

Wissenschaft als Quelle poetischer Inspiration

Baudelaires Poetik des Rausches

Einleitung

»[...] *Les Paradis artificiels* de Baudelaire sont un livre de prose, de description et d'analyse psycho-physiologique qu'il a faits sur souvenir, absolument comme un naturaliste étudie à la loupe les fibrilles d'une feuille de mûrier.«¹ Mit diesen Worten charakterisiert Jules Barbey d'Aurevilly Baudelaires *Les Paradis artificiels*, jenes Werk, das Claude Pichois zufolge das einzige Buch war, welches der Autor als abgeschlossen und definitiv betrachtete: »*Les Paradis artificiels* sont, au fond, le seul livre que Baudelaire ait considéré comme achevé, définitif.«² Man darf vermuten, dass in einem von dem Dichter und Ästhetiktheoretiker Charles Baudelaire als abgeschlossen betrachteten Buch – neben manch anderem – auch grundlegende Auskünfte zu seiner eigenen Poetik enthalten sind. Folgt man der Deutung von Barbey d'Aurevilly, der Baudelaire mit einem »naturaliste« (einem Naturforscher) vergleicht, so darf man zudem annehmen, dass diese Poetik in einem Zusammenhang mit naturwissenschaftlichen Diskursen, Auffassungen oder Verfahren steht. Ich möchte vor diesem Hintergrund im Folgenden *Les Paradis artificiels* und die damit zusammenhängende Schrift *Du vin et du bachisch, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité* unter der doppelten Perspektive von Poetik und Wissenschaft betrachten (1). Sodann werde ich, anhand von exemplarischen Gedichtanalysen, die Ergebnisse dieser Betrachtung auf ihre Relevanz für Baudelaires poetische Produktion hin untersuchen (2). Dies soll schließlich in die allgemeine Frage nach dem Zusammenhang von Poesie und Wissen münden, die abschließend kurz behandelt wird (3).

1 Jules Barbey d'Aurevilly, »Charles Baudelaire«, in: *Poésie et poètes*, Genève 1968 (Nachdruck der Ausgabe Paris 1906), S. 97–123, hier S. 112. (Baudelaires Buch *Les Paradis artificiels* besteht aus Prosa, aus Beschreibungen und aus psychophysiologischen Analysen, die er auf der Grundlage seiner Erinnerungen gemacht hat, exakt so wie ein Naturforscher mit der Lupe die Fibrillen eines Maulbeerbaumblattes untersucht.)

2 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, 2 Bde, hg. v. Claude Pichois, Paris 1975/76, Bd. 1, S. 1367.

1. Poetik und Wissenschaft in Baudelaires Rausch-Schriften

Die *Paradis artificiels* haben unterschiedliche Deutungen hervorgerufen. So schreibt Teruo Inoue in seinem Buch *Une poétique de l'ivresse chez Charles Baudelaire*: »L'objectif du poète est clair: il vise à examiner un monde poétique, excessif, provoqué par l'ivresse des excitants. [...] Ce qui intéresse le poète, ce sont la poésie et la morale dans l'ivresse des excitants.«³ Karin Westerwelle zufolge vertritt Baudelaire dagegen die These, »daß die künstlichen, das heißt chemisch hervorgerufenen Halluzinationen und Träume [...] den ästhetischen Phänomenen, die man kontrastiv als die ›paradis naturels‹ bezeichnen könnte, nicht korrespondieren, da zwischen den beiden Zuständlichkeiten und Erfahrungen kategoriale Unterschiede bestehen.«⁴ Inoue zufolge hat der Dichter Baudelaire demnach das Ziel, eine durch Rauschmittel erzeugte poetische Wirklichkeit zu erkunden; Rausch und poetischer Zustand konvergieren somit. Westerwelle dagegen diagnostiziert einen Gegensatz zwischen diesen beiden Bereichen beziehungsweise Zuständen. Die divergierenden Positionen von Inoue und Westerwelle sind, so möchte ich es deuten, Ausdruck der doppelten Lesbarkeit von Baudelaires Text. Westerwelle verweist in einer Fußnote im Übrigen darauf, dass ihre Auslegung eine andere, ebenfalls mögliche Deutungsperspektive vernachlässige, nämlich die, »die Haschisch-Erfahrung als Allegorese der poetischen Erfahrung zu lesen«,⁵ und bestätigt damit die hier diagnostizierte doppelte Lesbarkeit des Textes.

Diese Mehrdeutigkeit korreliert mit der grundlegenden Ambivalenz von Baudelaires Haltung gegenüber Rauschmitteln, die wiederum als eine Manifestationsform seines in der christlich-katholischen Tradition fußenden Dualismus gedeutet werden kann.⁶ Betrachtet man *Du vin et du haschisch*, so stellt man eine deutliche Unterscheidung zwischen den Wein

3 Teruo Inoue, *Une poétique de l'ivresse chez Charles Baudelaire. Essai d'analyse d'après »Les Paradis Artificiels« et »Les Fleurs du Mal«*, Tokyo 1977, S. 5. (Das Ziel des Dichters ist klar: Er nimmt sich vor, eine poetische, exzessive, durch Rauschmittel erzeugte Welt zu untersuchen. [...] Was den Dichter interessiert, das sind Dichtung und Moral im künstlich erzeugten Rausch.)

4 Karin Westerwelle, *Ästhetisches Interesse und nervöse Krankheit. Balzac, Baudelaire, Flaubert*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 263.

5 Ebd., S. 264, Fußnote 43.

6 David Carrier, »High Art: *Les Paradis artificiels* and the Origins of Modernism«, in: *Nineteenth-Century Contexts* 20 (1997), S. 215–238, postuliert eine Analogie zwischen der durch Drogenkonsum bewirkten Unterscheidung zwischen »ecstatic highs, in which Baudelaire is hyperreceptive to art works (and to seeing the world aesthetically)«

und Haschisch zugeschriebenen Wirkungen fest. Diese unterschiedlichen Wirkungen führen auch zu unterschiedlichen Bewertungen ihrer poetogenen Qualitäten. So verweist Baudelaire gleich zu Beginn von *Du vin et du hachisch* auf E. T. A. Hoffmanns Empfehlung, Wein oder Champagner als kreativitätssteigernde Mittel zu verwenden.⁷ Sodann lässt er den Wein selbst zu Wort kommen, indem er ihn in einer Prosopopöe Folgendes zum Menschen sagen lässt: »Je tomberai au fond de ta poitrine comme une ambroisie végétale. Je serai le grain qui fertilise le sillon douloureusement creusé. Notre intime réunion créera la poésie.«⁸ Auch die Anekdoten, welche Baudelaire referiert, weisen auf die Affinität von Wein und Poesie beziehungsweise künstlerischer Kreativität hin.⁹

Die Wirkung von Haschisch dagegen wird von Baudelaire deutlich anders bewertet. Zwar löse die Einnahme dieser Droge ein vollkommenes Glücksgefühl aus; Baudelaire spricht von »le bonheur absolu avec toutes ses ivresses, toutes ses folies de jeunesse, et aussi ses béatitudes infinies.«¹⁰ Anders als der Wein habe Haschisch aber keine tröstende Wirkung, sondern führe zur Übersteigerung des gerade aktuellen emotionalen Zustandes und habe vor allem die Lähmung der Handlungsfähigkeit zur Folge: »le hachisch est impropre à l'action«.¹¹ Der Autor zitiert schließlich am

und »everyday lows, in which everything looks as boring as a photograph« (S. 220) und der religiös fundierten Unterscheidung zwischen heilig und profan: »The good highs, Baudelaire's perverse equivalents to the sacred, are transitory and unreal.« (Ebd.) So sehr man dieses Argument nachvollziehen kann, ist der Beitrag insgesamt in Bezug auf Baudelaire doch wenig ergiebig, da er einerseits in etwas sprunghafter Art und Weise die historische Differenz zwischen Baudelaires Einstellung zu Drogen und der von Autoren des 20. Jahrhunderts wie Aldous Huxley zu verdeutlichen versucht und andererseits ohne wirklich gute Argumente behauptet, dass »*Les Paradis artificiels*, unlike his creative writing and art criticism, does not sustain close analysis.« (S. 221)

7 Charles Baudelaire, *Du vin et du hachisch, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité*, in: *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 377–398, hier S. 378.

8 Ebd., S. 380f. (Ich werde wie eine pflanzliche Götterspeise in deine Brust hinabsinken. Ich werde das Samenkorn sein, das die unter Schmerzen gepflügte Ackerfurche fruchtbar macht. Aus unserer intimen Vereinigung wird Poesie entstehen.)

9 Baudelaire berichtet etwa von einem spanischen Gitarristen, der zusammen mit Paganini aufzutreten pflegt und eines Tages mit einem Steinmetz, mit dem zusammen er sich betrunken hat, ein Konzert gibt (ebd., S. 384–386). Beflügelt durch den Wein, wird der Steinmetz, der die Violine nur amateurhaft beherrscht, zum kreativen Musiker und berauscht mit seiner Darbietung die Menge. Das Gegenbild hierzu ist jener Künstler, dessen Gemälde Baudelaire als »antithèse absolue de l'art« (S. 383) erscheint und von dem sich herausstellt, dass er ausschließlich Milch zu trinken pflegt (S. 382f.).

10 Ebd., S. 389 (dem absoluten Glück mit all seinen Berausungen, all seinen jugendtypischen Überschwänglichkeiten und auch all seinen unendlichen Glückseligkeiten).

11 Ebd.

Ende von *Du vin et du hachisch* zustimmend eine Äußerung des Musiktheoretikers und Philosophen Auguste Barbereau, dem zufolge es verachtenswert sei, wenn sich der Mensch künstlicher Mittel wie Haschisch bediene, um zur poetischen Glückseligkeit zu gelangen, da ja Enthusiasmus und Wille ebenfalls in der Lage seien, ihn auf die Höhe einer »existence supranaturelle« zu heben.

Dieser eindeutigen und grundlegenden Distanzierung von der Droge stehen nun aber andere Textstellen entgegen, in denen Baudelaire auf die Gemeinsamkeit von Wein und Haschisch hinweist, welche darin bestehe, »le développement poétique excessif de l'homme«¹² zu bewirken. Bei der Beschreibung der Wirkungen von Haschisch verweist Baudelaire auf Phänomene wie Halluzinationen, synästhetische Wahrnehmungen, Veränderungen des Zeitgefühls und Auflösung der Persönlichkeit. All diese Veränderungen werden so beschrieben, dass man die Faszination des Autors deutlich spüren kann. Außerdem korrelieren die beschriebenen Phänomene teilweise mit der Darstellung in Baudelaires poetischen Texten.¹³ Insofern kann man festhalten, dass sich in *Du vin et du hachisch* zwei verschiedene Einstellungen des Dichters zur Verwendung bewusstseinsverändernder Mittel gegenüberstehen: zum einen die kategorische Ablehnung solcher Mittel, zum anderen die unverhohlene Faszination für Bewusstseinszustände, welche durch die Einnahme dieser Mittel hervorgerufen werden.¹⁴

12 Ebd., S. 397 (die exzessive poetische Entwicklung des Menschen).

13 Vgl. hierzu die oben erwähnte Untersuchung von Inoue, *Une poétique de l'ivresse chez Charles Baudelaire*, sowie Anny Kaehler, *Untersuchungen über Baudelaires Drogenerfahrung. Beitrag zu einer Deutung seines dichterischen Werks*, Diss. Berlin 1976. In beiden Arbeiten werden zahlreiche Stellen aus Baudelaires poetischen Texten aufgelistet und untersucht, in denen sich (möglicherweise) Reflexe auf die Rauscherfahrung finden. Nicht alle diese Beispiele sind indes überzeugend.

14 Alexander Kupfer, »Moderne Blasphemien eines Moralisten: Charles Baudelaire und die künstlichen Paradiese«, in: ders., *Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik*, Stuttgart/Weimar 1996, S. 563–592, zeigt auf, dass Baudelaires ambivalente Faszination für Drogen in einem systematischen Bezug zu seiner Auffassung von der Dichtung als blasphemischer Gegenschöpfung steht: »Die Poesie als Äußerung der *imagination* ist wie diese selbst der Anfang und das Ende, der Ursprung und das letzte Ziel des Universums. Die Gesetze, auf denen die Operationen der *imagination* basieren, sind im tiefsten Grund der Seele niedergelegt, dies ist aber der traditionelle Ort des göttlichen Mysteriums. Innerhalb des künstlichen Universums, das der menschliche Geist erzeugt, ist die *imagination* also genau das, was Gott in der sichtbaren Welt der Natur ist. Für Baudelaire [...] erhält das Ideal des Künstlichen damit aber auch eine blasphemische Bedeutung [...].« (S. 577f.) Das Blasphemische der Kunst komme, so Kupfer, unter anderem im Titel von Baudelaires Rausch-Buch, *Les Paradis artificiels*, zum Ausdruck: »Anscheinend markiert

Die Beschäftigung mit Drogen hat ein wissenschaftliches Fundament. Robert Kopp und Claude Pichois haben nachgewiesen, dass Baudelaire sich im Kapitel »Qu'est-ce que le hachisch?« der *Paradis artificiels* insbesondere auf *L'Officine ou répertoire général de pharmacie pratique* (erste Auflage 1844) von François Dorvault bezieht.¹⁵ In den ab 1850 erschienenen Auflagen dieses Handbuchs findet sich ein umfangreicher, dreieinhalb (später sogar viereinhalb) Spalten umfassender Eintrag zum Stichwort »Chanvre« (Hanf), den Baudelaire zu drei Vierteln übernommen hat, ohne indes seine Quelle zu nennen. Die genauen Textkorrespondenzen sind in dem Beitrag von Kopp und Pichois aufgelistet.¹⁶ Besonders aufschlussreich ist ein Passus, in dem es um eine neue, einfachere Methode der Herstellung von

Baudelaires Plural also einen Paradiesbegriff, der sich vom traditionellen christlichen Verständnis entfernt, ja er impliziert den blasphemischen Gedanken, daß der Mensch auf das Paradies Gottes möglicherweise nicht angewiesen sei, da ihm andere Alternativen zur Auswahl stehen. Und was wären diese Alternativen? »Künstliche« Paradiese, antwortet Baudelaire, also Gärten der Seligkeit, die der Mensch selbst entworfen hat.« (S. 572) Bernd Blaschke, »Innenwelt-Psychonauten und Ekstase: Die paradoxen Räume des Rausches bei Baudelaire, Benjamin, Benn und Jünger«, in: Claudia Olk/Anne-Julia Zwierlein (Hg.), *Innenwelten vom Mittelalter zur Moderne. Interiorität in Literatur, Bild und Psychologiegeschichte*, Trier 2002, S. 211–231, situiert Baudelaires Drogenreflexion geistesgeschichtlich in der (Post-)Romantik. Von der »romantischen Makrokosmos-Mikrokosmos Vorstellung (die eine Erkennbarkeit der Seele und der essentiellen Welten auf dem Wege der Naturstudien und der daraus abgeleiteten Analogieschlüsse auf den inneren Mikrokosmos erlaubte)« (S. 214) wechsele Baudelaire zum »Kult der Künstlichkeit« (ebd.). Da die Außenwelt nicht mehr als das Innenleben des Ichs spiegelndes Korrelat zur Verfügung stehe, suche Baudelaire den »Weg nach innen als Weg zum Mysterium [...] mittels bewusstseinsverändernder Substanzen« (ebd.). Ernüchtert durch die »Katererfahrung nach den Rauschekstasen« (ebd.) gelange Baudelaire aber schließlich zu einer »Kritik an der Droge« (ebd.), weil diese den menschlichen Willen schwäche und den Menschen dadurch dem Tier annähere. Die von Blaschke suggerierte Stringenz der Argumentation findet sich allerdings so nicht in Baudelaires Schriften. Hier ist nach meiner Auffassung vielmehr eine grundsätzliche Ambivalenz gegenüber Drogen zu konstatieren, ein Hin- und Herschwanken zwischen Faszination und Verurteilung, welches durch die Querverbindungen zwischen den *Paradis artificiels* und den poetischen Texten noch an Plausibilität gewinnt. Für den vorliegenden Zusammenhang sehr interessant sind Blaschkes Hinweise auf den Zusammenhang zwischen den paradoxen Innenwelten, welche Baudelaire in seinen Rausch-Studien beschreibt, und der Psychoanalyse, also dem Bereich der Wissenschaft: »Rauschräume als Innenweltreisen und zugleich als Außersich-Sein. Eine paradoxe, multiple Ich-Topographie, die ein cartesianisches Ego allemal sprengt, im freudschen Tri-Topologischen Ego-Modell allerdings wissenschaftlich anschreibbar wird als Ekstase des ICH, als Reise ins ES, oder zumindest als Veränderung der dynamischen Kräfteverhältnisse zwischen den Ich-Instanzen.« (S. 215.)

15 Robert Kopp/Claude Pichois, »Baudelaire et le haschisch. Expérience et documentation«, in: *Revue des Sciences humaines* 32 (1967), S. 467–476.

16 Ebd., S. 471–473.

Haschisch geht. Bei Dorvault wird diese Methode folgendermaßen beschrieben:

On traite la plante sèche par l'alcool à plusieurs reprises; on distille pour retirer les trois quarts de l'alcool; on évapore le résidu en extrait (extrait alcoolique de cannabis); on traite cet extrait par l'eau, qui dissout les matières gomme-extractives, et laisse la résine, qu'on n'a plus qu'à faire sécher à l'étuve.¹⁷

Man behandelt die getrocknete Pflanze mehrmals mit Alkohol; man destilliert sie, um drei Viertel der Alkoholmenge herauszuziehen; man gewinnt durch Verdunstung des Rests einen Extrakt (Alkoholextrakt aus Cannabis); man behandelt diesen Extrakt mit Wasser, wodurch die Gummistoffe des Extrakts aufgelöst werden, und behält das Harz bei, welches nun nur noch im Ofen getrocknet werden muss.

Baudelaire reformuliert diesen Passus folgendermaßen:

Pour obtenir cette résine, on réduit la plante sèche en poudre grossière, et on la lave plusieurs fois avec de l'alcool que l'on distille ensuite pour le retirer en partie; on fait évaporer jusqu'à consistance d'extrait; on traite cet extrait par l'eau, qui dissout les matières gommeuses étrangères, et la résine reste alors à l'état de pureté.¹⁸

Um dieses Harz zu gewinnen, verwandelt man die getrocknete Pflanze in ein grobkörniges Pulver und wäscht dieses mehrmals mit Alkohol, den man sodann destilliert, um ihn teilweise zu eliminieren; man lässt den Rest so lange verdunsten, bis ein Extrakt übrigbleibt; man behandelt diesen Extrakt mit Wasser, wodurch die gummiartigen Fremdstoffe aufgelöst werden, und schließlich bleibt das Harz im Reinzustand übrig.

Beschrieben wird hier ein Transformationsvorgang, in dessen Verlauf ein Ausgangsprodukt so verändert wird, dass ein Endprodukt entsteht, welches durch Reinheit (»pureté«) ausgezeichnet ist. Es handelt sich um einen Vorgang der Transformation und Veredelung, welcher metaphorisch auch auf die künstlerische Aktivität bezogen werden kann.¹⁹ Baudelaire bedient sich einer etwas komplexeren und weniger repetitiven Syntax als Dor-

17 Ebd., S. 473.

18 Baudelaire, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 406f.

19 Vgl. hierzu Friedrich Kittler, »Der chemisch reine Konsum. Drogen bei Hegel, Hoffmann und Baudelaire«, in: Christoph Hoffmann/Caroline Welsh (Hg.), *Umwege des Lesens. Aus dem Labor philologischer Neugierde*, Berlin 2006, S. 111–125, hier S. 120: »Künstlerische Paradiese als Titel, unter dem Baudelaire seine diversen Drogenstudien nachmals versammelte, besagen zu allererst, dass sich eine autonome, von aller Produktion und allem Herstellungswissen abgetrennte Konsumsphäre geschlossen hat.« Diese autonome Sphäre des Konsums korreliert zum einen mit dem modernetypischen Umgang mit Kunst, bei dem Produktion und Rezeption getrennt werden, zum anderen aber interfe-

vault, veredelt also gewissermaßen stilistisch den von ihm als Vorlage verwendeten Text. Das Verb »évaporer« (›verdunsten, verströmen‹) (›on fait évaporer jusqu'à consistance d'extrait‹), welches er bei Dorvault vorfindet, behält er bei. Dieses Verb hat eine nicht auf den ersten Blick erkennbare Schlüsselfunktion.

Es kommt in seinem Werk insgesamt nicht sehr häufig vor; eine Suche in der Datenbank *Frantext* ergibt lediglich sechs Belegstellen: eine im *Salon de 1846*, zwei in den *Paradis artificiels* und drei in den *Fleurs du Mal*, und zwar in den Gedichten *Harmonie du soir*, *Le soleil* und *Les petites vieilles*. Die zweite Stelle in den *Paradis artificiels*, an der das Verb »évaporer« verwendet wird, findet sich im Abschnitt *Le théâtre de Séraphin*. Dort geht es um eine der möglichen Wirkungen von Haschisch, nämlich die Auflösung der Grenze zwischen Innen und Außen und das dadurch bewirkte Verschmelzen von Ich und Umwelt, welches dazu führt, dass Ursache-Wirkungs-Beziehungen in der Wahrnehmung des sich auflösenden Ichs umgedreht werden:

Je vous suppose assis et fumant. Votre attention se reposera un peu trop longtemps sur les nuages bleuâtres qui s'exhalent de votre pipe. L'idée d'une évaporation, lente, successive, éternelle, s'emparera de votre esprit, et vous appliquerez bientôt cette idée à vos propres pensées, à votre matière pensante. Par une équivoque singulière, par une espèce de transposition ou de quiproquo intellectuel, vous vous sentirez vous évaporant, et vous attribuerez à votre pipe (dans laquelle vous vous sentez accroupi et ramassé comme le tabac) l'étrange faculté de vous fumer.²⁰

Ich gehe davon aus, dass Sie jetzt sitzen und rauchen. Ihre Aufmerksamkeit richtet sich ein wenig zu lange auf die bläulichen Wolken, die aus Ihrer Pfeife hervorquellen. Die Idee einer langsamen, sukzessiven, ewig andauernden Verdunstung bemächtigt sich Ihres Geistes und Sie wenden alsbald diese Idee auf ihre eigenen Gedanken an, auf Ihr Gehirn. Durch einen singulären Irrtum, durch eine Art Transposition oder intellektuelle Verwechslung haben Sie das Gefühl, dass Sie verdunsten, und Sie schreiben Ihrer Pfeife (in der Sie das Gefühl haben,

riert in der sozialen Praxis des Drogenkonsums die ästhetische mit der medizinisch-wissenschaftlichen Praxis, wie Kittler im Verweis auf Jacques-Joseph Moreau (de Tours), den Verfasser der Schrift *Du hachisch et de l'aliénation mentale* (1845), verdeutlicht: »Die objektive Folge war schlicht und einfach, dass die mentale Alienation, vordem ein pures psychiatrisches Konstrukt Pinels, erstmals experimentelle Wirklichkeit erlangte. Moreau de Tours behauptete nichts geringeres, als am Haschisch über eine Antimedizin zu verfügen, die Geisteskrankheit künstlich herbeiführen und das hieß auch und gerade Psychiatern hermeneutisch erschließen könne.« (S. 121f.)

20 Baudelaire, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 420 (Hervorh. im Text).

zu hocken und wie der Tabak drinzustecken) die seltsame Fähigkeit zu, Sie zu rauchen.

Nicht mehr das Subjekt der Wahrnehmung raucht seine Pfeife, sondern es hat umgekehrt den Eindruck, von seiner Pfeife ›geraucht zu werden‹ und ›sich zu evaporieren‹. Diese Auflösung des Ichs ist zwar einerseits eine beunruhigende Erfahrung. So heißt es im unmittelbaren Anschluss an die zuletzt zitierte Stelle, dass diese scheinbar unendlich andauernde Vorstellung in Wirklichkeit zum Glück nur eine Minute gedauert habe. Das Ich schwankt zwischen Momenten der Hellsichtigkeit (›lucidité‹) und Momenten, in denen es vom Wirbel seiner eigenen Phantasievorstellungen mitgerissen wird und sich sein Zeit- und Ichgefühl völlig auflösen. Das Ergebnis ist eine Multiplikation des Ichs: »On dirait qu'on vit plusieurs vies d'homme en l'espace d'une heure. N'êtes-vous pas alors semblable à un roman fantastique qui serait vivant au lieu d'être écrit?«²¹ Der letzte Satz ist insofern besonders wichtig, als hier im Modus der metaphorischen Gleichsetzung eine Verbindung von drogeninduzierter Bewusstseinsveränderung und Literatur hergestellt wird. Zwar bleibt die Ambivalenz in der Bewertung dieses Zustandes durchaus bestehen, insofern im selben Absatz des Textes die Rauscherfahrung als »ce dangereux exercice où la liberté disparaît«²² bezeichnet wird. Dennoch wird deutlich, dass diese experimentelle Veränderung von Bewusstseinszuständen eine starke Attraktivität besitzt, und zwar nicht als ein in der Wirklichkeit anzustrebender Zustand, sondern als ein gedankliches Konstrukt und als Sprachspiel. Baudelaire nutzt die ihm durch wissenschaftliche Publikationen, eigene Beobachtungen und teilweise auch den Konsum von Drogen verfügbar gemachten Erfahrungen, um diese sprachlich zu bearbeiten und daraus Bausteine einer Poetik des Rausches zu gewinnen.

2. Die Poetik des Rausches in den *Fleurs du Mal*

Die Relevanz dieser Poetik des Rausches für Baudelaires poetische Produktion möchte ich nun an Beispielen aus den *Fleurs du Mal* aufzeigen. Ich wähle bewusst nicht jene Texte, in denen die Rauscherfahrung deut-

21 Ebd. (Man hat den Eindruck, dass man im Lauf einer einzigen Stunde mehrere Menschenleben durchläuft. Ähnelt man jetzt etwa nicht einem fantastischen Roman, der nicht geschrieben, sondern lebendig wäre?)

22 (diese gefährliche Übung, bei der die Freiheit verschwindet).

lich thematisiert wird (wie etwa *Le poison* oder *L'âme du vin*), sondern jene, die das eine Schnittstelle von Wissenschaft und Poetik bildende Lexem »évaporer« enthalten. Zunächst geht es um das Gedicht *Les petites vieilles* (1859) aus den *Tableaux parisiens*.²³ In diesem Text, der aus vier Teilen besteht, betrachtet das Ich alte Frauen, die in der Großstadt umherwandern und dem Sprecher als »êtres singuliers, décrépits et charmants« (V. 4),²⁴ als »monstres disloqués« (V. 5) beziehungsweise auch als »marionnettes« (V. 13)²⁵ erscheinen. Diese alten, hinfalligen Frauen besitzen allerdings noch Merkmale ihrer Jugend; in ihnen scheint sich teilweise noch die Vergangenheit zu manifestieren: »Ils [sc. les monstres disloqués] ont les yeux divins de la petite fille« (V. 19).²⁶ Die Frauen zeichnen sich somit durch zeitliche Uneindeutigkeit aus, was auch durch weitere Textbefunde belegbar ist: Bei ihrer Betrachtung denkt der Sprecher einerseits an den ihnen bald bevorstehenden Tod, indem er die Särge evoziert, in denen die alten Frauen beerdigt werden und die häufig nicht größer sind als Kindersärge. Andererseits projiziert der Sprecher im zweiten Teil des Gedichts mögliche Vergangenheiten auf die »petites vieilles«:

De Frascati défunt Vestale enamorée;
Prêtresse de Thalie, hélas! dont le souffleur
Enterré sait le nom; célèbre évaporée
Que Tivoli jadis ombragea dans sa fleur,

Toutes m'enivrent! mais parmi ces êtres frêles
Il en est qui, faisant de la douleur un miel,
Ont dit au Dévouement qui leur prêtait ses ailes:
Hippogriffe puissant, mène-moi jusqu'au ciel!

23 *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 89–91.

24 Die deutsche Übersetzung wird hier und im Folgenden zitiert nach: Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen. Der Spleen von Paris*, übers. v. Sigmar Löffler/Fernand Nohr/Dieter Tauchmann, Leipzig 1990, S. 166–173 (»Seltsame Wesen, reizend, alt und abgezehrt«).

25 (»verrenkte Fratzen«) bzw. (»Marionetten«).

26 (»Augen, die göttlich wie die eines Kindes sprechen«).

II. Zur literarischen Prozessierung von Wissen

L'une, par sa patrie au malheur exercée,
L'autre, que son époux surchargea de douleurs,
L'autre, par son enfant Madone transpercée,
Toutes auraient pu faire un fleuve avec leurs pleurs!
(V. 37–48)

Vestalin aus Frascat's totem Liebesgarten,
Thalias Priesterin, die der Souffleur im Sarg,
Ach, kennt bei Namen, die berühmten Leichten, Zarten,
Die, als sie blühten, Tivoli im Schatten barg,

Alle berauschen mich! Doch einige von ihnen,
Den schwachen Wesen, finden Honig noch im Schmerz,
Und zur Ergebung, deren Schwingen ihnen dienen,
Sagen sie: Mächtiges Flügelroß, trag himmelwärts!

Die eine, die ihr Heimatland ins Elend brachte,
Die andre, die ihr Mann mit Leiden überlud.
Die dritte, die ihr Kind zur Schmerzensmutter machte,
Sie füllten einen Fluß mit ihrer Tränenflut!

Der Sprecher stellt sich vor, dass die alten Frauen in ihrer Jugend möglicherweise Schauspielerinnen oder Tänzerinnen waren, die einst berühmt waren, heute aber völlig vergessen sind. In diesem Zusammenhang wird die Partizipialform des Verbums »évaporer« verwendet, welche in übertragener Bedeutung auch heißen kann: »leichtfertig, flatterhaft, kopflos«. Dieses Lexem wird nun syntaktisch verbunden mit dem Verbum »enivrer«. Die alten, einst flatterhaften Frauen, denen der Sprecher imaginäre Vergangenheiten zuschreibt, berauschen ihn im Hier und Jetzt. Sie selbst haben es in ihrer Vergangenheit vermocht, die Wirklichkeit zu transformieren, den Schmerz in Honig zu verwandeln. Es geht in diesem Gedicht, wie in vielen anderen der *Fleurs du Mal* und insbesondere der *Tableaux parisiens*, um die poetische Verwandlung der prosaischen Wirklichkeit. Dieser Vorgang setzt ein wahrnehmendes Subjekt voraus, das in der Lage ist, das poetische Potential in seiner Umwelt zu erkennen und sich in die Gegenstände oder Personen dieser Umwelt hineinzusetzen. Diese empathische Haltung zur Umwelt wird am Ende des Gedichts *Les petites vieilles* noch einmal expliziert. Dort heißt es:

Mais moi, moi qui de loin tendrement vous surveille,
L'œil inquiet, fixé sur vos pas incertains,
Tout comme si j'étais votre père, ô merveille!
Je goûte à votre insu des plaisirs clandestins:

Je vois s'épanouir vos passions novices;
Sombres ou lumineux, je vis vos jours perdus;
Mon cœur multiplié jouit de tous vos vices!
Mon âme respandit de toutes vos vertus!

Ruines! ma famille! ô cerveaux congénères!
Je vous fais chaque soir un solennel adieu!
Où serez-vous demain, Êves octogénaires,
Sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu?
(V. 73–84)

Ich aber, dessen Augen zärtlich nach euch sehen,
Der ängstlich euren unbeholfnen Schritt ermißt,
Als wär ich euer Vater, – wunderbar Geschehen! –
Ich kost geheime Freuden, ohne daß ihr's wißt:

Ich sehe eure erste Leidenschaft erblühen,
Seh die entschwundne Zeit, die Düsternis, das Glück,
Mein Herz laß ich von allen euren Lastern glühen,
Und meine Seele strahlt die Tugenden zurück!

Ruinen! meine Kinder! gleichgeborne Scharen!
Ich ruf euch zu: Schlaft wohl! sooft der Tag verfliegt.
Wo mögt ihr morgen sein, Evas von achtzig Jahren,
Auf denen Gottes fürchterliche Tatze liegt?

In diesen Schlussversen erfolgt eine Auflösung der Grenzen des Ichs, verbunden mit seiner Multiplikation. Das Ich identifiziert sich so sehr mit den »petites vieilles«, dass es deren verlorene Tage (nach-)erlebt und in seinem Herzen und seiner Seele alle Laster und Tugenden der alten Frauen verspürt. Die »Monstres brisés, bossus« (V. 6),²⁷ die »ombres ratatinées« (V. 69),²⁸ die sich dafür schämen, dass sie existieren, verwandelt der sich in sie hineinversetzende Sprecher in seinesgleichen (»ma famille! ô cerveaux congénères!«, V. 81).²⁹ Dies ist einerseits ein Grundprinzip der Baudelaire'schen Poetik, welche danach strebt, aus dem Vergänglichen das Ewige

27 »Fratzen (...) Schief, zerbrochen, krumm«).

28 »Verschrumpfte Schatten«).

29 »meine Kinder! gleichgeborne Scharen!«).

herauszudestillieren;³⁰ andererseits korrespondiert dieser Vorgang dem, was wir bei der Analyse der *Paradis artificiels* erkennen konnten, das heißt der Entgrenzung und Multiplikation des Ichs, welches sich im Zustand des Rausches nicht mehr als distinkt von seiner Umwelt erfahren kann. Es ist daher kein Zufall, dass Baudelaire in *Les petites vieilles*, wo die Verwandlungsfähigkeit des Dichters besondere zeitliche und konzeptuelle Distanzen überwinden muss, die Verben »enivrer« und »évaporer« in einen engen Zusammenhang bringt. Um die Wirklichkeit verwandeln zu können, muss der Sprecher sich selbst in einen Zustand des Rausches versetzen; dieser Zustand vermag es dann, die evaporierende Vergangenheit imaginär durch supplementäre Bilder und Wirklichkeitskonstruktionen zu substituieren.

Das Verb »évaporer« wird ebenfalls in dem Gedicht *Harmonie du soir*³¹ (1857) verwendet, und zwar in seiner reflexiven Form. Zweimal kommt in diesem vierstrophigen Gedicht folgender Vers vor: »Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir« (V. 2 und 5). In der Abendstunde verströmen die Blumen ihren Duft und tragen somit zu der »Harmonie du soir« bei, welche sich aus einer Mischung von Klängen, Düften und visuellen Eindrücken ergibt.

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

30 Vgl. *Le Peintre de la vie moderne*, in: *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 683–724, hier S. 694: »Il s'agit, pour [l'artiste], de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire.« (Für den Künstler geht es darum, dass er aus der Mode das herausdestilliert, was sie an Poesie im Geschichtlichen enthalten mag, dass er das Ewige aus dem Vergänglichen gewinnt.)

31 Baudelaire, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 47.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
Du passé lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige....
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!

Nun kommt die Stunde, da, erzitternd auf den Zweigen,
In Weihrauchdampf verströmt ein jeder Blütenkranz,
Arom und Ton durchziehn die Abendluft im Tanz,
Sehnsüchtiges Gewog und schwermutsvoller Reigen!

In Weihrauchdampf verströmt ein jeder Blütenkranz.
Wie ein gequältes Herz erschauern leis die Geigen,
Sehnsüchtiges Gewog und schwermutsvoller Reigen!
So traurig ist, so schön des Himmels Altarglanz!

Wie ein gequältes Herz erschauern leis die Geigen,
Zartherz, das haßt die Nacht des weiten, leeren Lands!
So traurig ist, so schön des Himmels Altarglanz,
Die Sonne schwamm im Blut bei ihrem Niedersteigen.

Zartherz, das haßt die Nacht des weiten, leeren Lands,
Greif zu, wo Spuren des verschwundenen Lichts sich zeigen!
Die Sonne schwamm im Blut bei ihrem Niedersteigen...
In meiner Seele strahlt dein Bild, du Goldmonstranz!³²

Die vom Titel angekündigte Harmonie wird in den Versen der ersten Strophe eingelöst, insbesondere durch die Wahrnehmung der in der Abendluft schwebenden Klänge und Düfte (V. 3) und durch den Korrespondenzbezug zwischen den Sphären von Natur und Religion. Durch die Reimwörter »encensoir« (»Weihrauchfass«), »reposoir« (»Stationsaltar«) und »ostensoir« (»Monstranz«), von denen sich »encensoir« und »reposoir« auch jeweils einmal wiederholen, ist die Isotopie des Religiösen deutlich markiert. Naturschönheit und die Erhabenheit der religiösen Sphäre kommen scheinbar zum harmonischen Einklang. Allerdings gibt es schon in der ersten Strophe – und stärker noch in den folgenden – semantische Diskrepanzen und Dissonanzen. Die religiös-feierliche Erhabenheit des Abends, der durch das harmonische Schwingen von Tönen und Düften charakterisiert ist, wird gebrochen durch den verblosen vierten Vers, der die kreisenden Töne und Düfte in einen melancholischen Walzer und ein schmachthafes Schwindelgefühl umdeutet. Der semantische Gegenpol zum Harmonischen wird sodann verstärkt, wenn die Violine, wie es in V. 6 heißt,

32 Baudelaire, *Die Blumen des Bösen*, S. 86–89.

»frémit comme un cœur qu'on afflige«,³³ Auffällig ist in dieser zweiten Strophe eine Häufung von Lexemen mit negativer Bedeutung: »afflige«, »mélancolique«, »triste«. Vollends wird die Harmonie der Abendstimmung in V. 12 und dann erneut in V. 15 zerstört, wenn das gewaltgeprägte Bild der Sonne, die in ihrem eigenen gerinnenden Blut ertrunken ist, evoziert wird. Der zentrale semantische Gegensatz des Gedichts ist also der zwischen Harmonie, Friede, Ruhe auf der einen Seite und einer expressiven Metaphorik der Gewalt und des Todes auf der anderen. Wenn »sons« und »parfums« zunächst eine »valse mélancolique« ergeben, so kann man dies noch der Sphäre der Harmonie zuschreiben; wenn dagegen die Geige wie ein gequältes Herz erzittert, so kann man hier nicht mehr von Abendharmonie sprechen. Vielmehr verweist dieser Vergleich auf die Sphäre des »néant vaste et noir« (V. 13), welches von dem zarten gequälten Herzen verabscheut wird. Die Gegensätze brechen also in sich zusammen; das Traurige und das Schöne koinzidieren; die lebensspendende Sonne verfällt dem Bereich des Todes.

Das zarte Herz, welches zuvor schon als leidendes markiert wurde, wird nun in der letzten Strophe zum Träger von Erinnerungen, sammelt (»recueille«) es doch alle Spuren des »passé lumineux«. Dieses Herz wird in der letzten Strophe auch in die Nähe des Ichs gerückt, und zwar durch die Gemeinsamkeit der Erinnerung an die Vergangenheit. So wie das Herz aktiv alle Spuren der Vergangenheit bewahrt, leuchtet im Ich die Erinnerung an ein Du, welches hier erstmals apostrophiert wird, und diese Erinnerung wird verglichen mit einer Monstranz. Wenn zuvor mehrmals die Sphäre der Natur durch Vergleiche in einen engen Zusammenhang mit der religiösen Sphäre gebracht wurde, so wird nun das Ich selbst ebenfalls mit der religiösen Sphäre verknüpft, sodass hier ein weiteres Beispiel jener Ununterscheidbarkeit von Ich und Außenwelt vorliegt, von der oben im Zusammenhang mit den *Paradis artificiels*, aber auch bei der Analyse von *Les petites vieilles* die Rede war.

Interessanterweise wird diese semantische Struktur der Grenzauflösung und der permanenten Transformation auf der Ebene der formalen Gestaltung des Gedichts abgebildet, insofern dieses durch identisch wiederkehrende Verse gekennzeichnet ist, die aber jeweils in neue Bedeutungszusammenhänge einrücken. Die Abendharmonie ist ein Dispositiv des Schwingens, der Bewegung, der Verschiebung und des Zusammenbre-

33 (»Wie ein gequältes Herz erschauern leis die Geigen«).

chens von Gegensätzen. Harmonie und Disharmonie, Friede und Gewalt lösen einander ab und stellen sich gegenseitig infrage. Durch das Schlüssellexem »s'évaporer« wird ein impliziter Zusammenhang mit der Poetik des Rausches hergestellt: Das Ich sieht sich Wahrnehmungen und Bildern ausgesetzt, die es nicht kontrollieren kann; es leidet wie das Herz als Ausdruck des Klanges, der von außen kommt. Insofern ist das Ich so wie ein unter dem Einfluss von Rauschmitteln stehendes Subjekt bestimmten Wirkungen hilflos ausgesetzt und kann diese nicht kontrollieren. Da aber die Grenzen zwischen Innen und Außen aufgelöst werden, ist das Ich doch zugleich auch Produzent dieser Bilder und Sinneseindrücke.

An einem dritten Beispiel, wiederum aus den *Tableaux parisiens*, seien noch kurz einige weitere Aspekte der Poetik des Rausches dargestellt. Es handelt sich um das Gedicht *Le Soleil*,³⁴ in welchem explizit vom Dichter und seiner Aktivität die Rede ist.

Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

Ce père nourricier, ennemi des chloroses,
Éveille dans les champs les vers comme les roses;
Il fait s'évaporer les soucis vers le ciel,
Et remplit les cerveaux et les ruches de miel.
C'est lui qui rajeunit les porteurs de béquilles
Et les rend gais et doux comme des jeunes filles,
Et commande aux moissons de croître et de mûrir
Dans le cœur immortel qui toujours veut fleurir!

Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes,
Il ennoblit le sort des choses les plus viles,
Et s'introduit en roi, sans bruit et sans valets,
Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais.

34 *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 83.

II. Zur literarischen Prozessierung von Wissen

Durchs alte Faubourg, wo an bröckligen Gebäuden
Die Jalousien hängen, Schirm geheimer Freuden,
Wenn die gestrenge Sonne mit vermehrter Wucht
Auf Stadt und Felder trifft, auf Dächermeer und Frucht,
Geh ich allein und üb gar wunderliche Künste:
In allen Winkeln spür ich Reime auf wie Dünste,
Ich gleit auf Wörtern aus wie auf des Bordsteins Rand
Und stoß an Verse an, die ich im Traum schon fand.

Sie, unsre Nährmutter, die Feindin des Blutlosen,
Erweckt in Feld und Flur die Reime wie die Rosen,
Verdampft die Sorgen all zum Himmelsraum hinan
Und füllt mit Honig Waben und Gehirne an.
Sie ist's, durch die die Krückenträger jünger werden,
Daß sie so froh und sanft wie Mädchen sich gebärden,
Und die die Saat zu wachsen und zu reifen lehrt
Im Herzen, das nie stirbt, das stets zu blühn begehrt!

Steigt sie wie ein Poet herab mit ihrem Scheine
Zur Stadt, so adelt sie das Niedre und Gemeine
Und tritt als Königin lautlos und ohne Troß
In jedes Hospital ein und in jedes Schloß.³⁵

In der ersten Strophe steht syntaktisch das Ich als Dichter im Mittelpunkt; es ist Subjekt des Hauptsatzes »Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime«. Die Sonne als zweite zentrale Instanz des Textes ist syntaktisch im Nebensatz untergebracht (»Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés«) und bildet den Hintergrund für die Aktivität des Dichters. Diese Aktivität wird als Kampfhandlung (»escrime«) ausgewiesen und korreliert insofern mit der Grausamkeit der Sonne und ihren Schlägen. Der Umgang des Dichters mit dem Sprachmaterial (»rime«, »mots«, »vers«) ist durch die Verben »flairer«, »trébucher« und »heurter« gekennzeichnet. Das Verhältnis zwischen Dichter und Sprache ist insgesamt ein agonales, die Sprache bringt dem, der sie in dichterische Form gießen will, einen Widerstand entgegen. Ist es eine Überinterpretation, wenn man sich den in der Einsamkeit des »faubourg« mit dem Wortmaterial fechtenden und über die Wörter wie über Pflastersteine stolpernden Dichter als Betrunkenen vorstellt?

In der zweiten Strophe wird die Sonne, die ja gemäß dem Titel im Zentrum des Textes steht, in syntaktische Subjektposition gebracht. Der Himmelskörper unterliegt einer Verwandlung: Nachdem er zuvor als »soleil

35 Baudelaire, *Die Blumen des Bösen*, S. 154–155.

cruel« bezeichnet worden war, erscheint er jetzt als »père nourricier«, von dem positive Wirkungen ausgehen. Eine dieser Wirkungen ist es, dass die Sorgen zum Himmel verdunsten (»s'évaporer«), das heißt, die sich verwandelnde Sonne vermag es ihrerseits, Transformationsprozesse in Gang zu setzen. Dazu gehört auch die Verjüngung der Krückenträger, die »comme des jeunes filles« werden. Sowohl die Sonne als auch die von ihr ausgehenden Wirkungen sind also durch das Prinzip der Transformation gekennzeichnet. In der dritten Strophe schließlich kommt es zur syntaktischen Gleichsetzung von Sonne und Dichter, denn wie ein Dichter (»ainsi qu'un poète«) verwandelt und veredelt die Sonne »le sort des choses les plus viles«. Das Verhältnis zwischen dem Dichter und der Sonne ist also insgesamt eines der Verwandlung, der Transformation, der Verschiebung. Zunächst führt der Dichter im glühenden Sonnenlicht seine »fantasque escrime« aus, sodann übernimmt die Sonne als Subjekt des Textes die Position des Dichters. Während die »petites vieilles« den Schmerz in Honig verwandeln, füllt die Sonne die Gehirne und Bienenkörbe mit Honig. In beiden Fällen geht es um die Überschreitung der irdischen Bedingtheit und der Endlichkeit des Lebens (»le cœur immortel qui toujours veut fleurir«).

3. Baudelaire und das Wissen der Poesie

Nun stellt sich abschließend die Frage nach dem Wissen der Poesie. Wenn wir das bisher Gesagte rekapitulieren, dann können wir erkennen, dass Baudelaire in seiner Poetik des Rausches von bestimmten Wissensbeständen, beruhend auf Erfahrungen und Beobachtungen, auf Erzählungen und Anekdoten, aber auch auf wissenschaftlichen Texten, ausgeht und diese sprachlich bearbeitet und miteinander verknüpft. Dabei ist zu bedenken, dass, wie gezeigt wurde, unterschiedliche, ja gegensätzliche Bewertungen der Drogenerfahrung vorgenommen werden. Einerseits distanziert Baudelaire sich deutlich von den künstlichen Paradiesen des Rausches; andererseits lässt sich erkennen, dass die Darstellung von Rauschzuständen und ihren Konsequenzen von großer Faszination geprägt ist. Beide Bewertungen beziehen sich auf den möglichen Nutzen oder Nachteil des Drogenkonsums für die dichterische Kreativität.

Man sollte diese Widersprüche nicht vereindeutigend auflösen, sondern sie nutzen, um an das verborgene Sinnpotential von Baudelaires Texten heranzukommen. Für ihn ist die Dichtung ein höherer Erkenntnismodus.

Dieser Modus bedient sich zwar der sprachlichen Ordnung, überschreitet diese aber zugleich. Er schreibt sich, wie wir sehen konnten, in die Modi der wissenschaftlichen Darstellung ein, indem er Diskurselemente aus Fachpublikationen paraphrasierend und reformulierend herausgreift. Es geht Baudelaire dabei allerdings nicht in erster Linie darum, Wissen an den Leser zu vermitteln, welches dieser sich auch im direkten Rekurs auf die wissenschaftlichen Texte aneignen könnte; vielmehr ist ihm daran gelegen, unter Ausblendung des Urhebers und mittels einer in die Textform eingreifenden künstlerischen Bearbeitung des zitierten Diskursmaterials Bedeutungsnetze herzustellen, semantische und lexikalische Rekurrenzen zu erzeugen, die unter anderem dafür verantwortlich sind, dass keine klaren Grenzen zwischen den Gattungen (Poesie und Prosa, Essay und Dichtung) gezogen werden können.

Die in den *Paradis artificiels* entworfene Poetik des Rausches ist nicht bloße Theorie, sondern sie wird je schon praktisch umgesetzt durch die suggestiven Evokationen des Sprechers. Besonders interessant wäre es in diesem Zusammenhang, Baudelaire's *réécriture* von Thomas De Quinceys *Confessions of an English Opium Eater* zu betrachten – es handelt sich keineswegs um eine bloße Übersetzung, sondern um eine in den Text eingreifende, diesen kommentierende Reformulierung, die auf der Position eines Beobachters zweiter Ordnung beruht.³⁶ Eine solche Betrachtung würde deutlich werden lassen, dass Baudelaire in den *Paradis artificiels* nicht nur eine abstrakte Theorie entwirft, sondern dass diese Theorie mit seiner poetischen Schreibpraxis in einem grundlegenden Zusammenhang steht. Der poetische Text – und zu dieser Gattung gehört auch die Schrift *Les Paradis artificiels* – zitiert Wissensbestände, die er aber sogleich transformiert und poetologisch funktionalisiert. Die Beschreibung von Rauschzuständen kann zwar durchaus auf wissenschaftlicher Erkenntnis beruhen, doch ist das nicht ihre eigentliche semantische Funktion. Vielmehr geht es Baudelaire darum, dieses Wissen einzubinden in einen Argumentationszusammenhang, in dem der Dichter seine eigene dichterische Praxis beschreibt, reflektiert und theoretisch-poetologisch fundiert.³⁷

36 Baudelaire, *Un mangeur d'opium*, in: *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 442–517.

37 Insofern fügt sich das hier Dargelegte in einen breiteren Zusammenhang innerhalb des Baudelaire'schen Werkes ein. Vgl. Thomas Klinkert, »Le spleen baudelairien comme catalyseur poétique«, in: Gérard Peylet (Hg.), *L'Ennui*, Bordeaux 2013, S. 75–89, wo die poetologische Selbstreflexivität der vier *Spleen*-Gedichte untersucht wird.

Das Wissen des poetischen Textes ist somit zwar gespeist aus einem Wissen über den Menschen und die Welt, und es kann auch, wie wir sehen konnten, ein wissenschaftlich validiertes Wissen in diesen Text eingehen, doch wird dieses Wissen dann im poetischen Text bearbeitet, akzentuiert, reduziert, umgeformt, in Korrelation gestellt – und verändert durch diese Prozesse seine Bedeutung. Es geht bei Baudelaire darum, das Wissen über den Menschen und seine extremen Bewusstseinszustände, wie sie unter Einsatz von Rauschmitteln künstlich herbeigeführt werden können, in einen poetologischen Zusammenhang einzubinden, in dem dann selbstverständlich dieses lebensweltliche Wissen nicht einfach außer Kraft gesetzt wird und auch moralische Bewertungen eine wichtige Rolle spielen können. Doch das Entscheidende ist die Transformation des Wissens in poetologische Prinzipien, die Baudelaires Texte miteinander verknüpfen. Die Wissenschaft wird somit zum Anlass und zur Quelle poetischer Inspiration.

Literaturverzeichnis

- Barbey d'Aurevilly, Jules, »Charles Baudelaire«, in: *Poésie et poètes*, Genève 1968 (Nachdruck der Ausgabe Paris 1906), S. 97–123.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, 2 Bde, hg. v. Claude Pichois, Paris 1975/76.
- , *Die Blumen des Bösen. Der Spleen von Paris*, übers. v. Sigmar Löffler/Fernand Nohr/Dieter Tauchmann, Leipzig 1990.
- Blaschke, Bernd, »Innenwelt-Psychonauten und Ekstase: Die paradoxen Räume des Rausches bei Baudelaire, Benjamin, Benn und Jünger«, in: Claudia Olk/Anne-Julia Zwierlein (Hg.), *Innenwelten vom Mittelalter zur Moderne. Interiorität in Literatur, Bild und Psychologiegeschichte*, Trier 2002, S. 211–231.
- Carrier, David, »High Art: *Les Paradis artificiels* and the Origins of Modernism«, in: *Nineteenth-Century Contexts* 20 (1997), S. 215–238.
- Inoue, Teruo, *Une poétique de l'ivresse chez Charles Baudelaire. Essai d'analyse d'après »Les Paradis Artificiels« et »Les Fleurs du Mal«*, Tokyo 1977.
- Kaehler, Anny, *Untersuchungen über Baudelaires Drogenerfahrung. Beitrag zu einer Deutung seines dichterischen Werks*, Diss. Berlin 1976.
- Kittler, Friedrich, »Der chemisch reine Konsum. Drogen bei Hegel, Hoffmann und Baudelaire«, in: Christoph Hoffmann/Caroline Welsh (Hg.), *Umwege des Lesens. Aus dem Labor philologischer Neugierde*, Berlin 2006, S. 111–125.
- Klinkert, Thomas, »Le spleen baudelairien comme catalyseur poétique«, in: Gérard Peylet (Hg.), *L'Ennui*, Bordeaux 2013, S. 75–89.
- Kopp, Robert/Pichois, Claude, »Baudelaire et le haschisch. Expérience et documentation«, in: *Revue des Sciences humaines* 32 (1967), S. 467–476.

II. Zur literarischen Prozessierung von Wissen

Kupfer, Alexander, »Moderne Blasphemien eines Moralisten: Charles Baudelaire und die künstlichen Paradiese«, in: ders., *Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik*, Stuttgart/Weimar 1996, S. 563–592

Westerwelle, Karin, *Ästhetisches Interesse und nervöse Krankheit. Balzac, Baudelaire, Flaubert*, Stuttgart/Weimar 1993.