Einleitung des „Ame“. Der Relativsatz ist nun für dieses Sonett ebenfalls eine Neuheit. Wie bereits erwähnt, verlängern sich durch syntaktische Funktionswörter wie „qui“ die Verse. Lexikalisch transportieren sie wenig Inhalt, jedoch füllen sie den Satz und erzeugen weitere Töne. Schon der Titel „Épigraphe pour un livre condamné“ transportiert eine Präposition. Weiteren syntaktische Füllwörter werden sein: „si“ (2x), „sans“, „dans“, „à“, „n“, „qui“, „sinon“, aber auch Hilfsverben und Personalpronomen treten auf – alle jedoch erst nach dem ersten Quartett!

Mit der Dichte an Informationen nimmt in den Terzetten auch die Intensität des Sonetts und der Aussagen zu. Die syntaktisch stärker ausgebauten Sätze und Nebensätze werden durch die Terzett-Grenzen gespalten und der Leser dadurch nicht nur im Lesefluss gestört, sondern auch im Gedankengang. Am Ende des ersten Terzets, gegeben durch die Strophen-Einteilung, ist der Leser vielleicht versucht, den Gedanken zu beenden, zumal der Imperativsatz „Lis-moi, pour apprendre à m'aimer“ syntaktisch gesehen vollständig ist. Ein Semikolon erzeugt zudem auch mehr Abgeschlossenheit als etwa ein Komma. Der Logik des Satzes geschuldet muss zwischen dem ersten und dem zweiten Terzett von einem Enjambement ausgegangen werden, denn die Aussage des Sprechers ist noch nicht zu Ende. Der Haupt-Satz ist im Folgenden fettgedruckt. Das veranschaulicht, dass der Imperativsatz im zweiten Terzett fortgesetzt und das Lesen um die Anklage als Konsequenz erweitert wird: „Lis-moi, pour apprendre à m'aimer; | Ame curieuse qui souffres | Et vas cherchant ton paradis, | Plains-moi!...“ (V.11-14). Dieser Struktur verdankt das Sonett die

anaphorischen Imperative, die in jeder Strophe den dritten Vers einleiten. („Jette“ V.3, „Jette!“ V.7, „Lis-moi“ V.11, „Plains-moi!“ V.14). Jeder vierte Vers wiederum beginnt mit einem Vokal: „Orgiaque“ V.4, „Ou“ V.8, „Ame“ V.12. „Ame“ ist dabei klanglich offen und aufnehmend, das verschluckend, was ihr entgegenkommt, was das Publikum durchlesende Augen aufnimmt. Als neugierig und interessiert wird sie hier auch definiert.

Das Sonett thematisiert, wie es bei Baudelaire oft der Fall ist, die Suche, in diesem Fall nach dem Paradies oder einem höheren Ideal. Nicht selten ist hier Zuflucht geboten, verbunden mit einer unerfüllten Sehnsucht und somit, mit Leid: „Ame curieuse qui souffres“ (V.12). Es entsteht eine „nie zum Stillstand kommende Dialektik von Aufschwung und Fall [...], die nur im Leiden ausgehalten, aber nie überwunden werden kann.“²⁰⁵ Deswegen ist es eine „Ame qui souffre | Et vas cherchant ton paradis“, die Ewigkeit der unvollendeten Suche findet sich auch auf grammatikalischer Ebene, in der gérondif-Form des „cherchant“. Die Vermutung wird groß, dass sogar die eigene Seele des Sprechers gemeint ist, die er duzt, denn im Relativsatz wird eine Person zwar geduzt, wer aber in „ce livre saturnien“ eine Antwort oder sonstige Erlösung sucht, kann die Verzweiflung und Schwere im Buch nur widerspiegeln, und damit auch den Autor. Eine Abgrenzung der einzelnen Personen wird schwieriger, Grenzen verschwimmen und überlappen. Das Sonett erweist sich erneut als selbstreflexiv, insbesondere aufgrund des Eins-Werdens von Sprecher-Autor und Werk („Lis-moi“). Wieder werden Grenzen überschritten oder verschwimmen. Grenzüberschreitung in Form von Regel- und Gesetzbrechung thematisiert schon der Titel „Épigraphe pour un livre condamné“. Dafür wird das Sonett aber mit dem ältesten französischen Versmaß ausgestattet, dem „octosyllabe“. Cavallin sieht darin eine Anspielung Baudelaires auf die im 19. Jahrhundert intensiven Auseinandersetzungen der Theoretiker mit dem Achtsilbler und den Entwicklungen der metrischen Gestaltung: „à l'élément métrique de la césure s'ajoute l'élément rythmique des accents toniques, emprunté à la prosodie des langues anciennes [...] modernes“²⁰⁶, und bestätigt das

²⁰⁵ Kindler Kompakt: Französische Literatur. 19. Jahrhundert. Ausgewählt von Gerhard Wild, Metzler 2016, S.120.

²⁰⁶ Jean-Christophe Cavallin: L'Octosyllabe des Traités, in: Poétiques de l'octosyllabe. Études réunies par Danièle James-Raoul et Françoise Laurent, Paris 2018, S. 365-386, S. 366.

bereits angemerkte Spielen mit klassischen Elementen zugunsten von Kontrastzeichnungen. Der „Octosyllabe“ verpflichtet sich zu keiner Zäsur und lässt dem Dichter somit die Freiheit, Louis Becq de Fouquières definiert sie als „césure mobile“, die ihre Flexibilität dem „accent rythmique“ verdankt: „quant à sa quantité, cette césure est un accent rythmique (le vers est donc non césuré); quant à sa quantité, cet accent mobile est une césure (le vers est donc césuré).“²⁰⁷ Vielmehr spielt der „accent“ nun vermehrt eine Rolle. Fouquières orientiert sich in seiner Theorie stark an der Musik, denn in der Tat ist die Verschriftlichung von Gesagtem oder Gesungenem, von jeglichem Artikuliertem und Akustischem immer auch Transkription und die Notation von Klängen, Tönen und somit, in entferntem Sinne, Musik. „On peut dire, en somme, que l'harmonie symbolique est une sorte de musique descriptive, dans laquelle les mots sont à la fois des signes logiques et des notes : nous avons en même temps le livret et la partition.“²⁰⁸

Die Wahl des Octosyllabe prägt den Stil dieses Sonetts, das keinem gleichmäßigen Rhythmus oder einem Lied-ähnlichen Takt folgt, verschachtelte Sätze enthält und mehr einem Gespräch ähnelt. Die Position der Zäsur verschiebt sich damit in jedem Vers um ein Neues: Die Adjektivpaare in den ersten beiden Versen des ersten Quartetts werden nicht getrennt, somit steht die Zäsur hier vor bzw. nach der Adjektivgruppe, rahmt, wie bereits beschrieben, die Attribute ein und stellt die zugehörigen Substantive an die Außenpositionen. In den Versen 3 und 6 liegt die Betonung auf dem ohnehin schon ausdrucksstarken Imperativ, der durch eine Zäsur vom Rest des jeweiligen Verses getrennt wird. In Vers 6 begründet sich dies auch syntaktisch, denn in „tu n'y comprendrais rien“ widerstrebt das Setzen einer Zäsur der Grammatik des Satzes. In gleichem Maße nehmen die Imperativformen in den Versen 11 und 14 eine solche Sonderstellung ein. Nach ihnen wäre die Zäsur zu setzen, wodurch auch im Längenverhältnis ein Kontrast entsteht: „Jette! | tu n'y comprendrais rien“, bei „Lis-moi, | pour apprendre à m'aimer“ und „Plains-moi! | ... Sinon, je te maudis!“. Durch die drei aufeinanderfolgenden Punkte nehmen die Vershälften im letzten Vers des Gedichts einen noch größeren Abstand voneinander. „Plains-moi!“

²⁰⁷ Ibid., S. 379.

²⁰⁸ Ibid.

schafft über das gesamte Sonett hinweg ein Echo, wenn es an den Titel appelliert und seine Bedeutung des Anklagens aufnimmt und noch einmal aufleben lässt. Die Steigerung findet hier ihren Höhepunkt, die Konsequenz des Liebens und Verstehens des Werks bzw. des Autors ist eine Verurteilung dessen, eine längere Pause danach umso notwendiger.

Im Titelwort „Épigraphe“ selbst ertönt das Graphische. Das Visuelle und auch die Schrift als Solche sind im Wort enthalten und stellen das Buch als graphisches Kunstwerk, als Schrift-Werk in den Vordergrund. Das Sonett wird hier als Einleitungsmedium verwendet. Durch die komprimierende Form bietet es den idealen Spielraum für Kontraste und verstärkt ihre Effekte. Auch erlaubt die Sonett-Form einen ironisierenden Umgang mit Regeln und Gesetzen und der Verurteilung als Folge unheilbringenden Verhaltens. Bildlich erkennbar ist die Aufteilung in zwei Vierzeiler und zwei Dreizeiler, und in diesem Sonett entsteht der Eindruck, der Inhalt passe nicht in das erste Terzett. Der elfte Vers sticht optisch bereits aus der Menge und so auch der letzte des gesamten Sonetts. Dreht man das Sonett um 90 Grad nach links, erkennt man zwei Kurven, die in zwei Anläufen zum Zenit schreiten, den hier die „gouffres“ darstellen würden. Dreht man das Sonett um 90 Grad nach rechts, dann erreichen die „gouffres“ graphisch den tiefsten Punkt des gesamten Bild-Werks, und *sind* „les gouffres“. Eingeholt werden sie einzig, und auch nur knapp, durch „maudis“, womit sich die „poètes maudits“ aus genau diesem Grund auch selbst bezeichnen. Nämlich dem, dass sie keine Furcht davor haben, in die tiefsten Abgründe zu schauen, wo das Wasser sich trübt, sie sich dadurch aber weit entfernen von der hellen und reinen Oberfläche des „Sobre und naïf homme de bien“. Ironie tut sich auf und eine gewisse Naivität schwingt in „bucolique“ und dem „homme de bien“ mit, wenn ihm die emotionale und moralische Kompetenz abgesprochen wird, das erwähnte Buch zu lesen oder zu verstehen. Es kann aber auch, mit der Naturverbundenheit des „bucolique“ und der Anspielung auf die Epoche der Romantik als Abschied oder als Bruch mit dieser Epoche verstanden werden, von welcher Baudelaire sich als Dichter-Person mit seiner Schlechtigkeit drastisch trennen muss, um gen Moderne aufbrechen zu können. Selbstreferentiell trat das Sonett in vielerlei Hinsicht auf: mit der wörtlichen Nennung von „Lecteur“ und „livre“, auf Publikum und Gattung bezogen, aber auch in

seiner Medienwirksamkeit. Der „ideale“ Leser wird durch die grammatikalischen Funktionen der Bedingungssätze oder durch Negierung dargestellt und steht in starkem Kontrast zur lyrischen Sprecher- und Dichter-Figur. Sie tritt in einer Personifikation als Werk hervor und lässt physische Grenzen verschwimmen.

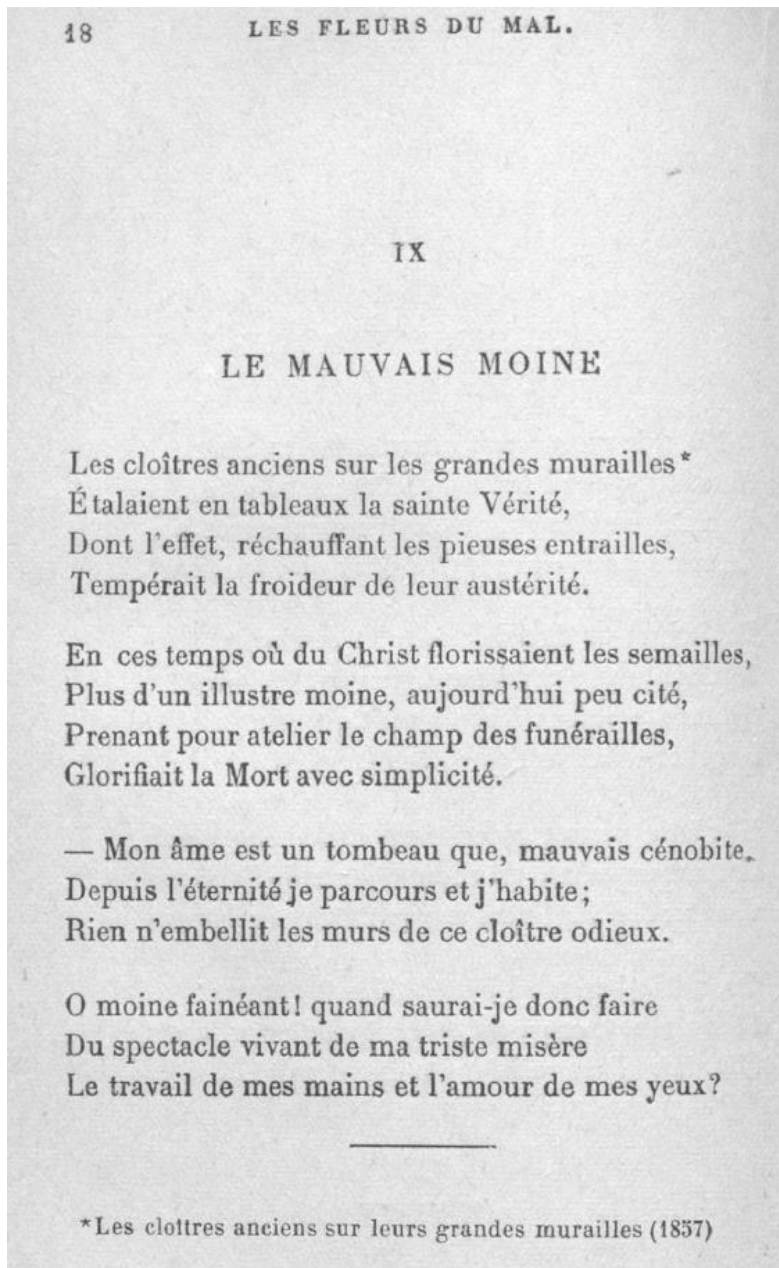
Als *stoicheion poeticae* ist das graphische Moment in diesem Sonett stark präsent, wenn es im Titel begrifflich enthalten ist, aber auch in seiner Funktion als Vorwort Gültigkeit hat. Die in der Analyse angebotene Umstrukturierung bestätigt das Sonett als bauliches Konstrukt und als Gestalt mit unterschiedlichen klanglichen Ausprägungen. Das Sonett richtet sich als Warnung, der man den anflehenden Ton an den Leser mit indirektem Wunsch nach Liebe unterstellen müsste, (eine den Sonetten Baudelaires immanente Ambivalenz). Das Sonett hat keinen Lied-Charakter, sondern gleicht vielmehr einem Gespräch. Aneinanderreihungen von Attributen und der Verzicht auf Präpositionen oder etwa Relativpronomen mit grammatikalischer Funktion schreiben den verwendeten Begriffen ausreichenden semantischen Gehalt zu und die Erfüllung der Wirkung durch ihren Klang. Grammatikalische Regeln oder auch Versgrenzen und somit Gattungsregeln sind obsolet, Störungen und Unterbrechungen wurden festgestellt und ein holpriger, abgehackter Charakter vermittelt. Imperativ-Rufe unterbrechen wie ein Knall den Sonett-Klang und bewirken im Leser und Zuhörer ein Zusammenzucken. Das Sonett als Ganzes erklingt als Imperativ-Schlag und visualisiert diesen zusätzlich in der erwähnten Vers-Mitte mit Symmetrie-Achsen-Charakter, einer Achse, die sich in der Mitte eines Buches befindet und, in dessen Falte der senkrechte Schlag einer Hand Platz findet; ein Knall, der auch durch den Richter-Schlag in der Verurteilung vor Gericht ertönt und Teile der „Fleurs du Mal“ aus dem Lesekreis der „hommes de bien“ verbannt und sie somit vor dem Abgrund bewahrt. Denn die Lektüre betreffend wird in diesem Sonett ein Verb des Eintauchens („plonger“) verwendet, einem aktiven oder willentlichen Verschlucktwerden des Lesenden. Dieser einnehmende Effekt von Lektüre und im übergeordneten Sinne, von Kunst und Literatur, erinnert an die Musikerfahrung in „La Musique“, wo jedoch das erfahrende Subjekt passiv und ausgeliefert ist. In „Épigraphe d'un livre condamné“ führt eine Sprecherstimme den Leser und bewahrt ihn als Betroffener selbst vor diesem Schicksal, wo die Wortenden von „paradis“ und „maudis“

gleich klingen und auch optisch identische Syllaben vorweisen. Mit der Erwähnung von „ton oeil“ und dem Einfangen von Literatur durch den Blick gewinnt das Sonett auch hier eine weitere, optische Dimension für die Wahrnehmung des Werks und erscheint als Klang-Gestalt.

Fazit

Das Sonett „Épigraphe pour un livre condamné“ wurde erst in der dritten Auflage von 1868 hinzugefügt und nimmt als Vorwort für die „Fleurs du mal“ eine konkrete meta-textuelle Funktion ein. Auch impliziert es die historisch relevante Prozess-Geschichte. Der Sprecher definiert, im Gewand einer demütigen Selbstkritik und durchaus ironischen Selbstverurteilung, das für sich adäquate Publikum. Klanglich ist das Sonett stark geprägt vom akustisch mit sprachlichen Mitteln wiedergegebenen Knall, der das Zuschlagen oder Wegwerfen eines Buches vertont, aber auch klangsymbolisch für den Schlag des Richters steht. Das Sonett fällt auch als bauliches Konstrukt ins Auge und kann als Ganzes, nicht nur akustisch wahrgenommen, sondern auch durch den erwähnten Blick („ton oeil“) des Lesers erfasst werden, visuell und intellektuell.

IV.3 Baulich-plastische Erfahrung des Sonetts und seine Architektur in „Le mauvais Moine“



– *Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,
Depuis l'éternité je parcours et j'habite;*

Das Sonett „Le mauvais Moine“ gehört zu den ältesten Gedichten Baudelaires. Es ist in „Spleen et Idéal“ der „Fleurs du mal“ eingereiht und erschien 1851 im „Le Messenger

de l'Assemblée“, wurde möglicherweise aber schon 1842 oder 1843 publiziert und existiert in einem an Dozon gesandten Manuskript der Vermerk „1842 ou 1843“²⁰⁹. Es handelt sich augenscheinlich um ein Sonett, da bereits die äußere Textstruktur, zwei Vierzeiler und zwei Dreizeiler, darauf hinweist und aus typographischer Sicht diese Einordnung zulässt. Auch das Reimschema abab abab ccd eed erlaubt eine solche Genre-Zuweisung. Aufgrund der metrischen Eigenschaft der Terzette und den Kreuzreimen in den Quartetten erinnert „Le mauvais Moine“ an das klassische Petrarca-Sonett, das jedoch von Clément Marot (1469-1544) in den Terzetten modifiziert wurde (ccd eed). Dieses sogenannte „sonnet marotique“ wird auch „sonnet italien“ genannt und auch hier, im Falle des „mauvais Moine“ handelt es sich um ein solches „sonnet marotique“ mit der Reimfolge ccd eed im Terzettpaar. Die Quartette weisen alternierende Reime (abab abab) auf. Gewissermaßen werden auf diese Art und Weise zwei Traditionen vereint und auf metatextueller Ebene wird die historische Entwicklung dieser Gattung angedeutet: das Sonett in seinen italienischen Ursprüngen als Gedichtform und dessen französische Abwandlung und Adaptation im 16. Jahrhundert.²¹⁰

Zielführend und programmatisch ist der Titel. Er ernennt den Protagonisten; doch das Subjekt des Sonetts ist nicht irgendein Mönch, es ist „Le mauvais Moine“. Beginnend mit einer Alliteration führt der Titel die Leserinnen und Leser in die Thematik des Sonetts ein und aktiviert in ihnen bereits eine Fülle von Assoziationen, ruft Eigenschaften bis hin zu Klischees hervor, die mit der Figur des Mönchs verknüpft werden und das Bild des allein (von griech. „monachós“ = Einsiedler bzw. griech. „mónos“ = allein) und enthaltsam lebenden Klosterbruders zeichnen. Dem „Mitglied eines Männerordens“²¹¹, diesem Prototypen, werden aufgrund seiner Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gemeinschaft mit all ihren Leitsätzen intuitiv gewisse Charakteristika aus dem Bereich der Askese und religiösen Frömmigkeit, der Arbeit und Tugendhaftigkeit wie auch des Verzichts zugeschrieben. Doch diese Verknüpfungen

²⁰⁹ Graham Robb: *La poésie de Baudelaire et la poésie française*, Aubier, Paris 1993, 1838-1852.

²¹⁰ Intertextualität ist, wie für alle Werke der Kunst, eine besondere Eigenschaft des Sonetts und wird in der Dissertation in einem kurzen Abriss über die Gattungsgeschichte und den historischen Diskurs des Sonetts aufgezeigt.

²¹¹ Definition getreu dem Duden.

sollen im Sonett-Titel sogleich unterdrückt oder mindestens wieder aufgelöst werden. Die Verneinung all jener Eigenschaften wird sogar antizipiert, „mauvais“ ist dem grammatikalischen Subjekt vorangestellt und negiert dadurch bereits im Voraus all das, was sich Leserinnen und Leser unter einem Mönch vorzustellen mögen. Mit dem Attribut „mauvais“ im Titel erfolgt eine Wertung. Das Setzen des Epithetons „mauvais“ weist darauf hin, dass die Hauptfigur des Sonetts nicht dem klassischen oder konventionellen Konzept „Mönch“ und den Assoziationen der Rezipientinnen und Rezipienten entsprechen wird. Der Titel verspricht also schon vor dem Lesen des Gedichts eine Abweichung vom System. Auch wertet er die Abweichung, und zwar negativ, da das Bedeutungsfeld dieses Adjektivs keine positiv besetzten Seme beinhaltet. Für eine solche Leserlenkung wird ein gewisser Wissensstand vorausgesetzt; der Leserin oder dem Leser wird unterstellt, den Begriff des Mönchs zu kennen, Kenntnis von seiner semantischen wie auch konventionellen Bedeutung zu haben. Nur so ist eine glückliche Beeinflussung durch den Dichter überhaupt gewährleistet. Andernfalls würden Unwissende oder auch neutrale Leser in den auf den Titel folgenden Versen lediglich kennenlernen, was einen „mauvais Moine“ ausmacht, jedoch im Unklaren über das Ideal bleiben, sprich, wie der „klassische“ Mönch zu sein hat. Dies ließe sich allenfalls herleiten.

Die erste Strophe des Sonetts skizziert ein von früheren Mönchen geschaffenes Wandgemälde, das dem Mönch Anlass zur Reflexion dienen wird. Der Protagonist erscheint erst in der nächsten Strophe auf der Bildfläche. Die beiden Anfangsverse formen eine Einheit, dies jedoch nicht durch das Reimschema, sondern durch ein Enjambement. Sie bilden einen Nebensatz und halbieren dadurch die erste Strophe. Die Nominalgruppe und Präpositionsphrase des ersten Verses verlangen praktisch – eben aufgrund der Präposition und der Objektfunktion der Präpositionalphrase – nach diesem Zeilensprung, verlangen das Hinübergreifen in den nächsten Vers, dienen sie in diesem ersten doch keiner sinnvollen Aussage. Dank der Nachstellung des grammatikalisch gesehen obligatorischen, aber auch für die Semantik des Satzes notwendigen Verbs („Étaient“, V.2) entsteht hier im einleitenden Vers eine Spiegelung beziehungsweise Symmetrie: Beide Nominalgruppen stehen im Plural, sind mit einem bestimmten Artikel versehen und beinhalten zusätzlich zu dem Nomen

ein Adjektiv. In der Position Letzterer unterscheiden sich die Konstruktionen und bilden diese Spiegelung an der Achse, die durch die Präposition „sur“ gegeben ist. Allein das Genus ist das unterscheidende Merkmal dieser Nominalphrasen. Die großen und schweren Mauern („les grandes murailles“, V. 1), weiblichen Geschlechts, umschließen diese alte, erhabene, im Französischen maskuline Festung („cloîtres“, V.1). Die bewusste Wortwahl „murailles“ und nicht etwa „mur“, unterstreicht den Festungscharakter dieses Klosters. Eine doppelte Intensivierung erfahren sie zusätzlich noch durch das Adjektiv „grandes“, womit der Machtcharakter unumstößlich ist. Das Bild einer Umarmung wird gezeichnet, die der Mauer, die mit einer ausladenden Bewegung das Kloster und seine Insassen umgreift. Zwei Interpretationen sind hier denkbar: zum einen das Bild der Wehrmauer mit einem bedrohlichen oder gar kriegerischen Charakter – die Mönche scheinen als Insassen in dieser Festung gefangen zu sein – zum anderen könnte das Kloster mit seinen trostpendenden Mauern eine Fluchtstätte darstellen, Schutz bietend und für Feindliches undurchdringlich. Die Schwere kann folglich sowohl negativ, belastend als auch beruhigend wirken.

Betrachtet man nun auch noch die phonologischen Charakteristika, weist „les grandes murailles“ eine weiche Klangfarbe auf, als da sind die selbstverständlich stimmhaften Nasale in „grandes“, mit dem anschließenden alveolaren und stimmhaften Konsonanten [d] (auch in „murailles“) sowie durch die weite Öffnung des dunklen Vokals [a] in „murailles“, welcher mit den darauffolgenden Lauten eine [aj] Kombination bildet und weich auf dem Halbvokal [j] landet. Auf grammatischer und metrischer Ebene endet der erste Vers weiblich. Der erste Halbvers aber bildet zu dem bisher Gesagten einen Gegensatz, da die die Klöster betreffende Nominalphrase maskulinen Geschlechts ist und zudem härtere Laute aufweist. Befinden sich im zweiten Halbvers stimmhafte Konsonanten, Halbvokale und Nasale, ertönen in der ersten Hälfte dieses Verses stimmlose, sei es, Plosive ([k] und [t]) oder Frikative ([s] in „anciens“). Diese erste Vershälfte findet außerdem durch die nachstehende Präposition und Spiegelachse „sur“ ihr Echo. Besagte Charakteristika unterstützen den kalten und kantigen Eindruck der Festung, die diese Klöster formen und worin sie

einem Gefängnis gleichen. Mit dieser bei Baudelaire bekannten Dualität spielt also bereits der erste Vers des Sonetts „Le mauvais Moine“.

Die grammatikalische Zuordnung des „sur“ zu „les grandes murailles“ im Sinne einer Präpositionalphrase, also zum hinteren Teil des Verses und nicht zu dessen Beginn, begründet das Setzen der Zäsur vor diese Präposition. Daraus folgt eine Aufteilung in fünf zu sieben Silben dieses Alexandriners (V.1) und somit bereits im Initialvers ein Verstoß gegen den klassischen Alexandriner und der dem „hémistiche“ eigenen Aufteilung von sechs zu sechs Silben. Das erneute Ausholen der Stimme und des Atems für den zweiten Halbvers beschreiben lautmalerisch noch einmal die umarmende Bewegung der Gemäuer. Hier bremst die Präposition „sur“, welche betont ist, den Lesefluss für einen kurzen Moment, wodurch der Vers als unausgeglichen empfunden werden kann (fünf zu sieben Silben). Paradoxe Weise sind es aber die zuerst genannten und am Anfang des ersten Verses stehenden Klöster, die eigentlich die grammatikalisch aktive Rolle übernehmen, da sie Subjekt des aus vier Versen bestehenden Satzes sind. Man muss weiterlesen und erfährt ab dem zweiten Vers, was die Klöster tun, als nichtmenschliche Objekte.

Der verschobene hémistiche tritt im dritten Vers in ähnlicher Form auf. Hier macht der syntaktische Aufbau das Setzen einer Zäsur nach der dritten Silbe erforderlich, da „réchauffant les pieuses entrailles“ als eingeschobenes Syntagma inhaltlich gesehen eine Zusatz-Information, eine Randbemerkung darstellt. Die Silben-Aufteilung in 6/6 würde dem Sinn widerstreben und sich der Syntax widersetzen. Getrennt vom Gerundium „réchauffant“ ergäbe die Nominalphrase „les pieuses entrailles“ keinen Sinn und würde als Objekt ohne zugehöriges Verb verloren. War in Vers 1 und 2 das Subjekt durch einen Zeilensprung vom zugehörigen Prädikat getrennt, ist dieser Abstand in Vers 3 und 4 durch den Einschub „réchauffant les pieuses entrailles“ noch zusätzlich vergrößert und die direkte Verbindung kurz unterbrochen. Die Qualität dieses Enjambements ist demnach eine andere.

Erneut lässt sich feststellen, dass die beiden Schlussverse des ersten Quartetts nicht durch gleiches Reimen, sondern syntaktisch und inhaltlich eine Einheit bilden (müssen), wodurch das Quartett eine weitere Spiegelung, in diesem Fall horizontaler Natur, oder etwa eine Dopplung erkennen lässt, wenn durch Zeilensprünge eine

Verbindung geschaffen wird, während der einzelne Vers diesen einen Satz, den das erste Quartett bildet, jedes Mal zerbricht. Das erste Quartett dieses Sonetts muss sohin in einem Zug gelesen oder gesprochen werden; es formt einen Satz, eine Einheit, trotz des Hin-und-Her der alternierenden Reimstruktur. Die zweite Hälfte des Quartetts stellt zwar einen Nebensatz dar, das Subjekt des ganzen Quartetts bleiben auf grammatikalischer Ebene die Klöster, jedoch liegt der Fokus nun auf „la sainte Vérité“ und ihrer Wirkung auf die Bewohner. Als grammatisches Objekt ist sie nun mittels eines Relativsatzes der Hauptakteur. Dabei ist es hier gelungen, durch Verschachtelung und den Einschub des Syntagmas „réchauffant les pieuses entrailles“ (V. 3), dessen Funktion gleichermaßen die eines Relativsatzes sein könnte, eine weitere Akteursebene zu etablieren.

Addiert man nun die bereits genannten Effekte: Spiegelung, Dopplung, Verschachtelung, Alternation, Symmetrie, die nun auf semantischer, syntaktischer, lautlicher, grammatikalischer oder metrischer Ebene konstatiert wurden, erzeugt das ganze erste Quartett ein Bild von Verstrickung und Umarmung, wie es bereits die Gemäuer des ersten Verses gemalt hatten. Äußere Form und schwarz auf weiß Gedrucktes stimmen mit der Imagination und den Empfindungen, die die Lektüre des „mauvais Moine“ entstehen lassen, überein. Das Sonett entspricht auf formaler Ebene dem, was es erzählt: einer Umarmung. Dadurch kann von einem reflexiven Sonett gesprochen werden, wenn es damit auf die eigene Gattung anspielt, die für den Poeten Fluch und Segen zugleich ist. Fixe Form und strenge Regeln werden an ihr kritisiert, können dem Dichter aber auch Rahmen und Wegweiser sein. Welch entscheidenden Einfluss die richtungsweisende Funktion von äußeren Gegebenheiten oder, im übertragenen Sinne, Regeln haben, umschrieb auch Benjamin, denn, sein „Flaneur bewegte sich folglich nicht in vorgefertigten Räumen, die nichts mit ihm zu tun hatten, sondern die Passage produzierte die Verhaltensweisen, mit denen er seine Schildkröte in ihnen spazieren führte.“²¹² Dass Lenkungen stattfindet, ist deutlich. Harald Neumayer traut dem Flaneur jedoch mehr zu als das Flanieren: Mit „seinem besonderen Gehrhythmus und spezifischen Wahrnehmungsmodus, werden

²¹² Ebeling (2007), S.52.

unterschiedliche Konzepte ästhetischer Moderne erarbeitet“²¹³. Es verwundert also nicht, wenn den kunstschaffenden „mauvais Moine“ Gewissensbisse plagen, da die These aufgestellt werden könnte, dass seine Ansichten sich nicht mit denen der Kirche decken und er sich somit im Zwiespalt findet und gleichzeitig den Gemäuern des Klosters nicht entrinnen kann, wenn nicht durch den Tod.

Mit den im Sonett herausgestellten Verknotungen und Verstrickungen wird nicht kontinuierlich gegen jede Sonett-Regel verstoßen. Die ersten vier Verse sind jeweils zwölfsilbig, weisen diesbezüglich keine Auffälligkeit auf, und die genannte Verschiebung der Zäsur, die keinen klassischen Alexandriner zulässt, erscheint nicht in jedem Vers, sondern in jedem zweiten. Diese zweifache Abweichung tritt alternierend auf und stellt für sich selbst schon eine eigene Gleichmäßigkeit her. Gleichmäßig erfolgt auch gewissermaßen die Wahl des Numerus der Substantive: Das Kloster, die Gemäuer und die die Insassen betreffenden Begrifflichkeiten stehen allesamt im Plural und sind mit allen Sinnen greifbare Objekte der realen Welt. In einem nicht greifbaren semantischen Bereich liegen die im Singular genannten Abstrakta („Vérité“, „effet“, „froideur“, „austérité“). Trotz dieses Unterschieds ist eine Verkettung erkennbar: Die Sittenstrenge („austérité“, V.4) etwa bezieht sich auf die Insassen, die Kälte („froideur“, V.4) auf diese Charaktereigenschaften und Tugend der Mönche, welche außerdem vom „effet“ (V.3) der „sainte Vérité“ (V.2) erwärmt wird. Schließlich wird dieser gesamte Effekt nur dadurch möglich, dass er erstens der „sainte Vérité“ eigen ist, die bildlich („en tableaux“, V.2) entfaltet und dargestellt wird. Dieser bildhafte Eindruck wiederum entsteht durch die besagten Klostergemäuer.

Reflexive Vorgänge sind erkennbar, jedes Satzglied wird zum Objekt, und auch eine erneute Zoom-Bewegung lässt sich nachzeichnen, hinein in das Innere des Klosters, und noch weiter: in das Innere und in das Wesen der sittenstrengen Inhaftierten. Hier, in den letzten zwei Versen des ersten Quartetts, werden die Mönche nun in ihrem Charakter so beschrieben, wie man es von ihnen erwarten würde: „pieux“ („pieuses entrailles“, V.3) und ausgezeichnet durch „austérité“ (V.4). Alle dort lebenden Mönche sind gemeint, weswegen auch die Pluralform verwendet wird. Ihnen gegenüber steht

²¹³ Harald Neumayer: Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne, Königshausen & Neumann, Würzburg 1999, S. 20.

nun „le mauvais Moine“. In welcher Hinsicht er sich von den anderen bisher evozierten Klosterbrüdern unterscheidet, erläutert das zweite Quartett. Es ist, wie auch schon das erste, im Tempus des Imperfekt verfasst, enthält jedoch eine genauere zeitliche Eingrenzung oder zumindest andere, verbale Tempus-Marker neben den Prädikaten: „En ces temps où du Christ florissaient les semailles“ (V.5). Mit dem Demonstrativpronomen *ces* wird auf eine sehr bestimmte Zeit hingewiesen, die im darauffolgenden Relativsatz auch präzisiert wird, jedoch handelt es sich bei dieser zeitlichen Einordnung um eine Umschreibung. Mithilfe von Begriffen der Landwirtschaft, des Blühens und Gedeihens wird deutlich, dass der Glaube an Jesus fruchtet und die Allgemeinheit von diesem Glauben überzeugt scheint. Dabei klingt der klare und doch auch scharfe [s]-Laut von „florissaient“ (V.5) noch in den „semailles“ (V.5) einem Echo ähnlich nach und wird durch diesen Widerhall verstärkt. Zusätzlich ist das Prädikat vorangestellt, tritt also entgegen der Syntax-Regel vor das Subjekt und dadurch mehr in den Vordergrund. Andererseits ermöglicht diese Abweichung vom syntaktischen Bau den Reim der „semailles“ (V.5) mit den bereits bekannten Schlüsselbegriffen des Sonetts „murailles“ (V.1) und „entrailles“ (V.3) sowie „funérailles“, welches in Vers 7 die Reimgruppe schließt. In letzterem Fall wird ein starker Kontrast gezeichnet: Versprechen die „semailles“ aus Vers 5 noch neues Leben und Fruchtbarkeit, betritt dasselbe Quartett in Vers 7 den Ort des Lebensabends. Gehört „champ“ (V.7) zwar noch zur Rubrik der Landwirtschaft, handelt es sich aber nicht mehr um das bebaubare Feld, auf welchem Neues entsteht, sondern durch das nachgestellte „funérailles“ verwandelt es sich zum Totenacker. Was gewissermaßen aus der Erde entsteht und in ihr als neues Leben gedeiht, wird auch dort sein Ende finden und begraben. Und so heißt es auch im 1. Buch Mose: „bis daß du wieder zu Erde werdest, davon du genommen bist. Denn du bist Erde und sollst zu Erde werden.“ (1. Mose 3,19) Die Verse 5 und 7 bilden hierdurch innerhalb eines Reimpaars den Lebenskreislauf ab, lediglich durch zwei Wörter, und ziehen eine Parallele zu dem im christlichen Glauben verankerten Sündenfall des Menschen.

Wie bereits angemerkt, unterscheidet sich der „mauvais Moine“ von seinen Gefährten aufgrund seiner charakteristischen Abweichung von der Norm. Dieser Antagonismus zeigt sich zusätzlich auch noch im Numerus: Die im ersten Quartett

erwähnten Begrifflichkeiten, die das Klosterleben beschreiben („Les cloîtres anciens sur les grandes murailles / Étalaien en tableaux“ (V.1f), „les pieuses entrailles“ (V.3), „leur“ (V.4)) sowie die Wirkung Jesu Christi („En ces temps où du Christ florissaient les semailles“ (V.5)) und letztlich die Grabesstätten („funérailles“ (V.7)), allesamt stehen sie im Plural und unterscheiden sich auch noch auf grammatikalischer Ebene vom einzeln auftretenden „mauvais Moine“. Die ohnehin schon spürbare Isolation der Mönche in den undurchdringlichen Gemäuern des Klosters intensiviert sich um ein Weiteres. Der „mauvais Moine“ ist doppelt ausgegrenzt und noch einmal mehr ein Einzelner in der Gemeinschaft von Einzelgängern.

Die Liste der Gegensätze lässt sich fortsetzen. Man stellt fest, dass anhand mehrerer Temporaladverbien eine Entwicklung beschrieben wird und Unterschiede zwischen dem Heute („aujourd'hui peu cité“, V.6) und dem Gestern bzw. Damals („En ces temps où“, V.5) zutage treten. Bleiben zwar in den ersten beiden Quartetten die Prädikate stets im Imperfekt – bis auf die zwei Gerundium-Formen „réchauffant“ (V.3), „prenant“ (V.7), ermöglicht „aujourd'hui“ (V.6) einen sprachlichen wie auch inhaltlichen Bezug zur Gegenwart des Sprechers. Obendrein befindet sich die Zäsur dieses Alexandriners exakt vor dem Temporaladverb und hebt somit das „aujourd'hui“ (V.6) abermalig, auf struktureller Ebene, von der erzählten Vergangenheit des bisherigen Textes ab. Der Bau dieses Verses macht ihn zu einem klassischen Alexandriner mit der klaren Zäsur in der Mitte. In diesem Fall trägt Regelkonformität dazu bei, die ausgeführte Besonderheit bezüglich der Tempi nur noch deutlicher zu machen, da auf metrischer Ebene keine Ablenkung stattfindet. Vielmehr fungiert der hémistiche wieder einmal als Spiegel, in welchem sich die eingeschobene Information über die „heutige“ Situation („aujourd'hui peu cité“, V.6) mit dem Inhalt des Gesagten im Imperfekt vergleicht.

Neben all den aufgeführten Gegensätzen beinhaltet Vers 6 einen lautlichen Binnenreim, wenn [ys] von „Plus“ in dem knapp darauffolgenden „illustre“ eine Wiederholung erfährt. Anders als das stimmhafte „moine“, das den ersten Halbvers sanft beendet, und das ebenfalls weiche, den zweiten Halbvers einleitende „aujourd'hui“, nehmen Zuhörende am Versbeginn und -ende stimmlose, den Vers einrahmende Frikative und Plosive wahr ([p], [s], [t] bzw. [tR]). Der Widerhall des

bilabialen Plosivs [p] intensiviert sich durch die räumliche Verengung, da er im nächsten Vers als Alliteration („Prenant pour“, V.7) auftritt, während er in Vers 6 noch an den äußeren Vers-Enden positioniert ist („Plus [...] peu“, V.6). Der Lesefluss gerät ins Stocken bevor der Mönch durch „atelier“ (V.7) als Künstler entlarvt wird, welchem Friedhof und Tod als Inspirationsort und -Gegenstand dienen. Die im ersten Quartett entstandene physische, aber teils erhabene Schwere des Klosters rückt mit der Todes-Thematik in ein dunkles Licht. Umso befremdlicher erscheint nun die „simplicité“ (V.8) des Mönchs, mit welcher das Oktett auf ironische Art und Weise seinen, in eine merkwürdige Leichtigkeit entrückten Schluss findet. Nicht, wie etwa für die anderen Mönche, erhellt „la sainte Vérité“ (V.2) die Existenz des Subjekts, es sind das Begräbnis und der Tod, von welchen das künstlerische Schaffen profitiert. Der Mönch als Künstler, der zudem nicht das Leben preist, sondern dessen Ende, ist nun die Antwort auf die Frage, die der Titel gestellt hat. Die Antwort erscheint am Ende des zweiten Quartetts, nach einer aus drei Versen bestehenden Hinführung in Form von Nebensätzen und adverbialen Ergänzungen, Informationen zum historischen und religiösen Kontext. Die Mitteilung über die nicht mehr vorhandene Popularität („illustre“, V.6) des Mönchs setzt nun auch mit bedeutungssprachlichen Mitteln eine zeitliche und soziohistorische Differenz.

Erst im letzten Vers des Quartetts taucht das zum Subjekt gehörende Prädikat „Glorifiait“ (V.8) auf und vervollständigt den Hauptsatz. Auch im ersten Quartett ließ sich dieser syntaktische Aufbau erkennen: Vers 4 und Vers 8 bilden durch den Parallelismus auf grammatikalischer Ebene eine Anapher („Tempérait la froideur [...]“ (V.4), „Glorifiait la Mort [...]“ (V.8)). Semantisch kontrastierende Begriffe in einem gemeinsamen Kontext zeichnen eine Entwicklung, da die als unangenehm empfundenen Komponenten der „froideur“ oder des Todes gemildert oder gar verherrlicht („glorifier“) werden. In seiner „simplicité“ (V.8) unterscheidet sich der besagte Mönch schließlich von der „austérité“ (V.4), mit welcher das Bild seiner Gefährten im ersten Quartett abgeschlossen wurde. Letztere werden im gesamten Sonett nicht explizit als Mönche vorgestellt, sondern als „pieuses entrailles“ (V.3), während dem Protagonisten aber der Titel des Mönchs zugesprochen wird.

Im ersten Terzett kommt das thematische Subjekt des Sonetts zu Wort und löst das Sprecher-Ich mit dem direkten Einstieg mittels eines Personalpronomens (1. Person Singular („Mon“, V.9)) ab. Der anfangs gesetzte Gedankenstrich trennt die Terzette außerdem auch graphisch von den Quartetten. Zudem erfolgt eine thematische Wende von der christlichen Religiosität einer Klostersgemeinschaft zum Künstlerischen, von der allgemeinen Sicht über das Kloster zu dem spezifischen Blick auf das einzelne Mönch- und Künstler-Subjekt. Dass dies nach dem achten Vers bzw. zweiten Quartett stattfindet, entspricht exakt der Vorstellung Banvilles oder auch Fullers. „The turn after the octave, sometimes signalled by a white line in the text, is a shift of thought or feeling which develops the subject of the sonnet by a surprise or conviction to its conclusion.“²¹⁴ Die dadurch erzeugte Zweiteilung zählt zu den essentiellen Charakteristika des Sonetts. „Néanmoins, la caractéristique principale du sonnet est, en fait, la division thématique et formelle entre les deux parties du poème: les quatrains et les tercets.“²¹⁵ Bei einer klassischen Zweiteilung bleibt es jedoch nicht, denn bei genauerer Betrachtung stehen alle Strophen des Sonetts für sich. Sie lassen sich nicht eindeutig miteinander verbinden und werden jeweils mit einem Punkt abgeschlossen. Der Bruch vollzieht sich in Raum und Zeit, in der Struktur des Sonetts wie auch in den grammatikalischen Tempus-Markern, wie auch perspektivisch, von der Außenbetrachtung (das Kloster und seine „Insassen“) hin zu einer Vielzahl („Plus d'un illustre moine“) und schließlich dem Einzelnen („Mon âme; ma triste misère“).

Auf Sprecher-Ebene ist eine Zweiteilung erkennbar, denn im zweiten Terzett und der damit letzten Strophe des Gedichts wird das erzählende Subjekt nicht mehr in den Vordergrund treten. Durch die direkte Rede und das reflexive Pronomen zu Beginn des Terzetts richtet sich die Aufmerksamkeit auf das lyrische Ich. Auch wird das aus dem Titel bekannte Epitheton „mauvais“ (V.9) hier aufgegriffen, der Sprechende bezeichnet sich selbst als „mauvais cénobite“ (V.9). In thematischer Anlehnung an das Begräbnis vergleicht es seine Seele mit einem Grab („Mon âme est un tombeau“, (V.9), dessen Unentrinnbarkeit durch die nachfolgenden Aussagen nur noch mehr verstärkt

²¹⁴ John Fuller: *The Sonnet*, Methuen, London 1972, S. 2.

²¹⁵ Sarah Gubbins: *Transgressions et conformités poétiques dans les sonnets de Nerval et de Baudelaire*. In: *Synergies Royaume-Uni et Irlande n°6*, Trinity College Dublin, Université Canterbury Christ Church, 2013, S. 141-152, S. 143.

wird. Fungiert die Grabstätte ohnehin bereits als letzte Station des Menschen, in der der Verstorbene fortan verweilt, wählt der Sprechende den Begriff des Zönobiten, und nicht etwa das Wort „Mönch“, wenn er von einer Art Gefangener spricht (V.9). Der Zönobit ist im Duden beschrieben als ein „in ständiger Klostersgemeinschaft lebender Mönch“. Der Zustand der Ewigkeit klingt hier bereits an, und in der Tat bestätigt sich dieser und wird direkt beim Namen genannt, und zwar im temporalen Adverbialsatz des Relativsatzes „que [...] / Depuis l'éternité je parcours et j'habite“, (V.10). Während „éternité“ oder auch „tombeau“ lautlich mit Vokalen enden und in ihrem Klang am Wortende offen bleiben, somit lange erklingen können, sind das Zönobit und auch „j'habite“ mit einem Konsonanten und harten Ausklang zu verzeichnen und abgeschlossen. Dadurch unterscheidet die Ewigkeit des Todes sich von der des im Kloster Gefangenen, und die leise Ahnung einer Hoffnung wird erkennbar, wenn die Zeit im Kloster dadurch doch ein Ende finden kann.

Zwar folgen die ersten beiden Verse des Terzetts den Regeln des klassischen Alexandriners, jedoch macht der syntaktische Aufbau einen sehr ungleichmäßigen und holprigen Eindruck, da der Relativsatz direkt nach dem entsprechenden Relativpronomen durch den Einschub „mauvais cénobite“ (V.9) unterbrochen wird. Auch das Subjekt des Satzes lässt noch auf sich warten. Eine solche Reihenfolge der Satzglieder hebt den Aspekt der Ewigkeit zusätzlich hervor und ermöglicht darüber hinaus den Paarreim „cénobite“ – „j'habite“ (V.9-10). Die durch den hémistiche getrennten Halbverse unterscheiden sich auf syntaktischer Ebene in ihrem Wesen voneinander, teilen aber den Aspekt des undefinierten, in der Ewigkeit schwebenden Zustands. „Depuis l'éternité“ (V.10), schon seit langer Zeit und womöglich auch in Zukunft noch, befindet sich der klagende Mönch in dieser scheinbar ausweglosen Lage. Dies drückt er auch mittels der Präsensform aus: „je parcours et j'habite“ (V.10). Das ganze erste Terzett steht im Präsens – im Unterschied zu den Quartetten – nicht nur, weil es sich um direkte Rede handelt, sondern auch um die aktuelle Situation des Zönobiten, aus welcher er sich im zweiten Terzett zu befreien sehnt („quand saurai-je“, V.12).

Hierbei stehen sich ein Verb der Bewegung, „parcourir“ („je parcours“, V.10), und ein Verb des Stillstands und des Verweilens, „habiter“ („j'habite“, eV.10), gegenüber.

Bei genauer Betrachtung stellt man fest, dass „parcourir“ in jedem Fall eine Art des Fortbewegens darstellt, denn folgende Bedeutungen sind möglich: „durchlaufen“, „durchreisen“, „durch eine Region fließen“; jedoch schwingt bereits hier eine Begrenzung mit und so stellen wir auch im Sonett fest, dass der Mönch sich nur vermeintlich von der Stelle bewegt, denn die Grenzen seines „tombeau“, seines kläglichen Schicksals, und auch „les murs de ce cloître“ (V.11) hindern ihn daran. Infolgedessen lässt sich der rein grammatikalische Gegensatz auf Sonett-semantic Ebene nicht bestätigen. Vielmehr bekräftigt diese Parallel-Struktur in „je parcours et j'habite“ den Teufelskreis, der das Leben des Gefangenen fest im Griff hat. Und so schließt direkt daran die Negationspartikel „Rien n“ (V.11) an und zeichnet, wie bereits skizziert, die desperate Lage des Protagonisten fort. Das Adjektiv „odieux“ (V.11) schließt dieses erste Terzett und besiegelt hiermit endgültig, auch auf abstrakter textueller Ebene sein Schicksal. Grenzenlos ist hier nur noch die Ewigkeit (V.10). Zur Entwicklung des Sonetts vom Allgemeinen (1. Quartett) zum Anliegen eines einzelnen Individuums (beginnend im zweiten Quartett und deutlich werdend im ersten Terzett via direkter Rede und Personalpronomen der 1. Person Singular (V.9f)) trägt neben den bereits erwähnten Merkmalen auch das Demonstrativpronomen in Vers elf bei, das nun explizit auf ein bestimmtes Kloster hinweist. Dadurch unterscheidet sich auch die semiotische und funktionelle Qualität des bestimmten Artikels „les“ in Vers elf („les murs“) von jenen der ersten Verse, obwohl in grammatikalischer Hinsicht identisch, doch verfügen die Leserinnen und Leser nun über ausreichend Informationen, um diesen Unterschied zu sehen.

Das im Laufe des Sonetts entstandene Bild des „mauvais Moine“ und der Klöster erfuhre eine zunehmende Annäherung. Auf diesen Zoom-Effekt spielt sogar das letzte Wort des ganzen Gedichts an, welches mit den Augen, mit „mes yeux“ (V.14) abschließt. Selbstverständlich dreht es sich um die des Mönchs, doch ist andererseits jede Leserfigur gleichermaßen, in der direkten phonetischen Wiedergabe dieses Sonetts, ein sprechendes Ich, auf welches die erste Person Singular des „mes yeux“ zutrifft, wenn man für einen kurzen Moment den Gedicht-Kontext unberücksichtigt lässt. Man gelangt daher auf die metatextuelle Ebene und wird als Vor-Leserin oder

Vorleser, oder als in Gedanken lesende Sprecher in diesen Diskurs einbezogen. Geschieht dies immer und bei jeder Lektüre, wird es hier jedoch auch textuell markiert.

Die in den Quartetten negativ markierte Stimmung steigert sich noch durch Worte wie „mauvais“ (V.9), durch das grammatikalisch verneinende Element „Rien n“ (V.11) sowie mittels des Adjektivs „odieux“ (V.11), und erfährt zu Beginn der letzten Strophe, des zweiten Terzetts, im Ausruf des sprechenden Ichs seinen Höhepunkt: „O moine fainéant!“ (V.12). Damit ist das zweite Terzett die einzige Strophe in diesem Gedicht, die aus mehr als einem Satz besteht. Auch gibt es nur in dieser Strophe andere Satzzeichen als Punkt, Komma oder Semikolon, da hier ein Ausruf getätigt und eine Frage gestellt wird. Die Exclamatio bewirkt für die gesamte Strophe eine kurze Unterbrechung, da sie rein optisch und für die Gesamtstruktur des Sonetts ungewöhnlich und einmalig ist. Auch den Sprech- oder Lesefluss unterbricht sie für einen Moment und ihre Position in der Mitte entspricht genau der Zäsur als hémistiche nach sechs Silben. An die zweite sechssilbige Hälfte des ersten Terzett-Verses fügt sich der zweite Vers durch das Enjambement an und scheint den Anfangsvers dadurch zu verlängern. Dieser zweite Halbvers zu Beginn des Terzetts verlangt sogar, und zwar aus syntaktisch-grammatikalischen Gründen, nach einem Zeilensprung. Zwei Objektphrasen folgen darauf und machen jeweils einen Vers aus, sind zum einen graphisch und auch durch die Form oder den Bau des Sonetts getrennt, aber auch kraft des Teilungsartikels „du“, der im Französischen satzbautechnisch markiert, um welche Objekt-Art es sich handelt und folglich, wo ein Satz auf semantischer Ebene verankert ist.

Desweiteren bestimmt auch die Wortwahl die negative Färbung des Ganzen, wenn nicht etwa „monastère“ für die Bezeichnung des Klosters gewählt wird, sondern stattdessen „cloître“ (V.1 und V. 11). Neben „Kloster“ bezeichnet es nachweislich auch den speziellen Bau eines solchen Gebäudes, womit das Sonett, wie bereits durch „murailles“ (V.1) und „murs“ (V.11), auf die Architektur aufmerksam macht. Der Kreuzgang erschließt das gesamte Kloster, die einzelnen Elemente, und verkörpert somit ein weiteres Mal das Umschließen, die zu Beginn erwähnte umarmende Geste, oder auch das *Einschließen*, zumal „cloître“, „in ein Kloster einsperren oder stecken“, hier aufgrund der grammatikalischen Zugehörigkeit auch inhaltlich nicht weit entfernt

davon ist. In der Tat ist die Verbindung des Klosters mit einer gewissen Gefangenschaft nicht undenkbar: „Die Vorstellung des Klosters als eines ‚Gefängnisses‘ taucht auch in den Schriften mittelalterlicher Theologen auf“²¹⁶, zwar auch in idealisierender Form, aber das in der Analyse gezeichnete Bild der „entrailles“ (V.3) bleibt. Während jedoch im Mittelalter dieser Kreuzgang der Klöster als Tür zum Paradies oder sogar als dessen Bildnis angesehen wurde²¹⁷, stellt es für den „mauvais Moine“, laut seiner eigenen Auslegung des Schicksals eines „mauvais moine“ sowie aufgrund seiner Zerissenheit als Künstlermönch seinen Untergang dar, sofern sich nicht etwas ändert und sein Betragen nicht länger als „mauvais“ definiert wird oder vereinbar würde mit dem eines vorbildlichen Mönchs. Auf Änderung ist dieser Ort des Verweilens, ist „sedere in clastro“ jedoch nicht ausgelegt.

Inhaltlich betrachtet und auch metrisch bilden zusätzlich „cénobite“ und „j’habite“ ein Reimpaar (V.9f). Die Anzahl der Silben ist im dritten Vers des ersten Terzetts nicht mehr eindeutig zu bestimmen und hängt von der Entscheidung ab, wie „cloître“ gesprochen werden möchte, ob man als Leser ein „e final“ zugunsten eines zwölfsilbigen Alexandriners artikuliert, oder den „enchaînement vocalique“ realisiert. Da [klwatR] streng genommen ein solches aber nicht vorsieht und das anschließende „odieux“ ein enchaînement begünstigt, ergeben sich für diesen Vers elf Silben und somit ein weiteres Abweichen von der Regel. Auch reißt die Unterteilung des Verses in sechs und fünf Silben das Syntagma „les murs de ce cloître odieux“ (V.11) auseinander und legt so den Akzent auf das verabscheute Kloster. Letzteres wird lautlich umrahmt von ə-Lauten und dem ø-Laut der letzten Silbe von „odieux“, die auch den letzten Vers des ersten Terzetts beendet. In dieser Gruppe halbgeschlossener Vokale („de ce ... -eux“; [də] [sə] ... -[ø], V.11) findet eine Verschiebung des Artikulationsortes statt, von mittlerer zu vorderer Position, womit die Eigenschaft des scheinbar unerträglichen Aufenthaltsortes auch auf phonetischem Wege in den Vordergrund rückt. Rein klanglich enthält das Adjektiv „odieux“ in sich bereits die „yeux“, mit welchen der Mönch das Furchtbare wahrnehmen und sehen kann. Im

²¹⁶ Peter Klein (Hg.): Der mittelalterliche Kreuzgang. The medieval Cloister – Le cloître au Moyen Age. Architektur, Funktion und Programm, Schnell + Steiner, Regensburg 2004, S. 12.

²¹⁷ Ibid.

Sonett bilden diese Wörter auch ein Reimpaar, das sich über beide Terzette erstreckt und diese verbindet. Der Effekt des Wahrnehmens und der Unerträglichkeit werden trotz „räumlicher“ Trennung (Verse 11 und 14) noch zusätzlich verstärkt.

Mit Vers 11 stellt das erste Terzett eine Verbindung zum ersten Quartett her, wenn es ein weiteres Mal den ummauerten Gebäudekomplex des Klosters thematisiert. Haben diese Mauern im ersten Quartett noch einen guten Einfluss auf die Klostersgemeinschaft (vgl. V.1-4), wird dem indirekt durch die verneinende Partikel sowie durch die gesamte Bedeutung der Aussage des sprechenden Ichs widersprochen (vgl. V. 11). Zwar wird in letzterem Fall mit „embellir“ auch ein positiv besetztes Verb benutzt, entsprechend jenen in den Verbalphrasen „réchauffant les pieuses entrailles“ (V.3) und „Tempérait la froideur de leur austérité“ (V.4), doch aufgrund der Negation und des Epithetons „odieux“ (V.11) in einem nachteiligen Kontext.

Daraus wird ersichtlich, dass ein einzelner Vers ausreicht, um die Stimmung des ersten Quartetts zu tilgen. Zu ihr stehen also die Lebens- und Seelenumstände eines Individuums, des Mönchs im Gegensatz. Gemäß dem Reimpaar „faire“ – „misère“ (V.12f) regt ihn sein Zustand dazu an, selbst agieren zu wollen, aktiv zu werden, während die Mönche im ersten Quartett als Patiens passiv sind. Der „mauvais Moine“ tritt als Individuum auf.

Im ersten Quartett ist es das Kloster als Festung, das den Insassen die „sainte Vérité“ vor Augen führt. Für das klagende Ich ist es jedoch sein eigenes Schicksal, „ma triste misère“ (V.13), das ihm als „spectacle“ (V.13) ad oculus demonstriert wird. Das zweite Terzett enthält zahlreiche Personalpronomen der ersten Person Singular, die diese Subjektivität untermalen: „saurai-je“ (V.12), „ma misère“ (V.13), „mes mains“ (V.14), „mes yeux“ (V.14). Im Bereich des Wahrnehmens bleibt es mit „Étalient en tableaux“ aus der ersten Strophe, mit „n'embellit les murs“ und schließlich „spectacle“ und „yeux“ aus dem Terzettpaar. Verarbeiten möchte der Künstler-Mönch all dies Empfundene oder Gesehene mit seinen eigenen Händen. Während nämlich frommes Pflichtbewusstsein und starre Rigorosität die üblichen Mönche ausmachen, ist die Arbeit („Le travail“, V.14) des falschen oder schlechten Mönchs das Resultat seiner Liebe (siehe Schlussvers). Das „fainéant“ (V.12), welches ihm gilt, entspricht dem aber

nicht und tritt in einen semantischen Gegensatz zu „travail“ (V.14) und „atelier“ (V.7), das als Werkstatt ein gewisses Maß an Anstrengung und Einsatz erfordert oder zumindest in seiner Bedeutung mitbringt.

Lautlich vereint, durch [ã] (hinten und offen artikuliert), sind Begriffe aus dem Bereich Alter, Größe, oder der Zustand im Allgemeinen; allesamt kreisen sie um das Kloster und die Mönche: „grandes“, „anciens“, „réchauffant“, „entrailles“, „Tempérait“, „En ces temps“, „Prenant“, „champ“, „fainéant“, „quand“, „vivant“. Diese Gruppe endet mit dem lebensbejahenden „vivant“ (V.13), während jene, das Zeitempfinden umschreibende – „en ces temps où“, „aujourd'hui“, „depuis l'éternité“, „quand“ – mit einem Fragewort endet und gemeinsam mit dem Tempus des Futur I das letzte Terzett und das gesamte Sonett mit einem vielversprechenden und offenen Ende abschließt.

Nicht nur als Durchgang, auch für die alltäglichen Aufgaben oder die „stille Lektüre und Kontemplation“²¹⁸ wird der Kreuzgang von den Klosterbewohnern genutzt. Wie bereits erwähnt, ist die Assoziation einer Gefangenschaft innerhalb der Klostermauern gegeben. Die Architektur der Klöster mit ihren sehr langen Mauern kann Isolation für die Insassen oder Bewohner bedeuten. Dass sich in Baudelaires Sonett „Le mauvais Moine“ eine Gegenüberstellung der Epochen, der Zeit, „où du Christ florissaient les semailles“ (V.5), mit der Gegenwart des Erzählers oder des Autors, der Kontrast zwischen Imperfekt in den Quartetten und Präsens und sogar Futur in den Terzetten darstellt, erlaubt die Frage, ob hier ein Aufbruch erstrebt wird, etwas Neues gewünscht ist. Der Kreuzgang lässt sich, als festes Quadrat, auf die fixe Form des Sonetts übertragen und tritt hier als Symbol auf für eine Form, in deren Schranken der Dichter Lücken zu finden sucht. Denn, wie die Regeln des klassischen Sonetts macht auch der Kreuzgang Vorgaben (und gibt dadurch auch Orientierung) für die Laufwege und Nutzbarkeit der Klosterräumlichkeiten. Auch Ebeling merkt dazu an: „Menschen verhalten sich gemäß der Räume und der Regeln, die Architekturen vorgeben.“²¹⁹ Im weiteren Sinne wird dadurch der performative Aspekt auch in dieser Symbolik des Kreuzgangs deutlich, wenn die Klosterbewohner sich in den vorgegebenen Strukturen bewegen und sich dadurch eine „Performance“ und Choreographie wahrnehmen lässt,

²¹⁸ Klein (2004), S. 9.

²¹⁹ Ebeling (2007), S. 527.

die schließlich auch den schon erwähnten Ritual-Charakter innehat solcher „Tänze“ und Bewegungen nach Vorgabe. Auf die Form des Sonetts übertragen erlaubt diese Form-Strengung im Kloster mit den geometrischen Strukturen die Ahnung eines perfekten Ideals, das angestrebt wird und sich in der Architektur widerspiegelt.

Entscheidend für den künstlerischen Schaffensprozess ist die feine Unterscheidung, die Ebeling zusätzlich macht, denn, wie er den Beobachtungen Walter Benjamins entnimmt, „Benjamins Flaneur bewegte sich folglich nicht in vorgefertigten Räumen, die mit ihm nichts zu tun hatten, sondern die Passage produzierte die Verhaltensweisen, mit denen er seine Schildkröte in ihnen spazieren führte.“²²⁰ Durch diese Nuancierung haben die Klostermauern und, im übertragenen Sinne die Sonett-Grenzen, einen inspirierenden Effekt auf die jeweilige Person. Diese Form klösterlicher Architektur und der Bau des Sonetts haben zudem auch die Gemeinsamkeit der geometrischen Figur, da ein Kreuzgang stets ein Quadrat bildet und auch das Sonett nicht selten (wie eingangs erwähnt) mit Zahlenkombinationen, Quadraten und Dreiecken assoziiert wird, sei es, rein optisch betrachtet, die blockartige Struktur der vier Strophen, oder aber das Zahlenverhältnis von $2 \times 4 + 2 \times 3$ (jeweils Vierecken und Dreiecken entsprechend). Übertragen auf die Harmonielehre spielen Zahlen ebenfalls eine gewichtige Rolle: In der Musiktheorie des Mittelalters ist das Quartintervall (4) vorrangig für die Strukturen ausschlaggebend, während im Dur-Moll-System die Halbtonschritte zwischen zweitem und dritten Ton entscheidend sind für Kompositionen, für das Erschaffen wie auch für das Empfinden von Musik und Klang. Das Kloster ist somit inhaltlich Thema und zusätzlich auch auf struktureller, semiotischer und abstrakter Ebene präsent.

Darin erscheint das Dichten als besonders große Herausforderung. War „Le mauvais Moine“ im Rahmen einer Wette entstanden? Als Antwort auf einen „défi poétique“ zwischen Baudelaire und Dozon wäre das Sonett das Ergebnis einer poetischen Herausforderung, eines Spiels, das den Titel trägt „l'artiste moderne opposé à celui du Moyen Age“.²²¹ Wörtlich erwähnt sieht man hier den Akt des Gegenüberstellens, wie es auch im bereits analysierten Gedicht der Fall ist. Bilder und

²²⁰ Ibid.

²²¹ Robb (1993), S. 69.

Augen, namentlich genannt oder darauf verwiesen anhand von Begriffen aus dem semantischen Feld des Wahrnehmens, erscheinen mehrmals und untermalen das Gegenüber-Stellen, den Blick des einzelnen Subjekts (hier des Mönchs) in Richtung Kloster, der Bericht aus dessen Perspektive, nicht zuletzt durch den Wechsel der Sprech-Stimme. Zwar bleibt der erzählende Sprecher streng genommen im Verlauf des ganzen Gedichts präsent, da er lediglich die direkte Rede des Protagonisten erlaubt, aber dennoch den textuellen wie auch Diskurs-Rahmen stellt; eben dieses „Hinüberreichen des Mikrofons“ an den „mauvais Moine“ hat die bereits erwähnte Zoom-Funktion inne. Der Blick verdichtet sich, verlässt die Vogelperspektive über dem Klostergebäude und seinen Fluren. Handelt es sich bei dem Wiedergegebenen um einen inneren Monolog des Mönchs, gelangen Lesende sogar in seine Gedankenwelt, erhalten Einblick in sein Inneres. Nicht (oder nicht nur) akustisch nimmt man das Gesagte wahr, sondern „telepathisch“. Lesende verinnerlichen die Worte des Mönchs zusätzlich, beim Lesen im Stillen oder mit der inneren Stimme, statt den Mund zu öffnen. Das Sonett erreicht somit ein Maximum an Individualität und Subjektivität.

In den wenigen Interpretationen, die die Forschungsliteratur zu diesem Sonett bereithält, wird die Thematik des Subjektiven ebenfalls angeschnitten, jedoch in eine andere Richtung gelenkt. Es wird vom lyrischen Ich gesprochen, das in der Literatur der Moderne als Subjekt zunehmend an Bedeutung gewinnt, außerdem auch den religiösen Glauben ablegt und dadurch allein dasteht. Die Tatsache des Dichtens „ohne Gott“ oder „nicht für Gott“ wird als Verlust gesehen, folglich negativ ausgelegt. Bertrand Marchals Aufsatz „Baudelaire, Barbier, Gautier et le mauvais Moine“ verbindet Baudelaires Sonett mit der „campo santo“-Thematik. Hier sieht er Baudelaires Inspirationsquelle für das Sonett, das sich dahingehend von den „Fleurs du mal“ unterscheidet, dass hier ein Kunstwerk als Vorbild dient: die den Campo Santo darstellende Freske. Dadurch erweitert sich der lyrische Kontext um die Bildenden Künste. Dem sogenannten „Triumph des Todes“ widmeten sich Künstler wie Andrea Orcagna (um 1350) und Francesco Traini (1321-1365) bis hin zu Otto Dix (Triumph des Todes, 1934) und Felix Nussbaum (Triumph des Todes, 1944) aus dem 20. Jahrhundert. Mehrere Fresken aus dem 14. Jahrhundert bilden das Gesamtkunstwerk „Triumph des Todes“.

Der Friedhof Camposanto Monumentale fällt durch seinen Kreuzgang auf, weswegen aus architektonischer Sicht ein Bezug zu „Le mauvais Moine“ hergestellt werden kann. Inhaltlich wie auch sprachlich – wenn auch separat – begründet Marchal die indirekte Anspielung auf die Campo Santo-Thematik mit „la sainte Vérité“ (V.2) und „le champ des funérailles“ (V.7).²²² Bereits durch die „tableaux“ (V.2) sind Marchals Meinung nach die Fresken um den „Triomphe de la Mort“ präsent²²³ und machen das Sonett über den „mauvais moine“ plastisch erfahrbar. Literarisch verwirklicht haben dies vor Baudelaire Auguste Barbier (1805-1882) und Théophile Gautier (1811-1872). In „Le Campo santo“ (1833) in Barbiers Gedichtband „Il Pianto“ erschienen, werden der Friedhof und das Kloster in einen gemeinsamen Kontext gebracht und Orcagna in einem Dialog des Gedichtsubjekts sogar namentlich erwähnt („Salut! noble Orcagna! que viens-tu m'étaler?“, V.31)²²⁴. Während das lange Gedicht „*Le Campo santo*“ explizit vom Glaubensverlust spricht, diese Entwicklung hin zur „Gottlosigkeit“ mit dreimaliger Wiederholung besonders hervorhebt („La foi n'a plus d'... / Plus de voix [...] / La foi [...] / Ne peut plus retomber sur cette terre usée [...] / La foi ne pousse plus ...“, V. 228ff), kann in Baudelaires Sonett kein Zusammenhang hergestellt werden zwischen einem nicht mehr praktizierten Glauben und der miserablen Lage des Protagonisten. Folglich lässt sich hier nicht sagen, dass es sich um eine Kunst ohne einen Gott oder allgemein ohne Religion handelt. Auch einer möglichen Aufwertung der mittelalterlichen Kunst aufgrund ihrer Religiosität und einer Kritik an der modernen, ichbezogenen Kunst soll hier keinesfalls nachgegangen werden. Im Gegenteil, der Künstler, „le mauvais moine“, ist in der Lage, seine missliche Situation zugunsten einer kreativen Produktion zu nutzen. Ganz im Sinne der „Ästhetik des Hässlichen“ nach Karl Rosenkranz (1805-1879) verdankt es hier der Poet gerade diesem negativen Zustand, dass Wundervolles entstehen kann. „Will also die Kunst die Idee nicht bloß einseitig zur Anschauung bringen, so kann sie auch des Hässlichen nicht entbehren.“²²⁵ Zum einen liefert er hier gewissermaßen eine allgemeine

²²² Bertrand Marchal: Baudelaire, Barbier, Gautier et le mauvais moine (2002), in: L'Année Baudelaire No. 6, *De la Belle Dorothée aux Bons Chiens*, Honoré Champion, Paris 2002, S. 127-141.

²²³ Ibid.

²²⁴ Auguste Barbier: Œuvres d'Auguste Barbier, E. Laurent, Bruxelles 1837, S. 90.

²²⁵ Karl Rosenkranz: Ästhetik des Hässlichen, Verlag der Gebrüder Bornträger, Königsberg 1853, S. 38.

Rechtfertigung für das Thematisieren von Negativem, Schrecklichem oder Unangenehmen, für das die „Fleurs du mal“ nicht nur in Kritik geraten sind, sondern Charles Baudelaire auch vor Gericht gebracht hatten und ihm aufgrund von „passages ou expressions obscènes et immorales“²²⁶ eine Geldstrafe sowie das Streichen gewisser Gedichte aus der Sammlung aufgetragen wurde. Auch bietet dieser eine Satz Antwort auf die Frage, ob Hässliches schön sein kann, Kunst sein kann, beweist somit auch zusammen mit dem Sonett „Le mauvais Moine“, dass es eine Vielzahl von Kunstgegenständen und Kunstobjekten geben kann, die nicht „klassisch“ oder „klassisch schön“ sind, ja, sogar als obligatorisch könnte man dies einstufen, zumindest aber nicht als verwunderlich „qu'à vingt ans l'imagination d'un poète puisse se laisser entraîner à traiter de semblables monstruosités“²²⁷, da erst dann von Vollkommenheit die Rede sein kann.

„Sollen aber Natur und Geist nach ihrer ganzen dramatischen Tiefe zur Darstellung kommen, so darf das natürlich Hässliche, so darf das Böse und das Teuflische nicht fehlen.“²²⁸ Auch ist das Hässliche als Negation des Schönen somit nicht alleinstehend, sondern eine von zwei immer existenten Seiten, weswegen das Positive durch Negatives noch stärker zur Geltung kommt und erfahrbar gemacht wird. „Allein das Hässliche ist vom Begriff des Schönen untrennbar [...]“²²⁹

Die Vermutung kommt auf, dass dies als ein bewusstes Ablegen des Glaubens an Gott zu werten sein könnte, einer Abhängigkeit, die den Dichter in seinem freien Schaffen behindert. Entfernt man sich hier nun noch weiter vom spirituellen Charakter dieses religiösen Kults und begibt sich auf die Ebene der Sprache, die das Material der Dichtkunst darstellt, gelangt man vielmehr zu der Poësis des Künstlers als Schöpfer, mit dem Ergebnis, „dass die poiëtische Schöpfung an die Stelle der Schöpfung Gottes tritt. Das dichterische Wort ersetzt des Wort Gottes und erhebt den Anspruch, die Welt neu zu schaffen, neu erstehen zu lassen: im Wort und als Wort.“²³⁰

²²⁶ Le Procès des Fleurs du Mal, OC I, 1182.

²²⁷ Le Figaro, 5 juillet 1857 (4e Année – No. 249).

²²⁸ Rosenkranz (1853), S. 39.

²²⁹ Ibid., S. 5.

²³⁰ Maria Moog-Grünewald: Zur Poiëtik der modernen Lyrik. In: Klaus W. Hempfer (Hg.): Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2008, S. 381-397, S.390.

Die reine Betrachtung des Gedichtmaterials, des Wortes an sich, befreit das Sonett, oder ein Gedicht als sprachliches Kunstwerk von sämtlichen Interpretationsaspekten, die den historischen Kontext oder jenen des Autors und seiner Biographie zum Textverständnis hinzuziehen. Maria Moog-Grünwald erwähnt diese „schöpferische Kraft des Logos, hier verstanden als poetisches Wort, als poetische Sprache“²³¹ mit Bezug auf den Materialismus, den sie als Charakteristikum der Moderne, oder genauer, als Besonderheit der Lyrik der Moderne aufzeigt.²³² Spannt man hier zusätzlich den Bogen zum Gedicht, erhält man einen „mauvais moine“, der – möchte man dem Interpretationsansatz der Gottlosigkeit folgen – ohne Gott, aber nicht im negativen Sinne, allein dank und mittels der Sprache, die er spricht, Kunst zu schaffen vermag. Religiöser Glaube ist weder als Inspirationsquelle noch als Rechtfertigung der Kunst von Nöten. Und überhaupt: „De la religion, je crois inutile d'en parler et d'en chercher les restes, puisque se donner la peine de nier Dieu est le seul scandale, en pareilles matières.“²³³

Dieser Interpretationsweg soll hier nun nicht weiterverfolgt werden. Zwar scheint eine Glaubens- oder Gottlosigkeit möglich, wenn man das Verherrlichen und Preisen des Todes („Prenant pour atelier le champ des funérailles, / Glorifiait la Mort“) dafür instrumentalisierte. Über den Nihilismus und Nietzsches Rede zum Tod Gottes hin zu einer möglichen Form von Satanismus ließe sich diese These erweitern, genau betrachtet liefert der Sonett-Text aber keine eindeutigen Hinweise auf einen Glaubensverlust oder eine irgend mögliche Form von Atheismus, geschweige denn Teufelsverherrlichung. Vielmehr soll der Fokus auf dem Mönch als Künstler bleiben, der zum Schöpfer seines eigenen Werks werden möchte, bisher aber erfolglos blieb. Wie ihm der Sarg („Mon âme est un tombeau“, V. 9) aufgrund seiner realen (enger Raum) wie auch symbolischen (Lebensende) Schranken als Vergleichsobjekt dient, lässt sich diese Eingeschränktheit auf die Gattung beziehen. Auf dem Papier besitzt das Sonett ebenfalls eine viereckige, oft rechteckige bzw. längliche Form. In diesem Kasten darf oder muss sich der Poet nun bewegen, die vorgezeichneten Grenzen, die

²³¹ Ibid., S. 390.

²³² "Die Moderne ist materialistisch." (Ibid., S. 389.)

²³³ Charles Baudelaire: *Journaux intimes*. (1920), S. 37.

klassischen Regeln des Sonetts akzeptieren und befolgen. Auch der Kreuzgang verweist als festes Quadrat auf die fixe Form des Sonetts. Denn, wie die Regeln des klassischen Sonetts gibt auch der Kreuzgang die Laufwege und Nutzbarkeit der Klosterräumlichkeiten vor. Die kleinen Fenster und Türen, die man sich zu öffnen oder einzubrechen erlaubt hat, wurden aufgezeigt. Der Künstler-Mönch nutzt seine Lage zu produktiven Zwecken, wird zum Schöpfer seiner eigenen Kunst innerhalb der äußeren Gegebenheiten, innerhalb der Klostermauern und der fixen Rahmenbedingungen des Sonetts. Das florierende Ergebnis dieses Schicksals ist uns Leserinnen und Lesern als eine „Fleur du Mal“ gegeben.

Das Sonett handelt von, „O moine fainéant“, von einem Mönch, der sich „auf dem falschen Weg“ befindet, sich selbst anklagt, da er bereits in seinem Künstler-Sein einen großen, nicht erlaubten Fehler begeht. Sich seiner Schlechtigkeit einzugestehen und sich selbst als „mauvais cénobite“ zu betiteln, kann nur als Strategie enttarnt werden. Unter dem Deckmantel seiner „triste misère“, mittels der Sprache des Elends und gleichzeitig mit der Sprache der Kunst kann er seiner eigentlichen Berufung, der des Künstlers, nachgehen. Das Hadern des Künstler-Mönchs machte sich bereits im erwähnten Bruch zwischen den Quartetten und Terzetten bemerkbar. Der Zwiespalt ist somit auch visuell dargestellt. Mit Abbildungen spielt das Sonett auf vielen Ebenen, benennt sie auch wörtlich, wenn es von den „tableaux“ spricht, die „la sainte Vérité“ wiedergeben wie auch vom „spectacle vivant de ma triste misère“ in der Schlussstrophe. Die Ironie gelangt dabei zu ihrer Vollkommenheit, und zwar durch die Gegenüberstellung der offenkundig leblosen Kälte der gläubig frommen Mönchs-Insassen („la froideur de leur austérité“), in sich eigentlich ein Paradoxon, mit dem „spectacle vivant de ma triste misère“. Das lyrische Ich findet in der Isolation, im Elend wie auch im Totenacker mehr Leben und (künstlerische) Erfüllung als die Glaubensbrüder, von welchen nur leblose, leere Hüllen zurückbleiben. Jede Form der Selbstfindung oder Selbstdefinition bleibt ihnen verwehrt, ihnen bleibt nur die eine Wahrheit, die Glaubensbotschaft, die ihr theologisches Selbstbild prägt und einer ewigen Unterdrückung unterwirft. Und so muss der Mönch als Künstler den sprachlichen Code wahren und unter dem Deckmantel der Selbst-Anklage gegen die vorgegebene Entfremdung und für eine Emanzipation seines Selbst kämpfen.

Die Analyse hat Abweichungen verschiedener Art aufgedeckt. Noch bevor es zum Inhalt der Strophen kommt, lässt sich bereits im Titel eine Diskrepanz feststellen zwischen dem Mönch als klassische Figur und unserem „mauvais moine“, der, wie im Laufe des Sonetts dargestellt, einem üblichen nicht entsprechen wird. Das Erkennungsmerkmal dieser Abweichung von der Norm ist auf lexikalischer („mauvais“), auf semantischer („schlecht“, „falsch“, „böse“) wie auch auf syntaktischer Ebene, in Form eines Adjektivs vorhanden. Dessen Voranstellung, als Titel vor den Strophen und als Epitheton vor das zu beschreibende Substantiv, bewirkt eine Leserlenkung, genauer, die Negierung der möglichen Assoziationen des Lesers zum Mönch. Mit „mauvais“ wird auf den Protagonisten, auf den gesamten Sonett-Inhalt und auch auf die Psyche der Leserinnen und Leser Einfluss genommen.

Der erste Vers des Sonetts zeichnet ein Bild des Klosters und seiner Mauern. Das Nicht-Einhalten der Regeln des klassischen Alexandriners kündigt hier an, dass es sich inhaltlich nicht oder nicht nur um ein klassisches Kloster und einen Insassen drehen wird. Auf formaler Ebene wird die im Titel enthaltene Abweichung fortgesetzt. Im übergeordneten Sinne wird es sich auch aufgrund der erkannten Differenzen nicht um ein klassisches Sonett handeln, sei es den Bau, die Struktur oder den Inhalt betreffend. Gleich zu Beginn erfolgt dies und nicht erst etwa am Schluss des Sonetts, wo doch der letzte Vers eines solchen Gedichts die finale Aussage und das Vorhaben des Dichters offenlegen müsste: „OUI, le dernier vers du Sonnet doit contenir la pensée du Sonnet tout entière.“²³⁴

Wurde die Zäsur im ersten Vers um eine Position nach vorne verschoben und nach der fünften Silbe gesetzt, finden wir sie im dritten Vers bereits nach der dritten Silbe. Diese Art der Abweichung erfährt im ersten Quartett somit noch eine Steigerung. Die Gründe dafür liegen im dritten Vers auf syntaktisch-grammatikalischer Ebene und zeugen dadurch von einer neuen Qualität, während im ersten Vers die Zäsur eher aus lexikalischen Gründen eine Vers-Aufteilung in fünf zu sieben Silben erfordert. Auch die beiden Enjambements des ersten Quartetts (Vers 1 und 2, Vers 3 und 4) unterscheiden

²³⁴ Théodore Banville: *Petit traité de poésie française*, Bibliothèque de l'écho de la Sorbonne, Paris 1872, S. 177. Jedoch versichert Banville hier gleichzeitig auch, dass die Hinführung zu diesem Schlussvers, folglich der gesamte Inhalt des Sonetts selbstverständlich auch relevant ist: "NON, il n'est pas vrai qu'à cause de cela il soit superflu de lire les treize premiers vers du Sonnet."

sich voneinander. Subjekt und Prädikat sind in Vers 1 und 2 lediglich durch den Zeilensprung getrennt, das syntaktisch erforderliche Verb folgt jedoch sofort auf das Subjekt. Der Nebensatz mit „l'effet“ als Subjekt ist durch ein eingeschobenes Syntagma zerteilt, weswegen hier das Enjambement besonders auf syntaktisch-semanticischer Ebene deutlich spürbar ist, da der Leser auf das entsprechende Prädikat länger warten muss als noch im vorhergehenden Fall. Man kann auch hier von einer Qualitätssteigerung sprechen.

Neben den aufgeführten Diskrepanzen werden allerdings auch einige Sonett-Regeln befolgt. So sind etwa die ersten vier Verse des Sonetts zwölf-silbig, entsprechen in der Hinsicht dem klassischen Alexandriner, und in jedem zweiten Vers ist die Zäsur klassisch nach der sechsten Silbe gesetzt. Die Abweichung erfolgt somit „alternierend“, bei jedem zweiten Vers und weist mithin eine Art Gleichmäßigkeit auf. Obwohl der Titel, wie deutlich beschrieben, Nonkonformität verspricht, ist im Sonett trotz allem auch die Rede von Mönchen, die höchstwahrscheinlich den Vorstellungen des Lesers entsprechen und als „les pieuses entrailles“ (V. 3) durch „austérité“ (V. 4) ausgezeichnet sind. Vorwissen seitens des Lesers ist dadurch im Nachhinein nicht von Nöten gewesen, da es spätestens in der zweiten Hälfte des ersten Quartetts komplettiert wird und mögliche Vergleichsobjekte für den Protagonisten vorgestellt worden sind. Für einen solchen Vergleich sind nicht nur Charaktereigenschaften zuzuziehen, auch um die individuelle Situation und Erfahrung eines Menschen geht es im Sonett „Le mauvais Moine“. Diese müssen jedoch nicht nur isoliert betrachtet werden. „Denn auch subjektive Erfahrungen sind nicht ‚authentisch‘, sondern kulturell geformt.“²³⁵ Hammer-Tugendhat und Lutter verweisen hier auf Joan W. Scott, der sich in „The Evidence of Experience“ mit Erfahrungen auseinandergesetzt hat. Diese stehen immer in Relation. Wie kommt es also aus gesellschaftlicher Sicht dazu, dass der „mauvais moine“, der Mönch und Künstler, dass der Poet des 19. Jahrhunderts diese Empfindungen und Gefühlsregungen hat? Die Rahmenbedingungen spielen eine entscheidende Rolle, ja, sie sind sogar ausschlaggebend dafür, welche Erfahrungen ein Individuum in ihrem Kontext machen kann. “For that we need to attend

²³⁵ Daniela Hammer-Tugendhat / Christina Lutter (Hg.): Emotionen, Zeitschrift für Kulturwissenschaften, 2/2010, transcript Verlag, Bielefeld 2010, S. 9.

to the historical processes that, through discourse, position subjects and produce their experiences. It is not individuals who have experience, but subjects who are constituted through experience.”²³⁶ Und auf das von außen Gegebene, auf „social conditions, institutions, forms of belief or perception“²³⁷ reagiert der Mensch und bildet im Zuge dieser Reactio seinen Erfahrungsschatz.

Der Mönch aus dem Sonett „Le mauvais Moine“ möchte mittels künstlerischer Schöpfung reagieren, das Wahrgenommene und Verspürte mit seinen eigenen Händen umwandeln. Im Sonett enthaltene Begriffe, die die Sinne, das Spüren und das Wahrnehmen betreffen, wurden bereits aufgelistet. Nicht-Greifbares steht zudem stets im Singular, wie auch das Individuum, das Subjekt und sein Dilemma, im Gegensatz zu seinen als Kollektiv erscheinenden Mönchsbrüdern. Der Künstler und Dichter findet sich erneut isoliert als Einzelgänger wider. Diese Form von Gegenüberstellung erfolgt nicht nur den Mönch und die übrigen Klosterinsassen betreffend, auch den Inhalt betreffende Antagonismen wie Leben und Tod, das Kloster einerseits als Ort des Gefangenseins, andererseits als Schutz bietende Zufluchtsstätte fanden wir vor. Auf textstruktureller Ebene stehen sich die Quartette und Terzette gegenüber, deutlich sichtbar durch die Leerzeile zwischen den Strophen und den Gedankenstrich. Zusätzlich zur inhaltlichen, thematischen Wende ändert sich in einem Positions- bzw. Perspektivwechsel die Sichtweise und die sprachliche Wiedergabe: das lyrische Ich kommt in seiner direkten Rede erst in den Terzetten zu Wort, während die Quartette eine einleitende Erzählfunktion innehaben. Ein solcher Einschnitt zwischen Oktave und Sextett entspricht, wie schon erwähnt, durchaus den Regeln der klassischen Sonett-Kunst.

In der Tat kann auch Regelkonformität dazu beitragen, Aspekte in den Vordergrund zu stellen, von welchen durch Abweichung sonst nur abgelenkt würde. Das exakte Einhalten der Regeln verweist indirekt auch auf die Gattung des Sonetts, zu welchem „Le mauvais Moine“ zählt. Durch das Anwenden der Vorgaben, gleichzeitig aber auch indem der Poet sich ihnen widersetzt, beweist er künstlerisches Know-How und schafft

²³⁶ Joan W. Scott: The Evidence of Experience, in: Critical Inquiry, Vol. 17, No. 14 (Summer, 1991), The University of Chicago Press, S. 773-797, S. 779.

²³⁷ Scott 1991, S. 781.

einen Bezug zu der jeweiligen Tradition. Weitere reflexive Vorgänge sind auch in diesem Sonett selbst erkennbar. Trotz der dem Sonett oftmals vorgeworfenen Strenge und Starrheit finden Bewegung und Entwicklung statt: von außen nach innen, von oben nach unten, von der inhaltlichen wie auch grammatikalischen Vergangenheit über das Präsens bis hin zum Futur, von allgemein zu individuell wird gezoomt. In den Fokus gerät ein Mönch als Künstler, der nicht das Leben preist, sondern, dem der Tod als Inspirationsquelle dient. Nicht aus dem Positiven, vielmehr aus dem Negativen und Dunklen speist sich seine Kunst. Der vermeintliche Verlust des Glaubens an Gott, die Misere, in der er sich befindet, in dieser Situation will er aktiv werden, das eigene Schicksal in die Hand nehmen und es in Kunst verwandeln, während die anderen Mönche passiv bleiben.

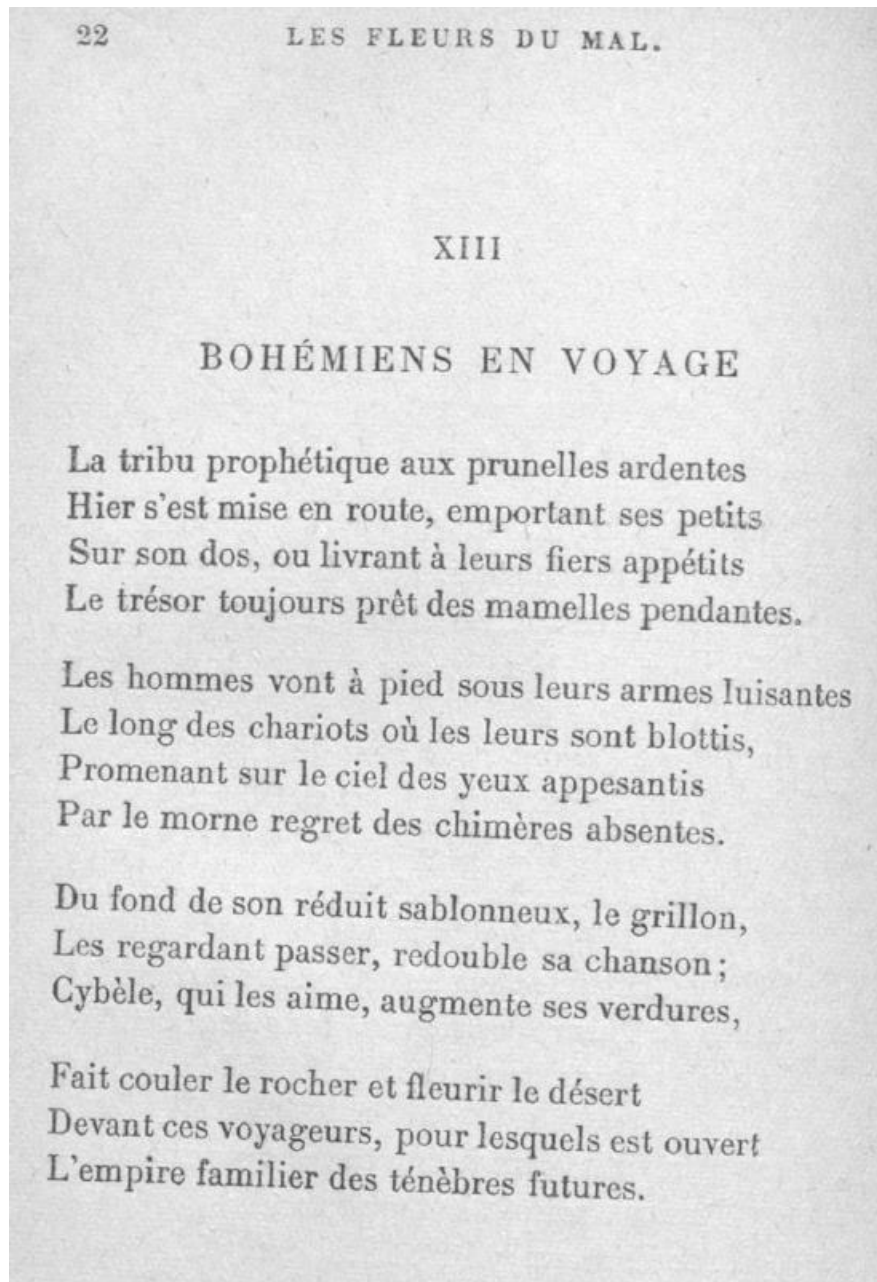
Stark in den Vordergrund tritt in „Le mauvais Moine“ die Konstruktivität des Klosters und die Bau-Art des Kreuzganges, und diese spiegeln sich in den Verschachtelungen, sei es in der Reimstruktur, im Satzbau oder in anderen syntaktischen Auffälligkeiten des Sonetts wider. Wie die Geometrie des Kreuzgangs lässt sich dessen Regelwerk sowie dessen Perfektion auf die Gattung des Sonetts übertragen sowie auf die Kompositionstechnik, und wenn nicht sogar auch auf das angestrebte göttliche oder künstlerische Ideal, das des Dichters wie auch das des gläubigen Christen, und jenes des Musikers, der die perfekte Kadenz komponiert und Konsonanz anstrebt. Der Konstruktionscharakter des Sonetts wird durch sprachliche Mittel optisch wahrnehmbar gemacht und bildlich gestaltet, und schließlich durch die klangliche Gestaltung mit Konsonantenhäufung abgerundet. Einen Kontrast zu den harten Konsonantenklängen, die das hart erklingende Kloster verlautlichen, bilden die weichen und von Vokalen geprägten Begriffe, die zum Protagonisten, dem Mönch gehören und sein Schicksal besiegeln („mes yeux“, „tombeau“, „éternité“, „odieux“, „fainéant“, „mauvais“). Verbunden sind diese miteinander kontrastierenden Bereiche durch die Nasale [m], die lautmalerisch für das Summen der Mönchsgebete stehen kann. Eine weitere klangliche Verwirklichung ist feststellbar: der Faktor Zeit. Wie bereits dargestellt, ermöglichen Temporaladverbien und Tempusmarker in Verben eine Verortung auf der Zeitachse und dadurch ein nicht nur grafisches oder klangliches Konstrukt, sondern auch eine zeitliche Dimension. Das Zeitempfinden beschreibende

Begriffe enden, wie bereits festgestellt, auf offene Vokale oder Nasale, dehnen somit das Sonett klanglich, und auf der Bedeutungsebene und Zeitachse aus. Als *stoicheion poetica* ist „Le mauvais Moine“ dadurch ein selbstreflexives und auch ein mehrdimensionales Sonett.

Fazit

„Le mauvais Moine“ verbildlicht den Konstruktionscharakter mittels der Klostermauern oder des den Weg vorgebenden Kreuzgangs. Einheit wird durch Gleichklang und gleiche Text-Strukturen erzeugt, wodurch eine Symbiose entsteht. Betont werden die Isolation und die Ausgrenzung des Dichter-Mönchs, in dem, wie auch im gesamten Sonett, kontrastierende Eigenschaften vereint sind. Auch wenn der „mauvais moine“ darüber klagt, nicht im Stande zu sein, Kunst zu produzieren, zeigt die Interpretation, inwiefern er Dichten, poetische Schöpfung ohne göttlichen Beistand schafft, und zwar in der Form des Sonetts als *stoicheion poeticae*.

IV.4 Transit und Sozialisation des Sonetts in „Bohémien en voyage“



Aufgrund der von Baron Eugène Hausmann durchgesetzten Umbauten und Umstrukturierungen der Pariser Großstadt werden zahlreiche Traditionshäuser, darunter wichtige Theaterstätten, dem Erdboden gleichgemacht. Zudem verlieren viele Bewohner der Stadt ihren Wohnsitz und treten dadurch in den direkten Vergleich mit Nomaden, Wanderern oder Heimatlosen: „dans la mise en suspension du logis pour des raisons de travaux et de percées haussmaniennes, qui déterminent des conditions

de vie nomades pour Nerval et des milliers de parisiens“²³⁸. Während sie den externen Bedingungen unschuldig und ungewollt zum Opfer fallen, existieren weitere Randgruppen, deren Akteure sich meist aus freien Stücken für ein oft leidvolles, gar prekäres Leben entscheiden: die „poètes maudits“ oder etwa sich zu einer „Bohème“ zugehörig Fühlende, der Bourgeoisie widerstrebende Künstler und Literaten, Schriftsteller und Artisten sind eine der Phänomene des 18. und 19. Jahrhunderts. Innerhalb dieser Gruppe gibt es weitergehende Unterscheidungen zwischen unterschiedlichen Leidensbildern. Körperliche oder psychische Symptome treten dabei auf, die in ihren Ursachen varrieren: sei es Misserfolg, Überarbeitung oder Drogenmissbrauch. Auch nach Berufsgruppen können „maudits“ getrennt werden. „S'établit une hiérarchie à la fois des types de bohèmes et de professions, mais également des scénarios qui leur sont associés“²³⁹. Mehrere Anspielungen erlaubt Charles Baudelaires Sonett „Bohéliens en voyage“, welches in den „Fleurs du Mal“ Teil des Kapitels „Spleen et Idéal“ ist und bereits mit dem Titel an einen zeitlich wie auch inhaltlich definierten soziohistorischen Kontext anknüpft. Eine Fülle von Interpretationsmöglichkeiten ist dadurch geboten, gleichzeitig aber auch vorgegeben. Des Weiteren reiht sich das Gedicht mit dem bedeutungsschweren Symbol der Reise in eine weit zurück in die Geschichte der Dichtung reichende Tradition ein und verbindet somit Altbewährtes mit Modernem.

„Bohéliens en voyage“ weist hinsichtlich seiner Reimstruktur folgende Sonettform auf: ABBA ABBA CCD EED. Sichtbar werden Einrahmungen durch die beiden Reimpaare auf A („ardentes“, „pendantes“, „luisantes“, „absentes“), welche allesamt in ihrer Funktionen Attribute darstellen, sowie das Reimpaar D, welches die Gruppe der Reime E umschlingt und aus Substantiven besteht („verdures“, „futures“). Aufeinanderfolgende Reime ergeben ferner die Paare BB, CC, EE („petits“, „appétits“, „blottis“, „appesantis“; „grillon“, „chanson“; „désert“, „ouvert“). Mit den Schweifreimen

²³⁸ Yves Thomas: La ville, l'enfer: un rite de passage dans l'ici-maintenant, in: Deux siècles de malédiction littéraire, hg. v. Paul Brissette, Marie-Pier Luneau, Presses universitaires de Liège, Liège 2014, S.82.

²³⁹ Anthony Gliener, Éloïse Pontbriand: Les Martyrs de La Brasserie : être bohèmes à en mourir, in: Deux siècles de malédiction littéraire, hg. v. Pascal Brissette, Marie-Pier Luneau, Presses universitaires de Liège, Liège 2014, S. 97-107, S. 104.

im Sextett, der Reimanordnung CCD EED folgt Baudelaire den Charakteristika des „sonnet marotique“.

Im ersten Vers beginnt das Sonett mit dem agierenden Substantiv und Protagonisten des Sonetts. Mit „La tribu prophétique“ wird direkt, zwar nicht wörtlich, jedoch semantisch und bedeutungsgeschichtlich auf den Begriff der „Bohémiens“ verwiesen und das Sonett enger mit dem Titel verknüpft. Die semantische oder inhaltliche Referenz muss erst noch erschlossen werden, da es sich nicht um eindeutige Synonyme handelt. „La tribu“ steht zwar im grammatikalischen Singular, bezeichnet jedoch eine Anzahl, oder genauer betrachtet, eine *Vielzahl* von Menschen oder Individuen, die mindestens eine Gemeinsamkeit teilen; streng genommen verbindet sie die gleiche Ab-Stammung und Verwurzelung. Dieser Sammelbegriff erfährt mit dem Adjektiv „prophétique“ eine nähere Bestimmung sowie eine Markierung, wodurch die Personengruppe, um die es in diesem Sonett geht, näher eingegrenzt wird, obschon der Sonett-Einstieg mit „La tribu prophetique“ die Hauptfiguren sehr allgemein gehalten nennt: Die Mitglieder lassen sich durch eine spezielle Geisteshaltung oder Gesinnung charakterisieren. Durch die Zuschreibung des Attributs „prophétique“ sind sie als „Denker“ enttarnt, jedoch in einer spirituellen, überirdischen Sphäre, da einem Propheten die Gabe der Voraussage und der Ahnung verliehen ist, die den Horizont eines Normalsterblichen übersteigt.

„La tribu prophétique“ spielt auch allgemein auf Völkerwanderungen an oder auf das fahrende Volk, an Israel oder an den Auszug aus Ägypten. Dem Sonett könnte eine religiöse Note zugeteilt werden. Fortgesetzt wird dieser mythische Anklang durch die Erwähnung Kybeles als mythologische Figur. Das Gedicht erhält dadurch eine religiöse und spirituelle Dimension, eine übernatürlich Weite. Die Frage stellt sich somit zu Beginn des Gedichts, ob die „Bohémiens“ in den folgenden Versen noch zu Wort kommen werden, zumal es sich nicht um ein beliebiges Prophetenvolk handelt, schließlich beginnt die erste Strophe dieses Gedichts mit dem bestimmten Artikel. Versteht man unter „Bohémiens“ nun diejenigen Umherfahrenden, die auch als „dziganes“ bezeichnet oft wahrsagerische Fähigkeiten besaßen, so hat man die Erklärung für dieses Attribut in „la tribu prophétique“. Gemeint sind dabei aber nicht die in Paris lebenden „Bohémiens“. Hier muss unterschieden werden. Doch unabhängig

davon lässt sich daraus schlussfolgern, dass es nur diesen einen prophetischen Stamm gibt, dass all jene zu der Familie gehören, die das Leben eines „Bohémien“ führen, hat doch zu Beginn der Titel vorgegeben, welche Charakteristika die Protagonisten des Gedichts tragen. Die zuvor erwähnte Spiritualisierung lässt sich hingegen, dank der Eingrenzung des sonst weit gefächerten Begriffs („tribu prophétique“) auf die Gruppe der „Bohémiens“, und nicht etwa auf alle religiösen oder ähnlich agierenden Personen, wieder verneinen. Ana Fernandes beschränkt sich in „Les Bohémiens de Baudelaire, une métamorphose possible“ nicht nur auf einen Teil der Bevölkerung, sondern sieht in „La tribu“ die gesamte Menschheit repräsentiert, als „symbole de l'humanité en marche vers son destin désiré.“²⁴⁰

Einem Crescendo gleich wird „La tribu“ im Laufe des ersten Verses immer näher bestimmt. Auf das nachgestellte Adjektiv folgt nun noch die Präpositionalphrase „aux prunelles ardentes“, die nur vermeintlich bloß deren Äußeres beschreibt. Handelt es sich zwar allgemein betrachtet um die Augen und den Blick der Protagonisten, lenkt „ardentes“ als zweites Adjektiv dieses Verses die Beschreibung mehr in eine Charakterisierung und erlaubt Aussagen über deren Persönlichkeit, zumal der hier skizzierte glühende, wilde, feurige oder leidenschaftliche Blick rückblickend in einen Kontrast zu dem bereits gefallenem „prophétique“ treten kann, da diese semantisch möglichen Eigenschaften einem Propheten und Denker vermutlich nicht als erste zugeschrieben würden. Daraus muss der Schluss gezogen werden, dass der „Bohémien“, von dem hier die Rede ist, speziell diese Dualität in sich vereint, die zuvor als Antagonisten betrachteten Eigenschaften in sich trägt. Ob er sie auch erfolgreich einsetzen kann, ob er ungestümes und leidenschaftliches Verhalten in den richtigen Momenten mit Verstand und Vernunft bremsen oder den nötigen Nutzen aus ihnen ziehen kann, erfährt der Leser jedoch nicht.

Was aus sozialgeschichtlicher Hinsicht über die Bohème bekannt ist, ist deren gegen die Normen verstoßende Lebensweise. Hier findet man also bereits den rebellischen Charakterzug dieser „tribu“ bestätigt. Zudem handelt es sich um Intellektuelle, Künstler und Literaten, was nun enger eingrenzt, wem der Leser in

²⁴⁰ Ana Fernandes: Les Bohémiens de Baudelaire, une métamorphose possible, in: Mathesis No. 12, 2003, S. 233-243, S. 239.

diesem Sonett auf der Reise zuschaut. Mit dem Titel werden all diese Komponenten wie auch ein expliziter historischer Kontext aufgerollt, bevor es überhaupt zu den Strophen des Sonetts kommen kann. Der Titel bedient sich dabei einer künstlich erschaffenen Bezeichnung, schließlich sind die „Bohémiens“ weder ein Wesen aus der Natur, noch gibt es eine zugehörige Nation, derer sie entspringen. Aus diesem Grund muss auch der zweite Teil der Überschrift unter einem neuen Licht gesehen und „en voyage“ nicht nur wörtlich genommen werden. Neben dem geographischen Ortswechsel ist auch eine andere Form der Bewegung, des Sich-weg-Bewegens denkbar.

Die Vorstellung der sich fortbewegenden Reisenden, im Titel als bestehendes Bild vorhanden, wird im zweiten Vers des ersten Quartetts initiiert, denn hier machen sich die Figuren tatsächlich auf den Weg. Zwar hat der Leser den Startschuss verpasst, er erhält jedoch dank des temporalen Adverbs „Hier“ Zusatzinformationen. Referenzpunkt für eine solche Zeitangabe ist dabei stets die Text- und Lesergegenwart und demnach variabel. Zur konventionellen Bedeutung des Wortes „gestern“ gehört das direkt darauffolgende Heute. Im Gedicht selbst sehen wir auf sprachlicher, syntaktischer Ebene, dass auch hier das Wort „Hier“ vor dem darauffolgenden Prädikat mit der Bedeutung des Losgehens steht und das Sonett noch realer erfahrbar macht. Da es außerdem auch an den Anfang des Verses gesetzt wurde, kann von einer besonderen Relevanz dieser Chronik ausgegangen werden.

Verschiedene Bezeichnungen werden in der französischen Literatur verwendet, wenn von solchen Wanderern oder Reisenden die Rede ist. Ob man sich nun für „bohémiens, tziganes, romanichels ou gitans“²⁴¹ entscheidet, sie alle befinden sich stets „en voyage“. Der Faktor der Zeitlosigkeit scheint hier bei den „errants éternels“²⁴² eine große Rolle zu spielen, weswegen es umso erstaunlicher ist, dass in Baudelaires Sonett der Eindruck einer Zielgerichtetheit entsteht. „La tribu prophétique [...] / Hier s'est mise en route“, heißt es in den ersten Versen. Temporal bestimmt durch das Adverb wie auch mittels des passé composé beginnen die Figuren ihre Fahrt. Von Zeitlosigkeit oder Willkür kann der Leser dadurch nicht mehr ausgehen; „le

²⁴¹ Ibid., S. 238.

²⁴² Ibid.

déplacement de la 'tribu' prend allure de quête.“²⁴³ Allein das Tempus des passé composé trägt den Charakter einer unabgeschlossenen Handlung, weswegen nun noch zu klären bleibt, wohin die Route führen soll.

Die hier beschriebene Umgebung erscheint ungewöhnlich für „Bohémiens“, wenn man existierenden Begriffsdefinitionen folgt, nach welchen sie sich vorwiegend „in denjenigen industriellen oder sich industrialisierenden Gesellschaften des 19. und 20. Jahrhunderts“²⁴⁴ gebildet und aufgehalten haben. Das soziale und wirtschaftliche Umfeld ist ein essentielles Charakteristikum; „les styles bohèmes sont des traits récurrents de la vie moderne.“²⁴⁵ Man würde sie beispielsweise in Paris treffen. Ihr Hang zum Reisen und Vagabunden-Dasein wird in diesem Sonett thematisiert. Und doch gibt es Unstimmigkeiten in diesem Sonett: Ursprünglich waren Vagabunden wenig gebildete Menschen, doch hier versuchen sich die „Bohémiens“ als solche umherreisenden Vagabunden, sind aber eine „tribu prophétique“. Durch die Zusammenführung dieser Komponenten wird in dieser Menschengruppe ein Widerspruch erzeugt und dieser Widerspruch dadurch aufgelöst.

Betont werden muss die Tatsache, dass es sich bei der Boheme um eine sozialgeschichtliche Gruppierung handelt, mit bewusst unbürgerlichen Verhaltens- und Lebensweisen. Es geht nicht um Kunstkritik. Umso interessanter ist es nun, dass es in Baudelaires Sonett also thematisch nicht um eine Rebellion gegen bestehende Kunstformen geht, sondern die Protagonisten lebensinhaltlich gesehen von der (bürgerlichen) Norm abweichen. Das Sonett-Gerüst wird verdeckt, unter dem thematischen Deckmantel der „Bohémiens“ manipuliert und verändert. Form spiegelt somit den Inhalt wider, ohne sich wörtlich in den Vordergrund zu stellen oder sich selbst in irgendeiner Weise zu erwähnen.

Ähnlich dem Sonett „Le mauvais Moine“ gibt „Bohémiens en voyage“ hat das Sonett einen erzählerischen Charakter, den einer Beschreibung durch einen externen Beobachter. In diesem Fall spricht er davon, was vor seinen Augen geschieht, also

²⁴³ Ibid.

²⁴⁴ Helmut Kreuzer: Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Metzler, Stuttgart 1968.

²⁴⁵ Jerrold Seigel: Paris Bohème, Paris 1991, S. 15.

von Gegenwärtigem. Stand das erste Prädikat des Gedichts im Perfekt, werden alle folgenden im Präsens gehalten. Die Leser des Gedichts sind zu der Beschreibung des Geschehens live zugeschaltet. Gerundium-Verbformen verstärken den Effekt der Gleichzeitigkeit noch zusätzlich. Sie erscheinen bereits ab dem zweiten Vers des Sonetts: „emportant“ (V.2), „livrant“ (V.3), „Promenant“ (V.7), „regardant“ (V.10). Eine zweite Methode, die das Gefühl der Gegenwärtigkeit vergrößert, das Gefühl, dass sehr viel gleichzeitig passiert, sind Nebensätze, Relativsätze etwa, da sie Umschreibungen oder das Aneinanderreihen von zusätzlichen Angaben ermöglichen. Nicht selten befinden sich die genannten Gerundium-Formen in einem solchen Nebensatz, was für eine hohe Informationsdichte innerhalb des einzelnen Satzes sorgt. Dies führt auch dazu, dass ein solcher Satz sich über eine ganze Strophe erstreckt. Auch ist syntaktisch gesehen jedes Quartett eine in sich abgeschlossene Einheit. Erst die Terzette werden zu einer Einheit verbunden, da sich hier ein Satz über beide, folglich über sechs Verse erstreckt. Die Aufzählung zieht Vers elf und zwölf noch enger zusammen und erlaubt kein Pausieren des Lesers. In diesem Fall ist ein so radikales Enjambement, wie wir es im letzten Terzett auffinden, nicht einmal von Nöten.

Doch vorerst soll weiterhin das erste Quartett betrachtet werden, welches die Protagonisten detailliert beschreibt. Haben sie sich zwar in Bewegung gesetzt, hält der Beobachter aber in seinem Akt des Beschreibens inne, vergleichbar mit einer sich nähernden Kameraführung, während derer das Bild möglicherweise sogar angehalten wird. Obwohl sich die Figuren also bewegen, wird das Tempo innerhalb des Gedichts gedrosselt, um der Fülle von Informationen Platz zu machen. Es wundert wenig, dass dadurch Enjambements entstehen, zwischen den Versen zwei und drei sowie drei und vier, auch da es sich um einen einzigen Satz handelt, der sich über die erste Strophe erstreckt. Zudem handelt es sich um einen Hauptsatz ohne Nebensatzgefüge, da die Gerundium-Konstruktionen diesen Hauptsatz verlängern und eine Unterbrechung verhindern, obschon sie einen Zusatz darstellen und grammatikalisch gesehen nicht obligatorisch sind. Gleichwohl hätten sie genauso gut in Form von etwa Relativsätzen angefügt werden können. „La tribu prophétique aux prunelles ardentes / Hier s'est mise en route“ stellt dem Leser syntaktisch und inhaltlich gesehen die notwendige Information zur Verfügung.

Auf die Hauptfigur des Sonetts, auf „Les Bohémiens“ wird im Laufe des Gedichts noch mehrere Male Bezug genommen. Zum einen gibt es, wie bereits erwähnt, Beschreibungen und attributive Konstruktionen, die entweder die Protagonisten selbst charakterisieren oder ihre Aktivität darstellen. Direkte Referenz erfolgt außerdem in den Terzetten, sowohl in Vers zehn als auch in Vers elf, mittels Personalpronomen, die die Objektfunktion der „Bohémiens“ ausdrücken: Sie werden von der Grille beobachtet und von Cybèle geliebt. In Relativsätzen entsteht in Vers elf und Vers 13 der direkte Bezug: „qui les aime; pour lesquels est ouvert“. Gemeint, und schließlich direkt genannt, sind stets „ces voyageurs“ (V.13). Explizit darauf hinweisend stellt *ces* Nähe her und unterstreicht die bewundernde Zuschauerfunktion der Grille und der Kybele, zu welchen sich der Leser auch zählen kann.

Enjambements, die die Vers- oder Taktgrenzen überschreiten, verhindern hier zusätzlich eine lyrisch-musikalische Vortragsweise, weswegen das Gedicht, einem Rezitativ gleich, Charakterzüge einer Erzählung erhält. Der erste Vers weist einen klassischen Alexandriner auf, doch schon im zweiten kann ein solcher nicht mehr gewährleistet werden, da die Zäsur, wie auch das Komma, in diesem elfsilbigen zweiten Vers nach der fünften Silbe fällt. Im darauffolgenden Vers teilt ebenfalls ein Satzzeichen diesen in zwei Teile. Hier herrscht ein noch größeres Ungleichgewicht, da das Verhältnis dieses Mal drei zu neun Silben beträgt. Auch wirkt der dritte Vers isoliert betrachtet weder inhaltlich noch syntaktisch gesehen stimmig; er muss mit dem vorhergehenden und nachfolgenden Vers zusammenbleiben. Ignoriert man hingegen den Wunsch nach syntaktisch-semanticischer Harmonie, kann man mittig, rein metrisch einen *hémistiche* markieren und den dritten Vers als klassischen Alexandriner werten, was somit gegen eine Abweichung vom klassischen Sonett spricht. Auch im vierten und letzten Vers des ersten Quartetts ist eine Aufteilung in sechs zu sechs Silben erkennbar. Trotz der Feststellung, dass der Ton des Sonetts eher dem eines Erzählberichts ähnelt und man somit von einer syntaktisch korrekten Satzkonstruktion ausgehen müsste, lässt sich dies nicht bestätigen. Eine genauere Untersuchung von Syntax und Form ist im Folgenden also notwendig.

Das zweite Quartett besteht aus einem ganzen Satz, welcher sich syntaktisch korrekt konstruiert vom ersten Quartett beziehungsweise vom ersten Satz dieses

Gedichts unterscheidet. Im Oktett dieses Sonetts bildet eine Strophe jeweils einen vollständigen Satz. Im Inneren unterscheiden sie sich jedoch bezüglich ihrer Syntax. Das erste Quartett wird mittels mehrerer Enjambements verzerrt und der Sonett-Bau gestört. Zwar sieht sich der Satzbau in lyrischen Werken oftmals verändert oder nicht eingehalten, jedoch geschieht dies meist zugunsten des poetischen Ausdrucks. Hier werden sowohl die Regeln der Syntax wie auch die des Sonetts gebrochen. Das Subjekt des Satzes, und gleichzeitig auch der Protagonist des Gedichts, tritt im Initial-Vers ganz zu Beginn auf, und auch im weiteren Verlauf hat „La tribu prophétique“, welches dem Leser im Titel bereits als „Bohémiens“ vorgestellt wird, Priorität. Erwartet man im Französischen Temporaladverbien in der Regel am Anfang eines Satzes, befindet es sich in diesem Fall mittig. Eine Betonung erhält „Hier“ im zweiten Vers aber dadurch, dass es den Vers einleitet und auch dem Prädikat vorangestellt ist und somit nicht ganz untergeht.

Wie in „Le Mauvais Moine“ werden die Hauptfiguren in „Bohémiens en voyage“ im Titel namentlich genannt und vorgestellt. Doch letzteres Sonett unterscheidet sich sehr stark von „Le mauvais Moine“ dahingehend, dass die Protagonisten nicht nur in der ersten Strophe erscheinen, sie stehen sogar direkt am Anfang des ersten Verses. Das dem Subjekt zugehörige Prädikat taucht erst im darauffolgenden Vers auf. Bekannt ist jedoch, dass in anderen Sonetten Baudelaires Prädikate teilweise noch weiter entfernt gesucht werden müssen. Die genauere Beschreibung der Reisenden erfolgt mittels zweier Gerundium-Syntagmen, die aneinandergereiht Gleichzeitigkeit ausdrücken. Getrennt durch die Konjunktion „ou“ wird klar, dass „La tribu prophétique“ die beiden beschriebenen Aktivitäten ausmacht; sie scheinen von höchster Relevanz zu sein, da erwähnenswert. Auch gewinnt man als Leser den Eindruck, dass die Versorgung der Nachfahren der hier skizzierten „Bohémiens“ Priorität hat, da sie entweder getragen oder gefüttert werden (vgl. Verse drei und vier). Sie, „ses petits“ (V.2) scheinen noch im frühesten Säuglingsalter zu sein, doch fallen sie durch „leurs fiers appétits“ (V.3) auf, der zudem, wann auch immer sie es wünschen, gestillt wird. In ihrer Wichtigkeit und Erhabenheit werden sie dadurch nur noch mehr gesteigert. Das sie bezeichnende Wort „petits“ (V.2) ist, mit einer kleinen, durch den accent bedingten klanglichen

Abweichung, in „appétits“ (V.3) integriert. Beide Begriffe beschreiben die Säuglinge. Dieses Inbegriffen-Sein eines Wortes, das „klein“ oder „schwach“ bedeuten kann, in „appétits“, erzeugt aufgrund des Epithetons „fiers“ einen Widerspruch, einen sprachlichen und semantischen Kontrast. Eine weitere Charakterisierung gibt es nicht, weswegen dieser Aspekt von Bedeutung zu sein scheint. Da es sich bei ihrer Herkunft und Abstammung um eine prophetische handelt, wäre dieser Hunger als Ausdruck eines unstillbaren Wissensdursts denkbar oder eines Strebens nach ähnlicher Nahrung für den Geist. Wörtlich betrachtet ist hier jedoch in erster Linie vom physischen Verlangen die Rede, aufgrund der erwähnten „mamelles pendantes“ (V. 4).

Körperliches steht so dem Geiste gegenüber: Im ersten Quartett finden sich die Physis beschreibende Wörter beziehungsweise solche, die Körperteile oder körperliche Vorgänge bezeichnen („prunelles“, „dos“, „appétits“, „mamelles“). Sie stehen für Scharfsinn, Neugierde, Wissensdurst sowie Sättigung und Erfüllung, was allesamt mehr oder minder lebensnotwendige Faktoren sind. Umso prägnanter ist der Kontrast dieser lebensbejahenden Eigenschaften mit dem im zweiten Quartett auftretenden „morne regret“ (V. 8), einem niederschlagenden und bedrückenden Gefühl. Ein nostalgisches Schwelgen in Vergangenem und Verpasstem wird vom bitteren Geschmack des Bereuens überdeckt.

Die Frage kommt auf, wonach die Protagonisten sich hier sehnen. Ihren „petits“ hingegen sind die Möglichkeiten noch nicht genommen, weswegen ein erhabener und jugendlicher Hunger sie ausmacht. Der Generationenunterschied zeichnet sich weiterhin durch die „yeux appesantis“ (V. 7) aus, welche zusammen mit den „mamelles pendantes“ (V. 4) eine Abwärtsrichtung zeichnen, wohingegen jemand mit stolz geschwellter Brust einen eher aufrechten Gang aufweist. Die stillende Brust als Symbol von Mütterlichkeit, Natürlichkeit und der lebenspendenden Nahrung wurde hier besiegt von der Anziehungskraft der Erde, „ce qui [...] n'est guère compatible avec le fait qu'elles soient pleines de lait“²⁴⁶. Es kommen zu Recht Zweifel auf, ob eine solche

²⁴⁶ Menemencioglu Melâhat: Le thème des Bohémiens en voyage dans la peinture et la poésie, de Cervantes à Baudelaire, in: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1966, n°18, S. 227-238, S. 229.

Brust überhaupt in der Lage ist, einen Säugling zu stillen, ob sie überhaupt mit Milch gefüllt ist, da man normalerweise eine runde, pralle Brust erwarten würde. Und so ist auch der Blick, das Tor zur Seele und Zeichen von Wachsamkeit, gesenkt, so wie es beispielsweise auch den alternden Menschen immer mehr gen Boden neigt. Ob die Frauen hier nun alt oder vielleicht sogar arm und unterernährt sind, das erfährt der Leser nicht. Das Heute und Gestern wie auch Zukünftiges sind im ersten Quartett bereits parallel anwesend, denn diese „Gezeiten“ haben die verschiedenen Generationen inne. Während die Säuglinge nichts ahnend mit erhobenem Haupt gen Zukunft schreiten können, sind es die Älteren, die in Erinnerungen schwelgen, mit „chimères absentes“ (V. 8) aber auch ehemalige Irrtümer begraben. So bilden jeweils die letzten Verse der Quartette eine Parallele, „des mamelles pendantes“ – „des chimères absentes“, nicht zuletzt durch den Reim, wenn sie die Reisenden umschreiben. Die Nachfahren sehen sich auch im zweiten Quartett erwähnt, erneut durch Konstruktionen mit Possessivpronomen: „ses petits“ (1. Quartett) und „les leurs“ (2. Quartett). Vergeblich sucht man nach gängigen Begriffen wie etwa „les enfants“ und die Eltern. Zugehörigkeit und Abstammung müssen aus den besitzanzeigenden Fürwörtern abgeleitet werden. Es geht mehr als nur oder überhaupt um eine Familie, und so ist auch weder von Vätern oder Müttern die Rede, sondern von „Les hommes“ (V.5). Die Verallgemeinerung, der Blick auf Menschen oder die Menschheit in Verbindung mit dem symbolischen Gehalt der den Lebensweg darstellenden Reise, liegt die Vermutung nahe, dass es sich hier um eine Allegorie der Toten handeln könnte. Dem entspricht auch eine merkliche Abwärtsbewegung, die im Folgenden noch näher erläutert wird.

In den Versen vor und nach „Les hommes“ (V.5) fallen die vielen L-Laute auf, die entgegen des festgestellten Rezitativ einem - meist wortlosen und spontanen - Melodie-Gesang oder „Trällern“ gleichkommen: „livrant à leurs [...] / Le trésor [...]. Les hommes [...] sous leurs armes luisantes / Le long des chariots où les leurs [...]“. Es handelt sich in manchen Fällen auch um dieselben Wörter, also um identische Reime oder Echo-Effekte innerhalb des Gedichts, obschon sie aufgrund ihrer jeweiligen grammatikalischen Funktion verschiedene Bedeutungen haben. Die Semantik des Satzes, die Bedeutung des an sich identischen sprachlichen Zeichens ist folglich stark

von der syntaktischen Struktur abhängig und wird durch sie gesteuert. Als lateraler und stimmhafter Konsonant verleiht das Phon [l] den Strophen einen weichen und unaufgeregten Charakter, jedoch bleibt nicht viel „Platz zum Atmen“, da sich während des Artikulierens stets ein Hindernis in der Mitte befindet: die Zunge. Bei erhöhtem Tempo und Intervall wird ein solches Trällern, hier verbunden mit einer hohen Informationsdichte, nicht selten auch zu einem Trillern wie beim Zirpen einer Grille. In diesem Sonett bedeuten die Anhäufung von Phonemen und eine große Menge an Sprachmaterial auch eine hohe Informationsdichte mit inhaltlicher Bedeutung. Passend zum Auftauchen der Grillen an heißen Sommerabenden und in sengender Hitze scheint auch während der Reise der Bohemiens kein Wind zu wehen, wodurch eine solche erschwert werden kann. Dem entspricht auch das bereits erwähnte gedrosselte Tempo, das die Sonett-Verse teils ausdehnt und den Eindruck eines zähen Fortschritts vermittelt, dem mühsamen Gang der Wanderer entspricht und die erwähnte Hitze spürbar macht.

Feurig ist jedoch der Blick und Ausdruck der Bohemiens, die sich nicht etwa durch Schwäche auszeichnen, sondern eher durch Vitalität, mit ihren „*prunelles ardentes*“ (V.1). Unterstützung finden sie durch Waffen, mithilfe derer eigene bestehende Kräfte potenziert werden können. Ähnlich wie die zuvor erwähnten „*prunelles ardentes*“ im ersten Vers des Sonetts, leuchten und glänzen auch „*leurs armes luisantes*“ (V.5). Die jeweils ersten Quartett-Verse erzeugen einen Reim, auf struktureller sowie auf semantischer Ebene. Beide Adjektive fungieren hier als Attribute für weibliche, im Plural stehende Substantive. Lediglich bei „*luisantes*“ ist ein verbaler Ursprung deutlich zu erkennen („*luire*“). In ihrer Wortbedeutung ähneln sie sich auf die bereits erläuterte Art und Weise und, phonetisch bedingt kann eben von einem reinen Reim gesprochen werden, da sie auf lautlicher Ebene dieselbe Endsilbe [ät] aufweisen. In diesem Kontext der Lebenskraft werden die Waffen, welche selbst bereits für Schutz und Stärke, aber auch Gewalt stehen, durch das sie beschreibende „*luisantes*“ in ihrer Mächtigkeit verstärkt. Menemcioglu bemerkt jedoch, dass dies nicht von Anfang an der Fall war, da sich Baudelaire in einer ersten Version des Sonetts für *pesantes* entschied, was den Schwäche-Charakter unterstreichen würde, der im Kontext der „*mamelles pendantes*“ im ersten Sonett entsteht. Er führt das auf die Passivität der

Bohème zurück.²⁴⁷ Mit „luisantes“ jedoch ist davon nicht mehr viel übrig geblieben. Menemencioglu spricht zudem von Bettlern, wenn er das französische „gueux“ verwendet, und hat somit für die Reisenden bereits den Interpretationsweg der mittellosen Landstreicher eingeschlagen.²⁴⁸ Die historische Bedeutung von „gueus, gueuse“ bestätigt den Aspekt der Mittellosigkeit, da im 17. Jahrhundert damit folgende Menschen bezeichnet wurden: „ceux qui n'ont pas assez de biens de fortune pour soustenir leur naissance & leur qualité, & aussi de tout ce qui marque quelque indigence.“²⁴⁹ Nicht selten wurde der Begriff auch in Verbindung mit Künstlern verwendet.²⁵⁰

Nicht nur in der Generationenstruktur, also auf inhaltlicher Ebene, sondern auch auf struktureller sind das Heute und Gestern im Text verankert. Verbformen stellen auf grammatikalische Art und Weise Zeitlichkeit dar. Auffallend ist die Tatsache, dass eine Vergangenheitsform nur einmalig zu finden ist: „s'est mise en route“ setzt im zweiten Vers des ersten Quartetts kombiniert mit dem temporalen Adverb „Hier“ den Bezug zur Gegenwart, da die Reisenden noch nicht an ihrem Ziel angekommen sind. Bestätigt wird dies durch die Gerundium-Konstruktionen „emportant“ (V.2), „livrant“ (V.3), „Promenant“ (V.7), „regardant“ (V.10), die sich durch das ganze Sonett ziehen und parallel ablaufende Vorgänge darstellen. Auch ein Gefühl der Unmittelbarkeit entsteht. Und tatsächlich, die übrigen Prädikate stehen im Präsens: „vont à pied“ (V.5), „sont“ (V.6), „redouble“ (V.10), „aime“, „augmente“ (V.11), „Fait“ (V.12), est (V.13), entsprechend der Situation des "live" beobachtenden und beschreibenden lyrischen Ichs. Beständigkeit und Kontinuität, aber auch Verlässlichkeit und völlige Hingabe drückt das einzelne Wort „toujours“ im letzten Vers des ersten Quartetts aus. Entsprechend versiegt auch die Quelle der Nahrung („Le trésor toujours près des mamelles pendantes“, (V.4)) scheinbar nie. Doch spätestens die bereits umschriebene Abwärtsbewegung in Richtung Verfall rechtfertigt mögliche Zweifel an der Unendlichkeit dieses Schatzes und lässt vielmehr Assoziationen des Niedergangs, weitergedacht, in Richtung des Totenreichs zu.

²⁴⁷ Vgl., *ibid.*, S. 230.

²⁴⁸ Vgl. *ibid.*

²⁴⁹ Grand Robert: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/gueux>, Zugriff: 24.01.2022.

²⁵⁰ *Ibid.*, „gueus comme un Peintre, pour dire, qu'il est fort pauvre“.

Auffällig ist im Sonnet der Effekt, die die auftretenden Figuren auf einander haben. Sie provozieren einander, etwas zu tun. Die Kleinen werden getragen oder gefüttert, die Karren werden gezogen und die Aufgabenverteilung ist klar nach Geschlechtern getrennt. Mit „les leurs“ (V.6) sind im zweiten Quartett höchstwahrscheinlich nicht mehr nur die Kinder gemeint, sondern Kind und Frau zusammengefasst. Gemeinsam bilden sie im zweiten Quartett also eine Gruppe, neben welcher „Les hommes“ (V.5) nun als Hauptfigur in den Fokus treten dürfen. Überhaupt sind die Frauen mit keinem Wort erwähnt, schließlich sieht sich im Initial-Vers dieses Sonetts die Reisegruppe, „tribu prophétique“ (V.1), als Ganzes erwähnt und die Frauen nur mittels der Gerundium-Konstruktion ab „livrant“ (V.3) präsent, streng genommen ist sie sogar erst und nur repräsentativ durch die Erwähnung der weiblichen Körperteile in Vers vier („mamelles“) überhaupt anwesend. Individualität wird der Frau hier abgesprochen. Hinzu kommt die Tatsache, dass laut Überlieferung den „Bohémiens“ die Fähigkeit des Wahrsagens zugesprochen wird, es jedoch ausschließlich die Frauen sind, die die Zukunft voraussagen. Eine solche Geschlechtertrennung lässt sich folglich auch in Baudelaires Sonett feststellen, zwischen dem ersten und dem zweiten Quartett. Wie bereits erkannt, wird das zweite Sonett mit „Les hommes“ eingeleitet, doch die Frauen, „les femmes“ beispielsweise, werden so nicht angeführt. „La tribu prophétique“ im ersten Vers der Anfangsstrophe könnte nicht die ganze Reisegruppe der „Bohémiens“ bezeichnen, sondern sogar nur ihre weiblichen Angehörigen. Denkbar ist es, lässt sich aber nicht eindeutig im Gedicht bestätigen.

Als stark weibliche Figur tritt Kybele auf, als Mutter aller für Weiblichkeit stehend, die Leben spendet, aber eine mythologische und daher nicht-menschliche Rolle innehat. Laut Überlieferung ist Kybele aus der „Geschlechtslosigkeit“ heraus entstanden. Sie und Attis bildeten eigentlich ein Ganzes, weswegen das Weibliche als unvollständig zu verstehen ist. Ferner erinnert der Mythos um Kybele und Attis an die christliche Entstehungsgeschichte, an das Formen der Frau aus einer Rippe des ersten Mannes. Und so tauchen nur „Les hommes“ (V.5) mit ihrer jeweiligen Geschlechterbezeichnung im Sonett auf, im Unterschied zu ihren als „mamelles pendantes“ (V.4) personifizierten Gattinnen. Unterstellt man diesem Gedicht nun eine

patriarchalische Gesinnung, ist die Mutter auch allzeit bereit („toujours prêt“, V.4), den Hunger der Kleinen („les leurs“, V.6) zu stillen.

Nicht nur innerhalb der fahrenden Gemeinschaft existieren wechselnde Abhängigkeiten, auch auf Außenstehende haben die Figuren eine bestimmte Wirkung, was sich nun in den beiden Terzetten zeigt. Auf die Grille und auf Kybele haben die Vorbeischreitenden einen positiven Effekt, in beiden Fällen macht sich eine Steigerung ihrer bisherigen Leistungsfähigkeit bemerkbar: „le grillon [...] redouble sa chanson“ (V.10) und „Cybèle [...] augmente des verdure, / Fait couler le rocher et fleurir le désert“ (V.11f). Der Wille zum Crescendo, zum Mehr entsteht, wörtlich ausgedrückt im Verb „redoubler“, welches die Vervielfachung quasi als Zahlwort in sich trägt, im Verb „augmenter“, das allgemein die Bedeutung der Steigerung und auch des Wachsens auf semantischer Ebene mitbringt.

Zu dieser Expansion von Naturphänomenen gesellt sich eine starke Affektgeladenheit hinzu, schließlich dreht sich in diesem Sonett alles um sie. Bei der Grille ist sie zwar nicht in Worten ausgedrückt, kann jedoch mit ihrem Verhalten und Reagieren auf die Passanten erklärt werden. Was nun Kybele betrifft, so ist ihre Zuneigung den Passanten gegenüber explizit: „Cybèle, qui les aime“ (V.11). Zärtlichkeit und Wärme breiten sich in den Terzetten aus, die man in den Quartetten innerhalb der Familie vergebens sucht. Zwar wird beschrieben, dass die Eltern sich um ihre Nachkommen kümmern, die Familie ernähren und schützen, jedoch verleiht das Verb „livrer“ („livrant“ in V.3) den Müttern den Eindruck von Bediensteten, wenn nicht sogar von Leblosen. Und während sich die „Bohémiens“ in einer Novelle von Cervantes sogar als „seigneurs des campagnes, des champs cultivés, des fôrêts, des monts, des fontaines et des fleuves“ („señores de los campos, de los sembrados, de las selvas, de los montes, de las fuentes y de los ríos.“²⁵¹) (Cervantes, La Gitanilla) definieren, ist Kybele die (Mutter)Göttin der Natur mit übermenschlichen Fähigkeiten und regiert über die Flüsse und Berge, welche die „Bohémiens heureux de vivre“²⁵² bewohnen und bewirten dürfen. Damit sprengt das Sonett irdische Grenzen. Da aber

²⁵¹ Novelas ejemplares de Miguel de Cervantes, hg. v. Rosa Navarro Durán, edebé, Barcelona 2011, S. 32.

²⁵² Menemencioglu (1966), S. 231.

Kybele aufgrund des Auftauchens der „Bohémiens“ solche Naturwunder vollbringt, verwundert es nicht, dass die Darstellung dieser Figuren sich im Laufe der Literaturgeschichte verändert und sie fortan glücklich zu sein scheinen, „non seulement parce qu'ils sont libres, mais aussi et surtout parce la nature leur fournit libéralement de quoi satisfaire leurs aspirations artistiques comme leurs besoins corporels.“²⁵³ Im Spanischen kann „gitano“ neben Zigeuner auch Schwindler bedeuten, weswegen man an deren Glaubwürdigkeit zu zweifeln versucht ist.

Außerdem kontrastiert die Spiritualität ausdrückende Bezeichnung „tribu prophétique“ mit dem starken Fokus auf deren Körperlichkeit und Bedürfnisse. Psychischer und physischer Zustand entsprechen sich nicht. Nicht selten stehen sich der Geist und fleischliches Verlangen gegenüber. Auch ist es der Verstand und die Vernunft, durch welche sich der Mensch in Ketten legt, wenn er sich zu beherrschen weiß. Seigel spricht sogar von einer „invasion barbare“²⁵⁴, worin der animalische Charakter zum Tragen kommt. Mit „invasion“ wird aber erneut der Gruppenfaktor aufgezeigt, selten ist die Rede von einem einzelnen Bohémien, so auch in diesem Sonett. Erscheinen dem einen die reisenden Bohémiens ziel- und heimatlos, stellt deren Lebensweise für andere den Inbegriff von Freiheit und Ungebundenheit dar. Auch charakterisiert das ziellose Gehen oder „Flanieren“ nur um des Gehens willen den Typus des Flaneur, wie es Harald Neumeyer näher erklärt: „Anders als das Wandern, bei dem die Sorge um Proviant und Unterkunft stets Raum wie Zeit der Bewegung determinieren und das oft ein bestimmtes Ziel [...] hat, unterwirft sich die Bewegung des Spazierens keinen Zielvorgaben, errechnet sich in einem Frei-Raum wie in einer Frei-Zeit, was sie dem Flanieren vergleichbar macht.“²⁵⁵ Ein Reisender kann sich auch nur um des Wanderns Willen für eine Wanderschaft entschließen, bei welcher das Ziel nicht Priorität hat. Befindet er sich hier zwar in ständiger Bewegung, sieht er sich gleichzeitig in einem Zustand der Stagnation.

Ein direkter Verweis auf die griechische Mythologie ist, wie schon erwähnt, Kybeles Erscheinen und überirdisches Handeln im ersten Terzett. Reicht das Vokabular nicht

²⁵³ Ibid., S. 233.

²⁵⁴ Seigel (1991), S. 32.

²⁵⁵ Neumeyer (1999), S. 11.

aus, so helfen nun Bilder und Vergleichskonstruktionen, die in sich paradox sind, schließlich ist es nicht von großer Wahrscheinlichkeit, dass „couler le rocher oder fleurir le désert“ (V.12) mit irdischen Kräften realisierbar wären. Zu solchen Naturwundern ist nur eine göttliche Kraft im Stande, hier Kybele, die Göttin der Vegetation, aber auch Mutter aller Götter. Sie steht als Magna Mater sogar über allem Göttlichen. Einen höheren Gipfel vermag das Sonett wohl nicht zu erreichen. Umso erstaunlicher ist es, dass eine so mächtige Gestalt von unseren Bohémiens beeindruckt wird. Doch auch der Dandy oder Personen der Pariser Bohème setzen sich über die Naturgesetze hinweg, wenn sie sich mit Hilfe von Kosmetika oder Kleidung verkleiden. Auch Kybele hilft der gegebenen Natur auf die Sprünge und verzaubert sie zu größeren Phänomenen.

Die beiden Ausdrücke „couler“ und „rocher“ widersprechen sich in ihrer semantischen Bedeutung, da die einzelnen Seme der Wortbedeutung des Steins oder Felsens wie auch seine reale Konsistenz mit einem fließenden Vorgang nicht vereinbar sind. Ähnlich steht es auch um „fleurir“ und „désert“: Das Blühen und Gedeihen setzt aus biologischer Sicht einen Nährboden oder ähnliche Quellen voraus, die in der Wüste nicht auffindbar sind und einen noch größeren Kontrast herstellen zur Leblosigkeit der Wanderer. Als Göttin der Vegetation hat Kybele jedoch alle Mittel, um von der Norm abzuweichen. Trotz Widerspruch weisen diese beiden Paare einen Parallelismus auf, der den zwölften Vers außerdem zu einem klassischen Alexandriner macht, obendrein auch noch mit einem Binnenreim „couler“ – „rocher“. Die Abweichung vollstreckt sich hier nur inhaltlich, nicht auf Form-Ebene. Einzig ein schwacher Zeilensprung möchte diesen zwölften Vers ausdehnen und den Faden über das ganze Terzett ziehen. Da die Information „Devant ces voyageurs“ (V.13) aber nicht obligatorisch ist, zumindest in Vers zwölf keine grammatikalische Inkorrektheit herrscht, ist die Bedeutung dieses Enjambements nicht groß, ähnlich wie zwischen den Terzett-Grenzen, von Vers elf auf Vers zwölf, da hier zwar eine Aufzählung unterbrochen wird, der Satz aber mit Ende des ersten Terzetts trotzdem vollständig wäre, genauso gut aber durch zusätzliche Aufzählungen endlos weitergeführt werden könnte. Dass Kybeles Agieren sich aber nicht nur auf ein Terzett, beispielsweise das zweite, beschränkt und sich über zwei ausdehnt, passt zu ihrer tatsächlichen

symbolischen Relevanz und Größe. Kybele und die Grille stehen im Singular und bilden einen weiteren, gar absurden Kontrast: Eine kleine Grille und eine mächtige Muttergöttin werden auf eine Ebene gestellt. Der Widerspruch von oben (Gottheit) und unten (auf dem Erdboden lebendes Insekt) könnte klarer nicht sein, vor allem, weil auch Taten im direkten Vergleich stehen. Während die Grille als irdisches Wesen lediglich ihren Gesang intensivieren kann, bricht Kybele Naturgesetze. Im Unterschied zu „la tribu prophétique“ sind Kybele und die Grille nicht in Bewegung, bleiben eher statisch. Vielmehr sind die Reaktionen auf die Reisenden ihre Regungen und Formen von Veränderung. An dem Insekt, das in „son réduit sablonneux“ (V.9) wohnen bleibt, an ihm schreiten die Bohémiens vorbei, sind in Bewegung, wohingegen die Grille in ihrem beobachtenden Zustand an derselben Stelle bleibt.

Innerhalb des Sonetts entsteht eine Steigerung hin zu Überirdischem, jedoch in deutlichem Kontrast zur Abwärtsbewegung der Reisenden. Kybele umgibt die Wanderer, die mit gesenktem Blick laufen, mit einem Zauber. Es wurde vor ihnen und für sie vollbracht: „Devant ces voyageurs, pour lesquels“ (V.13). Doch der letzte Vers des Sonetts wird diese Kontraste und Widersprüche wieder in sich vereinen: „empire“ hat etwas Majestätisches, zeugt von Macht, Herrschaft, aber auch Besitz und Größe, wird aber mit dem Adjektiv „familier“ als bereits bekannt oder vertraut charakterisiert, weswegen ein heimisches Gefühl aufkommt und der Eindruck entsteht, die Reisenden seien auf der Rückkehr zu vertrauten Gefilden, der Blick auf die „futures“, hier sogar im Plural, welcher die Breite des Begriffs nur noch mehr zum Ausdruck bringt, wird getrübt durch „ténèbres“, was nun final die Annahme bestätigt, dass es sich um tote Wanderer handeln müsse. Vorangestellt hindert es den Leser von Anfang an daran, überhaupt etwas Schönes und Positives zu erwarten. Voreingenommen liest oder hört der Rezipient die „futures“. Das Sonett endet in moll.

Bei den bereits erwähnten, inhaltlichen Kontrasten („Faire couler le rocher et fleurir le désert“), die nur eine Kybele zu erzeugen fähig ist, bleibt es nicht. Einen den Regeln des klassischen Sonetts entsprechenden Gegensatz gibt es zwischen den Quartett- und Terzettpaaren mittels ihrer jeweiligen Akteure. Die ersten beiden Strophen beleuchten nur die Reisegruppe und skizzieren sie, nicht aber etwa die Umgebung oder Landschaft, die sie durchschreiten. In den Terzetten wandert das betrachtende

Auge hinab zur Grille, bemerkt Elemente der sie umgebenden oder der allgemeinen Natur („sablonneux“, „verdures“, „rocher“, „désert“) und widmet mehrere Verse allein der Göttin Kybele. Die Bohémiens erscheinen nun in einem erweiterten Kontext, und erst in der letzten Strophe ist von ihnen als „voyageurs“ die Rede (V.13). Gab es sonst immer bestimmte Artikel im Plural, sind es im zweiten Terzett aber „ces voyageurs“, also nicht als Allgemeinheit, sondern explizit die im Sonett gemeinte Reisetruppe. Trotzdem richten sich die Handlungen der neuen und außenstehenden Figuren aber auf die Reisenden und werden in deren Abhängigkeit überhaupt erst erwähnt.

Neben den genannten Gegensätzen fallen im Sonett „Bohémiens en voyage“ auch Umkehrungen und Kreuzungen auf: Nimmt man das in den Gedanken der Figuren kreisende, negativ besetzte „chimères“ (V.8) und das sich indirekt durch ihren Einfluss ins Fruchtbare und Positive verändernde „désert“ (V.12), stellt man fest, dass sie ein Reimpaar bilden, quer durch die Sonettstrophen. Trotz des Gleichklangs aber weisen die „accents“ in entgegengesetzte Richtungen. Auf graphischer Ebene zeigen sie voneinander weg, entsprechend der textlichen Bedeutung von „le morne regret des chimères absentes“ in Vers acht für Vergangenes, Zurückliegendes, und von „Cybèle [...] / Fait [...] fleurir le désert / Devant ces voyageurs“ (V.11-13), wobei „désert“ hier aufgrund des Kontexts und der symbolischen Bedeutung für Neues, das im Begriff ist zu entstehen oder sich zu ändern, also für Zukünftiges steht. Eine weitere Kreuzung bildet erneut das Wortpaar „chimères absentes“ (V.8), hier mit ebenfalls einer Nominalphrase, die ganz am Schluss des Gedichts wartet: „ténèbres futures“ (V.14). Zwar formen die syntaktischen Strukturen einen Parallelismus, in ihrer semantischen Bedeutung sind diese Konstruktionen jedoch Antagonisten, vorausgesetzt man geht von der Bedeutung „vergangen“ für „absente“ aus. Der Kontrast entsteht folglich mithilfe der Adjektive. Gemeinsam besitzen „Hirngespinnst“ oder „Traumland“ (für „chimères“) und die Finsternis (für „ténèbres“) eine gewisse Unklarheit und Unschärfe. Wieder, wie so oft in Baudelaires Lyrik, wird hier das Visuelle angesprochen sowie die Sinne und Wahrnehmung des Menschen.

Eine Vielzahl an Verben der Bewegung, meist in Form von Gerundium-Konstruktionen, ist zu finden, manche in attributiver Verwendung, ein paar Adjektive und dazu noch einzelne Wörter: Alle haben sie den Nasallaut [ã] gemeinsam. Als einziges Substantiv reiht sich „chanson“ (V.10) in die Gruppe offener Nasalvokale ein und fasst die meist vokal endenden Wörter zu einem Lied zusammen. Auch schafft „chanson“ eine Verbindung zu einer zweiten Gruppe von Wörtern mit ähnlichen Klängen, in welcher nun vorwiegend /o/-Laute wahrnehmbar sind. Es gibt sie als geschlossen [o] („aux“, „chariots“), offen [ɔ] oder nasal [ɔ̃]. Für den Rhythmus eines poetischen Werks sind solche o-Laute von großer Bedeutung, da sie dem Leser oder Sprecher die Möglichkeit geben, Luft zu holen. Dadurch haben sie wiederum Einfluss auf die Geschwindigkeit und den Charakter des Redeflusses. Prévost spricht diesbezüglich von „une prise d'air“²⁵⁶ oder „mesure du souffle“²⁵⁷, zu welchen o-Laute sowie Ausrufe oder Seufzer wie „Oh“ dazugehören. Andere Codes sind selbstverständlich Satzzeichen, etwa Kommata im Versinnern oder am Versende. Die vom Dichter gesetzten Atempausen können dem Leser entweder günstig gestimmt sein, oder aber eine Einteilung des Lungenvolumens erschweren. In „Bohémiens en voyage“ fielen solche Vokale bereits auf. Der dritte Vers wird durch [ɔ] am Wortende von „dos“ und zusätzlich durch ein Satzzeichen halbiert. Die syntaktisch bedingte Enjambement-Struktur, welche das erste Quartett stark charakterisiert, erhält durch diese Atempause eine Verstärkung. Gleichmäßiger wird der Rhythmus in den folgenden Strophen. Die Vers-Enden ermöglichen jeweils eine Atempause, so wie es laut Prévost für lyrische Stücke gewöhnlicher ist.²⁵⁸ Meist sind dort auch entsprechende Satzzeichen zu finden, wie auch hier in den Versen sechs, acht bis elf, und eben am Sonett-Schluss. Diese Gleichmäßigkeit reduziert das gesamte Tempo des Gedichts. Und in der Tat handelt es sich nicht um eine holprige oder turbulente Reise der Bohémiens. Vielmehr hinterlässt die Reise aufgrund der Beschreibung im Sonett einen gemächlichen, wenn nicht sogar einen schleppenden Eindruck. Die Hitze und körperliche Schwäche der Reisenden leistet dazu einen großen Beitrag. Es ist ohnehin nicht verwunderlich, dass

²⁵⁶ Jean Prévost: Baudelaire, Mercure de France, Paris 1964, S. 240.

²⁵⁷ Ibid.

²⁵⁸ Ibid., S. 239.

die Protagonisten sich nicht zum Ziel hin beeilen, da sie schließlich am Schluss, ganz wie am Ende des Gedichts, „des ténèbres futures“ erwarten. Mit einem solchem Ausblick fällt das Reisen schwer.

Erst wenn Kybeles Zauber die Natur verändert, hindert das Enjambement in Vers 12-13 den Leser am Luftholen und verlängert den Vers über sein eigentliches Ende hinaus. Dass „Devant ces voyageurs“ (V.13) hinten dran gesetzt, betont die Wichtigkeit dieser Widmung. „Cybèle [...] Fait couler le rocher et fleurir le désert“ nicht für die Allgemeinheit, sondern speziell für die Reisenden. Nachdruck verleiht ihrer besonderen Rolle die Position am Ende des Satzteils, syntaktisch betrachtet also hinten, aber metrisch gesehen vorne, gleichzeitig beginnt nämlich der nächste Vers mit „Devant ces voyageurs“, womit die Bohémiens nun explizit als Reisende bezeichnet werden und, in Verbindung zum Titel, die Symbolik der Reise zum Tragen kommt.²⁵⁹

Im ersten Terzett setzt der Gesang der Grille ein. Bevor „sa chanson“ im zweiten Vers der Strophe wörtlich fällt, ertönt im vorangehenden Vers durch den Gleichklang von „fond“, „son“ und „grillon“ bereits der Ansatz einer wiegenden Melodie. Mit diesen drei Worten reimt sich dann letztlich auch „chanson“. Der Reim oder die Ähnlichkeit befindet sich somit in mehreren Bereichen, auf klanglicher wie auch semantischer, inhaltlicher Ebene. Betrachtet man nun das Sonett globaler, sieht man es zum einen in den Kontext des Reisens eingebettet, welches in der Literatur und in der Kunst allgemein eine bedeutungsschwere Symbolik trägt und einen eigenen Topos darstellt. Ferner sind weitere Anspielungen auf andere Gedichte Baudelaires erlaubt, beispielsweise auf „À une passante“, in welchem es auch um eine Vorbeischreitende geht, um eine Figur, die auf die Umgebung beziehungsweise auf den Beobachter eine starke Wirkung hat. Auch die Grille sieht die Reisenden an ihr vorbeischreiten, als eine flüchtige Begegnung von kurzer Dauer. An „Invitation au Voyage“ wird allein schon aufgrund der im Titel gesetzten Begriffe und der gleichen Struktur („au voyage“ – wenn

²⁵⁹ In Baudelaires Gedicht „Le voyage“ (CLI) heißt es: „Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent | Pour partir“ (V. 17f), weswegen das Ziel zunächst nicht im Vordergrund steht, wie auch in „Bohémiens en voyage“ angeklungen. Auffällig ist, dass das Gedicht im Kapitel „La Mort“ eingefügt ist und die Verbindung zum Lebenslauf mit dem Tod als Ziel oder Lebensende erlaubt.

auch grammatikalisch und syntaktisch gesehen aus anderen Gründen) hingedeutet. Drittens verweist das Sonett „Bohémiens au Voyage“ mit Kybele auf die griechische Mythologie und betritt dadurch eine zweite Ebene voller Symbole und Zweideutigkeiten, die zudem noch historisch-künstlerischen Wert hat, und entfernt sich für einen Moment von den Bohémiens, von Baudelaire und von Paris. Mit dem Mysterienkult um Kybele bleibt sie am Schluss mehr als nur eine Nebenfigur in diesem Gedicht, sondern hebt es auf eine überirdische Ebene. Auch die Grille ist als mythologische Figur zu verstehen. Wie Achtziger und Nigmann aufzeigen, steht sie für „Unsterblichkeit“²⁶⁰ einerseits, für die Musik andererseits.²⁶¹

Die Grille ist hier „le flâneur“ als „observateur“; als Beobachter sitzt sie am Wegesrand, während andere Menschen als größere Gruppe, „les hommes“, Menschen im Plural an ihr vorbeischreiten, wie auch in „À une passante“. Die Individuen werden als Masse zusammengefasst und ziehen an diesem einzelnen „observateur“ vorbei. Sie haben eine ganz besondere, eine berausende Wirkung auf ihn. So wie ein Poet zum Dichten angeregt wird, ist die Grille motiviert, ihren Gesang noch lauter und kräftiger erklingen zu lassen. Mit Blick auf ihre mythologische Bedeutung und der Verwendung von Musik als Heilkraft, fungiert die Grille wie auch Kybele hier nicht nur als irrales Wesen, sondern auch als belebendes. Die Grille ist nicht nur Symbol für Gesang und Musik, sondern, sie fungiert innerhalb dieses Sonetts auch als ein Musikinstrument.

Die Reise ist in Baudelaires Werk häufig Thema, mal direkt, mal in symbolischer Verwendung.

Dans l'œuvre future les sujets emprunté au voyage ou les images suggérées par le voyage tiendront environ *dix fois plus de place* que tous les souvenirs de ses vingt premières années. Rappelons que c'est dans son œuvre la source presque unique du grand air, de la lumière et de la joie. Auparavant, il pensait, agissait en enfant et en disciple; à son retour,

²⁶⁰ Roland Achtziger, Ursula Nigmann: Zikaden in Mythologie, Kunst und Folklore 1-16, Biologiezentrum Linz, 2002, S. 4.

²⁶¹ Vgl., *ibid.*

il va penser et écrire en homme. Ainsi ce voyage unique ravive et rafraîchit à lui seul toute la culture du poète; il équilibre presque tout le reste de son expérience [...].²⁶²

Reisen kann für Suche oder Flucht stehen, sei es nun im wörtlichen Sinne als Fort-Bewegung oder als Weg, den man im Inneren, in seiner Entwicklung zurücklegt. Für Baudelaire vermag Kunst dies zu verwirklichen. Das künstlerische Schaffen repräsentiert eine solche Reise, leider jedoch ohne glückliches Ziel: „son rêve de s'en évader par le travail ne le conduisit jamais au calme ni à la maîtrise de soi“²⁶³. Auch auf Charles Baudelaire selbst wartet wohl „L'empire familial des ténèbres futures“. Die leichten Veränderungen der Sonett-Regeln, die kleinen Abweichungen von der Form lassen kleine Hoffnungsschimmer zu, Hoffnung auf eine soziale Revolution, auf eine Änderung der Lebensumstände und -wirklichkeit. Sie sind keine gewaltvolle Revolution, sondern nur ein kleiner Anstoß in eine solche Richtung. Andeutungen gibt es im Sonett, und so stellt sich laut Hubert der Dichter als Prophet heraus, „comme créateur qui entrevoit son œuvre. Le voyage des bohémiens représente la marche de son esprit allant à la recherche du poème entrevu.“²⁶⁴ Hier wird die Reise und das Fortschreiten dem künstlerischen Schaffensprozess gleichgestellt.

Der Schluss des Sonetts macht nicht viel Hoffnung, ob nun auf eine Veränderung ins Positive oder auf Neues gehofft wird. Diese Stimmung entsteht bereits in den ersten zwei Strophen des Gedichts, obwohl die Naturwunder zu Beginn der Terzette eine Wende andeuten, die letztendlich nicht vollzogen wird. Zurück bleibt ein Gefühl von Unzufriedenheit:

[P]ersonne plus que moi ne déteste la vie folle et vagabonde que le sort m'ai fait; j'ai des goûts de bon bourgeois et j'adore la vie douce et tranquille de la famille; ce n'est que poussé par la misère, que je m'envolais vers la province pour m'y faire siffler outrageusement et non pour obéir à une malheureuse vocation... comme le disent tous [les] farceurs.²⁶⁵

²⁶² Ibid., S. 27.

²⁶³ Seigel (1991), S. 120.

²⁶⁴ Hubert (1993), S. 165.

²⁶⁵ Henri Maillard: Les derniers bohêmes : Henri Murger et son temps, Librairie Sartorius, Paris 1874, S. 41f.

Hier wird deutlich, dass es sich nicht immer um eine freiwillige Reise handelt und das Los („le sort“) des Wanderers als Elend („misère“) empfunden wird, wenn Umtrieblichkeit daran hindert, sesshaft zu werden oder zu verweilen und sich somit Schicksal und individuelle Wünsche nicht decken.

Es konnte festgestellt werden, dass „Bohémiens en voyage“ durch eine hohe Informationsdichte auffällt und über viel Sprachmaterial verfügt. Mit dem Titel und dem Begriff der Bohémiens wird an einen soziokulturellen Kontext angeknüpft und über die Platzierung von Figuren aus der griechischen Mythologie aus einem literarischen und symbolischen Fundus geschöpft. Inhaltlich und thematisch entsprechen sich die Generationen und das Alter von Menschen im Familienkonstrukt auch den Tempus-Markern auf grammatikalischer Ebene, die wiederum die Fortbewegung und das Reisen der Figuren übermitteln. Der Prozess des Fortbewegens wie auch die Hitze werden klanglich über die hohe Anzahl an gérondif-Formen und deren Gleichklang hörbar gemacht oder vermittelt über das steigende oder sinkende Sprech-Tempo. Vergleichbar sind solche Effekte auch mit einer Vielzahl von Noten mit niedrigen Notenwerten, die einen Takt füllen, oder, wie hier öfter festgestellt, die Taktgrenzen als Enjambements überschreiten. Wird die Bewegung der Reisenden so für den Leser spürbar gemacht, entsteht ebenso ein Effekt von Synchronität, wenn der Leser zum Live-Zuschauer wird. Ein Effekt von Gegenwart entsteht, der jedoch durch die Bewegung auch immer zielgerichtet bleibt und Zukunft suggeriert. Da jedoch die Blicke der Reisenden gesenkt sind und eine Abwärtsgeneigtheit auch im Sonett entdeckt werden konnte, kann, die „Hadesfahrt“ der Bohémiens, in Verbindung mit der starken Musikalität (mehrdimensional präsent durch die Grille), mit der musikalischen Figur der Katabasis verglichen werden können, bei der nicht nur die Unterstimme gemeint ist, sondern auch absteigende Töne, die daher klanglich und auch symbolisch für einen Abstieg stehen können. Mit den Überlegungen von Philipp Ekhardt zu Walter Benjamins Modell der Passage würde man damit nicht nur den Abstieg in die Welt der Toten meinen, sondern mit katabasis eine noch abstraktere Ebene erreichen: die

„psychoanalytische Exploration des Unbewußten“²⁶⁶ . Und in der Tat, die Grille gilt nicht nur als Symbol für Musik, sie wird in der griechischen Antike auch als körperlose Seele verstanden, „die, von ihren physischen Bedürfnissen befreit (=Abstreifen der Larvenhaut), eine höhere Ebene der Erkenntnis erreicht.“²⁶⁷ Deutlich wird die Grenzenlosigkeit des Sonetts „Bohémiens en voyage“. Ausgangspunkt waren schließlich Klang-Effekte, die nicht über die im Sonett enthaltenen Phöne entstehen, sondern auch über die Semantik des Lexikons, wenn das Zirpen der Grille hörbar gemacht wird und als „chanson“, als Lied und Musik begrifflich präsentiert wird. Abweichungen und Änderungen im Klang und Rezitativ des Sonetts sind auch stark durch die Protagonisten im Gedicht geprägt, etwa durch das Erscheinen von Kybele. Somit ist der Klang in diesem Sonett stark an die Semantik und den Inhalt des Sonetts gebunden. Auch wird klanglich Zeitliches, Menschliches und Irreales abgebildet.

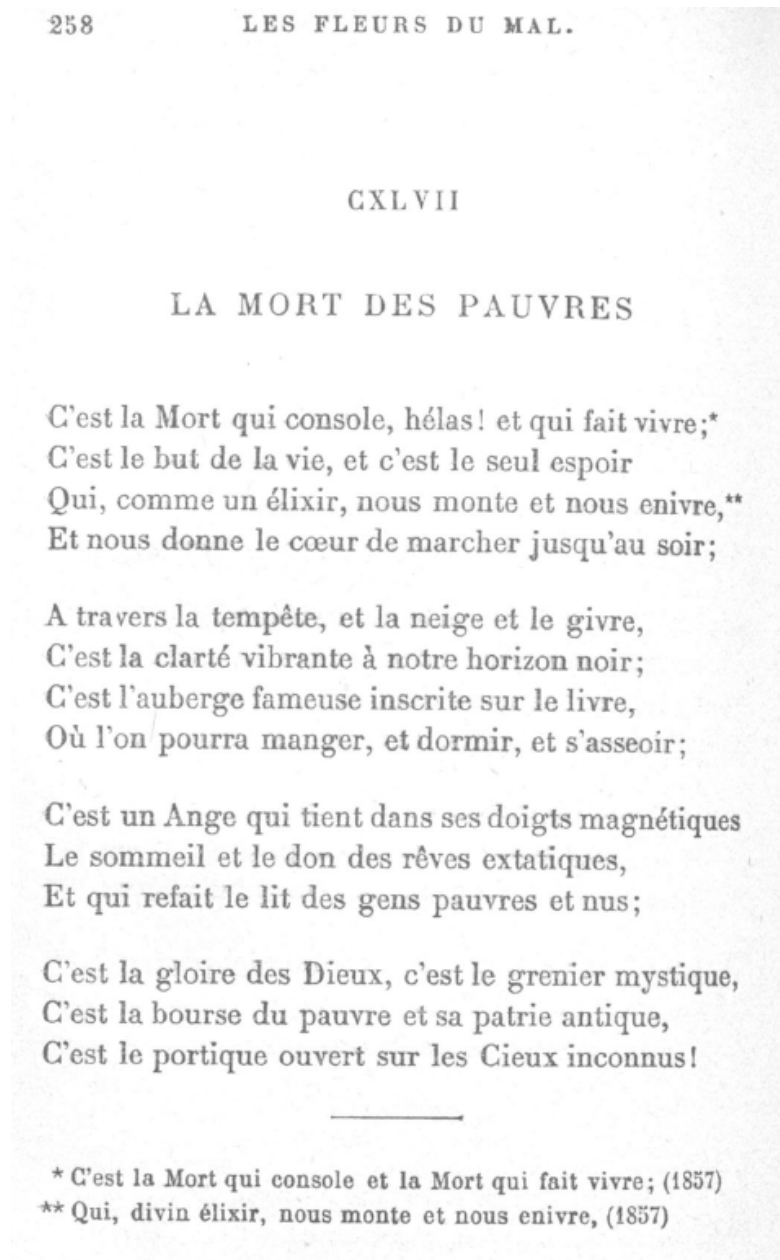
Fazit

Ähnlich wie in „Le mauvais Moine“ ist auch in „Bohémiens en voyage“ eine gesellschaftlich und historisch relevante Gruppe thematisiert: die am Rande der Gesellschaft situierten und verarmten Bohémiens. Ihr Schicksal als Wanderer und Heimatlose ist auf der Ebene der Bewegung, durch das bedeutungsschwere Symbol der Reise, und auch auf der Zeit-Achse, durch das Auftreten in Generationen ein nicht endendes. Die zeitliche und auch magische Dimension des Sonetts entsteht gleichermaßen durch Anknüpfen an die Tradition mit der Erwähnung Kybeles, Göttin für Fruchtbarkeit und Mütterlichkeit, die durch die Grille angeregt wird, die nicht nur Symbol für Musik ist, sondern auch für eine von Körper und körperlichen Trieben befreite Seele steht. Dieses Sonett, als *stoicheion poeticae*, verbindet daher die Musik und Transzendentes.

²⁶⁶ Philipp Ekardt: Passage als Modell: Zu Walter Benjamins Architekturtheorie, in: *Poetica*, 2005, Vol. 37, No. 3/ 4, S. 429-462, S. 457.

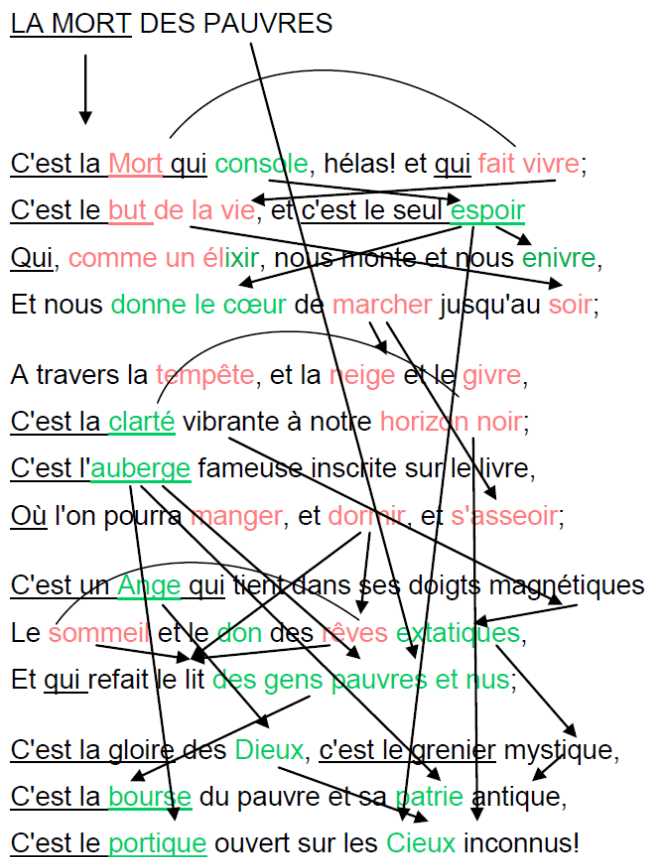
²⁶⁷ Achtziger (2002), S. 6.

IV.5 „La Mort des pauvres“ – Das Sonett in seiner Linearität und im Zeitgefüge



„La Mort des pauvres“ lädt dazu ein, das Gedicht als eine graphische Komposition zu behandeln. Die Darstellung des Sonetts als „Bild“ und dessen globale Betrachtung ist notwendig, da die Parallelismen, die Doppelungen sowie auch die chiasmatischen Strukturen und Verweise innerhalb des Gedichts deutlich ins Auge fallen: teilweise

optisch in der gedruckten Form, teilweise sind sie inhaltlich begründet. Schnell ist zu erkennen, dass Bezüge innerhalb eines Verses gemacht werden, aber auch über das ganze Gedicht verteilt Verbindungen existieren und über mehrere Verse hinweg zurückverfolgt werden können. In der folgenden Abbildung sind Wortgruppen farblich markiert, einerseits, in Rot, den Tod und Negatives Bezeichnendes, andererseits, in Grün, Begriffe, die als Hoffnungsträger zusammengefasst werden können. Die Pfeile sollen die unterschiedlichen Bezüge innerhalb des Sonetts darstellen und verdeutlichen, dass sie horizontal und auch vertikal vorhanden sind, Strophen und Verse überschreiten, kreuzend verlaufen oder auch eine Baumstruktur zeichnen, mit Verästelungen und auch semantischen Nuancierungen.



Der Tod scheint in diesem Gedicht die zentrale Rolle zu spielen. Der Titel erwähnt schon zu Beginn „La Mort“ und auch im ersten Gedichtvers tritt das Wort gleich darauf ein weiteres Mal auf. Er wird auch näher bestimmt und auf eine Menschengruppe eingeschränkt: „les pauvres“. Andeuten könnte ein solcher Titel auf der einen Seite

das Ende einer Episode oder einer ganzen Personengruppe, oder aber es folgt die Darstellung der Art und Weise, wie der Prozess aussieht, wenn es um „les pauvres“, „die Armen“ geht. Präsentiert und näher beschrieben wird der Tod schließlich sogleich im ersten Vers mittels der syntaktischen Struktur „C'est la Mort qui“. Bei einem ersten Blick auf das Gedicht als Gesamtbild ist schnell ein Muster erkennbar, die Konstruktion „C'est“ + Artikel + Nomen taucht mehrmals anaphorisch auf. In manchen Fällen kommt „qui“ hinzu, der Relativsatz ermöglicht zusätzliche Ausführungen des Gesagten. In acht Fällen gestaltet diese Struktur den Anfang des Verses: Zwei Verse pro Quartett, ein Vers des ersten, alle drei Verse des letzten Terzetts folgen dem anaphorischen Stil mit „C'est la/le ...“. Anaphorisch bedeutet auch identisch, auf jeden Fall betont die Wiederholung hier die Kopie oder Dopplung, in diesem Sonett handelt es sich um eine Vervielfachung. Ein neuer Aspekt des Ab-Bildens tut sich auf, indem das Sonett nun nicht mehr nur graphisch ein Bild darstellt, sondern auch mit sprachlichen Mitteln etwas abbilden möchte, wenn etwa der Tod näher umschrieben werden soll, und mit solchen Satzkonstruktionen einen weiteren Weg findet, eine Komposition zu sein. Diese Konstruktion ist ebenfalls eine darstellerische, da sie mit dem Demonstrativpronomen „ce“ arbeitet und jeweils einen Aspekt, einen Gegenstand oder eine Sache präsentiert, in den Fokus stellt und auf sie hinweist, um sie dann näher zu bestimmen, beispielsweise mit Hilfe des Relativsatzes. In diesem Fall wird also wieder darstellend, aber mittels Sprache visuell gearbeitet. Das Abbilden findet auf lexikalisch-semantischer (inhaltliche Bedeutung des „ce“, die Gruppe „est“+Subjekt in seiner Daseinsberechtigung) und auch auf grammatikalisch-syntaktischer Ebene (Demonstrativum; „être“ als Zustandsverb, das die Existenz kommuniziert, sprachlich markiert und dadurch bestätigt) statt.

Ergänzt wird der Satzanfang im ersten Vers durch einen zweiten Relativsatz („C'est la Mort qui console, hélas ! et qui fait vivre“), im nächsten Vers wird die gesamte Struktur sogar erneut aufgenommen („C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir“). Während im ersten Vers rein grammatikalisch eine Auslassung möglich gewesen wäre, begründet sich die Wiederaufnahme im zweiten Vers durch die Andersartigkeit, denn es folgt ein Relativsatz („c'est le seul espoir / Qui ...“). Die Verse 5 und 10 sind die einzigen Versanfänge ohne die genannte „C'est“-Struktur, Relativpronomen („qui“

oder „où“) oder aufzählendes „et“. Letzteres ist neunmal im gesamten Sonett aufzufinden und kann zur Aufzählung und auch der Steigerung dienen. Stilmittel dieser Art, Parallelismen, Anaphern oder sonstige Wiederholungen können durch ihre Häufung einen monotonen, aber auch einen hypnotisierend oder gar steigernden Effekt mit Pathos haben. Ob das Sonett somit inhaltlich eine spannungssteigernde Entwicklung zeichnet, bleibt noch zu klären. Diese erwähnte, feste Satzstruktur wie auch der repetitive Stil setzen die Sprache im Allgemeinen in einen festen Rahmen in dem das Sonett Mantra-ähnlich einen meditativen Ton bekommt. In dieser festen Form ist sprachlich nicht viel Spielraum gegeben. Vielfalt zu realisieren stellt sich zunächst als Herausforderung dar. Andererseits wird dadurch nicht von dem abgelenkt, was im Fokus stehen soll, das zu bezeichnende Element („C'est“ + ...) erhält somit die volle Aufmerksamkeit des Lesers und darf sich in seiner Wirkung voll entfalten. All die Wort- und Satzteil-Wiederholungen treten bereits optisch in den Vordergrund, wirken sich intern auf den Satzbau aus und üben zusätzlich einen strukturierenden Effekt auf das Gedicht aus. Ob man es laut oder leise liest, Anaphern, als identische Wortwiederholungen, bedeuten auch immer Gleichklang. In „La Mort des pauvres“ entsteht Gleichklang somit nicht nur an den Enden der Verse mittels reimender Wörter, die sich semantisch oder lexikalisch voneinander unterscheiden können, sondern auch an den Versanfängen, teils innerhalb eines Verses sowie über einige Verse und Strophen hinweg. Zudem reimen hier grammatikalische Funktionswörter, die isoliert betrachtet keinen oder wenig semantischen Inhalt transportieren und vorerst kein „Bild“ malen können.

Zweimal und gleich zu Beginn tritt „la mort“ auf, im Titel und direkt am Anfang des ersten Verses. Danach wird der Tod nicht mehr beim Namen genannt, stattdessen folgen Umschreibungen und Vergleiche, Metaphern und Erklärungen. Sie alle stehen inhaltlich in Beziehung zum Tod, stellen ihn, wie Akteure, die durch die Konstruktion „C'est ...“ jedes Mal ins Scheinwerferlicht gestoßen werden, vertretend, in all seinen Facetten dar. Paradox erscheint in „La Mort des pauvres“ eben diese erste Erläuterung: „C'est la Mort qui [...] qui fait vivre“, da Leben und Tod sich als Antagonisten gegenüberstehen, dem Tod aber eine lebensspendende Funktion zugesprochen wird. Das Leben ist nicht durch ein Substantiv, wie bei „la Mort“,

repräsentiert, sondern steht hier in Vers 1 als Verb in seiner ganzen aktiven, bewegten und flexiblen Natur. Leben bedeutet also nicht Stillstand, der Tod hingegen steht als Nomen still, wie ein Manifest, unbeweglich – ein Ultimatum. Denn der Tod ist die (End-)Station, das unumstößliche Ziel, auf welches der Mensch sein Leben lang zugeht: „le but de la vie“ (Vers 2). So wird im zweiten Vers am Anfang das „vivre“ des vorherigen in einer substantivischen Form wiederaufgegriffen.

Es entsteht einerseits eine Dopplung, wenn „la Mort“ graphisch direkt über „but de la vie“ steht, da das Syntagma den Tod bedeuten soll. Andererseits steht das Wort „vie“ selbst auch am Schluss dieses Syntagmas, gemäß der wörtlichen Bedeutung von „but“ („de la vie“), dem Endziel. Diese Konstellation entspricht der Linearität, sowohl auf dem Papier als auch bezogen auf den Kreislauf des Lebens. Der ist folglich, gemäß der Lese-Richtung, von links nach rechts, zusätzlich noch bildlich festgehalten. Die Zeitlichkeit und Endlichkeit des Lebens wird also graphisch-geometrisch dargestellt und nicht nur mit sprachlichen Mitteln transportiert. Das Sonett bedient unterschiedliche Dimensionen und lässt sie in einander übergehen. „Die Bewegung durch die Zeit wird als Bewegung im Raum dargestellt (marcher jusqu'au soir)²⁶⁸ und steht innerhalb des Gedichts den unbewegten Zuständen gegenüber, wenn in den zahlreichen Gleichstellungen, die diese Ausführungen und Umschreibungen nun einmal sind, „marcher jusqu'au soir“ das Gleiche sein soll wie „l'auberge [...] | Où l'on pourra [...] dormir, et s'asseoir“, und der Aspekt des Schlafes wird im ersten Terzett noch weiter ausgeführt. Dem Gefühl des Ankommens, des Ankommens im Zuhause („auberge“, „patrie“) steht wiederum der offene Aspekt der „portique ouvert“ entgegen, sogar wörtlich mit „ouvert“ genannt.

Überkreuzend treten die miteinander verwandten Begriffe „vie“ und „vivre“ in den beiden ersten Versen auf. Eine Wortgruppe bildet das Leben, die andere betrifft „la Mort“. Der Tod spendet Trost („console“, V.1) und gibt Grund zur Hoffnung („espoir“). Über dieser chiastischen Struktur der Antagonisten schwebt der emphatische Ausruf „hélas !“, welcher den ersten Vers bereits zerteilte und die Sprecherfigur durch das Seufzen zu einer kurzen Pause in ihrem Vortrag zwingt. Dieser Gefühlsausbruch

²⁶⁸ Ute Harbusch: Gegenübersetzungen: Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten, Wallstein Verlag, Göttingen 2005, S. 165.

gleich am Anfang eines lyrischen Stücks zeugt von Erleichterung und Dankbarkeit ob der Tatsache, dass „la Mort“ in seiner erlösenden Funktion und als einziger (!) Ausweg, „c'est le seul espoir“ (V.2), auf den Menschen wartet. In einem anderen begrifflichen Kontext ließe sich der Seufzer auch als Ausdruck von Macht- oder Hilflosigkeit werten. Vielmehr entsteht der Eindruck, dass der lyrische Sprecher auf den Tod wartet, wenn dieser als Ziel bezeichnet wird und gleichzeitig die Reise dorthin erträglich bzw. „lebenswert“ macht, wie dem Leser in Vers 1 versichert worden ist.

Eine weitere Metapher in der Gruppe der Leben-Tod-Thematik ist das letzte Wort des ersten Quartetts im Bild des „marcher jusqu'au soir“. Nicht nur der Abend als das Ende des Tages ist gemeint, der Lebensabend steht immer auch sinnbildlich für den Tod. Mit den unterschiedlichen Worten und Formulierungen „le but de la vie“ (V.2) und „marcher jusqu'au soir“ (V.4) wird also stets das Gleiche ausgedrückt, und gewissermaßen kann man auch hier von den bereits erwähnten Wiederholungen, Vervielfachungen oder „Kopien“ sprechen, in diesem Fall nicht auf bildlicher, aber auf *sinnbildlicher* Ebene.

Kraftspendend, mental wie physisch, erscheint der Tod aufgrund der Umschreibungen „C'est la Mort qui console“ (V.1), „qui fait vivre“ (V.1), „c'est le seul espoir“ (V.2), „comme un élixir“ (V.3), wenn man von einem Lebenselixir ausgeht, welches eventuell mit magischen für überirdische oder übermenschliche Fähigkeiten sorgt und „paradoxiertweise Grundbedingung aller Schönheit ist“²⁶⁹. Weiterhin charakterisieren die Rolle des Todes die Beschreibungen „donne le cœur“ (V.4) und „marcher“ (V.4). Eine ganz mechanische Bedeutung hat im Französischen das „donner du cœur“ als „Auftrieb geben“, also Aufwind, Schwung oder den ersten nötigen Schub geben. Im übertragenen Sinne wird das Herz also nicht nur für Gefühlsangelegenheiten benutzt, es steht auch für Kraft und Mut, also körperliche wie auch mentale Stärke, alles Merkmale der Vitalität. Als lebenswichtiges Organ versorgt das Herz den gesamten Körper mit Blut, menschliches Leben ist ohne dieses Organ nicht möglich und wieder stehen sich Leben und Tod unmittelbar gegenüber. Gleichzeitig sind sie aber auch nicht von einander trennbar, sie bedingen und

²⁶⁹ Wild (2016), S. 119.

beinhalten einander. Das Leben enthält den Tod als „but de la vie“ (V.2), der Tod verspricht Leben, „fait vivre“ (V.1) und „marcher“ (V.4). Um zu sterben, musste man leben, musste man geboren werden, den Tod wiederum gibt es nicht ohne das Leben zuvor, er ist der Beweis, dass man gelebt hat, „the last truly humane expression [...] of the principle of dignity and sovereign worth.“²⁷⁰ Und so stellt Baudelaire den Tod eben auch dar „as an acknowledged element of life. Thus death, as that which is familiar, normal, and real, houses rather than unhouses the significance of living“²⁷¹; der Tod ist das letzte Lebenszeichen.

Was überdies zum Leben dazugehört, vermittelt das zweite Sonett über Natur-Metaphern. Die schwierigen Zeiten werden dargestellt als „tempête, et la neige et le givre“ (V.5). Diese meteorologischen Phänomene teilen allesamt die Eigenschaft der Kälte. Kälte und Wasser sind gleichzeitig auch Bestandteile eines Sturms, gehören zu den meteorologischen Phänomenen Schnee und zu Glatteis. Erkennbar ist hier eine Antiklimax hin zum Gefrierpunkt bei Frost, während ein Sturm noch aus heißen Temperaturen herrühren kann. Gleichsam beeindruckend schön und immer gefährlich sind solche Wetterbedingungen für den Menschen, besonders für die Mittellosen, die heimatlos Schutz suchen müssen und der Natur ausgeliefert sind. Eine sehr traurige und trübe Vorstellung zeichnet hier der siebte Vers, denn als „auberge“, Zufluchtsort und Schutz spendendes Dach wird der Tod beschrieben. Überlebt ein Mensch die tiefen Temperaturen des Winters „in freier Wildbahn“ nicht, ist der Tod schließlich die einzige Konsequenz, fast schon makaber ist daher die Gleichsetzung mit einer warmen Stube in Vers 8, in welcher Ruhe und Erholung gefunden werden soll: „Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir“. Obsolet wird die Nahrungsaufnahme, erwähnt durch „manger“, dass man für immer oder etwa „endlich“ ruhen und schlafen („dormir“) kann, ist nicht selten der Trost-spendende Aspekt des Todes, der dem Körper und der Psyche Ruhe ermöglicht, und so stehen sich schließlich „s'asseoir“ des achten Verses und „marcher“ aus Vers 4 als Antagonisten gegenüber. Bewegung steht für Leben, Stillstand für den Tod, und kommen wird dieser am Lebensabend,

²⁷⁰ Michael Schlie: *Betraying Images: Paul Celans Translation of Charles Baudelaire's „La mort des pauvres“*, in: *Naharaim – Zeitschrift für deutsch-jüdische Literatur und Kulturgeschichte*, 3.2 (2010), S. 177-199, S. 185.

²⁷¹ Schlie (2010), S.192.

weswegen auch „soir“, ebenfalls aus Vers 4, mit „s'asseoir“ aus Vers 8 reimt. Klanglich beinhaltet das Verb „s'asseoir“ sogar in seiner zweiten Silbe das Wort „soir“: [swar]. Mögliche Übersetzungen für „marcher“ sind unter anderem marschieren, gehen und wandern. Möglich ist also ein rasches und kraftvolles Gehen, dem Marsch zugeordnet, oder ein gemütlich, dennoch körperlich beanspruchendes bei einer Wanderung. Bildlich dargestellt ist hier also erneut das Leben, als Wanderweg mit Hindernissen, als Route mit Ziel, welches der müde Wanderer herbeisehnt. In vielen Bereichen der Kunst, Musik und Literatur wurde das Wandern zum Symbol der menschlichen Existenz, so auch im von Franz Schubert (1797-1828) als „Winterreise“ (1827) vertonten Liedzyklus von Wilhelm Müller (1794-1827), wo Winter und Wanderung ebenfalls sinnbildlich für das Leben und den Lebensabend stehen, die Kälte als ständiger Begleiter eine große Gefahr für den Wanderer darstellt und die Sterblichkeit des Menschen bewusstmacht.

Dunkel und pessimistisch geht es auch im zweiten Quartett weiter, denn auf Unwetter und frostige Kälte, in welcher Leben nicht möglich ist, da alles gefriert, folgt der Ausblick in „notre horizon noir“ (V.6). Die Sicht bessert sich demnach nicht, der Himmel klart nicht auf, es ist der Tod, der für „clarté“ (V.2) sorgt. Mit dem starren, unbewegten Eis kontrastiert hier „la clarté vibrante“, da Schwingungen und Vibrationen Bewegung und gegebenenfalls Wärme erzeugen. Auch deswegen stellt „l'auberge“ einen warmen Ort dar, an dem sich ein Wanderer gerne niederlässt. Einen direkten Gegensatz bilden im sechsten Vers „clarté“ und „horizon noir“ allein schon aufgrund ihrer Wortbedeutung, da ein schwarzer oder dunkler Horizont keine Weitsicht und auch keine klare Sicht ermöglicht und auch Helligkeit ausschließt. Die erwähnte Klarheit kontrastiert mit der dunklen Aussicht, für die die Farbe Schwarz eingesetzt wird. Das Schwarze dient als Metapher für Dunkelheit und symbolisiert auf einer weiteren Ebene, in Kombination mit „horizon“, trübe, dunkle Aussichten und steht somit auch für Hoffnungslosigkeit. Baudelaire benennt sie nicht allein mit sprachlichen Zeichen, sondern der „peintre de la vie moderne“ bedient sich der Farbe selbst und erzeugt damit die doppelte Wirkung, da die Bedeutung, auf onomatopoetische Weise, auf mehreren Ebenen ausgedrückt wird. Das sprachliche Kunstwerk weitet sich dadurch durch die Malerei ausgeweitet. Gleichzeitig tritt der Dichter mit der plastischen

Beschreibung einen Schritt zurück, dem Leser bleibt der Verstehensprozess der Interpretation überlassen, um die Symbolik deuten zu können. Zu „sehen“ ist laut Gedichttext schlichtweg nur der schwarze Horizont, der durch seine Dunkelheit in einen farblichen Kontrast tritt mit der Helligkeit und Durchsichtigkeit der „clarté“.

Dieser sechste Vers reimt mit dem vierten Vers und auch die jeweiligen Vershälften passen zueinander: „marcher jusqu'au soir“ (V.4), „à notre horizon noir“ (V.6). Der Horizont ist der Ausblick, der Punkt in weiter Ferne, das Ende der Strecke, „le but de la vie, et c'est le seul espoir“, wie der zweite Vers bereits erläutert hat. Dass der Tod hier in ein positives Licht gestellt wird, wurde bereits erwähnt. Es wundert daher nicht, dass der Lebensabend und auch „horizon noir“ in all seiner aussichtslosen Stimmung nun doch mit „espoir“, mit der Hoffnung reimen. Bisher prägt Ambivalenz das Gedicht.

Über dem zu gehenden Weg schwebt der Tod. Die symbolische Bedeutung des Lebenswegs liegt nahe. Eine weitere Gruppe von Reimwörtern bilden „vivre“ (V.1), „enivre“ (V.3) und „givre“ (V.5). In ihrer klanglichen Verwandtschaft lassen sie den Menschen sein Leben lang („vivre“) torkelnd („enivre“) auf Glatteis („givre“) gehen. Sicherheit und Stabilität herrscht hier in keinem Fall, die Kreuzreime versprechen eher Orientierungslosigkeit, überkreuzte Beine und den Sturz als Folge. In diesem Fall stellt nicht die Natur allein eine Gefahr dar, schließlich sind Frost und Glatteis ohnehin schon Grund genug zum Straucheln, es ist auch die Trunkenheit des Menschen, die für Kontrollverlust sorgt und, im übertragenen Sinne, aus seiner Verführbarkeit resultiert. Schon die christliche Entstehungsgeschichte, auf welche das vierte Mitglied dieser Reim-Gruppe mit „l'auberge fameuse inscrite sur le livre“ in Vers 7 eventuell anspielt, zeigt den Menschen als verführbares, schwaches Wesen. Michael Schlie sieht auch im Engel eine Ambiguität, denn er erscheint im Sonett als „both sensuous and tender, a promise of ecstasy and care.“²⁷² Die Fürsorge geht demnach mit Sinnlichkeit einher und überschreitet die Grenze der Keuschheit.

²⁷² Schlie (2010), S.192.

Verben, die den Tod oder das irdische Leben betreffen, tauchen hier in der Präsens-Form auf. Allgemeingültigen Charakter hatte da natürlich schon die Manifest-ähnliche Satzkonstruktion „C'est la/le ... qui“, aber auch die konjugierten Verben bei „qui console qui fait vivre nous monte et nous enivre, nous donne le cœur“ und so fort. Das zweite Terzett weist keine ausführlichen Beschreibungen und somit keine syntaktisch vollständigen Sätze mehr auf. Konjugierte Verben sind nicht vorhanden, aber dafür eine dichte Aneinanderreihung, die später genauer untersucht wird. In den zwei Quartetten hingegen nimmt sich der lyrische Sprecher „Zeit“ für Ausführungen und ganze Sätze. Der letzte Quartett-Vers sticht dabei heraus, denn hier findet sich eine Futur-Form, und damit auch die einzige Abweichung im Tempus im gesamten Sonett. Nicht ohne Zufall wird es eben jener achte Vers sein, der im klassischen Sonett die Grenze und Mitte des Gedichts markiert. Den Höhepunkt erreicht es mit „l'auberge fameuse [...] / Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir“ (V.7f), was heißen muss, dass sich der lyrische Sprecher nach Ruhe und Wärme sehnen muss. Bisher war stets die Rede von „nous“, von einer Gemeinschaft, die im Titel mit der Menschengruppe: „les pauvres“ definiert ist. Wörtlich erwähnt werden diese im Sonett dann erst wieder in Vers 11, am Ende des ersten Terzetts. Da das französische Pronomen der dritten Person „on“ zwei Bedeutungen haben kann, ist nicht eindeutig klar, ob „wir“ oder ganz allgemein „man“ gemeint ist: „l'auberge fameuse inscrite sur le livre, / Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir“ (V.7f). Zusammen mit dem für das Gedicht einzigen Futur öffnet der lyrische Sprecher diese Aussage für die gesamte Menschheit, allgemeingültig und ungewiss. Frei interpretieren lassen sich in diesen Versen nicht nur die gemeinten Personen mit dem undefinierten „on“, sondern auch „l'auberge fameuse inscrite sur le livre“ an sich, denn so berühmt oder herrlich die genannte Unterkunft hier dargestellt wird, ist nicht eindeutig, welches Buch oder welche Herberge gemeint ist.

Verbindet man den gesellschaftlichen Aspekt der Armen mit der zeitgenössischen Aktualität des Pariser Großstadtlebens, wäre eine eingetragene oder gemeldete Unterkunft denkbar. Der Besitz einer Wohnstätte und allgemeiner materieller Güter, mindestens aber ein Schlafplatz und ausreichend Nahrungsmittel („manger, et dormir“ V.8) sind für den Armen bereits Grund zum Träumen und Wünschen. Dass sie nur mit

dem Tod in Verbindung stehen und im Hier und Jetzt nicht erreicht werden können, verstärkt die miserable Lage des lyrischen Sprechers. Eine Assoziation mit dem Buch der Bibel ergibt sich aufgrund der in den Terzetten folgenden religiösen Termini: „un Ange“ (V.9), „la gloire des Dieux“ (V.12). Sie schmücken jeweils den ersten Vers eines Terzetts und steigern sich von einem einzelnen Engel als Himmelsboten oder –gehilfen über die Götter bis zu „le portique ouvert sur les Cieux inconnus“, zu einem in der Tat völlig offenen Schluss, welcher den Leser des Sonetts ins Ungewisse verabschiedet. Ute Harbusch merkt ebenfalls an, dass es sich dabei nicht um ein Ziel oder Endpunkt handelt: „Das Ziel, welcher Art es auch sei, wird nie erreicht [...]. Noch die letzte Zeile des Gedichts spricht nicht von einer Ankunft, sondern lediglich von einem Durchgang und einer Öffnung auf Unbekanntes.“²⁷³ Positiv wirkt ein weiteres Mal die Gleichsetzung des Todes und zwar mit dem „portique ouvert“, da das Adjektiv „ouvert“ Offenheit für Alle signalisiert, da niemandem der Eintritt verwehrt ist und somit auch die armen Menschen hier willkommen sind, während ihre irdische Existenz von Mangel, Verzicht und Ausgeschlossenheit geprägt ist. Vor Gott (oder Göttern) ist jedoch jeder Mensch nackt und gleich, Kleidung ist zudem ein weltliches, irdisches Element, vom Menschen produziert für den Menschen. Nach dem Tod spielt sie keine Rolle, ob nun für die „gens pauvres et nus“ (V.11), die schon früh mittellos sind, oder für die „gut betuchten“ Menschen, der Tod stellt Gleichheit und Gleichberechtigung her. Das verdankt der lyrische Sprecher als Repräsentant, als „nous“ der Armen, Mittel- und Heimatlosen, dem Tod „qui refait le lit“ (V.11), was bedeutet, dass mehrmals geschlafen werden darf und dieser Zufluchtsort nicht nur für eine begrenzte Zeit verfügbar ist. Zum wiederholten Male wird ein Substantiv in seiner Symbolik und inhaltlichen Bedeutung gesteigert, in diesem Falle geht es von „l'auberge fameuse“ aus dem ersten Terzett zur „patrie antique“ im zweiten. Nicht nur eine bloße, „äußerliche“ Unterkunft, ein Dach über dem Kopf stellt sie dar, sie entwickelt sich sogar zur Heimat für die Menschen. Die „patrie“ verfügt über einen hohen emotionalen Wert, denn mit dem Vaterland oder dem Geburtsort sind immer auch die Familie, die familiären Wurzeln oder ganz allgemein, die Vergangenheit eines Einzelnen

²⁷³ Harbusch (2005), S. 165.

verbunden. Verwurzelt sein hat dabei oftmals einen Halt gebenden Effekt, ermöglicht Orientierung und gibt Antworten bei der Suche nach der eigenen Identität.

Sich mit dem Tod vertraut machen, ihn „familiär“ zu gestalten, sowie der Wunsch danach, mit dem angstbesetzten und bedrohlichen Tod eine positive Beziehung aufzubauen, kann dem Bedürfnis entsprechen, sich gleichermaßen mit den Bedrohungen und alles umstürzenden Änderungen des Lebens im Paris des 19.Jh. vertraut zu machen. In „La Mort des pauvres“ gewährt der Tod Eintritt ins Unbekannte durch „le portique ouverts sur le Cieux inconnus“ (V.14). Eintreten, um das Unbekannte zu erkunden; das bedeutet auch, das Ungewisse zu Bekanntem zu machen, die zuvor bedrohliche Situation umzugestalten. „All of *Les Fleurs du mal* can be read as an attempt to transform the shocking and grotesque aspects of modern urban life into familiar and yet epiphantic moments,²⁷⁴ und somit in Heimat.

Den Armen, die durch ihre Mittellosigkeit wohnungslos, aber auch aufgrund ihrer Abgeschlossenheit von der Gesellschaft heimatlos sein können, wird in diesem Sonett durch den Tod eine Zugehörigkeit zu einer Gruppe oder zu einem Ort gewährt. Denkt man an das in „Sépulture d'un poète maudit“ angedeutete Massengrab, in welchem das einzelne Individuum sowohl die eigene Identität wie auch den Stellenwert in der Gesellschaft verliert, fungiert hier nun, im ersten Terzett, der Tod als „un Ange [...] qui refait le lit des gens pauvres et nus“. In einen starken Kontrast tritt das gemachte Bett mit dem Massengrab, „La Mort des pauvres“ hinterlässt einen gemütlich anmutenden und wohlwollenden Eindruck. Ungeachtet der Stimmung thematisieren beide Sonette auf indirektem Wege den Identitätsverlust, ob nun als einer unter vielen Toten im Massenbegräbnis oder als einer der „gens pauvres et nus“ (V.11). Nicht immer muss dieses Schwinden der Identität des Einzelnen ein schlimmes Schicksal sein, wie bereits schon die paradoxe Darstellung des Todes lässt sich in „La Mort des pauvres“ auch die genannte Nacktheit in positives Licht rücken, denn vor Gott ist jeder gleich, Kleidung und Besitztümer sind irrelevant. Besonders der Besitz von Ware und Gütern scheint relevant zu sein, da „gens pauvres“ um das Attribut „nus“ ergänzt wird und nicht etwa ihr Hunger oder Durst in den Vordergrund gestellt, nicht einmal erwähnt

²⁷⁴ Schlie (2010), S.192.

wird. Die Grundbedürfnisse, etwa Nahrung und Schlaf, wurden in einem allgemeineren Kontext im zweiten Quartett erwähnt: „Où l'on pourra manger, et dormir“. Den Armen umgibt zum Beispiel auch das Wort „bourse“, im zweiten Terzett, der Inbegriff der monetären Wertesystems. Die Geldbörse enthält jenes Zahlungsmittel, das gegen alle weiteren Güter austauschbar ist und oft den Ausgangspunkt darstellt, notwendig, um Besitztümer anzureichern. Im zweiten Terzett findet sich „la bourse du pauvre“ umrahmt von „la gloire des Dieux“ (V.12) und „les Cieux inconnus!“ (V.14) Über das Religiöse sogar hinausgehend, betritt das zweite Terzett ein spirituelles und breites Feld. Pompös und feierlich („la gloire des Dieux“) spannt sich der Bogen sehr weit, vom Präsens der konstatierenden Formulierungen „C'est la ...“ zurück in die Anfänge der Zeitgeschichte („antique“, V.13) und weit nach vorne, durch die weit offenstehenden Hallen-Tore („portique ouvert“), ins Unermessliche der „Cieux inconnus“. Das Gedicht endet hier vielleicht auf dem Papier, es endet mit den letzten Worten, die den Leser ins Unbekannte hieven. Eigentlich ist dies kein Schluss, es ist eher der Anfang von etwas, der Anfang im Ende, der Anfang, der seinen Ursprung im Ende hat, die Schöpfung von etwas Neuem, das aus Zerstörung hervorgehen muss. Möge nun der „poète maudit“ gemeint sein oder all die „pauvres“, oder aber die am Dichter zerrenden Sonettregeln, die erst in ihrer Umgehung, aus ihrem Niedergang Neukreationen entfalten, Neuschöpfungen, von welchen es noch nicht einmal eine Idee gibt.

Ganz ähnlich hält auch der im ersten Terzett auftretende Engel etwas zwischen seinen Fingern, die sogar als magnetisch näher beschrieben werden und dadurch die Umklammerung in ihrer Festigkeit und Unentrinnbarkeit gesteigert wird: „C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques / Le sommeil et le don des rêves extatiques“. Bisher wurde nur die im Sonett positiv dargestellte Seite des Todes in den Fokus der Analyse gestellt, da diese Ambiguität im Gedicht den Ton angibt. Auf den zweiten Blick ändert sich jedoch das Bild von der Figur des Engels, welcher das erste Terzett einleitet. Zwar können „nous“, die hier gemeinten armen Menschen in der „Todes-Unterkunft“ Rast und Nahrung finden, ihr Schlaf und ihre Träume werden jedoch festgehalten, eine freie Entfaltung scheint demnach nicht möglich zu sein. Das Reimpaar „magnétiques“ und „extatiques“ aus den ersten Terzett-Versen ist durch

Gleichklang der letzten Silben vereint, aber widerspricht sich sinnbildlich im Kontext der haltenden Hände des Engels. Träumen sind in ihrer Kreativität, in ihrer Individualität und Verrücktheit eigentlich keine Grenzen gesetzt, doch der Engel versucht sie einzudämmen. Verstärkt wird diese Offenheit zusätzlich noch durch das Attribut „extatiques“, es kann auf semantisch-symbolischer Ebene von einer Doppelung die Rede sein. So etwas einzudämmen, durch von magnetischer, sprich, physikalischer Anziehungskraft zusammengezogene Greifarme zeugt von einem Kraftakt, den wohl nur ein (böser) Engel zu vollbringen vermag. Baudelaires Todesengel erhält für Michael Schlie durch seine Taten wieder einen freundlichen Charakter. “The angel of death enters the world not in order to disrupt or suspend its rules, [...] but rather to ingratiate itself into the lives of the ‚naked and the poor‘. Death has relevance precisely because it enriches life at its most mundane”²⁷⁵. Die Darstellung des Todesengels mit seiner regelbrechenden Funktion ist das Echo und die Steigerung der bereits erwähnten Nähe von frommer Zutraulichkeit und sinnlicher Ekstase.

Die andere Seite solcher festen Rahmenbedingungen ist, wie so oft, Sicherheit und Schutz. Überschwänglich und unkontrolliert wachsende Träume werden eingedämmt, der Schlaf liegt in den Händen des Engels, der genauso gut schlechte Einflüsse oder das Übersäumen von Gefühlsregungen vom Schlafenden abhält, der sich wiederum frei bewegen kann, zwischen Himmel und Erde, selbst also im Kontrast steht zum magnetischen und einrahmenden Aspekt. Die schützende vorgehaltene Hand ist stets ein Symbol für Geborgenheit und vieles mehr, im Terzett ist jedoch wörtlich die Rede von den Fingern, von „ses doigts“, des Engels. Das Bild der wohlwollenden Hände ist also entrückt und kann sich nicht ganz mit seiner positiven Wirkung entfalten, ganz wie die Träume eben, aber auch wieder das Risiko, dass Berührungen ebenfalls zweideutig, etwa tröstend oder berauschend wirken können. Erneut machen sich zwei Seiten bemerkbar. Die Ambiguität, übertragbar auf das klassische Sonett mit seinem strikten Regelwerk, zieht sich wieder einmal durch die Verse, durch das Gedicht und die gesamten „Fleurs du Mal“.

²⁷⁵ Schlie (2010), S.192.

Ebenfalls vorherrschend und auch schon erwähnt, ist der Tonus des Gedichts, der durch die auffallende, sich wiederholende Struktur der Sätze mit „C'est la/le ... (qui)“ gestaltet wird. Dies führt zu einer allgemeinen Beschleunigung. In der Aneinanderreihung von Vergleichen und Ausführungen über den Tod und seine Vollbringungen wird der eben genannte Satzaufbau verwendet sowie die Aufzählung via „et“-Konjunktionen. Folgender Abschnitt des ersten Quartetts ist nur ein Beispiel von vielen solcher Häufungen: „et c'est le seul espoir / Qui [...] nous monte et nous enivre, / Et nous donne le cœur [...]“, denn insgesamt zählt man elfmal die Konjunktion „et“. Wo es fehlt, vollstreckt ein Enjambement die Fortsetzung zwischen den beiden Quartetten: „Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir; / À travers la tempête, et la neige et le givre“, und zieht sie enger zueinander, sodass die Strophengrenze erlischt. Wäre dies nicht der Fall, stünde der erste Vers des zweiten Quartetts ziemlich unbeholfen da, denn als eine der wenigen Zeilen ohne den „C'est“-Beginn, stellt der fünfte Vers keinen Satz dar, es gibt hier nämlich kein Prädikat, vielmehr setzt der Anfang der zweiten Strophe die Aufzählung des ersten Quartetts fort und dient der nicht obligatorischen Vervollständigung des Marschierens („nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir“, V.4). So gesehen steht die erste Strophe als mögliche, geschlossene Einheit da, endet mit dem erwähnten Lebensabend und dadurch wörtlich mit dem Schluss. Doch das genügt dem lyrischen Sprecher nicht, fast schon mühsam setzt er die emphatische Darstellung des Todes fort und „erzwingt“ eine weitere Strophe.

Das zweite Quartett eröffnet erstmals die negativen Seiten und Hürden des Lebens („tempête“, „neige“, „givre“, „horizon noir“) und stellt im Verhältnis von 2:2 Versen das Leben dem Tod gegenüber. Natur- und Wetterphänomene werden benutzt in einem Kontext, der an die Wanderschaft denken lässt („marcher“, V.4) und seine Auf- oder eher Erlösung in einer Herberge findet („auberge“, V.7). Die drei Substantive des ersten Verses in diesem zweiten Quartett, die die Hindernisse benennen, kontrastieren mit den drei Verben des letzten Verses (Vers 8). Im Ton und Aufbau ist eine Parallele erkennbar, doch das grammatische Geschlecht und der semantische Inhalt kollidieren miteinander. Von der Wildnis der Natur erholt „on“ sich satt und ausgeruht in der

Unterkunft, in die eingekehrt werden kann, wenn draußen Kälte und Frost regieren. Die semantischen Gegensätze wurden bereits erläutert.

Das nächste Enjambement verbindet im ersten Terzett zwei Verse miteinander, die erneut das Thema des Schlafens aufgreifen: „C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques / Le sommeil et le don des rêves extatiques.“ Von den Grundbedürfnissen des Menschen im zweiten Quartett geht es im ersten Terzett einen Schritt weiter. Schlafen und Essen als bloße Aktivität gewinnen an symbolischer Bedeutung und Tragweite, wenn die Substantive „sommeil“ und „don des rêves extatiques“ sie ablösen. Auch schon durch die Einführung der Figur des Engels im ersten Vers betritt das Gedicht die mystische, spirituelle Ebene. Beide den Schlaf betreffende Stellen im Sonett weisen somit Enjambements und daraus resultierende längere Sätze auf: „C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre, / Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir“; „C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques / Le sommeil et le don des rêves extatiques, / Et qui refait le lit des gens pauvres et nus“. Im zweiten Fall ist die Verbindung aus syntaktischen Gründen stärker, da die Objektphrase obligatorisch ist und die Verse zudem am Ende reimen, also auch klanglich eine Gemeinsamkeit haben. Das erste Enjambement-Moment betreffend handelt es sich lediglich um eine Ergänzung mittels eines Relativsatzes. Da dieser wiederum nicht allein stehen kann, zieht er nachwirkend den voranstehenden Vers und somit das ganze Quartett näher zu sich. Dieselbe Funktion hat ein Enjambement im ersten Quartett, wo die Verse zwei und drei mehr Zusammenhalt bekommen, wenn sie schon kein Reimpaar bilden: „[...] et c'est le seul espoir / Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre“.

What marks one of the innovations of Baudelaire's poetry is the way in which he sees death as intimately associated with the transformative power of thought, and therefore as one of the sources of that which raises the mind above its material qualifications. The poet cannot create without keeping death in mind.²⁷⁶

Schlie betont hier die Steigerung des Innovationspotenzials oder der kreativen Schöpfung in Verbindung mit dem Tode als ständige Erinnerung an die Sterblichkeit des Menschen. Gleichzeitig hebt das Bewusstsein des Todes und der eigenen

²⁷⁶ Schlie (2010), S. 183.

Sterblichkeit laut Schlie den Poeten über das Materielle und Irdische ab. Die beflügelnde Wirkung kann im Sonett „La Mort des pauvres“ so auch gefunden werden.

Das Gedicht verlässt den religiösen Kontext noch in selbigem Terzett und weitet sich aus ins allgemeine, grenzenlose „Inconnu“, welches es zu entdecken gilt und welches für jeden Menschen Neuland bedeutet, was wiederum auch eine neue Chance, Freiheit und auch Gleichheit bedeutet, für den der Tod sorgt, wenn er sozial bedingte Unterschiede beseitigt. „From this perspective death can be viewed as a form of discovery [...]. Like a voyage, death expands the understanding of life, increasing the possibilities of experience as well as relieving the boredom of all that is predictable and commonplace.“²⁷⁷ Auf der anderen Seite vermittelt das Sonett die traurige Erkenntnis, dass das Problem der Armut nicht anders als durch den Tod beantwortet werden kann und stellt ihn als einzigen Erlöser aus diesem Zustand dar, und so entsteht die Notwendigkeit „eines Rauschmittels, das sich hier das Leben selbst schafft, um sich zu erhalten“²⁷⁸ In einem gesellschaftlich geregelten Rahmen ist ein Entkommen aus der Armut scheinbar nicht möglich. Realistisch ist nur der Tod als Endhaltestelle, da er die Armen aus dieser Lage befreit, und der Tod ist das Ziel, in welches Armut mündet, ob der vielen positiven Aspekte, die das Sonett aufzählt. Dazu tragen auch eine Vielzahl an Nomina bei, die durch die Satzstruktur in den Vordergrund rücken und sich thematisch einordnen lassen: Es gibt Naturbegriffe („tempête“, „neige“, „givre“, „horizon“), eine Wortgruppe, die „Haus und Heimat“ beschreibt beziehungsweise zum menschlichen, irdischen Leben gehört („auberge“, „lit“, „livre“, „soir“, „grenier“, „bourse“, „patrie“, „gens“, „sommeil“, „doigts“²⁷⁹) sowie eine Kollektion an Begriffen, die die religiös-spirituelle Ebene betritt („Mort“, „but“, „vie“, „espoir“, „élixir“, „cœur“, „clarté“, „Ange“, „don“, „rêves“, „gloire“, „Dieux“, „Cieux“). Hier könnte man „le portique“ als direkten Zugang vom irdischen ins himmlische Leben sehen und auch mit „la Mort“ und „la vie“ die symbolische Verbindung zwischen diesen Sphären und zwischen den Nomina-Gruppen ziehen. Eine Partnerschaft bilden „sommeil“ und

²⁷⁷ Ibid., S. 184.

²⁷⁸ Dieter Mettler: Baudelaire: "Ein Ich, das unersättlich nach dem Nicht-Ich verlangt.", Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2000, S. 95.

²⁷⁹ Die Begriffe werden separat betrachtet, deswegen wird in diesem Fall ignoriert, dass die "doigts" dem "Ange" angehören und in die Gruppe der religiösen Wörter fallen müsste.

„rêve“, da der Schlaf, abgesehen vom Tagtraum, die Bedingung für das Träumen wäre und durch ihn die geistige Ebene erreicht, sich zunehmend aber auch, und fast schon kontrastiv, von der „clarté“ entfernt. Das Spiel mit Gegensätzen wird in diesem Sonett auf unterschiedlichen Ebenen vollzogen. Es findet aber in einem Konstrukt statt, das auf parallelen und symmetrischen Strukturen basiert und sich durch folgende Bausteine auszeichnet: Neben der Konstruktion „C'est+Artikel+Substantiv“ machen sich „Triplets“ bemerkbar. Im ersten Quartett besteht eine solche Dreiergruppe aus Relativsätzen: „qui console, hélas! et qui fait vivre“ (V.1), „Qui ... nous monte et nous enivre, | Et nous donne ... de marcher“ (V. 2 und 3). Darin gibt es die dreifache Nennung des „nous“, die Aneinanderreihung von drei konjugierten Verben, und schließlich die Dach-Struktur „qui+Verb“ selbst, dreimal. Gleich gilt für das zweite Quartett, wo es sich in Vers 5 um drei Substantive handelt („la tempête, et la neige et le givre“). Innerhalb dieser Gruppierung von meteorologischen Begriffen stehen „et la neige“ und „et la givre“ parallel zueinander und bewegen sich, gespiegelt, klanglich um das stimmhafte [ʒ]. Die nächste Dreierkonstellation bilden Nominalphrasen aus den Bestandteilen N+Adjektiv („la clarté vibrante“, notre horizon noir“, „l'auberge fameuse“ (V. 6 und 7)), die im Sextett ebenfalls vorhanden ist, hier jedoch zweifach im ersten und dreifach im zweiten Terzett: „doigts magnétiques, rêves extatiques“ (V. 9 und 10); „grenier mystique“, „portique ouvert“; „patrie antique“ (V. 12 und 13). In Vers 11 unterscheidet sich die Nominalphrase durch die Objektzugehörigkeit: „le lit des gens pauvres et nus“. Die Nominalphrase „gens pauvres et nus“ nimmt die attributive Funktion ein, die in den anderen genannten Fällen Adjektive innehaben.

Den Abschluss der zweiten Strophe machen erneut Verben, in diesem Fall aber Infinitiv-Formen „manger, et dormir, et s'asseoir“ (V. 8). In ihrer unverbindlichen und unpersönlichen Form fügen sie sich in die Allgemeingültigkeit der Aussagen ein. Das lyrische Ich verwendet nämlich mit „nous“ ein Personalpronomen, das das Publikum im Lesemodus oder die vortragende Person miteinbeziehen würde, gleichzeitig aber im Unklaren lässt, ob es sich doch um eine Abgrenzung von selbigem geht: der lyrische Sprecher als Vertreter „des pauvres“.

Das hier aktive Reimschema ABAB ABAB CCD CCD entspricht der Form, wie sie Giacomo da Lentini geprägt hat. Vervielfachungen, parallele oder symmetrische Bausteine und in einigen Versen der gleiche Satzbau, mit diesen kombinatorischen Merkmalen schreibt das Sonett seinen eigenen Rhythmus, der von klanglichen Elementen noch unterstützt wird. Metrisch gestaltet wird das Sonett von Alexandrinern und auch dem Setzen der Zäsur nach sechs Silben widerstrebt der Inhalt nicht. Allein im ersten Terzett-Vers ist eine leichte Spannung spürbar, da „tient“ stärker nach der präpositionalen Ergänzung verlangt als die Halbsatz wie „C'est la clarté vibrante // à notre horizon noir“, V. 6. Dass es in diesem Terzett-Vers auch inhaltlich um das Festhalten und um magnetische Anziehung geht, schlägt sich demnach in der metrischen Struktur nieder. Im zweiten Terzett wiederum entspricht die Alexandriner-Struktur auf eine ideale Weise dem Rhythmus, dem Satzbau und der Parallelität, die die Position der Satzglieder betrifft:

C'est la gloire des Dieux, c'est le grenier mystique,
C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique, (V. 13)

„The relative smoothness of Baudelaire's alexandrines, which reflect acquiescence to the ideological and aesthetic programme“²⁸⁰, diese Gleichmäßigkeit findet sich im zweiten Terzett und auch im ersten Quartett:

C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir (V. 2)

Diese Sätze sind alle nach dem Schema C'est+NP(N + Genitivobjekt) und c'est + NP (N + Adj.) gebaut, mit der Ausnahme in Vers 13, wo „sa“ anstatt „c'est“ verwendet wird, sich dadurch aber zumindest klanglich der Konsonant [s] wiederholt und die Gleichmäßigkeit teilweise bewahrt wird. Dieser klare, schneidende Anlaut [s] zieht sich durch das ganze Sonett und kommt nicht nur im „C'est“ gehäuft vor (acht Versanfänge und einmal in der Mitte des zweiten und zwölften Verses), sondern auch im Versinnern. Dabei fällt auf, dass der Konsonant oft zweimal und nah beieinander aufkommt:

²⁸⁰ Schlie (2010), S. 185.

V. 1	[s] & [k] bzw. [kõ] / [ki]	<i>C'est, qui <u>console</u>, hélas!, qui</i>
V. 2	[s]	<i>C'est, c'est le <u>seul</u> espoir</i>
V. 3	[ki], [kõ], [ks]	<i>Qui, <u>comme</u> un <u>élixir</u></i>
V. 4	[kœ], [sk] / [ko] & [s]	<i><u>cœur</u>, jusqu'au soir</i>
V. 6	[s], [k]	<i>C'est, <u>clarté</u></i>
V.7	[s], [k]	<i>C'est, <u>inscrite</u> sur</i>
V. 8	[s]	<i><u>s'asseoir</u></i>
V. 9	[s], [k] bzw. [ki], [-ik]	<i>C'est, qui, <u>magnétiques</u></i>
V. 10	[s], [ks], [-ik]	<i><u>sommeil</u>, exstatiques</i>
V. 12	[s], [-ik]	<i>C'est, c'est, <u>mystiques</u></i>
V. 13	[s]	<i>C'est, <u>bourse</u>, sa, <u>antiques</u></i>
V. 14	[s], [-ik],[kɔ]	<i>C'est, <u>portique</u>, <u>sur</u> les Cieux, <u>inconnus</u></i>

Bei „**qui** console, **qui**, | **Qui**, comme |, jusqu'au“ und wie auch im gesamten Gedichtsverlauf entsteht durch die Häufung gleicher Konsonanten der Effekt eines Echos. Teilweise wird der Klang auch „gespiegelt“, was sich wiederum auch in der Spiegelung der Buchstaben offenbart, wenn die in der Tabelle markierten Anlaut-Konsonanten [k] und die darauffolgenden Vokale oder Nasale schließlich in den Reimwörtern der Vers-Enden („**magnétiques**“, „**exstatiques**“, „**mystique**“, „**antique**“, „**portique**“) umgedreht stehen [-ik]. Die Kombination aus s und k produziert einen Rhythmus aus langem Wert ([s]) und kurzem, stoppenden Wert ([k]), in deren Zwischenräumen Vokale Platz finden und für die Melodieführung zuständig sind und von den Konsonanten in ihrer Tonlänge bestimmt werden. Die Masse an Konsonanten hinterlässt einen überwiegend harten Klangeindruck von diesem Sonett. Umso stärker fallen demnach weiche Konsonanten und lange Vokale ins Gewicht. Diese, und ganz besonders das Phonem /i/ findet man in: „vivre“, „vie“, „élixir“, „enivre“, „givre“, „livre“, „dormir“, „lit“, „patrie“. In dieser Gruppe fällt das Bedeutungsfeld des Lebens mit dem des Schlafs, der Rast und der Heimat zusammen. Auch kann das Leben als Geschichte und im entfernten Sinne als Buch oder Buch des Lebens, etwa im Chronik-Stil betrachtet werden, und so hat ein „livre“ mit „givre“ das Fixieren und Festhalten gemeinsam. Die Begriffe „lit“, „dormir“, „patrie“ haben allesamt die Heimkehr und das Niedersinken gemeinsam und erreichen durch das „élixir“ den Zustand der Trunkenheit („enivre“), der sich auch im Traum („sommeil“) wiederfindet und schließlich mit den „doigts magnétiques“ und „rêves extatiques“ Steigerung finden wird, und auch mehr stimmlose Konsonanten.

Bezüglich der Vers-Enden versieht einzig das Reimpaar „nus“ – „inconnus“, wobei „nus“ Bestandteil des Wortes „inconnus“ ist, die Verse mit einem offenen Ausklang, und dies jeweils am Ende der Terzette und folglich auch am Sonett-Schluss. Dies ist auch ganz im Sinne der Unbestimmtheit des „inconnus“ und unendlichen Weite der „Cieux inconnus“. Diese lautliche Ausnahme und das Überlappen mit Wortsinn und Position im Gedicht kann durchaus als besonderes Merkmal des Sonetts herausgestellt werden. Transportiert wird mit den Unweiten der Himmel die Ungewissheit und Unklarheit der Zukunft und damit ein relativ neutrales Fazit, im Vergleich zu weniger hoffnungsvollen Gedichtschlüssen bei Charles Baudelaire. Garantiert und sichtbar gemacht werden kann die Weite in der Ferne nur durch „la clarté vibrante“ und durch den Kontrast zum alles endenden Tod: „notre horizon noir“.

Ähnlich wie in „La musique“ geht es in „La Mort des pauvres“ um eine Macht, die Leben bedingt oder es (gleichzeitig) bedroht. Die Sonette ähneln sich in ihrem Anfang, da sie die Akteurinnen „La Musique“ und „La Mort“ im Titel auf die Bühne stellen und die ersten Verse sie direkt wieder aufgreifen. Dadurch ergibt sich in beiden Fällen eine Dopplung, in „La Musique“ jedoch noch stärker, da kein Relativsatz oder Attribut vorhanden ist und in diesem Fall die Anapher deutlicher zu verzeichnen ist: „La Musique – La Musique me prend comme une mer“ vs. „La Mort des pauvres – C'est la Mort qui console“. In beiden Fällen geben diese Wiederholung oder das Wieder-Aufgreifen des Titelbegriffs und Themas dem Gedicht den Charakter einer Einleitung, mit welchem das lyrische Subjekt in die erste Strophe einsteigt. Umso abrupter ist dann, ebenfalls in beiden Sonetten, die völlige Auslassung dieser Hauptakteurinnen im weiteren Verlauf der Gedichte. In „La Musique“ fällt das Fehlen der Musik womöglich wieder mehr auf, da von einer stürmischen Seefahrt die Rede ist und nicht etwa von Tönen oder Ähnlichem. „La Mort des pauvres“ bewegt sich trotzdem im, ja, fast religiösen Lexikon mit Begriffen wie „élixir“, „Ange“, „Cieu“, doch auch hier fehlen die Naturphänomene nicht: Die symbolische Bedeutung von „la tempête, et la neige et le givre“ wird kaum übersehen, auch sie beschreiben den Lebensweg eines Menschen und erlauben den Bezug zu den Höhen und Tiefen, Ebbe und Flut, und somit die Verbindung zum Wellengang und die Parallele zum menschlichen Dasein. Werden „la musique“ und „la mort“ vielleicht nicht wieder wörtlich erwähnt, sind sie dadurch umso

markanter in Bildern und Umschreibungen des lyrischen Subjekts zu lesen und zu spüren.

Eine weitere Parallele zwischen diesen Sonetten muss erneut in den Anfangsversen gezogen werden. Hier vollziehen Abstrakta eine Handlung, sind aktiv, wenn „la musique me prend“ oder „la mort [...] fait vivre“. Deutlich unterscheiden sich die Gedichte aber in ihrem Maß an Subjektivität. Während La Musique die persönliche und intime Erfahrung von Musik eines lyrischen Ichs in Worte fasst, gilt „La Mort des pauvres“ einer Mehrheit, einer Personengruppe, die durch bestimmte Eigenschaften eingegrenzt werden können. Pathos entsteht lediglich durch den Ausruf „C'est la Mort qui console, hélas!“, jedoch muss diese Interjektion nicht zwingend der Empfindung eines einzelnen Subjekts entsprechen. In beiden Sonetten treten Begriffe („la mort“ oder „la musique“) im Titel und direkt am Anfang der ersten Strophe auf, sodass die jeweiligen Worte nachhallen. In beiden Fällen erzeugt diese Wiederholung auch den Charakter einer Einleitung des lyrischen Sprechers. In „La Mort des pauvres“ wird nach diesem Echo der Tod nicht mehr beim Namen genannt, stattdessen folgen Umschreibungen und Vergleiche, Metaphern und Erklärungen. Sie alle stehen inhaltlich in Beziehung zum Tod, stellen ihn in all seinen Facetten dar. Ähnlich, wenn nicht sogar noch stärker ausgeprägt, verfolgt „La Musique“ diese Technik, wenn die Musik als solche nicht wieder wörtlich erwähnt wird, sondern nachklingt, dadurch aber umso markanter in Bildern und Umschreibungen des lyrischen Subjekts zu lesen, zu sehen und zu spüren ist.

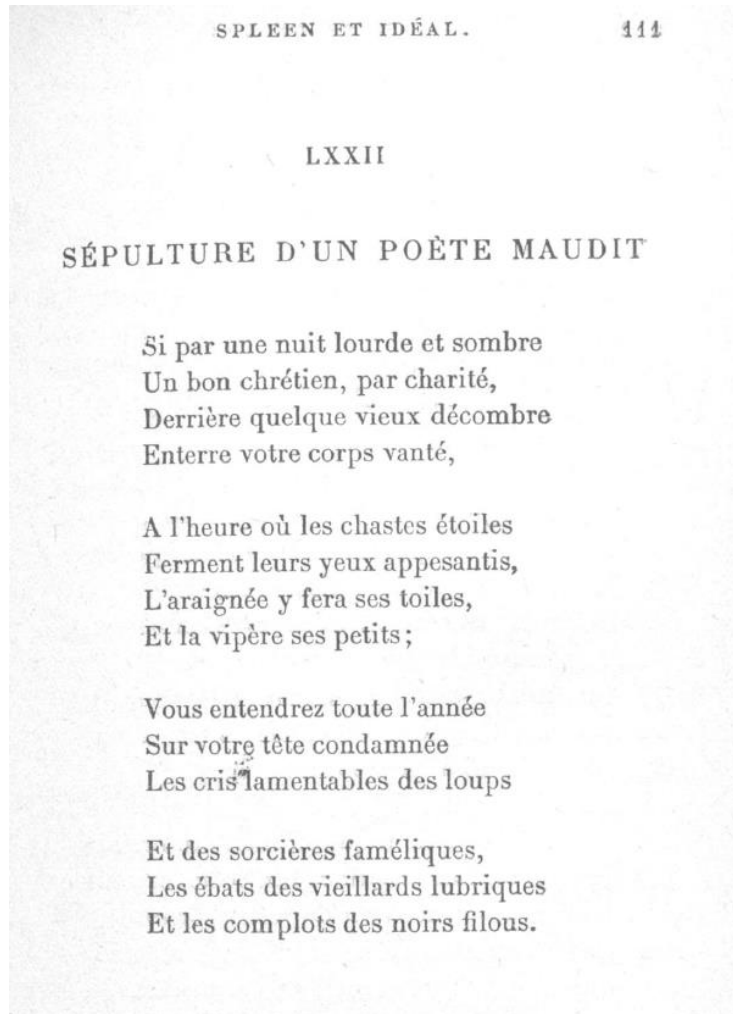
„La Mort des pauvres“ leistet der Theorie eine *stoiceion poeticae* Tribut, wenn es graphisch, auf Text-Ebene durch seine anaphorischen Vers-Anfänge markant auffällt und diese Wiederholungen der Tod nicht nur mittels eines Echo-Effekts, sondern er in der Darstellung durch das Sonett ekstatisch in einer inhaltlichen wie auch lautlichen Steigerung als Lebenselixier deklariert wird. Der starke Struktur- und Gestalt-Charakter des Sonetts entsteht durch die graphischen, sprachlichen Wiederholungen, durch die chiasmatischen oder linearen Satzstrukturen und Bezüge; er wird aber auch bekräftigt durch die Wiederholung und das Reimen von grammatischen Funktionswörtern, die in erster Linie und isoliert betrachtet keinen semantischen Wert mit sich bringen, wodurch der Gleich-Klang und das Sonett um des Gleichklingelns

Willen für sich stehen kann. Auf den gesamten Toncharakter des Sonetts wirken sich die analysierten Strukturen beschleunigend und auch rhythmisierend aus. Das Sonett wird durch den repetitiven Ton zu einer Manifestation. Harte Konsonanten und die Häufung von [k] bestimmen die Umschreibungen des Todes, während weiche Konsonanten und lange Vokale die positiv besetzten und lebensbejahenden Begriffe auszeichnen und einen offenen Ausklang des gesamten Gedichts ermöglichen und dem Ausklingen eines Musikstückes gleichkommen. Gemäß dem Vergleich des Todes mit dem Leben ist das Sonett-Ende somit kein abschließendes und finales, sondern ein in Richtung der „Cieux inconnus“ öffnendes, eine optimistische Öffnung, die das auf der Erde erschwerte Leben der Armen der Erlösung näherbringt. Ambivalenzen wie auch harte und weiche Klänge sind vorhanden, um dieselbe und doch nicht ganz gleiche als Ein-Klang Sache auszudrücken.

Fazit

Wie schon in „Bohémiens en voyage“ geht es auch in „La mort des Pauvres“ um Zeitlichkeit und Endlichkeit. Dieses Sonett zollt dem Konzept eines „stoicheion poeticae“ Tribut durch sein graphisches Erscheinungsbild, wenn durch anaphorische Versanfänge und Wiederholungen der Tod mehrmals genannt wird und dadurch auch klanglich präsent ist. Er wird zur einzigen Hoffnung auf Erlösung erklärt. Das Sonett schließt mit der Öffnung in Richtung der „cieux inconnus“ ab, was dem Ausklingen eines Musikstückes in den offenen Raum gleicht. Vermuten lässt sich hier das Versprechen auf Transformation und die Suche des Dichters nach etwas Neuem, noch Unbekanntem für die poetische Schöpfung, die im Diesseits nicht möglich scheint.

IV.6 „Sépulture d'un poète maudit“: Selbstreflexivität einer lyrischen Gattung; Rezeption des Sonetts auf Meta-Ebene



„Quant à moi, seul, oublié de tout le monde“²⁸¹ – mit diesen Worten beschreibt Charles Baudelaire seine Lage in einem Schreiben an Ancelle vom 12. Februar 1865. Das dargestellte Allein-Sein drückt Einsamkeit aus, er wurde vergessen von „tout le monde“, vergessen von allen und „von der ganzen Welt“, ob nun als Privatmensch oder in seiner Dichterexistenz. „Sépulture d'un poète maudit“ macht also neugierig

²⁸¹ à Ancelle, Dimanche 12 février 1865, in: Charles Baudelaire: Correspondances générales, recueillie, classée et annotée par M. Jacques Crépét, Tome V 1865 & 1866, Jacques Lambert, Paris 1917, S. 40.

darauf, wie eine Grabstätte eines Dichters wohl aussehen möge. Zudem handelt es sich nicht um irgendeine Dichterfigur, sondern um eine aus der Gruppe der „poètes maudits“. Das Gedicht kann daher als Nachruf verstanden werden auf das posthume Erbe des Dichters, der zu den „poètes maudits“ gehört. Wie wird man ihn in Erinnerung behalten, wenn überhaupt, da „oublié de tout le monde“? Die Wirkung eines Dichters, sein Ruf und seine Ehre kommen hier ins Spiel, und die Frage stellt sich, wie eine solche Seele Frieden finden kann nach einem Leben voller Sünden, überschattet vom „spleen“.

Es liegt nahe, das Sonett mit einem Titel auf den Autor zu beziehen. Charles Baudelaire hat sich selbst zu den „poètes maudits“ gezählt, wurde von der Gesellschaft als solcher gesehen und auch dementsprechend behandelt. Wenn es sich im Gedicht nun um die Grabstätte eines „poète maudit“ drehen wird, darf der Leser aufgrund seines Wissens um die zeitgenössische Charakterisierung dieser Dichterguppe voreingenommen sein und ein spärlich geschmücktes, wenn nicht sogar einsam verlassenes Grab erwarten. Gründe dafür sind einerseits die Mittellosigkeit, unter welcher solche Literaten oft litten, andererseits die Unbeliebtheit und ein Leben am Rande der Gesellschaft. All dies wählten besagte Dichter jedoch bewusst für sich aus, stellten sich gegen Regeln und wollten gezielt nicht einem bestimmten gesellschaftlichen Ideal entsprechen. Der biographische Bezug ist also nicht zwingend gegeben, schließlich kann auch ganz allgemein von einem solchen Poeten die Rede sein, vom Schicksal eines jeden „poète maudit“ und dessen Lebensende. So allgemein der Titel nun auch ist, er grenzt eine bestimmte Menschengruppe ein und führt den Leser mit dem ersten Wort an eine Grabstätte. Er würde man sie auf einem Friedhof, jedoch wird im restlichen Titel auf eine Personengruppe von Verdammten („maudit“), von Außenseitern, von eben den verfemten Dichtern hingewiesen. Groß wird dabei das Interesse des Publikums an dem, wie das Grab eines solchen Geächteten aussehen möge. Als Leser hat man jedoch eine Vorstellung davon, denkt man dabei an das Schicksal einiger Vorgänger Baudelaires: „Cette pauvreté, cet abandon, [...] cette démence et jusqu'à ce lit d'hôpital où le pauvre Poe finit

misérablement sa vie, [...] mourant dans l'indifférence d'une salle commune“²⁸². In diesem beklagenswerten Zustand befindet sich der von Baudelaire oft zitierte und geschätzte E. A. Poe kurz vor seinem Tod und wird dadurch zu einem typischen Vertreter der „poètes“ oder „écrivains maudits“. Besagter Mythos wird durch diese „Typisierung“ am Leben erhalten und bekommt durch Alfred de Vigny (1797-1863) eine Definition in seinem Werk „Stello“ (1868). Er beschreibt hier ausführlich die Persönlichkeit, indem er die einzelnen Eigenschaften in Verbindung mit Krankheitssymptomen darstellt: „Or, il faut le dire hautement, 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.“²⁸³

Deutlich ist eine Zugewandtheit zur eigenen Person und Persönlichkeit. Die *poètes* betreffend entsteht Ende des 18. Jahrhunderts der Mythos des literarischen Fluchs, „le mythe de la malédiction littéraire“. In dieser Zeit entwickelt, kommt ebenfalls ein neues Phänomen zu Tage, wenn die Ikonographie von Schriftstellern zu einem beliebten Mittel der Dokumentation und Verewigung wird. Das Portraitieren boomt in einer Zeit, in der ein Schriftsteller besonders einsam und einzelgängerisch unterwegs ist; „les portraits font apparaître des indices récurrents qui s'inscrivent dans une sémiotique de la malédiction.“²⁸⁴ Die Malerei wie auch das Portraitieren von Schriftstellern tragen verständlicherweise auch dazu bei, den Mythos des „poète maudit“ mitzugestalten und zu verstärken. So fangen schließlich einige Dichter selbst an, sich dieses Phänomen zu Nutze zu machen. Bald fordern Poeten die bisher eher posthum angefertigten Portraits selbst ein – gewissermaßen eine frühe Form von Werbung oder Marketing, schließlich trägt dies zum Image des Künstlers bei oder überhaupt zu den Anfängen der Selbstdarstellung und dem Wunsch, sich auf eine bestimmte Art und Weise dem Publikum zu zeigen und sich zu verewigen. Dupas

²⁸² Pascal Brissette, „Un verre de trop“, *COntEXTES* [En ligne], 6 | septembre 2009, mis en ligne le 23 septembre 2009, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/4461> ; DOI : 10.4000/contextes.4461, Seite 3.

²⁸³ Alfred de Vigny: *Stello*, Librairies de Michael Lévy Frères, Paris 1868, S.4.

²⁸⁴ Solenn Dupas: *Portraits de maudits : L'image au service du mythe de la malédiction littéraire dans la seconde moitié du XIXe siècle*. In: Brissette, Pascal & Luneau, Marie-Pier: *Deux siècles de malédiction littéraire*, Presses universitaires de Liège 2014, S.61-70, S.61.

spricht hier von einer eigenen „stratégie auctoriale“²⁸⁵. Zudem stellen sie ihre persönliche Lage zur Schau kreieren dadurch die eigene Persönlichkeit oder Ikonenhaftigkeit, wie im folgenden Zitat ausgeführt wird:

Ils cherchent à rendre leur marginalité visible afin de mieux l'ériger en valeur littéraire. [...] ils investissent la sphère de l'image qui fascine la société bourgeoise [...]. Les écrivains maudits deviennent ainsi complices d'une mise en scène destinée à forger leur propre légende.²⁸⁶

Nicht zuletzt im Zuge der industriellen und innovativen Revolution wird dieser „processus d'individualisation et de collectivisation“²⁸⁷ mit den aufkommenden Fotografie-Techniken immer einfacher – ein Akt, der mit dem Phänomen der Masse und dem „Untergehen“ in ihr kontrastiert. Eine weitere Passage aus einem Brief Baudelaires verdeutlicht weiterhin sein Schicksal und den damit verbundenen Schmerz:

Il doit sauter aux yeux que le peu que j'ai fait est le résultat d'un travail très douloureux²⁸⁸
(Charles Baudelaire à Madame Aupick, Samedi 11 février 1865)

In diesem Sonett ist das Begräbnis, der Friedhof, die Grabstätte verbunden mit dem Dichter, dem Künstler, dem Schaffenden, und somit einer näher definierten Person. Der Beruf wird mehr als Berufung dargestellt und von dieser Person auch deutlich verkörpert. Der hier begrabene Poet wird weiterhin näher spezifiziert und der Gruppe der „poètes maudits“ zugeordnet. Charakterisiert werden sie von „leur épuisement ou leur état de santé fragile“; in ihrem prekären Zustand leben sie in „des lieux associés à l'isolement et à la pauvreté, à rebours des espaces bourgeois et académiques“.²⁸⁹ In ihren Portraits stellen die Poeten nicht nur sich selbst dar, sie verbildlichen auch ihre Situation in der „malédiction“, stets mit negativen, obskuren oder vielleicht sogar abstoßenden Attributen und sorgen damit auch gleichzeitig für Distanz. Der

²⁸⁵ Ibid., S. 63.

²⁸⁶ Ibid.

²⁸⁷ Ibid., S.64.

²⁸⁸ Charles Baudelaire: Correspondance Générale, Tome V, S.33.

²⁸⁹ Dupas (2014), S.66.

Unterschied zur Bourgeoisie wird deutlich hervorgehoben. Ob das Publikum nun Mitleid empfindet oder den Zustand des Dichters abstoßend findet, die Diskrepanz ist deutlich zu spüren, in welcher sich beide Gruppen voneinander entfernen.

Der „poète maudit“ oder „écrivain maudit“ wird in der Forschung als Mythos behandelt, gar wird die Überzeugung laut, dass solche Mythen die Literatur, genauer, die Lyrik interessant machten, insbesondere für jüngeres Publikum, oder auch, dass sie der Literatur ihre Daseinsberechtigung verliehen.²⁹⁰ Nicht nur die Literatur als Ganzes erhält ihre Daseinsberechtigung, auch der Poet legitimiert sein Leben und Werken mittels seiner Lage oder Bezeichnung als „poète maudit“ „qui fait de son malheur dans ce monde le signal de son génie et de la valeur de son œuvre“²⁹¹, wobei das 19. Jahrhundert gemeint ist. Es gehört also fast schon zum guten Ton, „il en serait presque devenu une condition.“²⁹² Sie legitimieren damit ihre Arbeit und ihre Aufopferung für die Kunst. Als „poète maudit“, als verfemter, geächteter Dichter bezeichnet und am Ende seines „vie ratée“²⁹³ lediglich aus christlicher Nächstenliebe bestattet, wird im Sonett „Sépulture d'un poète maudit“ der Leib dennoch mit dem attributiven Partizip „vanté“ versehen. Lobpreis und ein gewisser Ruhm schienen ihm entgegengebracht worden zu sein, doch von Verehrern oder Besuchern am Grab selbst fällt kein Wort. Nur die Barmherzigkeit eines „bon chrétien“ im zweiten Vers ist dem Toten sicher. Schnell verändert sich „corps vanté“ zu „tête condamnée“, während also das schöpferische Werk in hohen Tönen gelobt wird, steht dessen Urheber nach kurzer Zeit vor Gericht, wird verurteilt und muss einzelne Stücke aus der Körperschaft der Gedichtsammlung entfernen, sie dem Gesamtkunstwerk entreißen.

Doch inwieweit beeinflusst die Umgebung das Schicksal des poète maudit? Paris wird dabei oft dargestellt als „enfer moderne“²⁹⁴. Der Zustand, in dem Paris sich im 18. und 19. Jahrhundert befindet, erschwert die Situation des Dichters, der sich der Kunst

²⁹⁰ Vgl. Charles David, Pascal Brissette: La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux. In: Romantisme, 2006, n°133, Économie, économiste. pp. 130-131.

²⁹¹ Brissette (2009), S.7.

²⁹² Marie Ève-Riel: „Il me prend des envies de ne plus retourner à Paris“: Fortunes et infortunes dans les maisons d'écrivains. In: Deux siècles de malédiction littéraire. Transformations, médiations et transferts d'un mythe, hg. v. P. Brissette & M. -P. Luneau, Presses Universitaires de Liège 2017, S.72.

²⁹³ Brissette (2009), S.7.

²⁹⁴ Thomas (2014), S. 79

opfert, nicht selten unter Armut leidet Einsamkeit, und sich in der Großstadt mit Schmutz sowie Geruchs- und Lärmbelästigung konfrontiert sieht: „l'insalubrité parisienne permet de penser à un enfer.“²⁹⁵

Die Straßen sind gefüllt durch „la foule“, die Masse von Menschen. Beschrieben wird auch ein Chaos aus Abfall und Exkrementen, auf das sich auch Baudelaires Blick gerichtet haben muss und den Eindruck des „spleen de Paris“ prägt. Hinzu kommen die stark eingreifenden Umbaumaßnahmen, die Baron Haussmann initiierte. Nicht nur das Stadtbild veränderte sich hierdurch stark, auch zahlreiche Unterkunft- und Wohnmöglichkeiten wurden zerstört und gingen verloren. Enteignung und Obdachlosigkeit erzeugen im Bürger bisher nicht gekannte Existenzängste:

L'homme du Second Empire a peur, peur de lui-même et des ruines qui l'entourent; et dans ce climat d'incertitude se développent [...] les modalités de défense contre la mort qui font partie intégrante d'un régime d'adaptation au vide qui s'installe.²⁹⁶

In diesem Bild wird die Lebenslage der Menschen zu Zeiten des Seconde Empire beschrieben, die nicht nur von Trümmern, sondern auch von Unsicherheiten gezeichnet ist. In der Forschungsliteratur wird im Kontext dieser Missstände oft von „malaise“ gesprochen, einem Unbehagen und Unwohlsein, das vorherrscht. Klanglich vermittelt wird dies im ersten Quartett, das mit einem scharfen „Si“ beginnt, dicht gefolgt vom Plosiv in „par“ und den engen Lauten des Vokals [y] und des Halbvokals [ɥ] (und auch anfangs in „Si“). Im Halbvokal in „nuit“ spitzt sich diese Enge zu, wenn dort [y] und [i] zusammengefügt und in einem Zuge artikuliert werden. All dies erhöht das Sprechtempo, denn auch die einzelnen Wörter stehen dichter beieinander. Umso deutlicher spürbar ist im Folgenden die Schwere, „lourde et sombre“. Sofort wird die Lesegeschwindigkeit gedrosselt, mit dem runden Klang des dunklen [u] und des Nasals der Klang gedehnt. Die semantischen Inhalte finden sich somit im Klang wider und werden auch durch den Bau des ersten Verses transportiert. Er ist zweigeteilt in diese beiden Gegensätze aus eng und schnell sowie rund und verlangsamt. Die erste Vershälfte besteht aus einsilbigen Wörtern – allein dies hat schon eine erhöhte

²⁹⁵ Ibid.

²⁹⁶ Ibid., S.81.

Sprechgeschwindigkeit zur Folge – und in der zweiten Hälfte des Verses sorgen die zweisilbigen „lourde“ und „sombre“ mit ihren weichen Konsonanten [d] und [b] für einen entsprechenden Ausgang. Die Vibration des gutturalen r in „sombre“ am Versschluss klingt bereits in „lourde“ an, auch wenn sie hier durch den alveolaren weichen Laut gestoppt wird und somit nicht ausklingen kann. Eine weitere Verbindung kann zwischen dem letzten Wort des Verses und seinem ersten gezogen werden, da in beiden Fällen der Konsonant s am Wortanfang steht. Trotz also des weichen und gedämpften Vers-Ausklangs, ist der stimmlose, schneidende Laut inbegriffen. Nicht nur klanglich fordert das „Si“ die Aufmerksamkeit der Hörschaft ein, auch die Tatsache, mit dem Marker eines Konditionalsatzes zu beginnen, könnte Neugierde und Interesse am Rest wecken. Schon der Titel begann mit dem stimmlosen Frikativ, der erste Vers des Sonetts tut es ihm also gleich („Sépulture“ – „Si“). Ein kurzer Blick über das gesamte Sonett zeigt, dass ein solcher Laut zu Beginn eines Verses erst wieder im ersten Terzett in Vers 10 auftaucht, vergleichbar stimmlos ist in Vers 6 das „Ferment“, ansonsten sind die übrigen Versanfänge stimmhaft, sanft und schneiden klanglich nicht ein: es überwiegen [e] und [i].

Artikulatorisch eine kleine Herausforderung stellt das Sonett – zumindest für Nicht-Muttersprachler – in den ersten beiden Versen dar, schließlich findet der Leser eine Folge von Nasallauten vor: Auf „sombre“ folgt im zweiten Vers direkt „Un bon chrétien“, also mit [ɔ̃], [œ̃], [ɛ̃] insgesamt drei unterschiedliche Nasale. Eine kurze Pause erlaubt hier zumindest die erste Silbe in „chrétien“. Zwar erklingt in „sombre“ und „bon“ der gleiche Nasallaut, inhaltlich gesehen sind die beiden Begriffe eher Gegensätze, sofern man bei „sombre“ die Bedeutungen "dunkel", "finster", aber auch "düster" und "trübsinnig" beachtet. Die schwermütige Stimmung des ersten Verses wird im zweiten Vers durch Positives abgelöst. Zum einen ist mit dem Adjektiv „bon“ das Gute bereits wörtlich beim Namen genannt, zum anderen bringt die "Nächstenliebe", "Wohltätigkeit" oder "Güte" Gutes mit sich. Dass „charité“ am Versende steht, verleiht diesem bedeutungsträchtigen Begriff einen zusätzlichen Akzent.

Da in den ersten beiden Versen die Präposition „par“ zweimal benutzt wird, gibt es einen identischen Reim, den Gleichklang derselben zwei Wörter. Über die Versgrenzen hinweg reimen auch „Derrière“ und „Enterre“. Befindet sich ein Reimpaar

normalerweise an Versenden, klingen in diesem Fall die Verse 3 und 4 nun an ihren Anfängen gleich. Ungewöhnlich sind hier auch die syntaktische Struktur und die Position der Satzsegmente. Das Verb erscheint erst im vierten Vers, während die Präpositionalphrase mit der Ortsangabe nach vorne gerückt ist. Der Scheinwerfer ist erst auf die gnadenlose Anonymität der Masse gerichtet. Das Objekt, „votre corps vanté“, folgt als Schlusslicht, konnte sich als Einzelnes nicht gegen die Menge durchsetzen oder zeugt an sich nicht von größter Wichtigkeit, obwohl hier der Leser direkt angesprochen wird und sich der lyrische Sprecher an eine einzelne Person richtet. Ganz entfernt, und von einem Reim kann vermutlich nicht die Rede sein, erinnert „votre“ in seinem Ausklang [-tR] an den Schluss [-bR] von „sombre“ und „décombe“, jedoch mit einem harten Konsonanten. Trist, unbedeutsam und sogar von niederstem Wert ist die Person, genauer, der Leib des Angesprochenen. Ironisch bricht damit die Attribuierung des Körpers mit „vanté“, zu Deutsch, "gepriesen", "gelobt", etc. Dieses positive und enthusiastisch geprägte Bild kontrastiert stark mit der bisherigen Stimmung, reimt jedoch nicht umsonst mit „charité“ des zweiten Verses und erhält hier seine Legitimierung.

Das zweite Quartett leitet ebenfalls, wie sein Vorgänger, mit einer Zeitangabe ein, in beiden Fällen ist die Nacht gemeint, in der ersten Strophe wörtlich genannt „Si par une nuit lourde et sombre“, in der zweiten Strophe im übertragenen Sinne durch „À l'heure où les chastes étoiles“, woraus man den plausiblen Schluss zieht, dass Sterne im Dunkeln leuchten und es sich somit nicht um Tageszeit handeln könne. Vers 5 ließe sich also als inhaltlicher Parallelismus zu Vers 1, als anaphorischer Verweis auf den Sonettanfang sehen. Die Beschreibung der Ausgangssituation erfolgt ein weiteres Mal und scheint aufgrund dieser Ausführlichkeit sehr wichtig zu sein. Sie hält auch noch das gesamte zweite Quartett über an und stellt außerdem den ersten Teil des Konditionalsatzes dar. Eine weitere Parallele, in diesem Fall klanglicher und auch semantischer Natur, ist zwischen „charité“ und „chastes“ spürbar. Einerseits ähneln sie sich durch den [ʃ]-Laut, der im Übrigen im gesamten Sonett nur bei diesen beiden Wörtern zu hören ist. Andererseits teilen sie semantische Komponenten, die sich alle im Kontext der religiösen, keuschen Liebe bewegen. Zusammen mit „Un bon chrétien“ aus dem ersten Quartett bilden diese drei Elemente den einzigen Hoffnungsanker im

Sonett, hell und von positiver Natur. Es wird sich im Laufe der Analyse zeigen, dass das Gesamtbild ein dunkles ist, schließlich bereitet den Titel und Anfangsvers den Leser auch auf nichts Anderes vor.

Nach vier Silben lässt sich im ersten Quartett die Zäsur in der Mitte setzen, in den ersten beiden Versen der ersten Strophe stört sie auch nicht den Sinn der Wortfolge, in Vers 3 und 4 jedoch zieht sie „quelque vieux décombre“ und auch „votre corps vanté“ auseinander. Noch störender passiert dies im zweiten Quartett, wenn die Zäsur „À l'heure où les | chastes étoiles“ auf diese Art zerteilt und den natürlichen Redefluss sowie die grammatikalische Zugehörigkeit des Artikels zum Nomen behindert. Der zweite Vers des zweiten Quartetts weist die exakt gleiche Struktur auf wie der letzte Vers des ersten Quartetts. In diesem Parallelismus enthalten ist gleichzeitig auch die eben beschriebene Abweichung beziehungsweise störende, wenn strikt gesetzte Zäsur in der Mitte des Verses. In beiden Fällen steht das Prädikat zu Beginn und dem Possessivpronomen, Nomen und passendem Adjektiv voran. Aufgrund der lautlichen Nachbarschaft hört man jedoch den Plural in „leurs yeux“ heraus, nicht jedoch den Singular oder Plural des Prädikats. Die Verben „enterrer“ und „fermer“ haben in ihrer Bedeutung den abschließenden, endenden Charakter gemeinsam, ohne Ausweg, sondern mit Endgültigkeit. Man erkennt hier wieder eine Art inhaltliche Verwandtschaft über die Verse hinweg. Vers 4 spricht den Leser direkt an, in Vers 6 weist das Possessivpronomen auf andere hin, auf „les chastes étoiles“, die in großem Gegensatz zum Angesprochenen stehen, da sie sehr weit weg und für ihn ungreifbar sind. Das Possessivpronomen „leurs“ bildet einen identischen Reim mit „l'heure“ aus dem vorhergehenden Vers. Eine tiefere Bedeutung wird dem jetzt aber nicht zugesprochen. Das diesen Vers abschließende „appesantis“ fällt durch seine große Zahl an Silben, da das Sonett bisher vorwiegend kurze Wörter hatte. Ein Blick über die restlichen Verse beweist auch, dass es das Wort mit den meisten Silben ist in diesem Sonett. Es wiegt also schwer und bezeichnet eben auch in seiner Bedeutung etwas, das durch Schwere heruntergezogen wird, ganz im Sinne der Stimmung des Gedichts, gemäß der „nuit lourde et sombre“. Dass es mit „petits“ im Kreuzreim in Verbindung steht, bekräftigt die Unbedeutsamkeit, Schwäche oder Ohnmacht etwa eines kleinen

Menschen im Vergleich zur Menge in der Großstadt, im Vergleich zur gesamten Menschheit, zur Literaturwelt, ja im Kontrast zum gesamten Universum.

Die bereits erwähnten, positiv besetzten Hoffnungsträger „charité“ und „vanté“ haben eine weitere Gemeinsamkeit, und zwar den Vokal [a]. Das erste Quartett war durch dunkle, runde Vokale, die sich im [o]-Bereich bewegen, geprägt, die die düstere Stimmung einfangen. Nun machen sich im zweiten Quartett neue Laute bemerkbar und auch *chastes* teilt mit „charité“ die Öffnung durch das a, ein Zeichen christlicher Offenheit. Auch das im Futur stehende Verb endet mit einem offenen -a und der erste Laut der ganzen zweiten Strophe beginnt mit der Präposition À. Außerdem treten weibliche Nomina im zweiten Quartett auf, weswegen es dementsprechend Artikel mit der weiblichen Endung auf -a gibt. Noch ein Unterschied zum ersten Quartett fällt auf: Die erste Strophe ist durch Unbestimmtheit und die hinein interpretierte Anonymität geprägt („une nuit“, „Un bon chrétien“, „quelque vieux décombe“); die zweite Strophe hat bestimmte Artikel („L'araignée“, „la vipère“) und mit der temporalen Konstruktion „À l'heure où“ entsteht zumindest der Eindruck einer näheren Bestimmung. Allein die Wahl des Futur zeugt in dieser Strophe bereits von Hoffnung, der Blick nach vorne besteht also, und die Dinge sind nicht mehr undeutlich oder unklar, sondern etwas näher bestimmt als in der Strophe zuvor.

In diese Stimmung fügen sich schließlich auch „la vipère“ und ihre Jungen. Neues Leben entsteht, die Zukunft steht bevor, „L'araignée y fera ses toiles“, die Verse sind von Aktivität bestimmt. Allein die scharfen s-Laute der Possessivpronomen („ses“) erinnern an die Anfänge des Sonetts, die stimmlosen und plosiven Konsonanten in „fera“, „toiles“, „vipère“, „petits“ sind in ihrer Härte kein Hinweis auf die sanfte und harmlos wirkende Stimmung, die vermeintlich entstand. Der Blick auf die Inhalte, semantisch und symbolisch gesehen, kommt dem zu Hilfe, denn Spinnen und Schlangen sorgen nicht selten für Angst und Schrecken, zumindest jedoch für Widerstand und Ekel. In diesem Sonett wurde zudem die Viper gewählt, also nicht irgendeine Schlange, sondern explizit eine Giftschlange. Ebenso giftig bis tödlich können auch die Folgen des Gifts der Spinne sein. Im Französischen bezeichnet „vipère“ außerdem auch eine „Personne malfaisante ou médisante“ (Larousse). Da in Baudelaires Sonetten die Frau eine große Bedeutung spielt, liegt die Vermutung einer

Personifikation durch die Viper mit ihren Nachkommen sehr nahe. Auch die erwähnte Spinne ist zum einen weiblichen Geschlechts und spinnt hier ihre Fäden zu einem ganzen Netz, spinnt den Lebensfaden, der sehr leicht reißen kann und die Zerbrechlichkeit menschlichen Lebens darstellt. Leben und Tod stehen sich auch in diesem Sonett unmittelbar gegenüber. „*Spinnen*“ sind konkretes Referenzsignal auf *Trübsinn*²⁹⁷, welcher von Beginn an das Gedicht bestimmt. Entgegen dieser Symbolik werden diese Tiere im Sonett harmlos dargestellt. Sie gehen ihrem natürlichen biologisch-logischen Verhalten nach. Das Netz der Spinne wird als „toile“ bezeichnet und verdankt dem Bild eines schützenden Dachs eine positive Konnotation. Die Schlange tritt hier auch nicht als Bedrohung auf, sondern zeugt neues Leben und wird dahingehend ihre Nachkommen schützen wollen, wie eine Mutter dies eben tut. Dass aber ein so kleines Tier fähig ist, ein anderes, vielfach größeres Lebewesen zu töten, stellt ein neues Machtverhältnis dar. Nicht Größe und Stärke, sondern Gift ist ihre Waffe. Demnach dürfte die Haltung gegenüber der Spinne eng verbunden sein mit der Angst vor Bedrohung aufgrund der ihr zugesprochenen Macht. Wenn man sich außerdem die im Arachne-Mythos vollzogene Gleichsetzung von Spinne und Frau vor Augen hält, dann kann man den Schluß ziehen, daß es dabei auch um die Bedrohung durch die Frau und die Angst vor ihr geht²⁹⁸, und damit steht Rickens Hypothese nicht alleine. Auch Steinmetz zieht die Verbindung und erklärt die Natur der Frau folgendermaßen: „[E]lles combinent en elles humanité et animalité et [...] elles se servent de leur humanité, leur masque, pour convier à partager leur nature animale.“²⁹⁹ Er ist ebenfalls überzeugt von „la peur que suscitent les femmes dans l'inconscient masculin.“³⁰⁰

Geht man weiter zurück zum Ursprung der Spinnen-Symbolik, zum Arachne-Mythos, erweitert sich das Bild um die Bedeutung von Macht:

²⁹⁷ Anette Hammer: Lyrikinterpretation und Intertextualität: Studie zu Georg Trakls Gedichten "Psalm I" und "De profundis II", Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 2006, S.367.

²⁹⁸ Bernd Ricken: Die Spinne als Symbol in Volksdichtung und Literatur. In: Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung / Journal of Folklore Studies / Revue d'Etudes sur le Conte Populaire, Band 36, Heft 3-4, S. 187-204, online erschienen: 17.09.2009, S.189.

²⁹⁹ Jean-Luc Steinmetz: Essai de tératologie baudelairienne. In: Signets. Essais critiques sur la poésie du XVIIIe au XXe siècle, hg. v. Jean-Luc Steinmetz, Paris 1995, S.107-134, S.117.

³⁰⁰ Steinmetz (1995), S.118.

Im Arachne-Mythos geht es um die Frage nach Fähigkeit und Macht, denn die lydische Weberin möchte nicht nur besser sein als jeder andere Mensch, sondern auch besser als die Götter [...]. Seit Alfred Adler ist bekannt, daß der Machtkomplex sehr eng mit dem Minderwertigkeitsgefühl in Zusammenhang steht.³⁰¹

Dem lyrischen Sprecher des Sonetts, aber auch dem Betroffenen oder Angesprochenen soll hier in keinem Fall eine Neigung zur Hybris unterstellt werden. Im Gegenteil, erhält das Gedicht einen stark ironischen Charakter, wenn man bedenkt, dass der Sprecher aus der Tiefe des Grabes, unterhalb des Erdbodens, spricht und auf diese Weise dieselbe Perspektive der erwähnten Kriechtiere einnimmt, die ihm Gesellschaft sind. Die Dichter im Frankreich des 19. Jahrhunderts und so auch Baudelaire zählten neben harter und gnadenloser Arbeit am Werk auch ständige Zweifel daran oder gar an der eigenen Person zu ihrer „malédiction“, die nicht selten ironisch präsentiert wird. Der Vertreter des "l'art pour l'art" möchten trotzdem niemandem gefallen, denn Kunst steht für sich und darf keinem äußeren Zweck dienen. Minderwertigkeitsgefühle kommen höchstens auf, wenn sie ihren eigenen künstlerischen Anforderungen nicht entsprechen und vor sich selbst scheitern. Der Künstler ist daher sein eigener Richter, was in „Sépulture d'un poète maudit“ in einer ironischen Wendung vollführt wird und mit einer überheblichen Kontextualisierung des christlichen Glaubens.

Das erste Terzett beginnt mit einigen Gleichklängen, die sich auf die Intonation und den Lesefluss auswirken, indem sie einen beschwingteren Rhythmus erzeugen: „entendrez“ und „l'année“ reimen innerhalb des ersten Verses und im nachfolgenden Vers mit „condamné“, während „toute“ und „tête“ klanglich auch nicht weit voneinander entfernt sind. „Vous“ und „votre“ reimen zwar nicht, sind jedoch grammatikalisch und in ihren demonstrativen Eigenschaften miteinander verwandt. Auch der Konsonant [t] ist in den beiden Versen stark vertreten sowie Endung auf [-e] und die artikulatorische Öffnung durch die Nasale und das a in „entendrez“, „année“, „condamné“, was alles zusammen durch dieses Überkreuz-Spiel ein kleines Konzert veranstaltet. Diese beiden Verse unterscheiden sich dann auch sehr stark von ihrem folgenden, dem

³⁰¹ Ricken (2009), S. 189.

dritten Vers des ersten Terzetts, wo zwischen dem weichen und stimmhaften, von den Vokalen nicht weit entfernten Approximanten [l] („les“, „lamentables“, „loups“) sowie dem stimmhaften Anlaut in *des* das [k] in „cris“ zusammen mit dem vibrierenden [R] und dem engen Vokal [i] sehr hart und „laut“ auffällt, gemäß der Bedeutung eines Schreis. Auch rhythmisch kommt der dritte Terzettvers anders daher. Haben die Zäsuren in den ersten beiden Versen für einen tänzerischen Charakter gesorgt („Vous entendrez | toute l'année | Sur votre tête | condamnée“), ist im dritten Vers eine solche Setzung nicht möglich. „Les cris lamentables des loups“ verlangt eher, in einem Zuge ausgesprochen zu werden, die Zugehörigkeit des Adjektis zu den „cris“ empfiehlt eine Zäsur nach dieser Nominalphrase und vor „des loups“. Letzteres kann aus syntaktischen Gründen jedoch nicht allein stehen, da es besitzanzeigend ebenfalls zu den „cris lamentables“ gehört und in seiner Objektfunktion nicht alleine stehen kann. Der Vers würde somit in eine sehr kurze, zweisilbige zweite Hälfte geteilt werden. Das Attribut kristallisiert sich hier als Mittelpunkt heraus, „lamentables“ wird zum Drehpunkt dieses Verses. Der Kontrast zeigt sich nicht zuletzt auch in der Reimstruktur des ersten Terzetts: BBE. Nicht nur innerhalb der Strophe ist das erste Terzett gespalten und die einzelnen Teile stark voneinander getrennt, auch das Reimen mit Versen aus dem ersten Quartett entfernt die ersten Terzettverse noch mehr von ihrem dritten Partner. Die Spaltung ist folglich nicht nur im Terzett erkennbar, sondern auch im ganzen Sonett. Die sonst übliche Grenze zwischen Oktett und Terzett verschiebt sich somit zwei Verse hinab und rüttelt an der traditionellen Stabilität des Sonetts.

Ein Enjambement mit dem Bindewort „Et“ für eine Aufzählung zieht den dritten Vers des ersten Terzetts zusätzlich näher zum zweiten Terzett, da auch aus grammatikalischer Sicht die „cris lamentables zu loups“ und auch zu „sorcières faméliques“ gehören. Damit endet die Aufzählung aber noch nicht, es folgen weitere Possessiv-Objekt-Phrasen, eine parallele Struktur ist erneut erkennbar: „Les cris lamentables des loups / Et des sorcières faméliques, / Les ébats des vieillards lubriques / Et les complots des noirs filous“. Alle Nomina, ob es sich nun um das Objekt oder Subjekt in diesen Besitzverhältnissen dreht, sie stehen in der Pluralform und sind teilweise durch ein Attribut näher bestimmt. Eine solche Aufzählung erzeugt eine beschleunigte Häufung von in diesem Fall Nomina und Substantivierungen, die eine

Beschreibung oder erzählerische Erklärung ersetzen. Mit dem Schlusswort „filous“ reimt „loups“ des ersten Verses dieser Aufzähl-Reihe, womit diese Gruppe um ein Weiteres fester zusammengezogen wird und die vier Verse in ihrer Zusammengehörigkeit bestärkt sind. Die Terzette mit den Reimgruppen BB EFFE sind somit ungleich gespalten.

Klanglich sticht „sorcières“ im zweiten Terzett heraus. Ähnlich markante Laute folgen in dieser letzten Sonettstrophe nicht mehr und auch im gesamten Sonett gab es diesen Fall von zwei eng aufeinander folgenden, schneidenden Lauten nicht. Der Titel und die erste Sonettstrophe beginnen jeweils mit diesem stimmlosen Frikativ und finden ihr Echo erst in der letzten Strophe. Als Zauberin oder Hexe erhält diese ohnehin schon übernatürliche Figur auch noch klanglich eine besondere Stellung im Gedicht. Als Märchenfigur versieht sie das Sonett mit einem irrealen Element und reiht sich ein in die Gruppe der weiblichen Nomina „araignée“ und „vipère“. Symbolträchtig sind diese Figuren, erlauben die Bezugnahme auf die Funktion der Frau. In Baudelaires Leben spielt hier seine Mutter eine wichtige Rolle, da sie nicht nur den mütterlichen und erzieherischen Faktor darstellt, sondern auch eine wichtige Geldgeberin und Unterstützerin seiner Arbeit ist. Seine Abhängigkeit von ihr ist dadurch noch größer und nicht nur emotionaler, sondern auch wirtschaftlicher Natur. Im übergeordneten Sinne ermöglicht sie das Schaffen von Literatur und deren Existenz. Als Mutter brachte sie Baudelaire nicht nur auf die Welt, sie hält ihn auch am Leben. Da jede Quelle auch versiegen und ein Förderer im schlimmsten Fall seinen Schützling nicht mehr unterstützen kann, wird auch eine Mutter ihr Kind nicht ewig versorgen können. Als abgemagert werden die Hexen hier mit „faméliques“ beschrieben und dadurch in ihrer üblicherweise negativen und unheilbringenden Bedeutung abgeschwächt. Dies wiederum hat für ihre Umgebung einen positiven Effekt, wenn von Hexen keine Gefahr mehr ausgeht. Ihr eigenes Elend besingen sie lediglich mit den „cris lamentables“ des vorangehenden Terzetts. Hörbar sind auch die Rufe und Anfragen der Geldgeber, welche von leihenden Künstlern die Rückzahlungen einfordern. An das persönliche Gewissen appellieren so auch die Mahnungen der Verleger und Herausgeber, die bissigen Kommentare der kritischen Konkurrenten oder der hungrigen Leser, welche allesamt durch die „loups faméliques“ verkörpert werden können.

Ein ungewöhnliches Reimschema durchzieht dieses Sonett. Die Alternation der Reime (ABAB CDCD) in den beiden Quartetten weist noch nicht auf eine Abweichung vom klassischen Regelwerk hin, anschließend wird jetzt im ersten Terzett der Reim B aus dem ersten Quartett aufgenommen, nicht alternierend, sondern als Reimpaar. Die endgültige Abfolge der Reime ist für dieses Sonett folglich ABAB CDCD BBE FFE. Die Wiederkehr eines Reimklangs vom ersten Quartett im ersten Terzett stellt somit einen Sonderfall dar und verlangt im Verlauf dieser Analyse einer ganz genauen Betrachtung. Hier taucht ein Kreuzreim der ersten Strophe als Reimpaar in der dritten Strophe auf. Die Verse neun und zehn schaffen also durch Gleichklang eine Verbindung zum ersten Quartett, gleichzeitig ziehen sie aber eine Grenze, wenn sie der Alternation ABAB CDCD ein Ende setzen, denn mit ihnen gibt es zum ersten Mal in diesem Gedicht einen Paarreim. Bei dem soll es jedoch nicht bleiben, das zweite Terzett beginnt ebenfalls mit einem solchen Paarreim, wenn auch auf FF und nicht auf BB. Diese parallele Struktur und auch das Einrahmen der Verse zwölf und 13 durch den Reim E halten die zwei Terzette innerlich zusammen und vereinen sie zu einem Sextett.

Wieder einmal sind Oktett und Sextett ineinander verwoben und gleichzeitig auch voneinander getrennt. Die dem klassischen Sonett eigene duale Struktur ist auch in „Sépulture d'un poète maudit“ vorhanden, Dreh- und Angelpunkt sind dabei zwei Verse, die einen Paarreim bilden, klangliche Aspekte also. Betrachtet man das Sonett als graphischen Text und die vorhandenen Satzzeichen auch vorerst aus der graphischen Perspektive, sind strukturierende Tendenzen sichtbar. Entgegen der Alternation der Reime in den zwei Quartetten gruppieren Kommata durchgehend zwei Zeilen zu einem Verspaar, AB AB CD CD, durchkreuzen die aufgrund der alternierenden Reime verflochtene Struktur und ziehen die Strophen auseinander. Die zwei Quartette sind dank dieser Zeichensetzung nicht mehr zwingend in Blöcke getrennt, sondern die Zusammenfassung zu einem Oktett wäre hier gegeben. Aus der Blockartigkeit befreit, profitieren die beiden ersten Strophen so von einer Auflockerung der festen Struktur.

Einerseits sorgen die Reime für eine Einteilung in zwei Quartett-Strophen, dem wirkt die Auflockerung auf syntaktischer Ebene entgegen, weswegen die zwei als Blöcke

betrachteten Strophen miteinander vereint werden; die Grenze zwischen Vers vier und fünf verschimmt. Ein Semikolon grenzt die Quartette von den Terzetten zusätzlich ab, denn bisher waren nur Kommata vorhanden. Das erste Terzett wird sogar in seinem inneren Fluss von keinerlei Satzzeichen behindert oder gebremst. Es geht über ein Enjambement in das zweite Terzett über. Der Aufzähl-Ton verstärkt dies noch und verbindet die Verse stärker miteinander. Diese Aneinanderreihung von all den Dingen, die der durch das „Vous“ angesprochene Leser wahrnehmen wird, erfordert aus syntaktischen Gründen ein Komma, wenn es keine verbale Verbindung durch eine Konjunktion gibt, somit ist das im zweiten Terzett eingesetzte Satzzeichen in seiner trennenden Funktion geschwächt. Es stellt keine so starke Versgrenze dar wie etwa die zuletzt erwähnten Kommata in den Quartetten. Vielmehr nimmt das Tempo aufgrund dieses Aufzählungscharakters zu, durch das Komma oder das anaphorisch auftretende „Et“ in den äußeren Versen des letzten Terzets. Im Falle einer Aneinanderreihung sorgt ein Komma sogar für eine Verengung, da keine Lücke entsteht, wie etwa beim Setzen der Konjunktion „und“. Folglich stellt sich heraus, dass in diesem Sonett dasselbe Satzzeichen zwei gegensätzliche Funktionen haben kann, wenn es in der ersten Sonett-Hälfte Grenzcharakter hat und in den Terzetten wiederum die Verse enger miteinander verbindet. Die von Charles Baudelaire häufig eingebaute Ambivalenz ist in diesem Gedicht in kleinen Details versteckt, nicht, wie so oft, in Bildern oder durch Symbole und Metaphern, sondern durch syntaktische und grammatikalische Konstruktionen.

Es wurde erwähnt, dass die Grenze der beiden Terzette durch ein Enjambement aufgelockert wird. Man kann nun bei weiterer Betrachtung fast von einer Aufhebung dieser Trennung in zwei Strophen sprechen, da dieses genannte Enjambement auch durch die syntaktische Struktur bedingt ist. Das Gedicht als Ganzes besteht aus nur einem Satz, hat also allein dadurch einen Rahmen erhalten und bildet in sich eine Einheit. Dieser Satz wird zwischen den Quartetten und den Terzetten durch ein Semikolon in zwei Hälften geteilt. Nach dieser kurzen Pause, die dem Leser oder Sprecher als Atempause oder Denksekunde dienen kann, wird der Satz fortgesetzt und durch beide Terzette hin zum Ende geführt. Somit ist dieses nun erwähnte Enjambement gezwungenermaßen einheitsstiftend und verbindend in seinem

Charakter. Ein weiterer Faktor begünstigt die Verbundenheit der Terzette: In dieser zweiten Hälfte des Sonetts und gleichzeitig der zweiten Hälfte dieses Konditionalsatzes, erfährt der Angesprochene endlich, was er zu erwarten hat („Si [...] Un bon chrétien [...] Enterre votre corps vanté [...] / Vous entendrez toute l'année [...] Les cris ...“ usw.). Durch Einschübe, die im Folgenden noch inspiziert werden, gelingt es dem lyrischen Ich, Spannung aufzubauen, den Leser oder den Betroffenen hinzuhalten. In den Terzetten wird schließlich mit der Auflösung auch erlöst. Das Terzett steigt direkt mit der zweiten Person Plural ein („Vous entendrez“, V.9). Im folgenden Vers wird mit „votre tête condamné“ ein weiteres Mal Bezug auf die angesprochene Person genommen und zusätzlich auf das erste Quartett verwiesen, wo mit „votre corps vanté“ im vierten Vers bereits die gemeinte Person mittels eines den Körper betreffenden Wortes erwähnt wird. „votre corps vanté“ vs. „votre tête condamné“. Während der Leib durch „vanté“ mit einem positiv besetzten Partizip näher bestimmt wird, ist der Haupt des Angesprochenen verdammt. Mit „vanté“ und „condamnée“ liegt ein starker Antagonismus über dem gesamten Sonett. Einerseits sind die Verse und somit die Strophen durch parallele Strukturen, durch den gleichen Bau und durch Elemente gleicher grammatischer Natur miteinander verbunden, aus semantischer Sicht vermitteln die Begriffe jedoch starke Gegensätze. Jedoch bewegen sie sich allesamt im religiösen Kontext. Das erste Quartett führt einen Christen, einen unbestimmten und somit allgemein gehaltenen Christen, lediglich durch „bon“ charakterisiert, die Nächstenliebe und ein Begräbnis, hier als aktive Tätigkeit in Verbform, des „corps vanté“ (V.4) ein. Das Adjektiv „bon“ stimmt bereits einen positiven Ton an, welcher in der Nächstenliebe weiterklingt und schließlich im letzten Vers des ersten Quartetts mit dem preisenden Partizip „vanté“ den Höhepunkt anstimmt. Nächstenliebe wird im Neuen Evangelium vorgestellt und gilt dort als das höchste Gebot, welchem insbesondere Jesus Christus nachgeht und welches er unter die Menschen bringen möchte. Und so beweist sich auch in der ersten Strophe dieses Gedichts als guter oder „richtiger“ Christ, wer „par charité“ (V.2) agiert und die Person begräbt, die später durch das Partizip „condamné“ (V.10) in einem negativen Licht dargestellt wird. Da jedoch, wie es biblisch tradiert wird, Jesus für die Sünden aller am

Kreuze gestorben ist und täglich aus Nächstenliebe handelte, ist der in der ersten Strophe beschriebene Akt nachvollziehbar in seinem Hergang.

Reim B verbindet „Un bon chrétien, par charité, / ... / Enterre votre corps vanté, / ... / Vous entendrez toute l'année / Sur votre tête condamnée“ – die Verse, die die zwei Figuren hervorheben, um die es sich dreht: das im ersten Terzett mit „Vous“ direkt angesprochene Objekt, da es aus grammatikalischer Sicht die Opfer-Rolle und Objekt-Position einnimmt („Enterre votre corps“; „Sur votre tête“). Dessen Körper wird begraben, es ist von dessen Haupt die Rede und von den Wahrnehmungen, von den Elementen, die die Figur hören („Les cris“, V.10, „Les ébats“, V.9) und sehen („Les ébats“, V.9, und alle erwähnten Tiere, Personen, Phänomene) und vielleicht noch auf andere Art und Weise verspüren kann, wenn man von den möglichen Folgen der geschürten „complots“ (V.14) auf andere Menschen ausgeht beispielsweise.

„Sépulture d'un poète maudit“ ist kein Sonett, in welchem ein lyrisches Ich von seinen subjektiven, ganz individuellen und intimen Empfindungen spricht, wie es traditionsgemäß der Gebrauch war. Einen Sprecher gibt es dennoch, denn die Rede wendet sich an ein Publikum, an eine bestimmte Person oder, wie bereits ausgeführt, an eine Vielzahl von Menschen, und hat dadurch allgemeinen Charakter. Auch kann von einer ganz unpersönlichen Ansprache die Rede sein, vom unpersönlichen und verallgemeinernden „Vous“, welches mit „on“, folglich mit dem deutschen „man“ in seinem Bezeichnen verglichen werden kann. Dadurch lässt sich die soeben ausgesprochene These, es handele sich nicht um ein lyrisches Ich und auch nicht um die Schilderung persönlicher Erfahrungen, sogleich widerrufen. Sehr wohl könnte es sich nämlich darum handeln, dass jemand aus Erfahrung spricht und seine aktuelle Situation beschreibt, was wiederum die Wahl des Conditionnel I auch legitimiert. Das Sonett gleicht somit einer Versicherung, einer Prophezeiung (Futur I) mit hohem Wahrscheinlichkeitsgrad.

Es wird also eine bestimmte Person angesprochen, beziehungsweise, durch den Titel die Dichter in die Gruppe der „poètes maudits“ eingegrenzt. Klar ist andererseits, dass die Aussagen des Sonetts Allgemeingültigkeit erhalten, denn mit „Un bon chrétien“ und dem Ansprechen des Lesers, der gesamten Menschheit mit „Vous“ keine konkrete Person gemeint sein kann. Der lyrische Sprecher hält uns, dem Leser oder

dem Zuhörer, den Zeigefinger an die Brust. Definiert ist lediglich der Rahmen durch die christlich und religiös geprägten Begriffe. Zu diesen gesellen sich die „sorcières“ im zweiten Terzett und somit in der Schlusstrophe. Sie vervollständigen den mystischen Anstrich. Allerdings kommen sie „abgemagert“ („faméliques“, V.12) daher und haben somit eine bloß schwache Wirkung in diesem Gedicht. Schwächlich anmutend würde man auch zu den semantischen Elementen der „vieillards“ zählen, welche mit den besagten Hexen oder Wahrsagerinnen den Mangel an körperlicher Stärke und Vitalität teilen, wenn auch Hunger nicht für beide Seiten als Grund gelten muss. Und so eröffnet sich eine neue semantische Gruppe, zu welcher neben den erwähnten Attributen, die „vieillards“ und „sorcières faméliques“ teilen, auch noch „lubriques“, „lourde“, „sombre“, „vieux“, „décombe“, „appesantis“, „condamnée“, „lamentables“ hinzukommen, sowie aufgrund ihrer enthaltenen Seme oder Symbolik auch noch „araignée“, „vipère“, „loups“, „sorcières“, „ébats“, „comploits“, „filous“, „noirs“. Ob es sich nun um zwielichtige Gestalten handelt, um ihre mystische Symbolik, um gefährliche oder verwerfliche Züge, das Sonett malt ein insgesamt dunkles Bild. Den Kontrast dazu bilden „Un bon chrétien“, „charité“, „vanté“, „chastes“, „étoiles“, „petits“. All diese Wörter aber werten, haben in ihrem semantischen Inhalt attribuierende Eigenschaften.

Es ist denkbar, „étoiles“ und „appesantis“ zu beiden Gruppen zu zählen, zum einen, da Sterne einen mystischen Charakter und eine eigene Symbolik haben können, zum anderen, weil Sterne leuchten und dadurch zu den hellen Faktoren in diesem Sonett zählen und in ihrer Symbolik eine leitende Funktion haben, sei es als der Orientierung dienender Polarstern oder als nach Betlehem führend und wegweisend. Zu Frömmigkeit lässt sich „appesantis“ zählen; das Wort kann aber auch Trauer, Scham oder andere negative, von Schwäche geprägte Bedeutungen besitzen.

Hier jedoch sind die Sterne als „chastes“, als keusch, unschuldig und zart beschrieben, erfahren durch die Wahl solcher Attribute eine Personifizierung. Auch reihen sie sich in die Gruppe des frommen Christen ein. Aufgrund ihrer „yeux appesantis“ ist um einiges mehr eine menschliche Deutung plausibel. Als Publikum und Zuschauer bewahren sie am Himmel den Überblick, verschließen jedoch ihre Augen und überlassen den bestatteten Leichnam den dunklen Gestalten, den

Geheimnissen und Gefahren der Nacht. Es ist die fromme Leserschaft, das zeitgenössische Publikum, welches von einigen der Werke Baudelaires verstört und aufgewühlt wird. Zu Verbannung dieser einzelnen Gedichte gerichtlich gezwungen, bleibt der Dichter Baudelaire zurück mit seinen Schriften. Die klagenden Rufe der Wölfe vor Gericht, die Vorwürfe und enttäuschten, ungestillten, hungrig verbleibenden Erwartungen seiner Mutter, das fest gespannte Netz, in welches ihn der Verlust des leiblichen Vaters und der strenge Ersatz spannen, bilden den Kreis der Agierenden, der Einflüsse auf die Dichterperson.

Eine biographische Übertragung der Figuren aus dem Sonett allein soll uns aber nicht genügen. Ein jeder Dichter, Sänger, Schriftsteller oder Künstler im Allgemeinen sieht sich stets mit Kritikern konfrontiert, mit den „*cris lamentables des loups*“, oder mit den hungrigen Verlegern, dem hungrigen Auftraggeber und noch gierigeren Publikum. Gesteigert wird dadurch der ohnehin schon große, intrinsisch motivierte Leidensdruck eines Schaffenden. Deswegen lässt sich annehmen, dass in „*Sépulture d'un poète maudit*“ das Leben nach dem Tod thematisiert wird, noch konkreter, das einsame Ableben eines *poète maudit*, wie Baudelaire einer war, der mit der Erwartung leben muss, nach seinem Tod in Vergessenheit zu geraten, oder schon früher das Begräbnis und Zerreißen seines Werks mit ansehen muss. Sein gepriesener Leib wird nur von einer Person bestattet, sonst scheinen keine Menschen um sein Grab versammelt zu sein, und auch jener tut dieses nur aus Nächstenliebe, aufgrund seiner christlichen Gesinnung. In der Einsamkeit seiner Dichterschaft leisten ihm lediglich Nachtgestalten Gesellschaft. Während das Ableben dieses „*tête condamnée*“ in ein ruhm- und ehrloses Dunkel gestellt wird, ist der einzige Lichtblick, neben der bereits beschriebenen, von Frömmigkeit und Nächstenliebe geprägten Positivität, die Schlange und „*ses petits*“, die im ersten Terzett neues Leben symbolisiert, ein Tier, das in der Tradition des christlichen Glaubens für Verführung steht, den Menschen ins Verderben zieht, die tödliches Gift produziert und zu töten in der Lage ist. Umso erstaunlicher ist demnach die Tatsache, dass sie hier für neues Leben sorgt. Sie trägt die Ambivalenz also in sich selbst, wenn eine solche Figur die lebensstiftende Mutterrolle übernimmt, sorgt aber auch für einen Kontrast innerhalb des Gedichts, da hier von Begräbnis die Rede ist und sie, vermutlich auf oder am Grab des Toten, neues

Leben entstehen lässt, während dieser Ort im sonstigen Gedicht aufgrund der ihn umgebenden Persönlichkeiten finster charakterisiert wird. Diese ihre „petits“ werden geboren in einem Umfeld von weiteren „maudits“: von einzelgängerischen Wölfen, von kraftlosen Hexen, lüsternen Alten und Gaunern.

Einen nahezu identischen Reim bilden „étoiles“ und „toiles“, da nur ein Vokal zu Beginn des Wortes sie voneinander unterscheidet. In ihrer direkten Bedeutung, obschon mit großer Entfernung, fungiert der Sternenhimmel nicht selten als Dach über den Köpfen der Menschheit. Nicht nur lautlich, sondern auch inhaltlich haben diese Reimwörter somit viel miteinander gemein. Phonetisch teilen „étoiles“ und „toiles“ mit „noirs“ im letzten Sonett-Vers die Halbvokal-Kombination [wa]. Einen Kontrast bilden jedoch die funkelnden Sterne mit „noirs“, dem Dunkel der Nacht beispielsweise, dem Gegensatz von Licht oder von weißer oder heller Farbe. Lediglich das Dunkle zu erhellen vermögen die Sterne durch ihre Reflexion mit dem Sonnenlicht, ohne welches sie „tote“, schwarze Himmelskörper darstellen. Bedauerlicherweise sind sie aber im Begriff, ihre Augen zu schließen, zumindest ihren strahlenden Blick herabzusenken. Das erhoffte Strahlen oder Aufleuchten wird somit nicht möglich. Wieder findet sich ein Dichter ins Dunkle eingehüllt: „Poe fuyait tout dans le noir de l'ivresse, comme dans le noir de la tombe.“³⁰² Das Dunkle, das Grab sowie der Rausch werden nicht selten miteinander in Verbindung gebracht und stehen in einem gemeinsamen Kontext, und zwar dem des Abgründlichen, welches an der Lage des „écrivain maudit“ haftet, welches er tief in sich trägt: „le mal auquel il succombe, il le porte au fond de lui-même.“³⁰³

Auf den Höhepunkt im „votre corps vanté“ (V.4) reagiert der zweite Vers des ersten Terzetts mit einer semantisch gegensätzlichen, aber baulich identischen Konstruktion, da in „votre tête condamnée“ (V.10) die Wortfolge wie auch im vierten Vers aus Possessivpronomen, Nomen und Partizip besteht. Innerhalb des Gedichts vollzieht sich nach fünf Versen also eine solche Wendung. Somit beginnt der Konditionalsatz mit einer positiven Färbung, die zweite Hälfte und dem Resultat der anfangs gestellten

³⁰² Edgar A. Poe: Œuvres en Prose, Notices de Baudelaire, Collection Bibliothèque de la Pléiade (n° 2), Gallimard, Paris 1932, S.1017.

³⁰³ Brissette (2009), S.6.

Bedingung, entspricht dann ein negatives Bild. Die Wahl des Tempus fällt auf die Futur-Form, nicht etwa auf einen Irrealis, weswegen die Wahrscheinlichkeit groß ist, dass hier realistische Begebenheiten geschildert werden und nicht etwa eine Utopie oder Dystopie. Wahrlich negativ sind die Aussichten, die „Vous“ erwarten.

Ab der zweiten Hälfte des zweiten Quartetts beginnt die Nennung dessen, auf was sich die angesprochene Figur einstellen muss. Der zu erwartende Zeitpunkt ist dank „À l'heure où“ adverbial markiert und steht am Versanfang, ganz wie das den Bedingungssatz einleitende „Si“. Dieser Aufbau hat Parallelismus-Charakter und verleiht dem Sonett Ordnung und Struktur. Betrachtet der Leser das Sonett so wie es gedruckt auf Papier vor ihm liegt, befinden sich die Elemente des Konditionalsatzes parallel und übereinander, jeweils zu Beginn der ersten beiden Strophen, die ja gleichzeitig auch die beiden Quartette des Sonetts sind. Diese Betrachtungsrichtung führen wir nun fort und landen mit dem Auge auf dem nächsten Strophenbeginn, wo sich ebenfalls ein Segment befindet, das den Bedingungssatz formt und aus syntaktischer und grammatikalischer Hinsicht obligatorisch ist. Folgende Linie ergibt sich: „Si ... / À l'heure où ... / Vous entendrez“. In der vierten und letzten Strophe, beziehungsweise im zweiten Terzett, lässt sich dies jedoch nicht fortspinnen. Doch wie bereits erwähnt, werden hier, im Futur-Teil des Conditionnel, die Inhalte aufgezählt und der Spannungsbogen kommt zu seiner Auflösung.

Als Zwischenergebnis lässt sich feststellen, dass entscheidende Satzglieder am Strophenanfang stehen und das Sonett zu Struktur verhelfen. Ebenfalls eine vordere Position nimmt „Enterre“ im vierten Vers ein. Von Wichtigkeit ist die Tatsache, dass das Prädikat als Tempus-Träger den Grad der Wahrscheinlichkeit angibt und hinsichtlich des zweiten Teils des Konditional-Satzes bereits andeutet, wie realistisch das Eintreffen der Prophezeiung sein könnte. Man spinne nun die Idee fort und findet im zweiten Vers, und somit immer noch im ersten Quartett, das Subjekt des Satzes: „Un bon chrétien“, welches den Versbeginn markiert.

Immer stärker ist eine Gleichmäßigkeit der Anordnung erkennbar: „Si ... / Un bon chrétien ... / Enterre ... / À l'heure où / ... / L'araignée y fera ... / Et la vipère ... / Vous entendrez ... / Les cris ... / Et des sorcières ... / Les débats ... / Et les complots ...“. Parallele Strukturen zeichnen die Positionierung der Satzglieder aus, welche

hinsichtlich ihrer grammatikalischen Funktion und Wichtigkeit gleichmäßig an erster Stelle im Vers oder in der Strophe stehen. Im letzten Zitat sieht man zusätzlich auch Parallelismen, wenn es um die Aufzählung der Elemente geht, von welcher bereits die Rede war. In drei Fällen steht ein „Et“ an erster Stelle, in den Versen 8, 12 und 14. Der achte Vers unterscheidet sich durch eine Nuance vom Sextett: In „L'araignée y fera ses toiles, / Et la vipère ses petits“ ist die Aufzählung nicht rein semantischer also inhaltlicher Natur, sondern hier wird elliptisch das Verb ausgelassen, das „Et“ ermöglicht eine solche Lücke. Man könnte fast von einem Relativsatz-ähnlichen Ton sprechen. Die bindende Funktion des Wortes wird dadurch nur mehr intensiviert und zieht die beiden Verse stärker zusammen. Das Ende des zweiten Quartetts erscheint abrupt. Zuzüglich zum Semikolon wird die ohnehin schon vorhandene Grenze zwischen Oktett und Sextett tiefer gegraben.

Dichter miteinander verbunden sind auch die Verse 11 und 12, da das Bindewort „Et“, das hier auch am Versanfang steht, zwei Genitive voneinander trennt. Es handelt sich nämlich um „Les cris lamentables des loups / Et [les cris lamentables] des sorcières faméliques“, wenn dies auch im Französischen nicht eindeutig durch grammatische Endungen angezeigt wird und aus dem Kontext erschlossen werden muss. Vers 12 ist also vom ersten Teil des vorhergehenden Verses abhängig und fester an ihn gebunden. Im letzten Fall und gleichzeitig auch im letzten Vers dieses Sonetts ist das Bindewort nicht durch solche Beziehungskonstruktionen charakterisiert. „Les ébats des vieillards lubriques / Et les complots des noirs filous“, die beiden Syntagmen gehören gleichwertig zum Satzanfang „Vous entendrez toute l'année“ aus dem ersten Terzett. In den beiden Schlussversen ist also keine interne grammatikalische Abhängigkeit festzustellen, vielmehr beenden sie den im ersten Terzett begonnenen Hauptsatz und stellen so den Rahmen her, der schließlich auch die Terzette zu einem Sextett formt. Was sie jedoch gemeinsam haben, ist der parallel aufgebaute Beginn mit Nominalphrase im Plural („Les ébats“ / „les complots“) und der anschließenden Nominalphrase im Genitiv („des vieillards lubriques“ / „des noirs filous“). Letztere stehen jedoch in einem chiastischen Verhältnis zueinander, was die Stellung des Nomens und des Adjektivs betrifft. Einen Gegensatz bilden „vieillards“ und „filous“ tatsächlich, wenn man bei „filou“ von der Bezeichnung für einen Jungen

als „Schlingel“ ausgeht und somit das niedrige dem hohen Alter der Greise entgegengesetzt. Doch für Baudelaires Sonett ist die Wahl dieser Bedeutungskomponente eher unwahrscheinlich.

Das nächste Reimpaar „sombre“ und „décombe“ wird betrachtet. Das Nomen „décombe“ bezeichnet Überreste, ob nun die eines Körpers oder die eines Werkes. Es kann die Rede von einem Friedhof und den Gräbern sein, die die hier genannte Grabstätte umringen. „Derrière quelque vieux décombe“ (V.3) wird der Tote begraben, in einer Grube, in welcher bereits vor ihm Menschen bestattet wurden. Der Gedanke eines Massengrabs macht sich breit, die Individualität des Einzelnen geht verloren, wie in der Großstadt macht sich Anonymität breit. Zudem werden die Menge wie auch die einzelnen Gegenstände oder Persönlichkeiten durch das Adverb „quelque“ nicht näher bestimmt, sondern verallgemeinert, anonym als eine unbestimmte Menge definiert. Sie verschwinden in der Menge, die Masse hat den Einzelnen unkenntlich gemacht.

Der zu Bestattende hat in diesem Sonett auch keinen Namen, keine eigene Persönlichkeit. Auch das Werk eines Künstlers kann als Überrest einer Kultur, einer ganzen Epoche oder Gesellschaft in Vergessenheit geraten, zusammen mit Schriften und Kunstwerken anderer, zeitgenössischer oder jener Künstler aus vergangenen Epochen, im Besonderen, wenn sie nicht in den Kanon aufgenommen werden und ein Leben nach dem Tod nicht gegeben ist. Zerstörung schwingt in der Bedeutung von „décombe“ mit, zumal hier der Singular gewählt wurde, was auch die Zerstörung eines Gebäudes bezeichnen kann, von welcher im Paris des 19. Jh. einige und vor allem Kunstgebäude betroffen waren. Erneut weitet sich der Kontext des Sonetts aus, nicht ein einzelner Dichter, sondern die ganze Dichtergruppe der „poètes maudits“ und auch die Kunstwelt im Gesamten ist von Zerstörung bedroht, droht, beseitigt und vergessen zu werden.

„Tout finissent dans la fosse commune mais ne subissent pas le même sort post mortem.“³⁰⁴ Dichter, Schriftsteller, Maler und Bildhauer usw. streben Individualität, Originalität und Einzigartigkeit mit Erkennungswert an, werden dann jedoch versammelt in einem Massengrab. Aus der Einsamkeit ihrer Stube oder aus „la foule“

³⁰⁴ Anthony Glinoe, Éloïse Pontbriand (2014), S.105.

in der Stadt kommen sie in „la foule“ des Grabs, mit dem Unterschied, dass sie als Künstlerschaft versammelt sind, abgetrennt von denjenigen Bürgern und Adeligen, die sich eine Grabstätte leisten können, vereint mit den Mittellosen der Gesellschaft. Entfernt stellt auch das Sonett eine solche Grube dar, in der der einsame „poète (maudit)“ sich befindet, über ihm die Sterne, vereint mit Gaunern und anderen von der Gesellschaft verschmähten Gestalten, und stets dem Tod nahe. „Car se laisser en art et en politique, c'est se suicider“³⁰⁵, heißt es im Salon de 1846.

Diese Vermutung untermauert das Reimen von „décombres“ mit „sombres“, einer finsternen, pessimistischen Einstellung, die nicht viel Platz für Hoffnung lässt. Lautlich verwandt miteinander sind „décombres“ und „sombres“ mit „complots“, welches im letzten Terzett zu finden ist und den reimenden Wortteil [ɔ̃br] mit enthaltenem Nasal enthält, wenn auch zu Beginn des Wortes, also in Umkehrung. Auch „complots“ haben in ihrer Bedeutung, in ihrem Sein als Konspiration gegen Menschen oder Körperschaften dunkle Komponenten. Ziel eines Komplotts, eines Anschlags ist mindestens eine Änderung, jedoch meistens eine Zerstörung oder ein Umschwung. Die ursprüngliche Bedeutung des französischen „complot“ geht auf Menschenmassen, auf Gedränge zurück. Ein weiteres Mal schwingt das Phänomen der Masse mit, wenn auch nicht auf erster Ebene.

Keht man zurück zum Titel des Sonetts und seiner Funktion als Vorwort oder Inschrift, erzeugen die schneidenden [s]-Lautes des Titels und wie auch zu Beginn des ersten Verses einen schneidenden klanglichen Effekt. Wie bereits näher erläutert, folgt darauf ein weich geprägter Klangteppich. In Kombination mit der Tatsache, dass das Sonett ein ganzer Satz und somit eine Einheit ist, entsteht mit diesem *stoicheion poeticae* die Illusion eines Buches, beispielsweise mit weichem, ledernen Einband, und, durch den schneidenden Charakter weniger Konsonante das Eingravieren einer Inschrift. Noch stärker kann der Effekt vernommen werden, wenn es sich um eine Grabesinschrift auf steinerner Oberfläche handelte. Die wechselnden Tempi und teils beschwingten Rhythmen entsprechen dem Schreiben an sich, das ebenfalls in Tempo und Bewegung variiert, je nach Schriftart. Der graphische Prozess des Schreibens

³⁰⁵ Salon de 1846, S. X (Au Bourgeois)

wird hier also hörbar gemacht, während der Titel bereits die bildliche Assoziation hervorruft. Auf Bedeutungsebene kontrastieren, wie bereits analysiert, die dunkle Stimmung und die christlich konnotierten Begrifflichkeiten mit einzelnen erhellenden Aspekten (beispielsweise durch „étoile“). Entsprechend der inhaltlichen Dualität sind auch in den Terzetten die „cris“, die klagenden Schreie klanglich als überraschendes Moment zu vernehmen. Das Sonett wird zweigeteilt, vergleichbar mit der Buchfalte. Versteht man diese Rufe hier als Mahnungen der Verleger Baudelaires, werden hier sogar Schulden klanglich spürbar gemacht und das Schicksal des „poète maudit“ auf mehreren Ebenen und als *stoicheion poeticae* eingepägt.

Fazit

In der letzten Analyse innerhalb dieser Arbeit fällt „Sépulture d'un poète maudit“ (1857) durch die Selbstreflexivität auf und erlaubt eine Rezeption des Sonetts auf Meta-Ebene. Die Dichter-Figur, hier der „poète maudit“, reflektiert sich und sein Werk mittels einer Stilisierung, die ihren ironischen Höhepunkt in den Tiefen des Begräbnisses und in der Identitätslosigkeit des Massengrabs findet. Der im Sonett angesprochenen christlichen Nächstenliebe steht die Misere des Dichters gegenüber wie auch die Zauberin, als irreales und auch klanglich hervorstechendes Moment. Zeitliche Ausdehnung erfährt das Sonett durch entsprechende Tempus-Formen und die Reflexion von Vergangenheit und Zukunft. Das Schicksal des „poète maudit“ ist darin als „*stoicheion poeticae*“ eingepägt. Es ist nicht nur Rückschau auf Leben und Werk eines Dichters, sondern stellt auch den nicht endenden Zustand in Aussicht.

V Charles Baudelaires Aufbruch in die Moderne

Es heißt, Baron Haussmann ließ die „Keule“ schwingen: „la massue haussmannienne aurait [...] saccagé les chefs-d'œuvre de l'esprit et pulvérisé la mémoire du peuple.“³⁰⁶ Zurück bleiben Nostalgie, die Sehnsucht nach „den guten alten Zeiten“ und etliche Vorher-Nachher-Bildbände zur französischen Hauptstadt. Des Barons Nachname bekommt sein eigenes Verb, „haussmanniser“³⁰⁷ steht in Verbindung mit Transformation und Optimierung. Neue Bauten ersetzen alte Traditionshäuser, doch nicht nur von Städtebaumaßnahmen ist das Paris des 19. Jahrhunderts betroffen. In Europa etabliert sich die Marktwirtschaft mit dem Phänomen der Ware und dem Wunsch nach Neuheit.

Neues wagt auch Charles Baudelaire in seinen „Fleurs du Mal“ und platziert die Stadtthematik und das Elend, das Hässliche innerhalb der traditionsreichen Form des Sonetts. „Baudelaire war selbst das Neue“³⁰⁸, schreibt *Die Welt*. Und dennoch hat er keine direkten Nachahmer. Dies jedoch sieht David W. Galenson als Voraussetzung dafür, ein Kunstwerk als innovativ qualifizieren zu dürfen. Es sollte andere Künstler mindestens zur Änderung ihrer bisherigen Schaffensweise bringen. Galenson verwendet das Verb „embodied“³⁰⁹ und zeigt damit deutlich, dass Innovationen Teil des Bestehenden, des Ganzen werden. Ihm geht es um „innovations that all served to challenge basic conventions of advanced art“³¹⁰. Innovationen treten folglich in Konkurrenz mit bestehenden Kunstformen. Letzteres trifft auch auf Baudelaires Sonettieren zu: Er erfindet keine neue Gattung, sondern gestaltet sie nach seinem Ermessen, verändert die bestehende mittels subtiler, neuer und für seine

³⁰⁶ Charles Marville: Paris et son double. Paris avant Haussmann; Paris aujourd'hui, Édition Nicolas Chaudun, Paris 2010.

³⁰⁷ haussmanniser, adj. masc. sg. = „transformer une ville, un quartier, selon les théories du baron Haussmann“; <https://www.universalis.fr/dictionnaire/haussmanniser/>, 31.08.2019.

³⁰⁸ Vgl. Die Welt, „Baudelaire ging nicht zu Starbucks“, erschienen online unter <http://www.welt.de/111223244> am 17.11.2012, zugegriffen am 23.03.2015 um 10:30 Uhr.

³⁰⁹ David Galenson: Analyzing Artistic Innovation: The Greatest Breakthroughs of the Twentieth Century, in: Historical Methods: A Journal of Quantitative and Interdisciplinary History 41, 3 Summer 2008, University of Chicago, S. 8.

³¹⁰ Ibid., S. 11.

Zeitgenossen befremdlicher Methoden und Techniken. Seine einzelnen Werke treten als etwas Neues im Gewand des Alten, einer traditionsbehafteten Gedichtform hervor.

In den Gedichtanalysen wurde deutlich, dass mehrere Aspekte auch aus dem gesellschaftlichen Leben, aus dem zeitgenössischen Leben des Dichters aufgegriffen wurden, nicht zuletzt mit der konkreten Erwähnung der „Bohémiens“, in „Bohémiens en voyage“ beispielsweise. Auch ist von Armut oft die Rede („La Mort des pauvres“) und vom Schicksal des Künstlers und seiner Würdigung („Sépulture d'un poète maudit“). Ökonomische und finanzielle Faktoren werden hier in einem lyrischen Kunstwerk thematisiert. Gesellschaftliche Schichten werden zudem miteinander verwoben, wenn ein „homme de bien“ verstrickt wird mit in Verruf geratener Literatur in „Épigramme pour un livre condamné“, wo der Leser gewarnt wird. Auch in „Le mauvais Moine“ finden sich die Persona Mönch und Klosterbewohner konfrontiert mit dem sündhaften Dasein eines Kunstschaftenden. Gemeinsam ist ihnen nicht nur die Mittellosigkeit, sondern auch das Rütteln an festen Strukturen – im ständigen Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit und im Angesicht des Todes, der schließlich auch in „La Musique“ das erleidende Ich bedroht. Im 19. Jahrhundert sind diese Phänomene in Paris unter den radikalen, städtebaulichen Maßnahmen Hausmanns für den Stadtbewohner Baudelaire sichtbar und spürbar. Die Einrichtung breiterer Avenues sollten zudem Revolutionsbestrebungen seitens der Bevölkerung verhindert werden. Paradoxerweise sollten Hausmanns Innovationen also Beständigkeit gewährleisten.

Überträgt man diese Gedanken auf die Literaturwissenschaft, sind selbst die Epochen der Literaturgeschichte nicht durch ein abruptes Enden einer alten und Beginnen einer neuen definiert. Fließende oder sich überschneidende Übergänge beschreiben eher den Lauf der Geschichte. Solche „Mischformen [...], die moderne Techniken mit alten Strukturen zu einer Symbiose verbanden“³¹¹, erlaubten eine kontinuierlich voranschreitende Entwicklung Richtung Modernität. Nicht als Bruch vollziehen sich Wandel und Modernisierung, denn bekannte Technologien, und im weitesten Sinne Traditionen, können als Basis und Fundament für Veränderungen

³¹¹ Ibid., S. 89.

dienen und gleichzeitig Halt und Stabilität bieten, während absolute Freiheit und „Bodenlosigkeit“ zum Fall führen.

Walter Benjamin beruft sich auf Nietzsche, wenn er hier an „die ewige Wiederkehr“ denkt und den Kreislauf von Neuerscheinung und Altmodisch-Werden erkennt³¹²: „Was heute als Avantgarde umstritten ist, kann morgen klassisch sein.“³¹³ Neues stellt er daher wie eine Abwandlung eines Vorgängers dar. So entsteht auch eine Epoche nicht aus dem Nichts heraus, sondern findet ihren Ursprung in jener, der sie entspringt. „Die Moderne versteht Geschichte stets als eigene Vorgeschichte.“³¹⁴ Und tatsächlich berichtet Fritz Stahl aus Paris, dass sich ein neues Haus „aus dem vorhandenen allmählich entwickelt.“³¹⁵

Dass Veränderungen und Neuerscheinungen Teil des Lebens sind, sie aber auch zu Altem werden oder ganz schwinden, flüchtig sind, daran lässt sich nicht zweifeln. Kurz und flüchtig ist auch der in „À une passante“ beschriebene Moment, in dem die fremde Passantin am Beobachter vorbeihuscht und er seine Chance verpasst – „trop tard!“ (Vers 12). Er hat sich, wie es scheint, der Schnelligkeit und „fugitivité“ des modernen Lebens noch nicht angepasst. Nicht ausführliche Beschreibungen, sondern hastig aneinandergereihte Attribute stellen die Fremde dar, die der Sprecher im nächsteh Moment aus den Augen verliert: „Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse“ heißt es in der zweiten Zeile, wobei erst in der darauffolgenden klar wird, dass es sich hier um eine Frau handelt. Die anschließende Skizzierung erfolgt im selben Aufzählungston. Erst als sie vorbeigezogen ist, hat das lyrische Ich erst Zeit, sich seinen inneren Regungen, Zeit für das Nachbeben dieser umwerfenden Erscheinung, unterstrichen durch Exklamation. Diese Verse erlauben syntaktisch vollständige Sätze, und sogar einen parataktischen Satzbau. Das lyrische Ich ist nun wieder in seinem beobachtenden Zustand und verdeutlicht den Gegensatz zum

³¹² Walter Benjamin: Das Passagen-Werk [Die Langeweile, ewige Wiederkehr], in: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, V, 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982, S. 173.

³¹³ Koch (2014), S. 160.

³¹⁴ Andreas Jäger: Was ist Ökonomie? Zur Formulierung eines wissenschaftlichen Problems im 19. Jahrhundert, metropolis, Marburg 1999, S. 34.

³¹⁵ Fritz Stahl: Paris, eine Stadt als Kunstwerk, Schrollverlag, Berlin 1928, S. 18.

raschen Tempo der sich fortbewegenden Menschenmenge und der Masse, die stets etwas Neues anspült.

Das Phänomen der Neuheiten und der Masse ist auch im entstehenden Warenhaus vertreten. Dort sind Produkte ausgestellt und kunstvoll arrangiert. Walter Benjamin spricht von der „Inthronisierung der Ware“³¹⁶ und unterstreicht den altarähnlichen Aufbau für die Präsentation der Ware, die dem Konsumenten Vieles zu versprechen vermag. Dadurch wird sie aus ihrem gewohnten Existenzbereich herausgenommen, Ein Verwendungsgegenstand erhält, auf diese Weise exponiert, Aufmerksamkeit in diesem „Ausstellungsraum der Warenwelt“³¹⁷. Seine eigentliche funktionelle Aufgabe, sein Existenzgrund wird dadurch verklärt und von der Realität entrückt. Und so geht es auch in der modernen Dichtung nicht darum, Realitäten darzustellen, sondern eher darum, den passenden Ausdruck zu finden, der sich aus Erfahrungen speist und diese dem Leser authentisch vermitteln kann: „Le Beau ne se confond donc pas avec le Vrai. Il résulte d’une transformation [...] de la réalité selon la vision intérieure de l’artiste.“³¹⁸ Für Théophile Gautier gibt es hier keine Grenzen zwischen Gattungen oder Kunstformen. Vielmehr versucht er, Gattungen zu verbinden, etwa darstellende Kunst in die schriftliche Form zu übertragen, und erzeugt dadurch Mischformen. Auch durch die musikalische Vertonung oder Übersetzung eines Gedichts in andere Sprachen machen sich Künstler existierende Kunstwerke oder Kunstformen zu Nutze, um ihrer persönlichen Idealvorstellung Ausdruck zu verleihen. „*Transposition* bezeichnet eine Übertragung eines Kunstobjekts in ein anderes Medium, unter gleichzeitiger Zugabe eigener, individueller Vorstellungen.“³¹⁹ Solche „*Transpositions d’art*“ verkörpern unterschiedliche Darstellungen von Kunst und ermöglichen die Wahrnehmung eines Kunstwerks mit allen Sinnen.³²⁰

³¹⁶ Benjamin (1982), „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“, S. 51.

³¹⁷ Jan Urbich: Darstellung bei Walter Benjamin: die „Erkenntniskritische Vorrede“ im Kontext ästhetischer Darstellungstheorien der Moderne, De Gruyter, Berlin/Boston 2012, S. 386.

³¹⁸ Philippe Terrier: Charles Baudelaire, Théophile Gautier. Deux Études, Baconnière, Neuchâtel 1985, S. 103.

³¹⁹ Cenerelli (2000), S. 43.

³²⁰ Cenerelli betont aber auch die notwendige Unterscheidung von der Synästhesie: „Obwohl im Rahmen der *transposition* teilweise synästhetische Bezüge mitschwingen, lassen sich Synästhesie und *transposition* nicht gleichsetzen.“ (Ibid.)

Schauplatz der Schaufensterkunst und des Warenkults ist im Paris des 19. Jh. die Passage: „le passage et ses variantes (la halle, la galerie, la serre, la marquise...): on y expose les produits de l'industrie, on s'y promène, l'intérieur y devient extérieur et réciproquement“³²¹. Der Passant kann hier in den Vitrinen der einzelnen Geschäfte deren angebotene Ware bestaunen, während die Schaufenstereinrichtung um die Aufmerksamkeit der Konsumenten kämpft und sie anzulocken ersucht. Schaufenster wie auch die Passagen und die späteren Warenhäuser zählen als „prägnantes Merkmal der Kultur der Moderne“³²². Die Gestaltung der Vitrinen und die Architektur der Passagen sind jene neuartigen Sinneseindrücke, die für den modernen Bürger von Paris das Einkaufserlebnis „eine ästhetische Erfahrung“³²³ werden lassen. Zusammengetragen in den schmalen Gängen wirken die Menge der Produkte und die kunstvolle Ausschmückung der Vitrinen intensiv auf das betrachtende Auge. „Die entsprechende Beleuchtung erzeugte theatrale Effekte“³²⁴, Gegenstände und Gesichter spiegeln sich in den Glasvitrinen und bewirken Dopplungen, während die Sicht auf den Ausgang, den der Konsument ohnehin nicht allzu bald finden soll, verdeckt wird. Das Individuum verliert sich in der Menschenmenge, in welcher der Einzelne nur einer von vielen ist. Die sich bewegende Masse außerhalb der Vitrinen kontrastiert mit den unbewegten Objekten im Schaukasten, deren Glasscheibe den Menschen vom Objekt seiner bisher nicht gekannten Begierde trennt. Die Grenze kann er nur überschreiten, wenn er den Laden betritt.

Notwendigkeit von Neuem zu erwecken. Dem lässt sich Théophile Gautiers Kunstverständnis „l'art pour l'art“ entgegensetzen, wonach Kunst zu ihrer Perfektion gelangen soll, ohne jedoch einem Zweck zu dienen. Dabei verfolgt Gautier beharrlich seine „idée fixe“³²⁵ und die Suche nach der absoluten Schönheit. Der Kritiker und Dichter möchte in Dingen das Schöne sehen und erkennen. Negative Kritik liegt ihm nicht, stattdessen konzentriert er sich auf die positiven Aspekte eines Objekts und

³²¹ Philippe Hamon: Expositions. Littérature et Architecture au XIX^e siècle, José Corti, Paris 1989, S. 13.

³²² Nina Schleif: Schaufensterkunst: Berlin und New York, bohlau, Köln 2004, S. 11.

³²³ Gertrud Lehnert: Paradies der Sinne. Das Warenhaus als sinnliches Ereignis, in: Ästhetik und Alltagserfahrung, Band 1, VII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, hg. von Lambert Wiesing, DGAE, Jena 2008, S. 4.

³²⁴ Ibid., S. 5.

³²⁵ Terrier (1985), S. 101.

überrascht hier mit einem gewissen Optimismus. Charles Baudelaire hingegen schreckt nicht davor zurück, die hässlichen und leidvollen Seiten des Lebens in seiner Poesie darzustellen. Terrier spricht in Bezug auf Gautier von einer „obsession tyrannique“³²⁶, mit welcher er ans Werk geht.

In diesem Prozess entwickelt der Konsument ein neues Warenverständnis, ein anderes Werte-System, wenn er den angebotenen Gütern einen bisher nicht da gewesenen Wert zuspricht und sie aufgrund ihres Neu-Seins erwirbt. Da jedoch das Austauschen von Produkten möglich ist oder gar durch Qualitätsverlust obligatorisch ist, droht ihnen bald der Verlust ihres Warenwertes, bei welchem auch ein moralischer Verschleiß feststellbar ist. Von diesem sind traditionelle poetische Formen gleichermaßen betroffen, wenn der Bedarf nach Neuem aufkommt. Bestehende (Gedicht-)Formen oder niedergeschriebene Gedichte werden nicht gänzlich durch Innovation ersetzt. Sie bleiben als Medium in einem abstrakten, im kollektiven Gedächtnis oder auch im realen Archiv bestehen und können weiterhin zur Lektüre herangezogen werden. „Die Archive werden immer größer, das Alte muss nicht schwinden.“³²⁷ So identifiziert auch Kirsten Dickhaut solche Archive als „Räume des Wissens“³²⁸, die der „Aktivierung des kanonischen und des nicht-kanonischen Wissens“³²⁹ dienen, und somit eine essentielle Rolle im kollektiven Literatur- und Wissensgedächtnis spielen. Literatur und Kunst sind dadurch nachweislich unvergänglich, auch „das Angeschautwerden verleiht ihnen Dauer.“³³⁰ Während einige Konsumgüter uns als Instrumente und Hilfsmittel im Alltag dienen, verfolgt Kunst keinen vergleichbaren Zweck, ist nur um ihrer selbst willen da.

³²⁶ Ibid., S. 102.

³²⁷ Koch (2014), S. 160.

³²⁸ Kirsten Dickhaut: Bibliotheken als Räume der Wissensbewegung: Zu Flauberts Poetik der Ordnung als Begründung ihrer Unzulänglichkeit in *Bouvard et Pécuchet*, in: Raum und Bewegung der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn, hg. v. Wolfgang Hallet und Birgit Neumann, transcript Verlag, Bielefeld 2009, S. 233-256, S. 233.

³²⁹ Ibid.

³³⁰ Koch (2014), S. 163.

Walter Benjamin setzt den Flaneur in den direkten Vergleich mit Ware. So wie sich der durch die Menschenmenge und durch die Kaufhäuser Schreitende³³¹ in manche Personen hineinversetzen und sich Einblick in ihr Inneres gewähren kann, dies jedoch selbst entscheidet und somit vor verschlossenen Türen steht, dies aber, weil sie es „nicht wert“ sind, so geht es gleichermaßen einem Mittellosen und der teuren Ware, die sich mit dem nicht verbünden wird, der ihrer nicht würdig ist. „Sie wollen nichts von ihm wissen; in ihn fühlen sie sich nicht ein.“³³² Baudelaires Flaneur ist berauscht von den Eindrücken der Menschenmassen und der Warenviefalt. „Der Flaneur [...] ist nicht Käufer. Er ist Ware.“³³³ In diesem Kontext gerät Literatur als Ware mit einem bestimmten Wert in den Fokus. Baudelaire, seinerzeit nicht hoch angesehen, muss um einen Platz im Feuilleton kämpfen und jedes noch so niedrige Angebot annehmen, um überhaupt in einem Blatt zu erscheinen.

Théophile Gautiers Vorwort zu „Mademoiselle de Maupin“ (1835) spricht dieses Problem an und übt deutlich Kritik an Zeitungen und indirekt am Feuilleton, da sie für Literatur und für Bücher eine Gefahr darstellen. Werkausschnitte erscheinen inklusive ihrer Kritiken, weswegen sich der Leser kein eigenes Bild mehr machen muss oder kann, da ihm das Urteil bereits vorweggenommen wird und im direkten Anschluss an das eigentliche Werk studiert werden kann. Jedermann „erlaubt“ es sich, über Kunst zu debattieren.³³⁴ Gedichte und Erzählungen werden nach Termin und nur mehr als Massenware angefertigt, um für jede weitere Ausgabe des Journals Stoff zu bieten. „Die Dichtung unterwirft sich im Feuilleton der Montage. Alle diese Produkte sind im Begriff, sich als Ware auf den Markt zu begeben.“³³⁵ Ähnlich einer Prostituierten verkauft auch Baudelaire sein literarisches Werk, genauer, sein Gedankengut als bloße Ware, auf der Suche nach einem Käufer, und tauscht sie gegen Geld. Zeitungen, Feuilletons und die Boulevards in Paris, sie stellen nichts weiter dar als einen Markt,

³³¹ Harald Neumayer kritisiert Walter Benjamins Charakterisierung des Flaneurs im Kontext mit Charles Baudelaire und bricht Benjamins Definition des Flaneurs herunter auf einen Aspekt: „der kleinste Nenner des Flaneurs [...], der Akt der körperlichen Bewegung im Zeit-Raum der Großstadt“, in: Neumayer (1999), S. 16.

³³² Benjamin (1969), S. 59.

³³³ Benjamin (1982), Das Passagen-Werk [Passagen, magasins de nouveauté(s)], S. 93.

³³⁴ Vgl., Gautier (1966), S. 38.

³³⁵ Benjamin (1982), „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“, S. 59.

auf dem sein Glück versucht. Als Prostituierte verkauft die Frau sich selbst, ihren Körper, und wird so, als fleischgewordene Ware, zum Sinnbild, zur „Inkarnation“³³⁶ des marktwirtschaftlichen Systems.

Die Umstrukturierungen und Umbrüche, die Baudelaire in Paris miterlebt, zwingen ihn nicht nur in seinem Alltag zur Anpassung. Er modifiziert die sonst strenge Form des Sonetts und behilft sich schließlich einer neuen Poesieform, dem „petit poème en prose“. Auch Sprache ist Teil des Entwicklungsprozesses, und so war es erforderlich, „de plier le langage à des exigences nouvelles“³³⁷. Die junge Gattung des Prosagedichts erbot sich als passend, da es aufgrund der fehlenden Traditionsgeschichte weder konkret formulierbare Regeln noch eine exakte Definition gibt: „la question est purement individuelle.“³³⁸ Das Prosagedicht erlaubt folglich individuelle Entfaltung und Verwirklichung. Diese Freiheit hat die Bevölkerung des modernen Zeitalters in gewisser Hinsicht auch dank der Warenvielfalt. Der Mensch kann auswählen, welche Form und welche Farbe sein Auto oder sein Hut haben sollen. Dies wiederum sind Mittel, um Individualität auszudrücken, Präferenzen und Interessen für andere sichtbar zu machen, sich letztendlich auch zu profilieren und von der Masse abzusetzen. Dass der Bürger in Paris nämlich Teil einer großen Masse ist, dessen ist sich nicht nur Charles Baudelaire bewusst. Das Prosagedicht erweist sich somit als Lösung, „une forme répondant aux besoins du lyrisme moderne.“³³⁹ Es erlaubt der Kunst, autonom zu bleiben, so wie ein PKW dem Menschen ermöglicht, sich eigenständig fortzubewegen, ohne an einen Fahrplan oder an einen sonstigen Kontext gebunden zu sein.

„Wem [...] erklärt wird, seine Zeit, Ära oder Epoche gehe zu Ende, dem verspricht Innovation die Möglichkeit des Bestehens.“³⁴⁰ Somit ist revolutionäres Denken und Handeln unabdingbar. Altmodische oder mit der Zeit unzulänglich gewordene Prozesse und Produkte können durch das Anwenden von Innovationen in veränderter,

³³⁶ Bernd Blaschke: *Der homo oeconomicus* und sein Kredit bei Musil, Joyce, Svevo, Unamuno und Céline, Wilhelm Fink Verlag, München 2004, S. 46.

³³⁷ Suzanne Bernard: *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Librairie Nizet, Paris 1959, S. 9.

³³⁸ *Ibid.*, S. 11.

³³⁹ *Ibid.*, S. 12.

³⁴⁰ Koch (2014), S. 106.

in neuer Form weiterbestehen. Literaturgeschichtlich gesehen *musste* es einen neuen, modernen Dichter geben, denn der veraltete Typus des Poeten mit Lyra und „auréole“ könnte in der heutigen Welt nicht überleben. Seine „auréole“ würde im Trubel der Großstadt verrutschen und zu Boden fallen, zertreten werden von der Menschenmasse, „in diesem bewegten Chaos, wo der Tod von allen Seiten auf einmal im Galopp auf uns zustürmt“.³⁴¹ Wie lebensgefährlich es tatsächlich dort ist, wird klar, wenn der Poet auf die Rettung seines Schmucks verzichtet, da er um seine Gebeine fürchtet. Die Prioritäten werden umverteilt: „Ich habe mir gesagt, daß es minder empfindlich ist, seine Insignien zu verlieren als sich die Knochen brechen zu lassen.“³⁴² Nicht nur seine Identität gibt der Großstadtmensch auf, der Poet, ein zum Dichten Berufener, verrät sich und seine „Kollegen“. Hier erlangt er sein Inkognito. Er mischt sich unters Volk und es so zu „machen wie ein gewöhnlicher Sterblicher.“³⁴³ Damit unterscheidet er sich vom Flaneur, der dieses Inkognito benutzt, um beobachten zu können. Auch er begibt sich in die Menge, er *wird* jedoch nicht die Menge. Unser Aureolen-Dichter möchte so werden wie die Bürger um ihn herum. Baudelaires Flaneur aber verlässt deren Innenleben, sobald er es wünscht und begibt sich an seinen Schreibtisch. „Der Lyriker mit der Aureole ist für Baudelaire antiquiert.“³⁴⁴ Es ist Zeit für den modernen Dichter.

Charles Baudelaire beweist Originalität, nicht zuletzt durch die Kombination von Altem mit Neuem.

Chaque écrivain dit ‚original‘ offre une combinaison de tradition et de nouveauté. Ce double caractère est indispensable, car une œuvre ne pourrait faire pénétrer dans les esprits et les âmes l’élément nouveau qu’elle apporte, sans la complicité de tout ce qu’elle conserve par ailleurs de connu et d’habituel.³⁴⁵

³⁴¹ Benjamin (1969), S. 59.

³⁴² Ibid.

³⁴³ Ibid.

³⁴⁴ Benjamin (1969), S. 162.

³⁴⁵ Robert Vivier: L’Originalité de Baudelaire, Nouveau tirage revu par l’auteur de la réimpression en 1952, avec une note, de l’édition de 1927, Palais des Académies, Bruxelles 1965, S. 2.

Dualität ist auch dem Wesen der Schönheit eigen, besteht sie doch nach Baudelaires Definition in „Le peintre de la vie moderne“ (1863) aus einem ewigen, unsterblichen Element und einem zweiten, von der sie umgebenden Zeit, Epoche und Umwelt geprägten Teil. „La dualité de l'art est une conséquence fatale de la dualité de l'homme.“³⁴⁶ Das Phänomen der Ambiguität bleibt also nicht nur der Kunst, auch der Mensch trägt sie in sich, zumindest jedoch der Künstler.

Baudelaire und Gautier sowie später Walter Benjamin liefern eine Diagnose der Moderne und sind gleichzeitig Teil dieser Modernitätsentwicklung. Baudelaire erlebt die Änderungen, kennt das alte und das neue Paris, durchlebt die Entstehung der Passagen, die den Passanten Schutz vor den Wägen bieten, welche nun immer mehr die breitgezogenen Straßen von Paris füllen. Er kennt das Flanieren und Beobachten, mischt sich unter die Menschenmenge und zieht aus all diesen Eindrücken Inspiration und Elemente für seine Dichtung heraus – das zweite, sich ständig verändernde Element der „beauté“, und fügt sie zum Ewigen, zum antik gewordenen Teil hinzu.

Mit einer „Ästhetik des Innehaltens“ begegnet Baudelaire der Schnelligkeit in der Pariser Großstadt. Der Beschleunigung des Lebenstempos und der Flüchtigkeit trotz Baudelaire mit dem Sonett „À une Passante“, indem er den Hauch einer Begegnung weit über dessen Grenzen hinweg ausdehnt und die Situation in seiner Wahrnehmung entschleunigt. Er hält inne, kann sich dabei jedoch nur auf seine Erinnerung berufen, da der Moment kurzweilig ist. Für jegliches Festhalten, etwa zum Notizen machen oder für Fotografien bleibt keine Zeit, stattdessen wird er jedoch „den flüchtigen Augenblick beglückender Ekstase um seiner selbst willen genießerisch ausschöpfen“³⁴⁷. In „À une Passante“ ist das lyrische Ich um die Erinnerung an eine unbekannte Frau bemüht, an einen Moment von der Dauer eines Wimpernschlags, an ein Gefühl, das vom Trubel der Weltmetropole umhüllt ist, ein Moment, den er noch einmal durchleben möchte. Die Erscheinung lässt sich weder mit Händen greifen noch festhalten, dies vermag hier nur die Sprache mit ihrer semantischen Vielfalt und Kraft, gezügelt allein durch die

³⁴⁶ Charles Baudelaire: *Le Peintre de la Vie moderne*. Notes et postface de Jérôme Solal, Mille et une nuits, Paris 2010, S. 11.

³⁴⁷ Rolf Lessenich: „In the twinkle of an eye“. Aspekte des Moments, in: Herold, M. & Bernsen, M.: *Der lyrische Augenblick. Eine Denkfigur der Romania*, De Gruyter, Berlin 2015, S. 7-21, S. 16.

Grenzen der Sonettform. Folglich bleibt auch den Leser nur der Eindruck, den das lyrische Ich von der Unbekannten behalten konnte.

Vielfach wurde Baudelaires Ästhetik beschrieben als Ästhetik „nach der Natur“³⁴⁸, gegen welche der Dichter scheitern muss, als „Ästhetik des Bösen“³⁴⁹, worin das Schöne sich erst im Gegensatz mit dem Hässlichen und dem Dunklen manifestiert, als „Ästhetik des Gegenwärtigen und Momentanen“³⁵⁰, wenn Fetzen der Erinnerung auf Zukunftsfantasien treffen und ein Ereignis aus dem ewigen Zeitstrahl heraussticht, um das Leben eines Menschen für immer zu verändern. Ein Sonett wie „À une Passante“ fungiert dann als „Fixierung des lebensweltlich flüchtigen Augenblicks höchster Ekstase“³⁵¹. Geschehnisse und Vorfälle fallen immer auch durch ihre Plötzlichkeit auf, die den nichts Ahnenden aus seinem gewöhnlichen täglichen Leben reißt. Ein solches Ereignis, das in diesem Fall einen positiven, einen Schönen offenbarenden Effekt hat, verbindet Westerwelle und Lessenich trotzdem auch mit dem Schrecken. Bei Baudelaire erweist sich der Schreckensmoment als Enthüllung einer beglückenden Erscheinung, einer Sensation gleich, die schon in der traditionellen Liebeslyrik nicht nur Schönheit darstellen, sondern auch sinnstiftende Funktion haben sollte. Die Schönheit der Passantin, die dem lyrischen Ich den Atem raubt, hinterlässt in ihm den bitteren Nachgeschmack der Sehnsucht. Der Getroffene ist der Unbekannten nicht einmal wirklich von Angesicht zu Angesicht begegnet und muss sich sogleich von ihr verabschieden. Juana von Stein versteht die Figur der Passantin als „eine Neubearbeitung frühneuzeitlicher Personifikation von Melancholie“³⁵² und weist auf die Dichtung im Europa des 15. Jahrhunderts hin, in der Melancholie nicht selten durch eine solche Frauenfigur verkörpert wird und, neben Schrecken, auch eine Steigerung der kreativen Schöpfungskraft erzeugt.³⁵³ „Dieses

³⁴⁸ Karin Westerwelle: Zeit und Schock. Charles Baudelaires "Confiteor des Artisten", in: Merkur 47 (533), Stuttgart 1993, S. 667-682, S. 676.

³⁴⁹ Karin Westerwelle: Bilderscheinung, flüchtige Schönheit und Ästhetik der Farbe. Baudelaires *À une Passante* und *La belle Dorothée*. In: Herold, M. & Bernsen, M.: Der lyrische Augenblick. Eine Denkfigur der Romania, De Gruyter, Berlin 2015, S. 149-188, S. 155.

³⁵⁰ Lessenich (2015), S. 16.

³⁵¹ Ibid., S. 17.

³⁵² Stein (2018), S. 132.

³⁵³ Ibid.

Bild von der über den schöpferisch tätigen Menschen geradezu hereinbrechenden Melancholie hat sich in der Nachfolge Alain Chartiers als ein veritabler Topos etabliert.³⁵⁴

Am Schluss von „À une Passante“ spricht das lyrische Ich im Zusammenhang mit dem Erblicken der Unbekannten und den Gefühlen, die sie hervorruft, von Liebe, die nicht (aus-)gelebt werden kann: „Ô toi que j'eusse aimée“. Es bleibt bei einer Liebe aus der Ferne, ganz wie Baudelaires Flaneur, der von außen durch die Fenster die Stadtbewohner beobachtet und hier durch eine Scheibe von ihnen getrennt ist. Das Betrachten aus der Ferne erweist sich sogar als reizvoller: „Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui, qui regarde une fenêtre fermée.“³⁵⁵ Der Phantasie bleiben damit alle Türen offen.

³⁵⁴ Ibid., S. 135. Von Stein nennt die Beispiele "Livre de l'Espérance" (1429) von Alain Chartier und "Livre du Cœur d'amours espris" (1457) von René von Anjou sowie den Dichter Charles d'Orléans.

³⁵⁵ Baudelaire (1917), S. 126. (*Le Spleen de Paris, Les Fenêtres*)

VI Conclusion

Wie? Es wäre nicht erlaubt und möglich, in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren? O wie schlecht wäre es dann mit uns Künstlern bestellt! Wie arme Sprache, wie ärmere Musik! [...] Was redet uns in Tönen oft so licht und überzeugend an? Ach ihr lieben Leute, (die Zuhörer mein ich) das meiste in der Welt gränzt weit mehr an einander, als Ihr es meint [...].

Ludwig Tieck "Die verkehrte Welt"
Symphonie, „Violino primo solo“

Die Betrachtung der Form des Sonetts bei Charles Baudelaire und der daraus resultierenden Begründung des Sonetts als „stoicheion poeticae“, als Klanggestalt, erfolgte in drei übergeordneten Schritten: Erforderlich war der Aspekt der **Tradition** und die Einbeziehung des literaturgeschichtlichen Ursprungs der Gattung sowie ihrer Form-Merkmale und deren Variationen, da sie allesamt und nachweislich Einfluss nehmen auf die inhaltliche und in diesem Fall sprachliche Gestaltung und schließlich auf die Vollführung des Sonetts. Bestimmt werden dadurch die grafische Darstellung und die optische Wahrnehmung, doch auch gegenseitige Wechselbeziehungen zwischen Form und Inhalt sind möglich. In diesem Zusammenspiel erfolgt Baudelaires Verwirklichung des Sonetts als musikalisches Stück, die **Metamorphose** eines lyrischen, literarischen Werks zu einem musikalischen, wie in den hier durchgeführten Detailanalysen gezeigt wurde. Gekoppelt an Baudelaires Kunstverständnis und unter Berücksichtigung der Kunsttheorie des „l'art pour l'art“ in Literatur und Kunst, und der dem Klang ohnehin immanenten Autonomie verwirklicht sich die **Innovation** oder „L'Originalité de Baudelaire“ und damit das „stoicheion poeticae“. Von Interesse waren dabei mögliche Beweggründe für Charles Baudelaires Verwendung der Sonettform, den Abweichungen und der Einhaltung des Regelwerks gleichermaßen, weswegen der historische Kontext, das Umfeld Baudelaires und die literarischen Strömungen seinerzeit in die Untersuchung einfließen mussten. Sein Werk, als poetische

Innovation, ist daher auch zu verstehen als eine Reaktion auf den ihn umgebenden und beeinflussenden Kontext.

Ziel der Arbeit war es dabei, die Identifizierung von Abweichungen Charles Baudelaires Sonettform in „Les Fleurs du mal“ vom traditionsgebundenen und regelkonformen Prototypen des Sonetts. Unabdingbar war demnach der Blick in die Gattungsgeschichte, der weit mehr zurückging als nur zum Entstehungszeitpunkt des Sonetts und die altgriechische und römische Überlieferung mit einbezog und hier ebenfalls seine historische Begründung findet. Nicht nur bestätigt sich dort die Musikalität und das „sonare“ dieser lyrischen Gattung, und damit ihr Fundament, auch die Grundlage für neuartige Betrachtungen und Methoden und das in dieser Arbeit begründete Modell des „*stoicheion poeticae*“ war geschaffen.

Der Gedichtband „Les Fleurs du Mal“ von Charles Baudelaire enthält 157 lyrische Stücke; darin sind 68 Sonette. Die für die Detailanalysen ausgewählten sechs Sonette sind in folgende Unterkapitel innerhalb des Gedichtbands eingeordnet: „La Musique“, „Le mauvais Moine“, „Bohémiens en voyage“ und „Sépulture d'un poète maudit“ gehören zu „Spleen et Idéal“, „Épigraphe pour un livre condamné“ zu „Fleurs du Mal“, „La Mort des pauvres“ zu „La Mort“. Mit dieser Auswahl konnten mehrere Dimensionen abgedeckt werden: Die Musik, als Reinkarnation in „La Musique“; architektonische und graphisch-strukturelle Aspekte in „Le mauvais Moine“ sowie das Thema der Schrift und Verschriftlichung als graphischer Eindruck in „Sépulture d'un poète maudit“ mit Referenz auf die eigene Gattung und dem Aufgreifen der Gattungsgeschichte. „Épigraphe d'un livre condamné“ tritt ebenfalls selbstreferentiell auf durch den Faktor der Schrift, aber auch durch den Hinweis auf die im gerichtlichen Prozess entfernten Stücke aus Baudelaires *Fleurs du mal*, wodurch der Künstler-Beruf, die Zensur und damit auch soziohistorische Geschichte geschrieben wird und das Sonett den gesellschaftspolitischen Kontext aufgreift. Dies gilt gleichermaßen für „Bohémiens en voyage“ mit der Referenz auf einen zeithistorischen Gesellschaftstypus: den Bohémiens, jedoch auch mit einer abstrakteren Darstellung von Generationen und der unter anderem klanglichen Transposition des Zeit-Raum-Gefüges. Ganzheitlich konnten anhand der sechs Sonette die Vielfältigkeit der These des „*stoicheion*

poeticae“ gezeigt und bestätigt werden. Dies verspricht eine Übertragbarkeit der angewandten Methode auf weitere Sonette und eine Fortführung dieser Lesart.

In der Tat, die Anwendung einer solchen Herangehensweise und Betrachtung weiterer Stücke bietet sich an: Insbesondere wäre im nächsten Schritt „Cygne“ von Charles Baudelaire zu analysieren, da hier lautlich mit [sɔ̃] auch „signe“, das Zeichen verwirklicht ist und in der Figur des Schwans in Erscheinung tritt, der das sich ändernde Paris besingt. Da es sich um keine Sonettform handelt, wurde es in dieser Dissertation nicht berücksichtigt, dessen Interpretation kann aber als logische Folge gesehen werden, denn es handelt von Neuem, das Altes schwinden lässt: „Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville | Change plus vite [...]“, (V.8)), und vom „cygne qui s’était évadé de sa cage“, (V.9). Der Käfig, wie auch sein weißes Gefieder sowie die „pieds“, (V.10) können allesamt in den Kontext des Dichtens und Niederschreibens gebracht werden. Nicht nur werden für Paris monumentale Orte erwähnt (Louvre etwa in der zweiten Strophe) und damit den Bildenden Künsten ein eigener Raum geschaffen, auch die Figur der griechischen Mythologie erscheint gleich zu Beginn des Gedichts, wie auch später weitere. Die Verbindung zwischen Antike und den zwei unterschiedlichen Zeitzonen eines alten und neuen Paris ist dadurch geschaffen, um schließlich mit dem sehnsüchtigen und zugleich vorwurfsvollen Blick gen Himmel „à Dieu!“ den Rahmen des Liedes ins Unendliche zu erweitern.

Genette kündigte an, dass die „révolution esthétique se serait ainsi produite en premier chef au sein de la musique“³⁵⁶, was als mögliche Vorstufe der hier vorgelegten Konzeption betrachtet werden kann. Das Ergebnis ist demnach eine multiperspektische Betrachtung und vor allem eine Interpretationsvielfalt, die es künftig unterschiedlichen Disziplinen erlauben kann, Eintritt in literaturwissenschaftliches Arbeiten zu erlangen, in einem gemeinsamen Wirkungsfeld neue Zusammenhänge zu entdecken oder bekannte aus anderen Perspektiven neu zu verstehen, um so in der Kunst neue Perspektiven einzunehmen. Dies soll die Forschung motivieren, die Werke Baudelaires, und gegebenenfalls auch jene weiterer Künstler, performativ und geometrisch zu lesen und folglich dreidimensional zu betrachten.

³⁵⁶ Albrecht (2012), S. 136.

Es wurde überdies festgestellt und nachgewiesen, dass literarische Werke synästhetische Effekte erzeugen und anhand des „stoicheion poeticae“ klassifiziert werden können. Die zu Beginn formulierte These, inwiefern Sonette als Klanggestalt fungieren und als „stoicheion poeticae“ definiert werden können, konnte in der vorgelegten Arbeit detailorientiert beantwortet und auch historisch begründet werden. Die Erkenntnis für die Baudelaire-Forschung ist außerdem, dass in seinen Sonetten die Spezifik des Klangs von höherem Wert ist, als gemeinhin zu lesen ist, und zu der Spezifik der Semiotik hinzutritt. Denn, ausgearbeitet und bestätigt findet sich auch der performative Aspekt des Sonetts, der in Einklang gebracht werden konnte mit dem Verständnis des „stoicheion poeticae“. Für eine Poetik Baudelaires bedeutet dies, dass seine Sonette mehrdimensional wahrgenommen werden können: Die Ästhetik des Sonetts als „stoicheion poeticae“ zeichnet sich aus durch seine sprachlichen, klanglichen, semiotischen, performativen und gestalterisch-bildlichen Charakteristika. Die hier vorgelegte These demonstriert eine solche Lesart.

Ebenfalls neu in den Fokus wird die klanglich-musikalische Harmonie eines Gedichts gerückt, wenn das lyrische Stück auf „Phonica“ und „Tonica“ hin untersucht wird, auf Dissonanzen und Konsonanzen und in nächster Ebene eine Vertonung des semantischen oder textuell-graphischen Gehalt festgestellt werden kann. Die Autonomie des Phons im Sonett oder der sprachlichen Phone bleibt jedoch gewährleistet und kann in Relation gesetzt werden mit der Autonomie des Musik-Klangs oder des Tons als akkustisches Phänomen. Gleichermaßen entstehen zwischen Phon und dem Phonem als Bedeutungsträger und in den nächsten Schritten Silben, Wörter, Syntagmen etc. logische Verbindungen, die verglichen werden können mit „der internen Logik von Musik und der Autopoiesis des Bewusstseins (mit Gedanken als systemspezifischen Operationen“³⁵⁷ und mit dem Gedanken der „Autonomie des musikalischen Sinns“³⁵⁸. Eine solche Betrachtung bedeutet vielmehr die *Beachtung* der „Eigenwertigkeit des Zeichenmediums: nicht Repräsentation, sondern Präsentation“³⁵⁹ und fördert die Interpretationsvielfalt, da sie zunächst einmal

³⁵⁷ Christoph Seibert: Autonomie und Relationalität, in: Fuhrmann (Hg.): Von der Autonomie des Klangs zur Heteronomie der Musik, Metzler, Stuttgart 2018, S. 103-124, S. 107.

³⁵⁸ Ibid.

³⁵⁹ Greber (2004), S. 171-208, S. 172.

das künstlerische Material aus Mustern, Vorlagen oder aus dem Gattungs-„Korsett“ herauslöst, den Stoff entzerrt, um dann durchaus wieder Relationen und Bezüge herstellen zu können, aber ohne von bisherigen Grenzen, die sich in der Literaturwissenschaft etabliert haben, eingeschränkt oder geleitet zu werden. Die von Genette angekündigte „révolution esthétique se serait ainsi produite en premier chef au sein de la musique“³⁶⁰, als mögliche Vorstufe des hier vorgelegten Konzepts. Die Betrachtung des Sonetts bei Charles Baudelaire als „stoicheion poeticae“ wird somit zum ästhetischen Prinzip, und da die Musikalität dem Sonett immanent ist, verschmelzen das bei Helmholtz noch separat verstandenen natürliche und ästhetische Prinzip.

³⁶⁰ Albrecht (2012), S. 136.

VII Literaturverzeichnis

Werke von Charles Baudelaire

- Baudelaire, Charles (1973): *Correspondance*. Vol. 1. Hrsg. von Claude Pichois & L. Ziegler. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- Baudelaire, Charles (1917): *Correspondance générales, recueillie, classée et annotée par M. Jacques Crépét (1865 & 1866), Tome V*. Paris: Jacques Lambert.
- Baudelaire, Charles (1920): *Journaux intimes – Fusées. Mon cœur mis à nu*, texte réimprimé sur les manuscrits originaux avec une préface par Ad. van Bever, Paris: Les Éditions G. Crès et Ce.
- Baudelaire, Charles (1924): *Les Fleurs du mal* précédées d'une notice par Théophile Gautier. Paris: Calmann-Lévy, XLIII.
- Baudelaire, Charles (1860): *Les Paradis artificiels. Opium et Haschisch*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise.
- Baudelaire, Charles (2010): *Le Peintre de la Vie moderne*. Notes et postface de Jérôme Solal. Paris: Mille et une nuits.
- Baudelaire, Charles (1861): *Richard Wagner et Tannhauser à Paris*. Paris: Dentu.
- Baudelaire, Charles (1846): *Baudelaire Dufays. Salon de 1846*. Paris: Imprimerie de Bourgogne et Martinet.

Weitere Primärwerke

- Ammonius (1966): *Ammonius De Adfinium Vocabulorum Differentia*. Hrsg. von Klaus Nickau, Bibl. script. Graec. et Rom. Teubneriana, Lipsiae.
- Aristoteles (2008): *Organon*. Deutsche Übersetzung von Julius Heinrich von Kirchmann (1876), Norderstedt: GRIN Verlag GmbH.
- Aristoteles (1483): *Opera*, lat (Pars 1,1): *Opera: Organon*, Elektronische Reproduktion von: Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Ink. 2.D 1410,a-1,1: Aristoteles, v384 – v322: Organon. Hrsg. von Nicolettus, Vernia; Asulanus, Andreas (DruckerIn); Blavi, Bartolomeo de (DruckerIn); Averroes (Komm.), Venedig, (Andreas Torresanus und

- Bartholomaeus de Blavis, zum Teil für Johann von Köln), - 118 ungezählte Blätter, 1. II.
- Aurelius Augustinus (2002): *De musica. Bücher I und VI. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis*. Eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen von Frank Hentschel. Lateinisch-deutsch, Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Aurelius Augustinus, Wilhelm Crecelius (1857): *S. Aurelii Augustini De dialectica liber : rec. et adnotavit W. Crecelius*. Elberfeld: Lucas Verlag.
- da Barberino, Francesco (1902-1907): *I Documenti d'Amore* (zwischen 1296 und 1312). Hrsg. von Francesco Egidi, Rom.
- Barbier, Auguste (1837): *Œuvres d'Auguste Barbier*. Bruxelles: E. Laurent.
- Boileau, Nicolas (1674): *Art poétique de Boileau-Despréaux*. Paris: Librairie classique d'Eugène Belin.
- de Cervantes, Miguel (2011): *Novelas ejemplares de Miguel de Cervantes*. Hrsg. von Rosa Navarro Durán, Barcelona : edebé.
- Aelius Donatus, Helias Putschen (1605): *Ars grammatica: 2,1 De Litteria*. Digitalisiert 2011, Hannover: Claudius Marnius.
- Gautier, Théophile (1966): *Mademoiselle de Maupin*. Texte complet (1835), Paris: Garnier Frères.
- Gottsched, Johann Christoph (1973): *Ausgewählte Werke*, Band VI/2, Berlin/New York: De Gruyter.
- von Helmholtz, Hermann (1863): *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig: Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn.
- (1851): *Die Lieder Gottfrieds von Neifen*. Hrsg. Von Moriz Haupt, Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung.
- von Oettingen, Arthur J. (1866): *Harmoniesystem in dualer Entwicklung. Studien zur Theorie der Musik.*, Dorpat und Leipzig: Verlag von W. Gläser.
- Poe, Edgar A. (1932): *Œuvres en Prose*. Notices de Baudelaire, Collection Bibliothèque de la Pléiade (n° 2), , Paris: Gallimard.

Monographien

- Albrecht, Florent (2012): *Ut Musica Poesis. Modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857-1897)*, Paris: Honoré Champion.
- Austin, Lloyd James (1956): *L'univers poétique de Baudelaire: Symbolisme et Symbolique*, Paris: Mercure de France.
- Banville, Théodore (1872): *Petit traité de poésie française*, Paris: Bibliothèque de l'écho de la Sorbonne.
- Da Barberino, Francesco (1902-1907): *I Documenti d'Amore* (zwischen 1296 und 1312), hrsg. von Francesco Egidi, Rom.
- Barbier, Auguste (1837): *Œuvres d'Auguste Barbier*, Bruxelles: E. Laurent.

- Benjamin, Walter (1969): *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Zwei Fragmente, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, Walter (1982): *Das Passagen-Werk [Die Langeweile, ewige Wiederkehr]*, in: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, V, 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bernard, Suzanne (1959): *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris: Librairie Nizet.
- Blaschke, Bernd (2004): *Der homo oeconomicus und sein Kredit bei Musil, Joyce, Svevo, Unamuno und Céline*, München Wilhelm Fink Verlag.
- Bohrer, Karl Heinz (1981): *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Mit einem Nachwort von 1998, , Frankfurt am Main Suhrkamp: Verlag.
- Bonnefoy, Yves (2007): *L'Alliance de la poésie et de la musique*, Paris: Éditions Galilée.
- Borgstedt, Thomas (2009): *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. (Frühe Neuzeit 138), Tübingen: Niemeyer.
- Broome, Peter: *Baudelaire's Poetic Patterns: The Secret Language of "Les Fleurs du mal"*, Rodopi, Amsterdam 1999.
- Cenerelli, Bettina B. (2000): *Dichtung und Kunst. Die transposition d'art bei Théophile Gautier*. Mit 56 Abbildungen und Gautiers Kunstkritik, Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Chalkomatas, Dionysios (2007): *Ciceros Dichtungstheorie. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Literaturästhetik*, Klassische Philologie, Band 3, Berlin: Frank&Timme Verlag.
- Chladni, Ernst Florens Friedrich (1827): *Kurze Uebersicht der Schall- und Klanglehre, nebst einem Anhang die Entwicklung und Anordnung der Tonverhältnisse betreffend*, Mainz: B. Schott's Söhnen.
- Clifford, Geertz (1987): *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt am Main: suhrkamp.
- Crépet, Eugène (1906): *Charles Baudelaire. Étude biographique d'Eugène Crépet*. Revue et mise à jour par Jacques Crépet. Suivie des Baudelairiana d'Asselineau, Paris: A. Messein.
- Crépet, Jacques (1957): *Propos sur Baudelaire rassemblés et annotés par Claude Pichois*, Paris: Mercure de France.
- Deufert, Marcus (2002): *Textgeschichte und Rezeption der plautinischen Komödien im Altertum*, Berlin / New York: Walter de Gruyter.
- Ève-Riel, Marie (2017): *Il me prend des envies de ne plus retourner à Paris: Fortunes et infortunes dans les maisons d'écrivains*. In: *Deux siècles de malédiction littéraire*.

- Transformations, médiations et transferts d'un mythe*, hrsg. von P. Brissette & M.-P. Luneau, Presses Universitaires de Liège.
- Ferran, André (1972): *L'Esthétique de Baudelaire*, Paris: A. G. Nizet.
- Fietkau, Wolfgang (1978): *Schwangengesang auf 1848. Ein Rendezvous am Louvre: Baudelaire, Marx, Proudhon und Victor Hugo*, Hamburg Rowohlt Verlag.
- Fuller, John (1972): *The Sonnet*, London: Methuen.
- Geertz, Clifford (1987): *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt am Main: suhrkamp.
- Gendre, André (1996): *Évolution du sonnet français*, Paris: Pr. Univ. de France.
- Goyet, Francis (1988): *Le Sonnet français, vrai et faux héritier de la grande rhétorique*, in: *Le Sonnet à la Renaissance, des origines au XVIIe siècle: actes des troisièmes journées rémoises 17 - 19 janvier 1986*, sous la direction de Yvonne Bellenger, Paris.

- Greber, Erika (2004): *Das konkretistische Bildgedicht. Zur Transkription Bildender Kunst in Visueller Poesie*, in: *Intermedium Literatur: Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Roger Lüdeke und Erika Greber, Göttingen.
- Hammer, Anette (2006): *Lyrikinterpretation und Intertextualität: Studie zu Georg Trakls Gedichten "Psalm I" und "De profundis II"*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- Hammer-Tugendhat, Daniela / Lutter, Christina (Hg.) (2010): *Emotionen*, Zeitschrift für Kulturwissenschaften, 2/2010, Bielefeld: transcript Verlag.
- Hamon, Philippe (1989): *Expositions. Littérature et Architecture au XIX^e siècle*, Paris: José Corti.
- Harbusch, Ute (2005): *Gegenübersetzungen: Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten*, Göttingen: Wallstein Verlag.
- Hoffmann, Torsten (2015): *Körperpoetiken. Zur Funktion des Körpers in der Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts*, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG.
- Hubert, Judd David (1933): *L'Esthétique des "Fleurs du mal". Essai sur l'ambiguïté poétique*, Slatkine Reprints Genève 1993.
- Jakobsen, Roman Ossipowitsch (1960): *Linguistics and Poetics*, Massachusetts: The Technology Press of M. I. T.
- Jasinski, Max (1970): *Histoire du sonnet en France*, Genève: Slatkine Reprints.
- Jäger, Andreas (1999): *Was ist Ökonomie? Zur Formulierung eines wissenschaftlichen Problems im 19. Jahrhundert*, Marburg: metropolis.
- Kemp, Friedhelm (2002): *Das europäische Sonett*, Band I, Göttingen: Wallstein Verlag.
- Klein, Peter (Hg.) (2004): *Der mittelalterliche Kreuzgang. The medieval Cloister – Le cloître au Moyen Age. Architektur, Funktion und Programm*, , Regensburg: Schnell + Steiner.
- Koch, Klaus Georg (2014): *Innovation in Kulturorganisationen. Die Entfaltung unternehmerischen Handelns und die Kunst des Überlebens*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Köhler, Erich (2006): *Das 19. Jahrhundert II*, hg. v. Dietmar Rieger, in: *Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur*, hrsg. von Henning Krauß und Dietmar Rieger, Bd. 6,2, Freiburg im Breisgau.
- Kreuzer, Helmut (1968): *Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Metzler.
- Laplantine, Chloé (2008): *Emile Benveniste : poétique de la théorie*. Publication et transcription des manuscrits inédits d'une poétique de Baudelaire. Thèse de Doctorat sous la direction de Gérard Dessons, Paris: Université de Paris 8.
- Maillard, Henri (1874): *Les derniers bohêmes : Henri Murger et son temps*, Paris: Librairie Sartorius.

- Marville, Charles (2010): *Paris et son double. Paris avant Haussmann; Paris aujourd'hui*, Paris: Édition Nicolas Chaudun.
- Mettler, Dieter (2000): *Baudelaire: "Ein Ich, das unersättlich nach dem Nicht-Ich verlangt."*, Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH.
- Neumayer, Harald (1999): *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Paczynski, Stanislas (1973): *Baudelaire et la musique*. Thèse pour le doctorat du 3ème siècle, Paris III.
- Prévost, Jean (1964): *Baudelaire*, Paris: Mercure de France.
- Rhodes, S. A. (1929): *The Cult of Beauty In Charles Baudelaire* Volume 1, Institute of French Studies Columbia University, New York.
- Riffaterre, Michael (1973): *Strukturelle Stilistik*. Aus dem Französischen von Wilhelm Rolle., München: Paul List Verlag KG.
- Robb, Graham (1993): *La poésie de Baudelaire et la poésie française*, Paris: Aubier.
- Rosenkranz, Karl (1853): *Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg: Verlag der Gebrüder Bornträger.
- Schleif, Nina (2004): *Schaufensterkunst: Berlin und New York*, Köln: bohlau.
- Seibert, Christoph (2018): *Autonomie und Relationalität*, in: Fuhrmann (Hg.): *Von der Autonomie des Klangs zur Heteronomie der Musik*, Stuttgart: Metzler.
- Seigel, Jerrold (1991): *Paris Bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise 1830-1930*, Gallimard, Paris: Gallimard.
- Stahl, Fritz (1928): *Paris, eine Stadt als Kunstwerk*, , Berlin: Schrollverlag.
- Von Stein, Juana Christina (2018): *Melancholie als poetologische Allegorie.*, Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH.
- Da Tempo, Antonio (1869): *Delle Rime Volgari. Trattato di Antonio da Tempo*, R. Commissione pe' testi di lingua, Bologna.
- Terrier, Philippe (1985): *Charles Baudelaire, Théophile Gautier. Deux Études*, Neuchâtel: Baconnière.
- Ungeheuer, Elena (2008): *Das Sonische – Musik oder Klang?* in: *PopScriptum 10 – Das Sonische – Sounds zwischen Akustik und Ästhetik*, hrsg. von

- Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin. Online erhältlich unter: <http://dx.doi.org/10.18452/20289>.
- Urbich, Jan (2012): *Darstellung bei Walter Benjamin: die „Erkenntniskritische Vorrede“ im Kontext ästhetischer Darstellungstheorien der Moderne*, Berlin/Boston: De Gruyter.
- Vivier, Robert (1965): *L'Originalité de Baudelaire*, Nouveau tirage revu par l'auteur de la réimpression en 1952, avec une note, de l'édition de 1927, Bruxelles: Palais des Académies.
- Walther, Elisabeth (2002): *Zeichen. Aufsätze zur Semiotik*, Weimar: VDG.
- Westerwelle, Karin (1993): *Ästhetisches Interesse und nervöse Krankheit: Balzac, Baudelaire, Flaubert*, Stuttgart: Metzler.
- Westerwelle, Karin (2015): *Bilderscheinung, flüchtige Schönheit und Ästhetik der Farbe. Baudelaires ‚À une Passante‘ und ‚La belle Dorothée‘*. In: Herold, M. & Bernsen, M.: *Der lyrische Augenblick. Eine Denkfigur der Romania*, Berlin: De Gruyter, S. 149-188.
- Wild, Cornelia (2008): *Später Baudelaire. Praxis poetischer Zustände*, München: Wilhelm Fink.
- Wild, Gerhard (2016): *Kindler Kompakt: Französische Literatur. 19. Jahrhundert*. Ausgewählt von Gerhard Wild, Metzler.
- Zimmermann, Albert (Hg.) (1984): *Wilhelm Pötters Mensura. Mass, Zahl, Zahlensymbolik im Mittelalter*. (2. Halbband), *Miscellanea mediaevalia* Bd. 16, Berlin/New York: De Gruyter.

Aufsätze

- Achtziger, Roland; Nigmann, Ursula: *Zikaden in Mythologie, Kunst und Folklore* 1-16, in: Denisia, 2002.
- Brissette, Pascal (2009): „*Un verre de trop*“, *CONTEXTES* [En ligne], 6 | septembre 2009, mis en ligne le 23 septembre 2009, URL: <http://journals.openedition.org/contextes/4461> ; DOI : 10.4000/contextes.4461, aufgerufen am 21.04.2019.
- Cavallin, Jean-Christophe (2018): *L'Octosyllabe des Traités* In: *Poétiques de l'octosyllabe*. Études réunies par Danièle James-Raoul et Françoise Laurent, Paris. De Cornulier, Benoît (2002): *Pour l'analyse du sonnet dans Les Fleurs du Mal* In: *Lectures de Baudelaire. Lectures des Fleurs du Mal*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, S. 197-236.
- David, Charles / Brissette, Pascal (2006): *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*. In: *Romantisme*, n°133, Économie, économiste. pp. 130-131.
- Dickhaut, Kirsten (2009): *Bibliotheken als Räume der Wissensbewegung: Zu Flauberts Poetik der Ordnung als Begründung ihrer Unzulänglichkeit in Bouvard et Pécuchet*. In: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der*

- Spatial Turn*. Hrsg. von Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit, Bielefeld: transcript Verlag, S. 233-254.
- Doetsch, Hermann (2001): *Lithographische Spaziergänge. Die Textur der Stadt und der Körper des Flaneurs*. In: *Rédas Paris. Topographien eines späten Flaneurs*. Hrsg. von Mahler, Andreas/Nitsch, Wolfram, Passau: Verlag Karl Stutz, S. 51- 76.
- Doetsch, Hermann (2007): *Momentaufnahmen des Flüchtigen. Skizzen zu einer Lektüre von „Le Peintre de la vie moderne“*. In: *Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker*, hrsg. von Karin Westerwelle, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 139-162.
- Dupas, Solenn (2014): *Portraits de maudits : L'image au service du mythe de la malédiction littéraire dans la seconde moitié du XIXe siècle*. In: Brissette, Pascal & Luneau, Marie-Pier: *Deux siècles de malédiction littéraire*, Presses universitaires de Liège, S.61-70.
- Ebeling, Knut (2007): *Das Dichten des Außen. Benjamins Baudelaire als geschichtsphilosophische Maschine*. In: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Peter Engelmann, Wendelin Schmidt-Dengler und Michael Franz, 4, Wien: Passagen-Verlag, S. 519-540.
- Ekardt, Philipp: *Passage als Modell: Zu Walter Benjamins Architekturtheorie*, in: *Poetica*, 2005, Vol. 37, No. 3/ 4, S. 429-462
- Fernandes, Ana (2003): *Les Bohémiens de Baudelaire, une métamorphose possible*. In: *Mathesis* No. 12, S. 233-243.
- Finck, Michèle (2008): *Poésie et poétique du son en littérature comparée : pour une audiocritique*, SFLGC, bibliothèque comparatiste, Université de Strasbourg, <http://sflgc.org/bibliotheque/finck-michele-poesie-et-poetique-du-son-en-litterature-comparee-pour-une-audiocritique>, aufgerufen am 01.02.2020.
- Foucher, Antoine (2018): *Les sources latines de l'octosyllabe*, in: *Poétiques de l'octosyllabe*. Études réunies par Danièle James-Raoul et Françoise Laurent, Paris, S. 23-43
- Galenson, David (2008): *Analyzing Artistic Innovation: The Greatest Breakthroughs of the Twentieth Century*. In: *Historical Methods: A Journal of Quantitative and Interdisciplinary History* 41, 3 Summer 2008, University of Chicago.
- Glioner, Anthony / Pontbriand, Éloïse (2014): *Les Martyrs de La Brasserie : être bohèmes à en mourir*. In: *Deux siècles de malédiction littéraire*, hrsg. von. Pascal Brissette, Marie-Pier Luneau, Presses universitaires de Liège, S. 97-107.
- Görner, Rüdiger (2016): *Das Verhalten am Ohr: Sonettklänge*. In: *Das Sonett und die Musik : Poetiken, Konjunkturen, Transformationen, Reflexionen*. Beiträge zum interdisziplinären Symposium in Heidelberg vom 26. bis 28. September 2012, hrsg.

- von Sara Springfeld, Norbert Greiner und Silke Leopold, 1. Auflage, Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Greber, Erika (2004): Das konkretistische Bildgedicht. Zur Transkription Bildender Kunst in Visuelle Poesie. In: *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Roger Lüdeke, Erika Greber, Göttingen.
- Gubbins, Sarah (2013): Transgressions et conformités poétiques dans les sonnets de Nerval et de Baudelaire. In: *Synergies Royaume-Uni et Irlande n°6*, Trinity College Dublin, Université Canterbury Christ Church, S. 141-152.
- Jost, François (1988): *Le sonnet: sens d'une structure*. In: *Le Sonnet à la Renaissance, des origines au XVIIe siècle*, sous la direction de Yvonne Bellenger, Paris, S. 57-65.
- Kaden, Christian (1989): „Was hat Musik mit Klang zu tun?!“: Ideen zu einer Geschichte des Begriffs "Musik" und zu einer musikalischen Begriffsgeschichte. In: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Vol. 21 (1989), Hamburg: Felix Meiner Verlag GmbH, S. 34-75.
- Koch, Manfred (2018): *Poetik um 1900: George, Hofmannsthal, Rilke*. In: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität*, hrsg. von Ralf Simon, Boston: De Gruyter, S. 201-223.
- Lehnert, Gertrud (2008): *Paradies der Sinne. Das Warenhaus als sinnliches Ereignis*. In: *Ästhetik und Alltagserfahrung*, Band 1, VII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, hrsg. von Lambert Wiesing, Jena: DGAE.
- Lessenich, Rolf: „In the twinkle of an eye“. Aspekte des Moments, in: Herold, M. & Bernsen, M.: *Der lyrische Augenblick. Eine Denkfigur der Romania*, De Gruyter, Berlin 2015, S. 7-21.
- Marchal, Bertrand: Baudelaire, Barbier, Gautier et le mauvais moine (2002), in: *L'Année Baudelaire No. 6, De la Belle Dorothee aux Bons Chiens*, Honoré Champion, Paris 2002.
- Melâhat, Menemencioglu: Le thème des Bohémiens en voyage dans la peinture et la poésie, de Cervantes à Baudelaire ... In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1966, n°18, S. 227-238.
- Miner, Margaret (1995): *Baudelaire, Rimbaud, and Mallarmé: Music in the City – Fragments of Open Air*. In: *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 23, No. 3/4, University of Nebraska Press, www.jstor.org/stable/23537068, aufgerufen am 26.02.2020.
- Moog-Grünwald, Maria (2008): *Zur Poïetik der modernen Lyrik*. In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Patry, H. (1922): *L'Épilogue du Procès des Fleurs du Mal. Une Lettre inédite de Baudelaire à l'Impératrice (1857)*. In: *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 29e

- Année, No. 1, S. 67-75, Presses Universitaires de France, <https://www.jstor.org/stable/40518330>, aufgerufen am 26.02.2020.
- Ricken, Bernd (2009): *Die Spinne als Symbol in Volksdichtung und Literatur*. In: *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung / Journal of Folklore Studies / Revue d'Etudes sur le Conte Populaire*, Band 36, Heft 3-4, S. 187-204, online erschienen: 17.09.2009.
- Schlie, Michael (2010): *Betraying Images: Paul Celans Translation of Charles Baudelaire's "La mort des pauvres"*. In: *Naharaim – Zeitschrift für deutsch-jüdische Literatur und Kulturgeschichte*, 3.2 (2010), S. 177-199.
- Scott, John W. (1991): *The Evidence of Experience*. In: *Critical Inquiry*, Vol. 17, No. 14 (Summer 1991), The University of Chicago Press, S. 773-797.
- Steinmetz, Jean-Luc (1995): *Essai de tératologie baudelairienne*. In: *Signets. Essais critiques sur la poésie du XVIIIe au XXe siècle*, hrsg. von Jean-Luc Steinmetz, Paris, S.107-134.
- Thomas, Yves (2014): *La ville, l'enfer : un rite de passage dans l'ici-maintenant*, In: *Deux siècles de malédiction littéraire*, hrsg. von Paul Brissette, Marie-Pier Luneau, Liège: Presses universitaires de Liège, S. 79-86.
- Vogt-Spira, Gregor (1991): *Vox und Littera*. In: *Poetica* Vol. 23, No 3/4 (1991), S. 295-327.

Übrige Quellen

- Petit Larousse illustré 2011*, Paris 2010.
- Metzler Sachlexikon Musik*. Auf der Grundlage des von Günther Massenkeil herausgegebenen GROSSEN LEXIKONS DER MUSIK (1978-82 / 1987), einer Bearbeitung des DICTIONNAIRE DE LA MUSIQUE von Marc Honegger (1976) / [red. Bearb. der Neuausg.: Ralf Noltensmeier]. Metzler, Stuttgart/Weimar 1998.
- The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Center for the Study of Language and Information, CSLI) <https://plato.stanford.edu/index.html>
- Encyclopædia Britannica*, "Music" verfasst von Gordon Epperson, 2020: <https://www.britannica.com/art/music>, zugegriffen am 01.01.2021.
- Curieuses und Reales Natur- Kunst- Berg- Gewerck- und Handlungs-Lexicon* : Darinnen nicht nur Die in der Physic, Medicin, Botanic, Chymie ... Sondern auch alle im Handel und Wandel, ingleichen im Jure ... unentbehrliche Wörter, den Gelehrten und Ungel.../ Hübner, Johann. - Die sechste Auflage mit allem Fleiß verbessert, und mit etlichen hundert Articuln vermehret. Online-Ausgabe. - [Leipzig] : Verlegt von

Joh. Friedr. Gleditschens sel. Sohn, Anno 1732. <http://diglib.hab.de/drucke/ae-89/start.htm>, zugegriffen am 01.01.2021.

Le Grand Robert, Dictionnaire Le Robert en en Ligne:

<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/gueux> , zugegriffen am 24.01.2022.

Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie online, Onlineversion Gesamtwerk, Schwabe AG Verlag, Basel, https://www.schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav?start=%2F%2F%5B%40attr_id%3D%27verw.stoicheion%27%20and%20%40outline_id%3D%27hwph_verw.stoicheion%27%5D , zugegriffen am 04.02.2022 DOI: 10.24894/HWPh.4074.

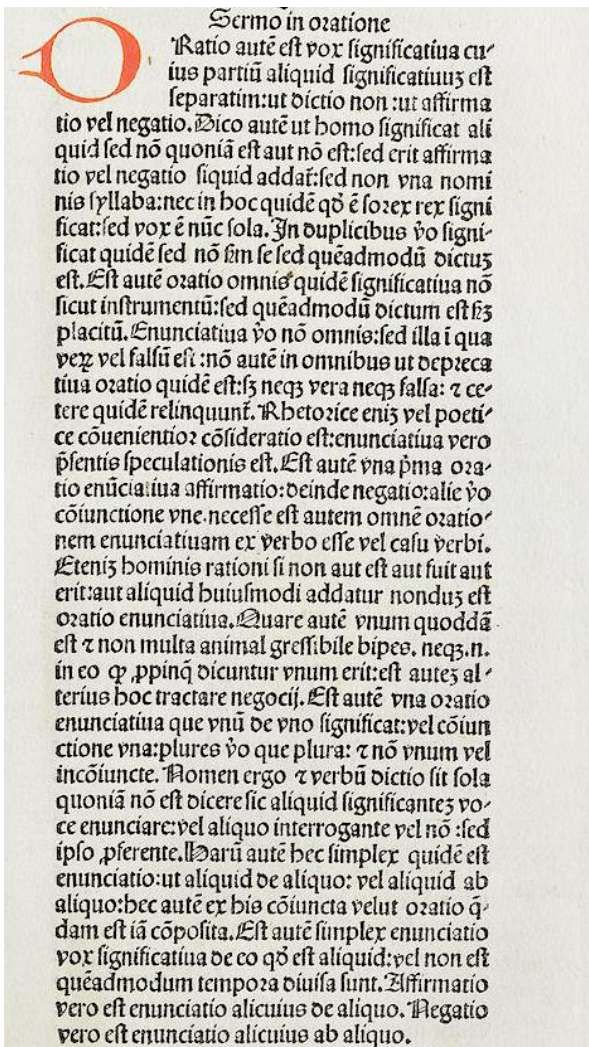
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9pigraphe/30414#difficulte>, aufgerufen am 28.08.2019.

<https://www.universalis.fr/dictionnaire/haussmanniser>, aufgerufen am 26.02.2020.

Die Welt, „*Baudelaire ging nicht zu Starbucks*“, erschienen online unter <http://www.welt.de/111223244> am 17.11.2012, zugegriffen am 23.03.2015 um 10:30 Uhr.

Bildnachweis

Abbildung 1: Originaltext aus dem „Organon“ von Aristoteles (Hinweis auf S. 9): Liber perihermenias Aristotelis : Aristoteles: Opera, lat (Pars 1,1): Opera: Organon, Elektronische Reproduktion von: Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Ink. 2.D 1410,a-1,1: Aristoteles, v384 – v322: Organon, Nicolettus, Vernia (Hrsg.); Asulanus, Andreas (DruckerIn); Blavi, Bartolomeo de (DruckerIn); Averroes (Komm.), Venedig, (Andreas Torresanus und Bartholomaeus de Blavis, zum Teil für Johann von Köln), - 118 ungezählte Blätter, 1.II.1483.



Anhang: Deutsche Übersetzung der *Fleurs du mal* von Stefan George

Baudelaire: Die Blumen des Bösen; Umdichtungen von Stefan George, 2. Auflage, Bondi, Berlin 1908.

LXXI Die Tonkunst (S. 90)

Die töne erfassen mich oft wie ein meer ·
 Zu meinem bleichen sterne
Ob im äther weit ob im nebel schwer
 Steur ich ins ferne.

Die brust hervorgekehrt und die lunge
 Wie ein segel gefüllt
Ersteig ich die wellenberge im sprunge
 Die mir das dunkel verhüllt.

Alle regungen kommen mich an
 Eines schiffs in gefahren:
Der gute wind wie der tolle orkan

 Wiegt mich am unmessbaren
Abgrund – oft auch spiegel nur platt und breit
 Meiner untröstlichkeit.

CXXXIII Aufschrift auf ein verpöntes Buch (S. 155)

Leser friedlich und ländlich
Brav und voll nüchternheit·
Wirf dieses buch beiseit:
Trübselig ist es und schändlich.

Sassest du nicht auf der bank
Bei Satan · dem listigen pfaffen ·
So hast du mit mir nichts zu schaffen ·
Du hältst vielleicht mich für krank.

Wenn aber – doch nicht übertrieben –
Dein aug an dem abgrund sich weidet
So lies mich und lerne mich lieben.

Neusüchtige seele die leidet
Und nach ihrem himmel sucht ·
Beklag mich! wenn nicht – sei verflucht!

IX Der böse Mönch (S. 25)

Die alten klöster stellten an den mauern
Die heilige wahrheit in gemälden aus.
Die brüder füllte sie mit tiefen schauern
Und wärmte so das kalte strenge haus.

Es war die zeit wo Christi saaten sprosst ·
Manch edler mönch von dem man heut nichts weiss
Nahm auf dem leichenfelde seinen posten
Und feierte den tod mit schlichtem fleiss...

In meiner zelle schleppe ich mein leben
Seit ewiger zeit – ein schlechter büsservater –
Mit nichts verschönte ich die kahlen wände.

O träger mönch! wann schaffe ich ergeben
Aus meines elends lebendem theater
Der augen weide und das werk der hände?

XIII Zigeuner auf der Reise (S. 29)

Das volk der zaubrer deren augen blitzen
Zieht weiter – auf der mütter rücken sitzen
Die kleinen oder stillen ihr gelüste
Am immer offenen schatz der langen brüste.

Zu fuss die männer die in waffen starren ·
Die ihren kauern neben in den karren.
Am himmel suchen sie mit trübem blicke
Die fernen bilder glücklicher geschicke.

Aus sandigem versteck die grille schaut
Und singt vor ihnen noch einmal so laut ·
Die mutter Erde liebt sie – blumen dehnen

Sich in den wüsten · Laug und gräser sprossen
Und felsen fließen vor den wandrern denen
Der zukunfft finsternisse sich erschlossen.

CXLVII Der Tod der Armen (S. 178)

Es ist der Tod der tröstet und belebt ·
In dem wir einzig ziel und hoffen sehn ·
Er giebt den trunk der uns berauscht erhebt
Und mut bis zu dem abend hinzugehn.

Er ist beim schnee beim sturm beim regenpralle
Am düstren himmelsrand ein dämmertag ·
Er ist die weitberühmte gästehalle
Wo jeder sitzen speisen trinken mag.

Er ist der engel mit magnetnem finger ·
Der wonneträume und des schlafes bringer ·
Damit er armer menschen lager glätte.

Er ist der götter ruhm das kornverlies
Des bethlers schatz und alte heimatstätte
Das thor zum unbekanntem paradies.

LXXII Begräbnis (S. 91)

Kommt die nacht die düster dumpfe:
Guter christ und treuer wart
Hinter altem mauerstumpfe
Deines leibes ruhm verscharrt.

Dorten macht · wenn keusche sterne
Augen schlossen schlafbezwungen.
Spinne ihre netze gerne
Ringelnatter ihre jungen.

Und das ganze jahr in chören
Die verfehmtten glieder hören
Jämmerliches wolfsgeheul

Hungertolle spukgestalten

Spässe schlüpferiger alten
Und der bösewichter greul.