

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Calasso, Roberto
Der Traum Baudelaires

Aus dem Italienischen von Reimar Klein

© Suhrkamp Verlag
suhrkamp taschenbuch 5034
978-3-518-47034-3

suhrkamp taschenbuch 5034

Auf den Spuren Baudelaires, dessen Traum von einer Mischung zwischen Museum und Bordell im Zentrum des Buches steht, hat Calasso einen Ort geschaffen, wo der Leser dem Dichter selbst begegnet, seinen Zeitgenossen, seiner Stadt und seinen außergewöhnlichen Vorlieben und Abneigungen. Am Ende läßt sich feststellen, daß dieser Ort nichts weniger als das Land der »absoluten Literatur« ist.

In einem überraschenden Mosaik aus Geschichten, Interpretationen von Gedichten und Kommentaren zu Gemälden wird das faszinierende Bild des literarischen und künstlerischen Paris zur Zeit Baudelaires lebendig, der Epoche, in der das entstand, was später »die Moderne« genannt wurde.

Roberto Calasso lebt in Mailand. Mit *Die Hochzeit von Kadmos und Harmonia* (deutsch 1990) und *Der Untergang von Kasch* (deutsch 1997) wurde er einem internationalen Publikum bekannt. In deutscher Übersetzung sind zahlreiche weitere Bücher erschienen, als letztes *Das unnennbare Heute* (2019).

Roberto Calasso
Der Traum Baudelaires
Aus dem Italienischen
von Reimar Klein

Suhrkamp

Die italienische Originalausgabe erschien
erstmalig 2008 unter dem Titel *La Folie Baudelaire*
bei Adelphi in Mailand, die deutsche Übersetzung
2012 im Carl Hanser Verlag München.

Erste Auflage 2019
suhrkamp taschenbuch 5034
© Suhrkamp Verlag Berlin 2019
© 2008 Adelphi edizioni s. p. a. Milano
Suhrkamp Taschenbuch Verlag
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert, vervielfältigt oder verbreitet werden.
Umschlaggestaltung: © Nayon Cho; unter Verwendung
des Gemäldes *L'Atelier du peintre* (1855)
von Gustave Courbet © Masterpics/Alamy
Druck und Bindung: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm
Printed in Germany
ISBN 978-3-518-47034-3

»Ich bitte jeden Menschen, der denkt,
mir zu zeigen, was vom Leben übrig bleibt.«
Baudelaire

Inhalt

I Die natürliche Dunkelheit der Dinge	11
II Ingres der Monomane	117
III Besuche bei Madame Azur	175
IV Der Traum vom Museumsbordell	197
V Das flüchtige Gefühl der Modernität	237
VI Die Gewalt der Kindheit	349
VII Kamtschatka	375
<i>Literaturnachweise</i>	427
<i>Abbildungen</i>	472
<i>Abbildungsnachweis</i>	476
<i>Verzeichnis der Namen, Orte und Werke</i>	477

Enzo Turolla zum Gedächtnis

I Die natürliche Dunkelheit der Dinge

Baudelaire schlug seiner Mutter Caroline heimliche Treffen im Louvre vor: »Es ist der Ort in Paris, wo sich am besten plaudern läßt; er ist geheizt, man kann warten, ohne sich zu langweilen, und überdies ist es der Ort, der sich am besten für ein Rendezvous mit einer Dame schickt.« Die Furcht vor Kälte, der Schrecken der Langweile, die Mutter, die wie eine Geliebte behandelt wird, Heimlichkeit und Anstand, verbunden am Ort der Kunst: Nur Baudelaire konnte diese Elemente, fast ohne es zu bemerken, ganz unbefangen verknüpfen. Es war eine unwiderstehliche Einladung, die sich auf jeden erstreckt, der sie liest. Und jeder kann ihr folgen, indem er Baudelaire durchstreift wie einen jener Salons, von denen er berichtet hat – oder wie eine Weltausstellung. Er wird dabei alles mögliche finden, Denkwürdiges und Ephemeres, Erhabenes und wertlosen Plunder, von einem Saal in den nächsten gehend. Doch wenn damals das verbindende Fluidum die unreine Luft der Zeit war, so wird es nun eine Opiumwolke sein, in der man sich verstecken und stärken kann, bevor man wieder ins Freie geht, in die ungeheuren Weiten des einundzwanzigsten Jahrhunderts mit ihrem tödlichen Gewimmel.

»Alles, was nicht unmittelbar ist, ist nichtig« (so Cioran in einem Gespräch). Obwohl Baudelaire nicht das geringste Zugeständnis an den Kult des ungehemmten Ausdrucks machte, besaß er, wie wenige andere, die Gabe der Unmittelbarkeit, die Fähigkeit, Wörter durchsickern zu lassen, die sofort in die geistige Zirkulation dessen einfließen, der

ihnen begegnet, und dort verbleiben, zuweilen im Zustand der Latenz, um eines Tages zu unversehrtem, schmerzhaftem und verzaubertem Klang zu erwachen. »Mit leiser Stimme spricht er jetzt mit jedem von uns«, schrieb Gide in seiner Einleitung zu den *Fleurs du mal* von 1917. Ein Satz, der Benjamin beeindruckt haben muß, da wir ihn, isoliert, unter den Materialien für das Passagen-Werk finden. Bei Baudelaire (wie später bei Nietzsche) gibt es etwas so Intimes, daß es sich in jenem Wald, den die Psyche eines jeden bildet, einnistet, ohne ihn wieder zu verlassen. Es ist eine Stimme, »so gedämpft wie der nächtliche Klang der Kutschen in den gepolsterten Boudoirs«, sagt Barrès und spricht damit die Worte eines geheimen Souffleurs nach, der Baudelaire selbst ist: »Man hört nur hier und da noch einen verspäteten Fiaker, der müde über das Pflaster holpert.« Es ist ein Ton, meint Rivière, der so überrascht »wie ein in einem unerwarteten Moment ins Ohr geflüstertes Wort«. In den Jahren um den Ersten Weltkrieg schien dieses Wort ein unentbehrlicher Gast geworden zu sein. Es hallte in einem fiebernden Kopf nach, als Proust seinen Essay über Baudelaire schrieb und dabei reihenweise Zitate einflocht, die er auswendig wußte wie Kinderreime.

Wen Trostlosigkeit und Erschöpfung so überwältigen, daß er kaum noch etwas empfindet, der kann nichts Besseres tun, als eine Seite Baudelaire aufzuschlagen. Prosa, Dichtung, kleine Prosagedichte, Briefe, Fragmente – alles erfüllt seinen Zweck. Wenn möglich aber Prosa – und hier vor allem die über Maler. Manche von ihnen kennt man heute nicht mehr, nur ihr Name und die wenigen Worte, die Baudelaire ihnen gewidmet hat, sind geblieben. Wir sehen ihm zu bei seiner *flânerie*, mitten im Gewühl der Menge, und haben den Eindruck, daß ein neues Nervensystem sich

über das unsere legt und ihm immer wieder winzige Stöße und Stiche versetzt. So wird ein stumpfes, teilnahmsloses Sensorium gezwungen, wieder zu erwachen.

Es gibt eine *Baudelaire-Welle*, die durch alles hindurchgeht. Sie entsteht vor ihm und breitet sich über alle Hindernisse hinweg aus. Auf den Wellenbergen und in den Wellentälern erkennt man Chateaubriand, Stendhal, Ingres, Delacroix, Sainte-Beuve, Nietzsche, Flaubert, Manet, Degas, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Laforgue, Proust und andere, als hätte diese Welle sie getroffen und für Augenblicke überflutet. Oder als wären *sie* gegen die Welle angerannt. Schübe, die sich kreuzen, auseinanderstreben, sich verzweigen. Strudel, plötzliche Wirbel. Dann nimmt die Welle ihren Weg wieder auf und steuert unverwandt dem »Grund des Unbekannten« zu, aus dem sie kam.

Dankbar und begeistert liest man diese Zeilen Baudelaires über Millet: »Der Stil bringt ihm Unglück. Seine Bauern sind Pedanten, die von sich selber eine allzu hohe Meinung haben. Sie tragen eine Art von finsterer und unausweichlicher Verrohung zur Schau, deretwegen ich sie hasen könnte. Ob sie ernten oder säen, die Kühe weiden oder die Schafe scheren, immer scheinen sie zu sagen: ›Wir sind es doch, die armen Enterbten dieser Welt, die sie fruchtbar machen! Wir erfüllen eine Mission, wir üben ein Priesteramt aus!«

Das Publikum ging in den Salons mit einem Büchlein umher, das das Sujet der einzelnen Bilder nannte. Um ein Bild zu beurteilen, war der Grad der Ähnlichkeit zwischen der malerischen Darstellung und ihrem Gegenstand zu bestimmen, der in der Regel historischer (oder mytholo-

gischer) Natur war. Außerdem gab es Landschaften, Porträts oder Genrebilder. Der Akt schlich sich ein, indem er jede Gelegenheit nutzte, die ihm durch mythologische, historische oder biblische Episoden geboten wurde (so kann die Esther von Chassériau als königlicher Archetyp eines jeden Pin-up-Girls gelten). Oder er verbarg sich unterm Etikett der orientalisierenden Malerei. Eines Tages beobachtete Baudelaire zwei Soldaten, die den Salon besuchten. Sie »betrachteten ratlos das Innere einer Küche: ›Aber wo ist denn Napoleon?‹ sagte der eine (im Katalog war die Nummer verwechselt worden, und die Küche trug die Zahl, die von Rechts wegen einer berühmten Schlacht zustand). ›Dummkopf!‹ rief der andere, ›siehst du denn nicht, daß man ihm die Suppe kocht für seine Rückkehr?‹ Zufrieden mit dem Maler und zufrieden mit sich selbst gingen sie davon.«

Auf die *Salons* Diderots geht jede ambulante, kapriziöse, unduldsame und launenhafte Kritik zurück, die sich den Gemälden zuwendet, als wären sie Personen, neugierig zwischen Landschaften und Figuren umherstreift, Bilder als Sprungbrett und Vorwand für Verwandlungsübungen nutzt, denen sie sich unvermittelt hingibt, um sie dann genauso rasch beiseite zu schieben. *Einen Salon schreiben* kann auch bedeuten, daß man eine Folge von Bildern an den Augen vorbeiziehen läßt, die in geordneten Gruppen die unterschiedlichsten Momente des Lebens darstellen: vom unnahbaren Schweigen des Stillebens bis zu den feierlichen Begebenheiten der Bibel und den prunkvollen Zeremonien der Geschichte. Für einen Mann wie Diderot, dessen schillernder Geist zu fast allem bereit war, bot der Salon die beste Möglichkeit, um jene turbulente und stets

aktive Werkstatt, die ihren Sitz in seinem Kopf hatte, ins rechte Licht zu rücken.

Diderot hatte im Grunde nicht *einen* Gedanken, sondern die Fähigkeit, Gedanken sprudeln zu lassen. Man brauchte ihm nur einen Satz, eine offene Frage zu unterbreiten. Von dort aus konnte er, wenn er sich seinem ungestümen Automatismus überließ, überallhin gelangen. Und unterwegs viele Dinge entdecken. Doch er machte nicht halt. Er wußte kaum, was er entdeckte – weil alles nur ein Übergang war, ein Ansatzpunkt unter vielen. Diderot war das Gegenteil von Kant, der jeden Satz rechtfertigen mußte. Für ihn war jeder Satz unbegründet, aber akzeptabel als ein Anstoß, weiterzugehen. Sein Ideal war das Perpetuum mobile, eine ständige Schwingung, die keine Erinnerung an den Ausgangspunkt erlaubte und den Endpunkt dem Zufall überließ. Deshalb sagte Diderot über die *Salons*: »Kein andres meiner Werke ähnelt mir so sehr.« Denn die *Salons* sind reine Bewegung: Man geht nicht nur ununterbrochen von einem Gemälde zum nächsten, sondern betritt auch die Gemälde und verläßt sie wieder – und manchmal verirrt man sich darin: »Eine recht gute Methode, um Gemälde, besonders ländliche Szenen, zu beschreiben, besteht darin, den Ort der Szene von links oder rechts zu betreten, um dann, dem unteren Rand folgend, die Dinge, wie sie sich nach und nach darbieten, zu beschreiben.« Diderots Bummeln durch den Salon kündigt mit seinem sprunghaften, unruhigen Hin und Her, seinen ständigen Ablenkungen, Abschweifungen und Zerstreuungen ebenjene Gangart an, die jetzt nicht nur der Gedanke, sondern jegliche Erfahrung annehmen wird. Man wird der Welt gegenüber nur dies noch sagen können: »Ich habe dem Eindruck Zeit gelassen, um anzukommen und einzutreten.«

Als Baudelaire seinen Namen (damals noch Baudelaire Dufaÿs) zum erstenmal auf dem Umschlag eines schmalen Bändchens sah – des *Salon de 1845* –, wünschte er sich sofort, daß man die Nähe dieser Seiten zu Diderot bemerken möge. An Champfleury schickte er die folgende Karte: »Falls Sie einen *scherzhaften* Artikel verfassen wollen, habe ich nichts dagegen, wenn er mir nur nicht allzu weh tut.

Doch *wenn Sie mir eine Freude machen wollen*, schreiben Sie ein paar ernsthafte Zeilen und ERWÄHNEN Sie die *Salons von Diderot*.

Vielleicht wäre es das beste, BEIDES zu verbinden.«

Champfleury respektierte den Wunsch des Freundes, und einige Tage später war im *Corsaire-Satan* in einem anonymen Artikel zu lesen: »M. Baudelaire-Dufaÿs ist kühn wie Diderot, jedoch ohne Paradox.«

Doch was zog Baudelaire bei Diderot an? Gewiß nicht der »Kult der Natur«, jene »große Religion«, die Diderot mit Holbach verband, aber Baudelaire vollkommen fremd war. Die Anziehung entsprang eher einer bestimmten Gangart des Gedankens, einer bestimmten Fähigkeit zur psychischen Schwingung, in der – wie Baudelaire über eine Theaterfigur Diderots schrieb – »die Sensibilität mit Ironie und einem höchst bizarren Zynismus verbunden ist«. Und außerdem: War es denn nicht ein bedeutsamer Zufall, daß ausgerechnet Diderot als einer der ersten Franzosen den Spleen erwähnt hatte? Am 28. Oktober 1760 hatte er an Sophie Volland geschrieben: »Sie wissen nicht, was der *spline* oder die englischen Grillen sind? Ich wußte es auch nicht.« Doch sein schottischer Freund Hoop habe ihm diese neue Geißel erklärt.

In jeder Hinsicht war Diderot kongeniales Terrain für Baudelaire, was dieser schließlich nicht mehr verheimli-

chen konnte. In einer Anmerkung im *Salon de 1846* legte er die Karten auf den Tisch: »Denjenigen, die an meinem heiligen Zorn hie und da wohl Anstoß genommen haben, empfehle ich die Lektüre von Diderots *Salons*. Unter anderen Beispielen wohlverstandener Nächstenliebe werden sie dort lesen, daß der große Philosoph, als man ihm einen Maler empfahl, weil dieser eine Familie zu ernähren habe, sagte, man solle entweder die Gemälde oder die Familie abschaffen.« Die entsprechende Passage hat man in Diderots *Salons* vergeblich gesucht. Doch sicher wünschte Baudelaire, Diderot hätte dergleichen geschrieben.

In der aus Dreistigkeit, Impertinenz und Direktheit gebildeten Kette, welche die *Salons* Diderots mit den *Salons* Baudelaires verbindet, gibt es ein Zwischenglied: die *Histoire de la peinture en Italie* von Stendhal. Dieses 1817 für ein nahezu inexistentes Publikum veröffentlichte Buch mußte dem jungen Baudelaire wie eine wertvolle Ermunterung erscheinen. Nicht so sehr wegen des Verständnisses der Maler, das nie Stendhals Stärke gewesen war, sondern wegen seiner frechen, flüchtigen, luftigen Art, wie einer sie hat, der zu allem bereit ist, nur nicht dazu, sich beim Schreiben zu langweilen. Stendhal hatte Lanzi geplündert, um sich bei der Arbeit an dem Buch mühsame Pflichtübungen (Beschreibungen, Daten, Details) zu ersparen. Baudelaire dagegen eignete sich zwei Passagen des Stendhalschen Buches aus Verehrung an, gemäß der Regel, daß der wahre Schriftsteller keine Anleihen macht, sondern stiehlt. Und er tat dies am heikelsten Punkt seines *Salon de 1846*, dort, wo er von Ingres spricht. Die gesamte Literaturgeschichte – jene geheime Geschichte, die niemand je anders als ausschnittsweise wird schreiben können, da sich

die Schriftsteller allzu geschickt zu verbergen wissen – kann als eine verschlungene Girlande von Plagiaten betrachtet werden. Dabei geht es nicht um die zweckdienlichen Plagiate aus Eile und Bequemlichkeit wie jene, die Stendhal bei Lanzi begangen hat, sondern um die anderen, die auf Bewunderung und einem physiologischen Assimilierungsprozeß beruhen, der zu den am besten gehüteten Geheimnissen der Literatur gehört. Die beiden Passagen, die Baudelaire von Stendhal übernahm, harmonieren perfekt mit seiner eigenen Prosa und treten an einem entscheidenden Punkt der Argumentation auf. Schreiben ist dasjenige, was, wie der Eros, die Schotten des Ich wanken läßt und durchlässig macht. Und jeder Stil bildet sich durch eine Reihe von Feldzügen – mit Angriffskommandos oder ganzen Armeen – in fremdes Gebiet. Um ein Beispiel für den unverwechselbaren Ton des Kunstkritikers Baudelaire zu geben, könnte man getrost ein paar Zeilen von ihm auswählen, die ursprünglich Stendhal gehörten: »Ingres zeichnet bewundernswürdig gut, und er zeichnet rasch. In seinen Skizzen trifft er mühelos das Ideale; seine oft sparsame Zeichnung enthält nur wenige Striche; aber jeder gibt eine wesentliche Kontur wieder. Man betrachte daneben die Zeichnungen all dieser Maler-Handwerker – die oftmals seine Schüler sind; sie geben zunächst jede Kleinigkeit wieder, und darüber gerät dann das gemeine Volk in Entzücken, dem in allen Gattungen die Augen nur bei dem Kleinlichen aufgehen.«

Es gibt noch einen anderen Fall: »*Das Schöne ist nur die Verheißung des Glücks.*« Baudelaire muß großen Wert auf diese Worte gelegt haben, die eine Variation von Stendhal sind, wenn er sie in seinen Schriften dreimal angeführt hat. Er hatte sie in *De l'amour* gefunden, einem Buch, das