

Das nächtliche Selbst

Traumwissen und Traumkunst im Jahrhundert der Psychologie

Band I: 1850-1900

Herausgegeben von Marie Guthmüller und
Hans-Walter Schmidt-Hannisa



WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der
National University of Ireland, Galway.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Wallstein Verlag, Göttingen 2016
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf
unter Verwendung einer Abbildungsvorlage von
Henri Rousseau: *La Bohémienne endormie*, 1897
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-1903-5

Inhalt

MARIE GUTHMÜLLER / HANS-WALTER SCHMIDT-HANNISA
Einleitung 7

I Wer träumt? Die Frage nach dem Subjekt in der Traumforschung

MANFRED ENGEL (SAARBRÜCKEN)
Szientistische Wendung und naturphilosophische
Kontinuitäten in der deutschsprachigen Traumtheorie
zwischen 1850 und 1900 37

JACQUELINE CARROY (PARIS)
Alfred Maurys Theater der Widersprüche 60

BARBARA CHITUSI (GENÈVE)
Joseph Delbœuf und die Verdopplung des Ich im Traum 96

MIREILLE BERTON (LAUSANNE)
Traumtheorien und Archäologie des Kinos 1850-1900 112

ALESSANDRA VIOLI (BERGAMO)
Okkulte Träume und die Erschaffung des modernen Selbst 137

MICHAELA SCHRAGE-FRÜH (MAINZ / LIMERICK)
Imagination und Traum-Autorschaft
im viktorianischen Traumdiskurs 150

II Traumkünste als ästhetische Innovation

SANDRA JANSSEN (OLDENBURG)
Gottfried Kellers Ökonomie des Traums 173

SUSANNE GOUMEGOU (TÜBINGEN)
Traumästhetik und Traumaufzeichnung bei Baudelaire 194

FANNY DÉCHANET-PLATZ (GRENOBLE)
Literarische Träume und traumhafte Ekphrasis
bei Bertrand, Baudelaire und Huysmans 225

KERSTIN THOMAS (STUTTGART)
Halbschlafbilder 249

SARA DAMIANI (BERGAMO)
Phosphoreszenzen. Traumkunst im 19. Jahrhundert 278

HANS-WALTER SCHMIDT-HANNISA (GALWAY)
Die Geburt der Musik aus dem Geist des Traums.
Zur Musikästhetik Richard Wagners 310

III Positionen des Übergangs

MAI WEGENER (BERLIN)
»Heiliger Text« und »Nabel des Traums«.
Traumbericht und Traumsujet bei Freud 331

MARIE GUTHMÜLLER (BOCHUM)
Sante De Sanctis oder
das Verschwinden des Traums aus der Traumforschung 352

PAUL BISHOP (GLASGOW)
Traum und Lebensphilosophie. Ludwig Klages
und eine andere Entdeckung des dunklen Kontinents 374

Traumästhetik und Traumaufzeichnung bei Baudelaire

Am frühen Morgen des 13. März 1856 schreibt Charles Baudelaire einen Brief an Charles Asselineau, in dem er einen soeben geträumten Traum berichtet.¹ Einleitend charakterisiert er diesen als »un des mille échantillons dont je suis assiégé«² und teilt die Überzeugung mit, seine Träume seien »un langage quasi hiéroglyphique, dont je n'ai pas la clef«³ (LCA 338). Diese Traumaufzeichnung entsteht in einem historischen Kontext, in dem das Aufschreiben von eigenen Träumen sowie der Austausch darüber sich in Frankreich allmählich als gesellschaftliche Praxis etablieren. Im Gefolge der 1851 von der *Académie des sciences morales et politiques* ausgeschriebenen Preisfrage über *Le Sommeil, les songes et le somnambulisme* beginnen psychologisch interessierte Laien Tagebuch über ihre Träume zu führen und diese im Freundes- und Bekanntenkreis zu diskutieren.⁴ Damit erhält der bis dato im Umfeld der *Annales médico-psychologiques* angesiedelte wissenschaftliche Traumdiskurs, der sich in erster Linie für die Träume von Patienten interessiert und den Traum als Äquivalent zur Halluzination tendenziell pathologisiert, eine neue Akzentuierung.⁵ Der eigene Traum rückt ins Zentrum des Interesses. Während jedoch wissenschaftlich interessierte Laien wie Alfred Maury und Léon Hervey de Saint-Denys durch die Aufzeichnung ihrer Träume vornehmlich Auf-

1 Charles Baudelaire an Charles Asselineau, 13. 3. 1856; in: Charles Baudelaire: Correspondance I (1832-1860), hg. von Claude Pichois, Paris: Gallimard 1973, S. 338-341. Im Folgenden zitiert unter Angabe der Sigel LCA und der Seitenzahl.

2 »[E]ine der tausend Arten von Träumen, die mir zusetzen [...]« (Charles Baudelaire: *Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 5, hg. v. Friedhelm Kemp und Claude Pichois, München/Wien, Carl Hanser Verlag 1977-1991, S. 9. Im Folgenden zitiert unter Angabe der Sigel SWB gefolgt von der Nummer des Bandes und der Seitenzahl.)

3 »[E]ine gleichsam hiéroglyphische Sprache, zu der mir der Schlüssel fehlt [...]« (SWB 5, 9)

4 Vgl. die Angaben bei Jacqueline Carroy: *Dreaming Scientists and Scientific Dreamers. Freud as a Reader of French Dream Literature*, in: *Science in context* 19, 1, 2006, S. 15-35; hier: S. 18 f.

5 Zum wissenschaftlichen Traumdiskurs im 19. Jahrhundert vgl. Verf.: *Traumtext und Traumdiskurs*. Nerval, Breton, Leiris, München: Fink 2007, S. 83-128; Jacqueline Carroy: *Nuits savantes. Une histoire des rêves (1800 - 1945)*, Paris: ÉHESS 2012; Sandra Janßen: *Phantasmen. Imagination in Psychologie und Literatur*. 1840 - 1930. Flaubert - Čechov - Musil, Göttingen: Wallstein 2013.

schluss über die Funktionsweisen des Geistes im Traum gewinnen wollen, scheint das Interesse von Baudelaire anders gelagert zu sein. Er weist seine Träume als etwas im Vergleich zu seinem Leben völlig Fremdartiges aus, ohne sich weiter für die Mechanismen des Traums zu interessieren: »leur singularité complète, leur caractère général [...] est d'être absolument étrangers à mes occupations ou à mes aventures personnelles«⁶ (LCA 338). Aus dieser Fremdartigkeit ergibt sich zweierlei. Einerseits evokiert Baudelaire, wie oben zitiert, über das Verb »assiéger« eine Gefahr, andererseits ruft er mit der Rede von den Hieroglyphen, zu denen der Schlüssel fehlt, einen romantischen Topos auf, demzufolge ein tieferer Sinn in den Träumen liegt und sie den Zugang zu einer höheren Wirklichkeit ermöglichen.

Damit verweisen Baudelaires einleitende Sätze auf zwei Aspekte der subjektiven Traumerfahrung, die vom wissenschaftlichen Traumdiskurs des 19. Jahrhunderts ausgespart bleiben. Der Traum kann für das Subjekt eine Bedrohung darstellen, zumindest aber ein Phänomen radikaler Fremdheit, eine Konfrontation mit etwas, das nicht als Eigenes angenommen werden kann. Für diese subjektive Wirkung des Traums ist im wissenschaftlichen Traumdiskurs der Zeit ebenso wenig Platz wie für die Frage, ob im Traum ein aus dem Subjekt heraus nicht zu erklärender Sinn liegt, für den sich ein Schlüssel finden lassen müsste. Seit der Aufklärung verabschiedet der wissenschaftliche Traumdiskurs die jahrhundertlang geltende Auffassung, dass in Träumen göttliche Botschaften liegen. Zwar zeigen sich seit der Romantik Ansätze dazu, den Traum aus der Psyche des Subjekts zu erklären, aber erst Freud wird das Verlangen der Sinngebung, das dem Traum von alters her entgegengebracht wird, im Rahmen einer sich als wissenschaftlich verstehenden Traumtheorie befriedigen, wenn er in seiner *Traumdeutung* nicht nur eine auf psychischen Prinzipien beruhende Traumtheorie, sondern auch eine Deutungsmethode vorschlägt. Diese Leerstelle, die der wissenschaftliche Traumdiskurs des 19. Jahrhunderts lässt, eröffnet nun – so die Grundannahme für die folgenden Ausführungen – einen Raum für das Interesse an Traum und Traumaufzeichnung, das im 19. Jahrhundert in bis dato nicht gekannter Weise zu verzeichnen ist und schließlich dazu führt, dass der Traum zunehmend auch als ästhetisches Phänomen begriffen wird.

Asselineau ist kein zufälliger Adressat von Baudelaires Brief. Bereits 1854 veröffentlicht er in einer Zeitschrift die Erzählung *La jambe*, deren

6 »[I]hre einzigartige Ausgefallenheit, ihr Grundzug [haben mit meinen Beschäftigungen oder meinen persönlichen Widerfahrnissen] durchaus nichts gemein [...].« (SWB 5, 9)

titelgebende Traumerzählung sich am Modus des Märchens orientiert.⁷ Zu Beginn allerdings teilt der Autor in einem essayistisch gehaltenen Vorspann einen eigenen Traum mit, um zu dokumentieren, mit welcher fraglosen Akzeptanz im Traum die eigenartigsten Vorgänge als selbstverständlich hingenommen werden.⁸ Im Rahmen dieser Vorüberlegungen artikuliert er überdies die Vermutung, es gebe Parallelwelten zu der unsrigen, die unsere Seele im Schlaf besuchen könne.⁹ Diese Annahme geht auf Emanuel Swedenborg zurück und zeigt die andere Seite des Traumdiskurses im 19. Jahrhundert.¹⁰ Die Pathologisierung des Traums im wissenschaftlichen Diskurs, der den Traum zunächst aus der Perspektive der Halluzination in den Blick nimmt, muss offensichtlich kompensiert werden durch eine Aufwertung des Traums zu einer höheren Wirklichkeit. Offensichtlichstes Beispiel für das Widerspiel der beiden Aspekte ist Nervals Erzählung *Aurélia ou le rêve et la vie*, 1855, in der einerseits eine Nähe zwischen Traum und Wahn hergestellt wird, andererseits die Traumvisionen als Zugang zu einer zweiten Welt beschrieben werden. Damit stellt Nervals Erzählung auch Motive für Asselineaus 1858 erschienenen Novellenband *La double vie* bereit.¹¹

Baudelaire rezensiert diesen Band im Januar 1859.¹² Zu den Spekulationen über eine zweite Welt äußert er sich nicht, wohl aber zitiert er in ex-

- 7 Die Erzählung ist Teil des 1858 publizierten Novellenbandes *La double vie*, nach dem sie im Folgenden zitiert wird: Charles Asselineau: *La Jambe*, in: ders.: *La double vie*, Paris: Poulet-Malassis et de Broise 1858, S. 171-178. Ein leider nicht belegter Hinweis auf die Erstpublikation in einer Zeitschrift findet sich bei Roberto Calasso: *Der Traum Baudelaire's*, übers. von Reimar Klein, München: Hanser 2012, S. 199. Zu *La Jambe* vgl. auch Verf. (Anm. 5), S. 205-207.
- 8 »Ce qui me frappe encore bien davantage, c'est l'assentiment donné à ces contradictions, la facilité avec laquelle les plus monstrueux paralogismes sont acceptés comme choses toutes naturelles [...]« (Asselineau [Anm. 7], S. 172)
- 9 Ebd., S. 173.
- 10 Zu Swedenborgs Traumkonzeption vgl. Ernst Benz: *Emanuel Swedenborg. Naturforscher und Seher*, München: H. Rinn 1948, S. 167ff. Zur Rezeption in Frankreich vgl. Karl-Erik Sjöden: *Swedenborg en France*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International 1985.
- 11 Am deutlichsten wird das bei der Erzählung *La seconde vie*, deren Titel ein Nerval-Zitat darstellt. Vgl. Charles Asselineau: *La seconde vie*, in: ders.: *La double vie* (Anm. 7), S. 181-217.
- 12 Baudelaire's Artikel erscheint am 9. Januar 1859 in der Zeitschrift *l'Artiste*. Er wird hier zitiert nach dem Abdruck in Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*, hg. von Claude Pichois, Paris: Gallimard 1975-76, hier: Bd. 2, S. 87-91. Nach dieser Ausgabe werden die Werke von Baudelaire im Folgenden mit der Sigel BOC unter Angabe von Band (mit römischen Ziffern) und Seitenzahl im Text zitiert.

tenso den kurzen Traumbericht aus *La jambe* und lobt die poetische Wirkung, die die protokollartige Darstellung erziele:

Un grand talent dans M. Asselineau, c'est de bien comprendre et de bien rendre la légitimité de l'absurde et de l'in vraisemblable. Il saisit et il décalque, quelquefois avec une fidélité rigoureuse, les étranges raisonnements du rêve. Dans des passages de cette nature, sa façon sans façon, procès-verbal cru et net, atteint un grand effet poétique.¹³ (BOC II, 89)

Wie bei seinen eigenen Träumen, die ihm aufgrund ihrer Fremdheit als nicht dechiffrierbare Hieroglyphen erscheinen, betont Baudelaire auch in diesem Fall das Absurde und Fremdartige des Traums, d. h. das, was sich einer Hermeneutik entzieht. Aus dieser protokollartig aufgezeichneten Fremdartigkeit leitet sich für ihn ein »grand effet poétique« ab. Die poetische Wirkung situiert sich offensichtlich nicht mehr auf der Ebene einer romantischen Gleichsetzung von Traum und Dichtung, die mit der Vorstellung des Zugangs zu einer höheren Wirklichkeit operiert. Durch die Betonung des Absurden und Fremdartigen rückt Baudelaire den Traum vielmehr in eine Ästhetik der Moderne ein und zeichnet zugleich eine Form der Traumaufzeichnung vor, wie sie circa 60 Jahre später die Surrealisten mit ihren »récits de rêve« etablieren werden.

Baudelaires Aussagen über den Traum, das dürfte schon deutlich geworden sein, folgen keiner einheitlichen Linie. Sie tragen einerseits noch Spuren eines romantisch codierten Sinnverlangens, offenbaren andererseits die moderne Problematik des sich selbst entfremdeten Subjekts und weisen schließlich auf die surrealistische Praxis der Traumaufzeichnung voraus, die von Breton als Mittel propagiert werden wird, den »automatisme psychique« zu erfassen.¹⁴ Angesichts der Affinität vieler surrealistischer »récits de rêve« zum Prosagedicht, insbesondere bei den Dichtern

13 »Asselineau besitzt die große Begabung, die Berechtigung des Absurden und des Unwahrscheinlichen einzusehen und glaubhaft darzustellen. Er erfasst die seltsamen Überlegungen des Traumes und zeichnet sie nach, bisweilen mit strenger Genauigkeit. An solchen Stellen erreicht seine ungezwungene Art, ein ungeschöntes sauberes Protokoll, eine große poetische Wirkung.« (SWB 5, 80)

14 Die Motivation für die »récits de rêves« speist sich im Surrealismus aus verschiedenen Quellen. Während Breton sie vor allem als Zugang zu dem »automatisme psychique« begreift und zur Anlegung surrealistischer Archive aufruft, stellen Autoren wie Éluard, Artaud oder Leiris das Erfassen der Traumwelt in den Vordergrund und den »récit de rêve« in die Nähe des Prosagedichts. Vgl. Verf. (Anm. 5), S. 285-313.

Paul Éluard, Antonin Artaud und Michel Leiris, sowie Baudelaires Interesse an der Traumaufzeichnung überrascht es, dass der Schöpfer der *Petits poèmes en prose* (1869) dieser keinen größeren Platz in seinem Werk eingeräumt hat. Zwar finden sich Hinweise, dass er für die nicht abgeschlossenen und erst posthum veröffentlichten Prosagedichte eine Abteilung *Onéirocritie* oder *Rêve* geplant hat, aber über eine Titelliste mit zum Teil knappen Stichworten und einem Gedichtentwurf ist diese nicht hinausgelangt.¹⁵ Von den fertiggestellten Gedichten jedenfalls lässt sich keines als Traumaufzeichnung im eigentlichen Sinn verstehen, und dies obwohl das Genre sich gut in die Vielzahl verschiedener Untergattungen, die Baudelaire einsetzt, eingepasst hätte.¹⁶ Stattdessen spielt, wie etwa in *La chambre double*, vor allem die »rêverie« als von der Imagination geleitete Tätigkeit des (allerdings besonderen Bedingungen unterworfenen) Wachzustands eine beträchtliche Rolle. Auch wenn in der Forschung in diesem Zusammenhang immer wieder von einer Traumpoetik Baudelaires die Rede ist und Baudelaire selbst zumeist nicht scharf zwischen »rêve« und »rêverie« trennt, wäre präziser von einer Poetik der Imagination zu sprechen.¹⁷

Freilich besteht ein enger Zusammenhang zwischen Traum und Imagination. Der Platz des Traums in Baudelaires Ästhetik, in der die »imagination créatrice« eine Schlüsselrolle spielt, wäre daher näher zu bestimmen. Dazu sollen zunächst Baudelaires (mitunter widersprüchliche) Aussagen über den Traum analysiert werden.¹⁸ Als Ausgangspunkt dient

15 Vgl. BOC I, 365-374.

16 Auch die sechs Texte, die am 24. 8. 1857 unter dem Titel *Poèmes nocturnes* in *Le Présent* erscheinen, stellen keine Traumaufzeichnungen dar. Zu den von Baudelaire praktizierten Formen des Prosagedichts vgl. Georges Blin: *Introduction aux petits poèmes en prose*, in: ders.: *Le sadisme de Baudelaire*, Paris: Corti 1948, S. 166.

17 Vgl. dazu vor allem Christina Bischoff: *In der Zeichenwelt. Zu Baudelaires Poetik der imaginatio*; mit der Skizze einer Diskursgeschichte der *imaginatio*, Frankfurt a. M.: Peter Lang [u. a.] 2009. Speziell zur Frage einer Traumpoetik in den Prosagedichten vgl. dies.: »Rêves hiéroglyphiques et surnaturels«. Zur Poetik des Traums in den Prosagedichten Baudelaires, in: Susanne Goumegou, Marie Guthmüller (Hg.): *Traumwissen und Traumpoetik. Onirische Schreibweisen von der literarischen Moderne bis zur Gegenwart*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 21-42.

18 Die Ambivalenz des Baudelaire'schen Traumbegriffs ist verschiedentlich hervorgehoben worden. Vgl. Georges Blin: *Le Royaume des Ombres*, in: ders.: *Baudelaire*, Paris: Gallimard 1939, S. 87-102; Marc Eigeldinger: *Baudelaire et le rêve maîtrisé*, in: ders.: *Lumière du mythe*, Paris: PUF 1983, S. 73-89; Jean Starobinski: *Rêve et immortalité chez Baudelaire*, in: Vittore Branca u. a. (Hg.): *I Linguaggi*

die bekannte Passage aus den *Paradis artificiels*, in der Baudelaire zwei Arten von Träumen postuliert, einen »rêve naturel« und einen »rêve hiéroglyphique«. Ergänzend werden weitere Aussagen aus verschiedenen kunstkritischen Schriften herangezogen. Die Fragestellung richtet sich dabei erstens auf den Traumbegriff Baudelaires, zweitens auf die Pertinenz der Unterscheidung von zwei Arten von Träumen, und drittens ist der Frage nach dem Hieroglyphencharakter des Traums besonders nachzugehen. Von der Hieroglyphe aus, so sei bereits vorweggenommen, ergibt sich eine große Nähe zum Allegoriebegriff Baudelaires, der auf eine Transgredierung der Wirklichkeit in einem »surnaturalisme« zielt. Da er ein zentrales Element in der Ästhetik des Autors darstellt, kommt ihm auch große Bedeutung für die Art der Traumdarstellung zu.

Im Unterschied zu den *Petits poèmes en prose* enthalten die *Fleurs du mal* zwei Gedichte, die als Traumaufzeichnung präsentiert werden: *Rêve parisien* und *Le jeu*.¹⁹ Diese gehorchen jedoch, nicht nur aufgrund der Versform, ganz offensichtlich anderen Kriterien als dem »procès-verbal cru et net« oder der »légitimité de l'absurde et de l'in vraisemblable«, die Baudelaire an Asselineau lobt. Die verschiedenen Modi und Effekte der Traumdarstellung in *Rêve parisien* und *La chambre double* sollen daher im Folgenden mit der Traumaufzeichnung im Brief an Asselineau sowie mit dem Entwurf »Symptômes de ruine« kontrastiert werden, um Differenzen zwischen der künstlerischen Traummodellierung im Gedicht und der am Protokoll orientierten Aufzeichnung herauszuarbeiten. Vor dem Hintergrund der Baudelaire'schen Ästhetik lässt sich dann zeigen, vor welchen Schwierigkeiten die Traummodellierung im Prosagedicht steht.

1. Der Traumbegriff Baudelaires:

»Langage hiéroglyphique« oder »capharnaüms de la nuit«?

Baudelaires Schwanken zwischen den Titeln *Onéirocritie* und *Rêve* für die entsprechende Sektion der *Petits poèmes en prose* ist in gewisser Weise symptomatisch für den Traumdiskurs des 19. Jahrhunderts. Der Begriff »rêve« entwickelt sich zu dieser Zeit zum neutralen Oberbegriff für ein

del sogno, Florenz: Sansoni 1984, S. 223-234; John E. Jackson: La dramaturgie du rêve, in: André Guyaux, Bertrand Marchal (Hg.): Les Fleurs du Mal. Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003, Paris: PU Paris-Sorbonne 2003, S. 107-119.

¹⁹ Mit Einschränkungen ließe sich auch *Le rêve d'un curieux* unter diese Kategorie fassen. Vgl. zu allen drei Texten Jackson (Anm. 18).

psychisches Phänomen, das die Mediziner und Philosophen im Rahmen der Vermögenspsychologie und zunächst noch in Analogie zur Halluzination als von Aufmerksamkeit und Willen nicht reguliertes Spiel von Imagination und Erinnerung beschreiben. Ausgespart bleibt dabei jedoch die Frage nach einem Sinn oder einer Deutung des Traums, wie sie in dem Begriff der *Onéirocritie* enthalten ist. Dieser verweist auf das von der antiken Mantik entwickelte System der Klassifizierung und Deutung von Träumen, das in den zahlreichen kursierenden Traumschlüsseln auch im 19. Jahrhundert noch fortlebt.²⁰

Baudelaire hält an einer solchen Einteilung der Träume in verschiedene Klassen explizit fest: »Les rêves de l'homme sont de deux classes [...].«²¹ (BOC I, 409) Diese kategorisch klingende Aussage findet sich in den *Paradis artificiels*, genauer gesagt im *Poème du haschisch*, und zwar im Zusammenhang eines Vergleichs von Haschischrausch und Traum. Unmittelbar zuvor erhebt Baudelaire den Traum in die Kategorie des Wunderbaren: »Dans le sommeil, ce voyage aventureux de tous les soirs, il y a quelque chose de positivement miraculeux; c'est un miracle dont la ponctualité a émoussé le mystère [...].«²² (BOC I, 408) Im weiteren Verlauf allerdings differenziert er zwischen den beiden Klassen von Träumen und konzipiert den »rêve naturel« als psychisches Phänomen, das aus der Kombination von psychischen Befindlichkeiten des Träumers mit Tageserlebnissen hervorgeht und wohl kaum als »miracle« zu gelten hat:

Les uns, pleins de sa vie ordinaire, de ses préoccupations, de ses désirs, de ses vices, se combinent d'une façon plus ou moins bizarre avec les objets entrevus dans la journée, qui se sont indiscrètement fixés sur la vaste toile de sa mémoire. Voilà le rêve naturel; il est l'homme lui-même.²³ (BOC I, 409)

20 Vgl. Yannick Ripa: *Histoire du rêve. Regards sur l'imaginaire des Français au XIXe siècle*, Paris: Olivier Orban 1988.

21 »Die Träume des Menschen sind von zweierlei Art [...].« (SWB 6, 65)

22 »Im Schlaf, diesem allnächtlichen Abenteuer, liegt etwas entschieden Wunderbares; es ist dies ein Wunder, dessen regelmäßiges Eintreffen uns für sein Mystereium abgestumpft hat.« (SWB 6, 65)

23 »[D]ie einen sind erfüllt von seinem Alltagsleben, seinen Sorgen, seinen Wünschen und Lastern; sie verbinden sich auf eine mehr oder minder wunderliche Weise mit den tagsüber wahrgenommenen Dingen, die auf der Leinwand seines Gedächtnisses aufdringliche Spuren hinterlassen haben. Das ist der nächtliche Traum; er ist der Mensch selber.« (SWB 6, 65)

Baudelaire bewegt sich damit ganz im Rahmen des wissenschaftlichen Traumdiskurses seiner Zeit, der den Traum als das freie und weitgehend unkontrollierte Spiel von Imagination und Erinnerung betrachtet, das dem Willen und damit dem bewussten Ich entzogen bleibt. Dieser Traumbegriff ist offen in Richtung auf Halluzination, Rausch und ähnliche Phänomene, bei denen die Kontrolle über die Imagination verloren zu gehen droht.²⁴ Baudelaire, der im Umfeld des Docteur Jacques-Joseph Moreau (1804-1884) gemeinsam mit anderen Dichtern wie etwa Théophile Gautier im »Club des Hachischins« an Selbstversuchen mit Haschisch teilgenommen hat, schließt daran an, wenn er den Haschischrausch in diesem Bereich verortet: »Nous ne sortirons pas du rêve naturel.«²⁵ (BOC I, 409)

Ganz anders hingegen bewertet er den sogenannten »rêve surnaturel« oder »rêve hiéroglyphique«, an dem er geradezu enthusiastisch die Losgelöstheit vom Alltagsleben, das Unvorhersehbare und die Absurdität rühmt:

Mais l'autre espèce de rêve! le rêve absurde, imprévu, sans rapport ni connexion avec le caractère, la vie et les passions du dormeur! ce rêve, que j'appellerai hiéroglyphique, représente évidemment le côté surnaturel de la vie, et c'est justement parce qu'il est absurde que les anciens l'ont cru divin. Comme il est inexplicable par les causes naturelles, ils lui ont attribué une cause extérieure à l'homme; et encore aujourd'hui, sans parler des oneiromanciens, il existe une école philosophique qui voit dans les rêves de ce genre tantôt un reproche, tantôt un conseil; en somme, un tableau symbolique et moral, engendré dans l'esprit même de l'homme qui sommeille. C'est un dictionnaire qu'il faut étudier, une langue dont les sages peuvent obtenir la clef.²⁶ (BOC I, 409)

24 Vgl. vor allem Jacques-Joseph Moreau: *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, Paris: Fortin, Masson et Cie 1845. Moreau postuliert darin die Gleichartigkeit von Traum, Delirium und von Haschisch ausgelösten Halluzinationen.

25 »Nirgends verlassen wir den natürlichen Traum.« (SWB 6, 65)

26 »Aber die andere Art von Traum! der absurde, der unvorhergesehene Traum, ohne Beziehung noch Verknüpfung mit dem Charakter, dem Leben und den Leidenschaften des Schlafers! dieser Traum, den ich hieroglyphisch nennen möchte, verweist offensichtlich auf die übernatürliche Seite des Lebens, und eben weil er absurd ist, hielten ihn die Alten für göttlich. Da er sich aus den natürlichen Ursachen nicht erklären läßt, haben sie ihm eine dem Menschen äußerliche Ursache zugeschrieben; und noch heute gibt es – von den Traumdeutern nicht zu reden – eine philosophische Schule, die in Träumen dieser Art bald einen Vorwurf, bald einen Rat erblickt; kurz, ein symbolisches und moralisches Gemälde, das im

Diese zweite Art von Traum, für die er die Attribute »absurde« und »hiéroglyphique« in Anschlag bringt, setzt Baudelaire also deutlich von den »effets du hachisch« und ebenso deutlich vom »rêve naturel« ab. Er attestiert ihm vielmehr, die übernatürliche Seite des Lebens darzustellen. Allerdings bedarf die nähere Bestimmung dieses »côté surnaturel« einer Erläuterung. Baudelaire recurriert zwar auf existierende Modelle, aber es ist ein merkliches Zögern zu beobachten. So wird der Gedanke an die göttliche Herkunft des Traums als Glaube der Alten ausgewiesen und nicht erkennbar zur eigenen Position gemacht.²⁷ Über die kommerziellen Traumdeuter seiner Zeit, die trotz eines bestehenden Verbots weiter praktizieren und vor allem in Paris eine bürgerliche, überwiegend weibliche Klientel bedienen,²⁸ geht Baudelaire sehr schnell hinweg (»sans parler des oneiromanciens«), aber auch das Verhältnis zu der genannten »école philosophique« bleibt ambivalent. Einerseits bekräftigt Baudelaire die Nichtexistenz natürlicher Erklärungsmuster für den hieroglyphischen Traum und scheint diese philosophische Schule als Bestätigung dafür zu zitieren, dass die Alten mit dem Glauben an die göttliche Herkunft nicht ganz unrecht hatten. Andererseits lässt die unpersönliche Formulierung »il existe une école philosophique« keine Identifikation erkennen und macht zudem nicht explizit, auf welche philosophische Schule Baudelaire sich bezieht.

Um dies zu klären, wäre zunächst festzuhalten, dass die französische Philosophie sich zu dieser Zeit kaum für den Traum interessiert.²⁹ Bei den Ansichten, die Baudelaire der genannten »école philosophique« zuschreibt, lässt sich jedoch eine große Nähe zur Traumauffassung Ema-

Geist des schlummernden Menschen entsteht. Das ist ein Wörterbuch, das es zu studieren gilt, eine Sprache, zu der die Weisen den Schlüssel finden können.« (SWB 6, 65)

27 Baudelaire zitiert immer wieder Aussagen anderer, die eine gewisse Nähe zu seinen Positionen aufweisen, ohne dass er sich vollständig damit identifizieren würde. Unterscheidet man hier nicht genau, läuft man Gefahr, die zitierten Stellungnahmen zu den Gedanken Baudelaires zu machen. So ist auch bei dem vielzitierten Satz »[...] la vraie réalité n'est que dans les rêves.« aus der Widmung der *Paradis artificiels* zu beachten, dass er durch die Formulierung »Le bon sens nous dit [...]« eingeleitet ist, die noch nicht besagt, dass Baudelaire damit seine eigene Meinung wiedergibt.

28 Vgl. dazu Ripa (Anm. 20), S. 43-45, 56-58, 73-75.

29 Auch an der von der *Académie des sciences morales et politiques* ausgeschriebenen Preisfrage zu Traum und Schlaf im Jahr 1851 beteiligen sich in erster Linie Ärzte (vgl. Verf. [Anm. 5], S. 103-109).

nuel Swedenborgs erkennen.³⁰ So stimmt die Unterscheidung zwischen den beiden Arten von Träumen mit Swedenborgs Einteilung in phantastische und bedeutungsvolle Träume überein, die ihrerseits von der antiken Unterscheidung zwischen bedeutsamen, gottgesandten und im Körper erzeugten, bedeutungslosen Träumen abgeleitet ist.³¹ Die phantastischen Träume, die das Pendant zum »rêve naturel« darstellen, gehen bei Swedenborg auf die imaginative Kraft der Seele zurück (und lassen im Unterschied zur Antike den Körper des Träumers außer Acht). Die bedeutsamen Träume hingegen sind übernatürlicher Herkunft und werden

30 In der Forschung ist das bislang wegen der Fixierung auf die Freud'sche Traumtheorie weitgehend übersehen worden. Teruo Inoue (*Une Poétique de l'ivresse chez Charles Baudelaire. Essai d'analyse d'après Les Paradis Artificiels et Les Fleurs du Mal*, Tokyo: France Tosho 1977, S. 48) und Marc Eigeldinger ([Anm. 18], S. 74 f.) sehen in Baudelaires Ansatz eine Vorwegnahme Freuds und machen den wenig überzeugenden Versuch, aufgrund des Kriteriums der Absurdität Ähnlichkeiten zwischen Baudelaires Unterscheidung dieser zwei Klassen von Träumen und Freuds Unterscheidung von drei Traumtypen in dessen Schrift *Über den Traum* (1901) zu suchen. Marie Maclean (Shape-Shifting, Sound-Shifting: Baudelaire's »Oenirocritie« (sic!) and the Dream Work, in: *French Forum* 20, 1, 1995, S. 45-63) untersucht Baudelaires Umgang mit der Sprache als »prä-freudianisch« und »prä-lacanianisch«, während Jean Burgos (»Vouloir rêver et savoir rêver«. Baudelaire et les logiques de l'imaginaire, in: *Quaderni del Novecento Francese* 16, 1996, S. 45-61) außerdem Parallelen zu Jung, Eliade und Bachelard zieht. Zwar bezieht sich Inoue auf einen Hinweis in der Baudelaire-Ausgabe von Marcel A. Ruff (*Œuvres complètes, Collection L'Intégrale*, Paris: Seuil 1968, S. 624), verfolgt ihn jedoch nicht weiter. Auch Anne-Marie Amiot (*Baudelaire et l'illumination*, Paris: Nizet 1982) erkennt eine »allusion aux Swedenborgiens« (S. 144), aber sie geht ebenfalls nicht weiter auf die Implikationen ein. Meines Wissens ist der Swedenborg-Forscher Karl-Erik Sjöden der Einzige, der die Nähe von Baudelaires hieroglyphischem Traum zu Swedenborgs Traumkonzeption ernsthaft in Betracht gezogen hat (Sjöden [Anm. 10] S. 193), aber auch ohne dies wirklich zu entwickeln. Claude Pichois hingegen weist in seinem Kommentar in der *Pléiade*-Ausgabe nur auf die Ähnlichkeit des hieroglyphischen Traums zu Gotthilf Heinrich Schuberts Konzeption in *Die Symbolik des Traums* (1814) hin, ohne klären zu können, ob Baudelaire davon Kenntnis hatte. Bezüge auf Swedenborg hingegen kommen bei Baudelaire mehrfach vor, auch wenn umstritten ist, ob er ihn im Original kannte. Als mögliche Vermittler kommen in jedem Fall Balzac oder Nerval in Frage. Vgl. dazu Elisabeth Susanne Stahl: *Correspondances. Ein forschungsgeschichtlicher Überblick zum Bildbegriff Charles Baudelaires*, Heidelberg: Winter 1999, S. 32-43.

31 Zu den Unterscheidungen der Antike vgl. einführend Bernd Manuwald: *Traum und Traumdeutung in der griechischen Antike*, in: Rudolf Hiestand (Hg.): *Traum und Träumen: Inhalt, Darstellung, Funktionen einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf: Droste 1994, S. 15-42.

nach der Überzeugung Swedenborgs von Geistern erzeugt: »Heute Nacht bemerkte ich, daß es die Geister sind, die die Träume hervorrufen, und daß das Traumleben ihr Leben ist, während der Mensch schläft.«³² Swedenborg betrachtet diese Träume als eine Art Geisterschauspiel, die zu seiner Erziehung und Leitung in seiner Seele aufgeführt werden.³³

Scheinbar affirmativ fügt Baudelaire dieser Beschreibung der Träume als »tableau symbolique et moral« die Aufforderung zum Studium der Träume hinzu, die im Aufruf zur Entschlüsselung gipfelt: »C'est un dictionnaire qu'il faut étudier, une langue dont les sages peuvent obtenir la clef«. Indem Baudelaire Interesse an einer Deutung des Traums artikuliert, jedenfalls des »rêve hiéroglyphique« – der »rêve naturel« bleibt auch bei ihm aus diesem Bereich ausgeschlossen –, entfernt er sich freilich wieder von der Traumkonzeption Swedenborgs, für den der Traum eine unmittelbare Kommunikation mit der Geisterwelt ermöglicht. Bei Baudelaire wird der Traum, zumindest im hier skizzierten Kontext, zur unverständlichen Botschaft, die es zu entziffern gilt. Insofern ähnelt er sehr viel mehr dem antiken »somnia«, dem bedeutungsvollen, aber rätselhaften Traum, der einer professionellen Traumdeutung bedarf und wofür zu Baudelaires Zeit allenfalls die »clefs des songes« ein Deutungsangebot bereitstellen.

Baudelaires Aussagen, so viel dürfte deutlich geworden sein, verweisen nicht auf eine in sich geschlossene Traumtheorie. Sie zeigen in erster Linie die Defizite des zeitgenössischen Traumdiskurses auf, der dem Sinnverlangen des »rêve hiéroglyphique« nicht gerecht wird, und können als tastende Versuche gewertet werden, etwas an dessen Stelle zu setzen. Trotz aller Distanz zur Annahme einer Geisterwelt erwägt Baudelaire daher in *Fusées* auch das Projekt einer Traumtheorie »à la Swedenborg«, von der man gerne wüsste, was er sich darunter vorgestellt hat.³⁴ Es ist anzunehmen, dass er dabei vor allem an Swedenborgs Korrespondenzenlehre denkt, wie sie in der Schrift *Clavis hieroglyphica arcanorum naturalium & spiritualium per viam repraesentationum et correspondentiarum* (1741/1784) niedergelegt ist. Diese ist zur Exegese der Heiligen Schrift und als Schlüssel zum Buch der Natur gedacht, und Baudelaire leitet daraus andernorts

32 Tagebuchnotiz vom Herbst 1747, zitiert nach Benz (Anm. 10), S. 317 f. Swedenborg behauptet auch, dass es ihm gelinge, selbst Träume in anderen hervorzurufen (ebd., S. 318).

33 Olof Lagercrantz: Vom Leben auf der anderen Seite. Ein Buch über Emanuel Swedenborg, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 10.

34 Unter »Plans. Fusées. Projets« findet sich auch der Eintrag »Rêves et théorie du Rêve à la Swedenborg« (BOC I, 652).

zustimmend die Entzifferung der Hieroglyphen als Aufgabe des Dichters ab:

Swedenborg, [...], nous avait déjà enseigné [...] que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant*. [...] Si nous étendons la démonstration [...] nous arrivons à cette vérité que tout est hiéroglyphique, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des âmes. Or qu'est-ce qu'un poète [...] si ce n'est un traducteur, un déchiffreur?³⁵ (BOC II, 133)

Aber auch hier zeigt sich eine Ambivalenz. Wenn er die Reinheit und die entsprechende Einstellung der Seele zur Voraussetzung für das Verständnis der eventuell dunklen Symbolik annimmt, operiert Baudelaire mit einem romantisch geprägten Hieroglyphenbegriff, d. h. er geht von der Vorstellung aus, dass das Verständnis der Hieroglyphen über eine Art Offenbarung für Initiierte vor sich geht.³⁶ Eigentlich ist diese Vorstellung seit der Entzifferung der Hieroglyphen durch Jean-François Champollion im Jahr 1822 obsolet, denn seitdem ist klar, was schon William Warburton in seinem *Essai sur les hiéroglyphes des Égyptiens* (1744) vertreten hatte, nämlich dass es sich um eine auf willkürlichen Zeichen beruhende Schrift handelt.³⁷ Was also meint Baudelaire, wenn er schreibt »tout est hiéroglyphique«? Obwohl er sich auf Swedenborgs Korrespondenzen

35 »Swedenborg [hatte uns gelehrt], daß allem Gestalt, Bewegung, Zahl, Farbe, Duft, im Bereich des *Geistes* wie in dem der Natur, eine zeichenhafte Bedeutung zukommt, daß eines auf das andere verweist, daß alles umkehrbar ist und einander entspricht. [...] Wenn wir darüber hinausgehen [...], so gelangen wir zu jener Wahrheit, daß alles Hieroglyphe ist, und wir wissen, daß die Symbole nur mehr oder weniger dunkel sind, je nach der Lauterkeit, dem guten Willen oder der angeborenen Hellsicht der Seelen. Was aber ist ein Dichter [...], wenn er uns die Zeichen der Welt nicht übersetzt, nicht entziffert?« (SWB 7, 141)

36 Ein Beispiel dafür wäre das Hieroglyphenverständnis in Novalis' *Lehrlingen zu Sais*. Vgl. Verf. (Anm. 5), S. 61-66.

37 Unter dem Titel *Essai sur les hiéroglyphes des Égyptiens* erscheint 1744 die französische Übersetzung des vierten Teils des vierten Buches von William Warburtons *The Divine Legation of Moses* (1737-41). Dieser Teil ist dem Ursprung und der Entwicklung von Sprache und Schrift gewidmet, und Warburton entwickelt dabei eine der interessantesten Traumtheorien des 18. Jahrhunderts. Er führt nämlich den Ursprung der Traumdeutungskunst auf Aberglauben zurück und unterstellt den alten Ägyptern eine Technik der Deutung, die sich auf die Hieroglyphenschrift stützt. Vgl. William Warburton: *Essai sur les hiéroglyphes des Égyptiens*.

und Fouriers Analogien bezieht,³⁸ weicht Baudelaires Begriff der Hieroglyphen in einem wichtigen Punkt von den zitierten Autoren ab. Bei Baudelaire beruhen die Beziehungen zwischen »naturel« und »spirituel« bzw. »surnaturel« nicht auf der Annahme einer höheren Wirklichkeit oder von Parallelwelten. Die Begriffe stehen zwar im Kontext eines Überschreitens der Realität, aber nicht im Sinne einer Form von Transzendenz. Allenfalls lässt sich von einer »Quasi-Transzendentalität« sprechen, insofern letztlich eine imaginierte ästhetische Welt gemeint ist, die nicht außerhalb, sondern im Innenraum des Subjekts anzusiedeln ist.³⁹ Denn die tiefere Bedeutung, die Baudelaire den Dingen zuspricht, beruht auf ihrem Verweischarakter, der als allegorischer Bezug zu verstehen ist. Grundlage für das Hieroglyphischwerden der Welt bzw. das Verständnis der Allegorie in den Dingen ist für Baudelaire eine besondere Art und Weise der ästhetischen Wahrnehmung:

[...] cet état mystérieux et temporaire de l'esprit, où la profondeur de la vie, hérissée de ses problèmes multiples, se révèle tout entière dans le

Précédé de *Scribble* par Jacques Derrida et de *Transfigurations* par Patrick Tort, Paris: Aubier, Flammarion 1977.

- 38 Der oben zitierten Stelle zu Swedenborg und den Korrespondenzen geht voraus der Bezug auf Fourier: »Fourier est venu un jour, trop pompeusement, nous révéler les mystères de l'*analogie*.« (BOC II, 132) (»Eines Tages trat Fourier auf, um uns, mit allzu prächtigem Gehabe, die Mysterien der *Analogie* zu offenbaren.« [SWB 7, 141]) In Fortsetzung des oben angeführten Zitats heißt es dann: »Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'*universelle analogie*, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs.« (BOC II, 133) (»Bei den vorzüglichen Dichtern gibt es keine Metapher, keinen Vergleich, kein Epitheton, die nicht unter den vorwaltenden Umständen von mathematisch genauer Angemessenheit wären, weil diese Vergleiche, diese Metaphern und diese Epitheta aus dem unerschöpflichen Fundus der *analogia universalis* geschöpft sind, und weil sie nirgendwo anders geschöpft werden können.« [SWB 7, 141])
- 39 Alexandra Schamel: Die ästhetische Schwelle. Räume der Allegorie bei Baudelaire und Proust, Paderborn: Fink 2015, S. 84. Immer noch grundlegend für den Zusammenhang von ästhetischer Wahrnehmung und Allegorie bei Baudelaire ist Hans Robert Jauf: Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie, in: Walter Haug (Hg.): Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978, Stuttgart: Metzler 1979 (Germanistische Symposien, Berichtsbände 3), S. 686-700. Vgl. außerdem Patrick Labarthe: Baudelaire et la tradition de l'allégorie, Genf: Droz 1999, der eigens auf die Nähe zwischen Baudelaires Hieroglyphen- und Allegoriebegriff hinweist (S. 29 ff.).

spectacle, si naturel et si trivial qu'il soit, qu'on a sous les yeux, – où le premier objet venu devient symbole parlant. [...] L'intelligence de l'allégorie prend en vous des proportions à vous-même inconnues; nous noterons, en passant, que l'allégorie, ce genre si *spirituel* [...] reprend sa domination légitime dans l'intelligence illuminée par l'ivresse.⁴⁰ (BOC I, 430)

Auch wenn Baudelaire diesen Zustand im vorliegenden Zitat mit dem Rausch verknüpft, so stellt sich dieser im Idealfall auch ohne Hilfsmittel ein. In der Beschreibung zu Eingang des *Poème du hachisch* spricht Baudelaire von einem Zustand, der als seltener Glücksfall von selbst eintritt und der sich einem besonderen Gleichgewicht zwischen tonangebender Imagination und den anderen Seelenkräften verdankt: »[...] cet état charmant et singulier, où toutes les forces s'équilibrent, où l'imagination, quoique merveilleusement puissante, n'entraîne pas à sa suite le sens moral dans de périlleuses aventures«⁴¹ (BOC I, 402). Baudelaire knüpft hier an vermögenspsychologische Beschreibungsmodelle an, kehrt allerdings die Hierarchie, in der sonst der als Kontrollinstanz fungierende Wille am höchsten steht, zugunsten der Imagination um. Worin aber besteht die Macht der Imagination genau, und welche sind die Gefahren, die im Fall des Überhandnehmens zu »périlleuses aventures« führen können?

Der Imagination kommt bekanntlich auch in Baudelaires kunstkritischen Schriften eine tragende Rolle zu. Im *Salon de 1859*, in dem er die Imagination zur »reine des facultés« erklärt, insistiert Baudelaire darauf, dass der wahre Künstler ein imaginativer Künstler sei, der die Natur nicht wie die realistischen Maler kopiere, sondern sie im Akt der Komposition neu zusammenfüge. Das Wirken der Imagination beschreibt er dabei wie folgt: »Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sen-

40 »[J]ener geheimnisvolle zeitweilige Geisteszustand, in welchem die Tiefe des Lebens, von vielfältigen Problemen starrend, sich gänzlich enthüllt in dem Schauspiel, es mag noch so natürlich und trivial sein, das man vor Augen hat, – in welchem der erstbeste Gegenstand ein sprechendes Symbol wird. [...] Wir verstehen die Allegorie in einem bisher unbekanntem Ausmaße. Im Vorbeigehn sei angemerkt, daß die Allegorie, dieses so geistreiche Genre [...] in der vom Rausch erleuchteten Intelligenz ihre rechtmäßige Herrschaft zurückgewinnt.« (SWB 6, 89)

41 »Dieser wunderbare, unvergleichliche Zustand, in dem alle Kräfte sich das Gleichgewicht halten, in dem die Einbildungskraft, bei all ihrer ungewöhnlichen Mächtigkeit, den moralischen Sinn nicht in gefährliche Abenteuer verlockt [...].« (SWB 6, 58)

sation du neuf.«⁴² (BOC II, 621) In einem vermutlich im März 1860 abgefassten Brief an seinen Herausgeber, in dem er auf das Gedicht *Rêve parisien* Bezug nimmt, benutzt Baudelaire übrigens in Hinblick auf das Prozedere des Traums eine fast identische Formulierung: »[...] le rêve, qui sépare et décompose, crée la nouveauté«.⁴³ Setzt man diese Aussage in Bezug zu der oben schon zitierten Definition des »rêve naturel« als bizarre Kombination von Tagesresten, so fällt auf, dass in beiden Fällen die Prinzipien von Dekomposition und Rekombination vorherrschen. Insofern stellt sich die Frage, inwiefern die Unterscheidung zwischen »rêve hiéroglyphique« und »rêve naturel« tatsächlich als eine kategoriale zu gelten hat. Die Verfahrensweisen des Traums beschreibt Baudelaire in beiden Fällen als gleich, lediglich die Bewertung des Produkts differiert: Während im ersten Fall etwas Neues geschaffen wird, das in der Wertung Baudelairens über die Natur des Menschen hinausgeht, wird im zweiten Fall der Bereich der Natur des Menschen nicht verlassen.

Sieht Baudelaire in der oben zitierten Passage aus dem *Poème du ha-chisch* den Rausch als eine Möglichkeit, einen Zustand gesteigerter ästhetischer Wahrnehmung hervorzurufen, so erläutert er später am Beispiel des Opiumessers auch die Gefahren, die von dem Drogengebrauch ausgehen: »[...] les images s'offrent à lui [au mangeur d'opium], spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier; car la volonté n'a plus de force et ne gouverne plus les facultés.«⁴⁴ (BOC I, 483) Im Gegensatz zur Wahrnehmung Bretons, der diesen Satz im *Manifeste du surréalisme* als gelungene Freilegung des »automatisme psychique« zitiert, stellt der Zustand bei Baudelaire eine Qual dar: »La mémoire poétique, jadis source infinie de jouissances, est devenue un arsenal inépuisable d'instruments de supplices [...]«⁴⁵ (BOC I, 483) Unkontrolliert, d. h. ohne die Ausgleichswirkung von »sens moral« und Willen, liegt also eine Gefahr in der Imagination. Insofern ist hier auch eine Schwierigkeit des

42 »Sie zerlegt die ganze Schöpfung, und mit den angehäuften Materialien, die sie nach Regeln anordnet, deren Ursprung in den tiefsten Tiefen der Seele zu suchen ist, schafft sie eine neue Welt, ruft sie die Empfindungen des Neuen hervor.« (SWB 5, 141)

43 Charles Baudelaire: *Correspondance* (Anm. 1), Bd. 2, S. 15 (»der Traum, der trennt und zerlegt, schafft Neues«; Übersetzung S. G.)

44 »[D]ie Bilder [drängen] sich ihm [dem Opiumfresser] ungerufen despotisch [auf]. Er kann sie nicht abweisen; denn der Wille hat keine Kraft mehr, die übrigen Fähigkeiten zu lenken und zu beherrschen.« (SWB 6, 149)

45 »Das poetische Gedächtnis, einst eine unendliche Quelle freudiger Vorstellungen, ist zu einem unerschöpflichen Arsenal von Folterwerkzeugen geworden.« (SWB 6, 149)

nächtlichen Traums angedeutet. Denn Willen und Aufmerksamkeit sind nach der Auffassung der Vermögenspsychologie im Traum ausgeschaltet, sodass keine Möglichkeit besteht, die Imagination zu kontrollieren. Es muss also nicht überraschen, dass der Traum in Baudelaires Auffassung von Kunst lediglich in einer Form Eingang findet, die Marc Eigeldinger als »rêve maîtrisé« bezeichnet hat.⁴⁶

Vorbild für einen solchen »rêve maîtrisé« ist Eugène Delacroix, dessen Werk für Baudelaire immer wieder zum Referenzpunkt für seine ästhetischen Wertungen wird. Schon den Begriff des »surnaturalisme« hatte er erstmals im *Salon de 1846* mit Bezug auf Delacroix verwendet. Im *Salon de 1859* beschreibt er dessen Kunst dann wie folgt: »C'est l'infini dans le fini. C'est le rêve!⁴⁷ (BOC II, 636) Der Begriff meint hier freilich nicht den nächtlichen Traum, von dem Baudelaire seine Begriffsverwendung deutlich abgrenzt, sondern der Traum steht offensichtlich für die Erweiterung der Realität hin zur »surnature«: »[...] et je n'entends pas par ce mot les capharnaüms de la nuit, mais la vision produite par une intense méditation, ou, dans les cerveaux moins fertiles, par un excitant artificiel.«⁴⁸ (Ebd.) Der Widerspruch zu der Formulierung aus dem *Poème du hachisch*, der zufolge die »effets du hachisch« nicht mit den »miracles« des Schlafs vergleichbar seien, ist hier nicht zu übersehen. Auflösen lässt er sich nur, wenn man davon ausgeht, dass Baudelaire sich jeweils nur auf eine und nicht auf dieselbe Klasse von Träumen bezieht. Die »capharnaüms de la nuit« bezeichnen dann den dem Haschischrausch vergleichbaren »rêve naturel«, der nicht über das hinausgeht, was im Menschen angelegt ist. Die Wunder des Schlafs hingegen wären im »rêve hiéroglyphique« zu finden, der von der Wertschätzung her auf einer Ebene mit der »vision produite par une méditation intense« steht, auch wenn beide nicht deckungsgleich sind. Während die Vision durch die allegorische Wahrnehmung des Subjekts die Wirklichkeit in etwas Bedeutungsvolles transzendiert, verheißt der hieroglyphische Traum nur die Aussicht auf einen Sinn, ohne diesen jedoch preiszugeben.

Auch wenn Baudelaires Unterscheidung zwischen den beiden Klassen von Träumen in Hinblick auf die Mechanismen des Traums von seinen eigenen Ausführungen unterlaufen wird, zeigt sich an dieser Passage nochmals, warum Baudelaire daran festhält. Die Ambivalenz seiner Ein-

46 Vgl. Eigeldinger (Anm. 18).

47 »Das Unendliche im Endlichen! Der Traum!« (SWB 5, 160)

48 »[U]nd ich verstehe unter diesem Wort hier nicht das nächtliche Durcheinander, sondern die Vision, wie sie eine beharrliche Meditation oder, in weniger fruchtbaren Köpfen, ein künstliches Reizmittel hervorbringt.« (SWB 5, 160)

stellung zum Traum erfordert es, diesen je nach Kontext sowohl als »capharnaüm de la nuit« wie auch als »langage hiéroglyphique« betrachten zu können.

2. Literarische Traumdarstellung

Was bedeuten Baudelaires Überlegungen zum Traum nun für seine Art der literarischen Traumdarstellung? Wenigstens andeutungsweise seien hier zwei Beispiele für Darstellungen des Traums in den *Fleurs du mal* und den *Petits poèmes en prose* skizziert. Beide zeigen eine Ästhetik des Traums, die auf dem Widerspiel von Illusion und Desillusionierung beruht und das träumende Subjekt zum aktiven Gestalter des Traums macht.⁴⁹

Das Gedicht *Rêve parisien* aus den *Fleurs du mal* ist in zwei sehr ungleich lange Teile unterteilt. Der erste Teil, der dreizehn vierzeilige Strophen umfasst, präsentiert sich als der Bericht eines Traums, während der zweite, nur zwei Strophen umfassende Teil die Rückkehr in den Wachzustand beschreibt. Das Gedicht beginnt mit dem mentalen Bild (»image«), das dem lyrischen Ich am Morgen noch etwas verschwommen und entfernt präsent ist und es in seinem Bann hält:

De ce terrible paysage,
Tel que jamais mortel n'en vit,
Ce matin encore l'image,
Vague et lointaine,
me ravit.⁵⁰ (BOC I, 101)

Die weitere Schilderung wird mit dem Vers »Le sommeil est plein de miracles«⁵¹ (V. 5) eingeleitet, der an Baudelaires Wertschätzung für den »rêve hiéroglyphique« erinnert.⁵² Der höchst kunstvoll geschilderten

49 Zur Doppelbewegung von Illusion und Desillusionierung bei Baudelaire vgl. Martine Bercot: Nerval et Baudelaire: deux poétiques de l'illusion, in: Jacques Huré, Joseph Jurt und Robert Kopp (Hg.): Nerval, une poétique du rêve, Actes du colloque de Bâle et Fribourg, 10-12 novembre 1986, Paris, Genf: Champion et Slatkine 1989, insbesondere S. 264-265.

50 »Diese schreckliche Landschaft, wie kein Sterblicher sie erblickt hat, – heute morgen noch entzückt mich, nebelhaft und fern ihr Bild.« (SWB 3, 263)

51 »Der Schlaf ist voller Wunder [...]« (SWB 3, 263)

52 Der *Rêve parisien* wurde erstmals am 15. Mai 1860 in der *Revue contemporaine* gedruckt und ist insofern in etwa zeitgleich zu den *Paradis artificiels* entstanden.

Traumlandschaft werden sowohl Attribute großer Ausdehnung (»infini«, V. 14; »gigantesques naïades«, V. 23; »pendant des millions de lieues, / Vers les confins de l'univers«, V. 28; »d'immenses glaces«, V. 31)⁵³, des Wunderbaren (»magiques«, V. 30; »prodiges«, V. 47; »merveilles«, V. 49)⁵⁴ sowie eines besonderen Glanzes (»éblouissantes«, V. 19; »reflétaient«, V. 32; »irisé«, V. 42; »le rayon cristallisé«, V. 44; »illuminer«, V. 47; »brillai-ent«, V. 48)⁵⁵ zugeschrieben. Auf die Komplexität der Verflechtung unterschiedlicher biblischer und literarischer Motive in der Darstellung der Traumstadt kann hier ebenso wenig eingegangen werden wie auf die spezifische Form von Modernität, die über das Element der Artifizialität zum Ausdruck kommt.⁵⁶ Wichtig für den vorliegenden Kontext ist hingegen, dass das lyrische Ich den Traum als etwas darstellt, das es nicht erleidet, sondern selbst mitgestaltet. Es nimmt eine Doppelrolle als Maler und als Betrachter des als »tableau« konzipierten Traums ein:

Et, peintre fier de mon génie,
 Je savourais dans mon tableau
 L'envirante monotonie
 Du métal, du marbre et de l'eau.⁵⁷ (V. 9-12)

Entsprechend dem damit eingeführten Modus der Bildbetrachtung steht die gesamte Schilderung der Traumstadt in der Tempusform des »imparfait«, die keine Abfolge von Ereignissen, sondern die Darstellung von Unveränderlichem beinhaltet. Das »je« des Textes referiert ausschließlich auf die schon genannte Instanz des Bildschöpfers und -betrachters, die

53 »[U]nabschbar«, »riesige Najaden«, »Abertausende von Meilen weit, bis an den Rand der Welt«, »unermessliche Spiegel« (SWB 3, 263 f.).

54 »Zauber«, »Seltsamkeiten«, »[Wunder]« (SWB 3, 265).

55 »[G]leißend«, »widerschien«, »schillernd«, »kristallgewordenen Strahl«, »erhel- len«, »funkelten« (SWB 3, 263-265).

56 Hierzu liegt eine Vielzahl von Interpretationen vor, die das Moment der Anti-Natur betonen, den komplexen Motivbestand inklusive der Parallelen zum himmlischen Jerusalem erschließen, und vieles mehr. Vgl. paradigmatisch Hans Robert Jauf: Kunst als Anti-Natur: Zur ästhetischen Wende nach 1789, in: Rüdiger Bubner u. a. (Hg.): Die Trennung von Natur und Geist, München: Fink 1990, S. 209-243; Ulrich J. Beil: Eine Ikone der Moderne: Baudelaire's »Rêve parisien«, wieder- gelesen, in: Poetica 25, 3-4, 1993, S. 378-403; Inga Baumann: Räume der Réverie: Stimmungslandschaften und »paysage imaginaire« in der französischen Lyrik von der Romantik bis zum Surrealismus, Tübingen: Narr 2011, S. 303-314.

57 »Und als ein Maler, stolz auf meinen Genius, genoß ich in meinem Bilde die be- rauschende Öde von Wasser, Marmor und Metall.« (SWB 3, 263)

sich nicht eindeutig daraufhin festlegen lässt, ob von einem träumenden oder einem geträumten Ich die Rede ist. Zweimal jedoch wird das »je« eindeutig als über seine Phantasie gebietender Künstler dargestellt, als »peintre fier de mon génie« am Anfang (V. 9) und als »architecte de mes féeries« (V. 37) am Ende. Dieser verfügt willentlich, aber immer noch ohne das die Dimension des Handelns aufrufende »passé simple«, über die Traumwelt:

Architecte de mes féeries,
Je faisais, à ma volonté,
Sous un tunnel de pierreries
Passer un océan dompté; [...] ⁵⁸ (V. 37-40)

Ein Traum-Ich im Sinne einer vom Traum geschaffenen Figur, die innerhalb dieser Landschaft agieren würde, gibt es hingegen nicht. Auch damit hängt zusammen, dass der Traum im *Rêve parisien* nicht als eines der »mille échantillons dont je suis assiégé«⁵⁹ erscheint, von denen Baudelaire im Brief an Asselineau spricht, sondern als eine Schöpfung, die das träumende Ich aktiv künstlerisch gestaltet.

Dennoch ist der Schrecken nicht vollständig zu bannen, wie sich auch in der letzten Strophe des ersten Teils zeigt, die zugleich eine synthetische Schlussbemerkung und eine Art Rahmung der Traumschilderung darstellt. Dabei nimmt sie entscheidende Momente der Traumattribuierung des Beginns wieder auf, darunter – neben dem Wunder – auch den Schrecken dieses Traums:

Et sur ces mouvantes merveilles
Planait (terrible nouveauté!
Tout pour l'œil, rien pour les oreilles!)
Un silence d'éternité.⁶⁰ (V. 49-52)

Das Adjektiv »terrible«, das in der ersten Strophe an die noch von keinem Sterblichen je gesehene Landschaft geknüpft war, wird nun auf die Neuheit der Reduktion auf die visuelle Dimension übertragen. Es könnte darüber hinaus aber auch auf das dem Traum inhärente Potential von

58 »Erbauer meiner Zauberwelten, ließ ich nach meinem Willen durch ein Gewölbe von Juwelen gebändigt ein Weltmeer fluten [...].« (SWB 3, 265)

59 »[E]ine der tausend Arten [...], die mir zusetzen [...].« (SWB 5, 9)

60 »Und über diesen Wundern in Bewegung schwebte (neuer Schrecken! ganz für das Auge, nichts für die Ohren!) ein Schweigen der Ewigkeit.« (SWB 3, 265)

Gefahr und Bedrohung hinweisen, das Baudelaire in den eingangs erläuterten Bemerkungen im Brief an Asselineau evoziert. In jedem Fall beschreiben die beiden rahmenden Strophen die Wirkung des Traums auf den erwachenden Träumer und legen die besondere Qualität des Traums fest. Auch wenn nicht von Hieroglyphen die Rede ist, wird der Traum als etwas Schreckliches und Fremdes vorgestellt, das aber am Bereich des Wunders partizipiert.

Im Kontrast zur glänzenden Ewigkeit der Traumstadt stellt das im erheblich kürzeren zweiten Teil geschilderte Erwachen dann eine Desillusionierung dar, eine Rückkehr in den »horreur de mon taudis« (V. 54) (»Grauen meiner Kammer« [SWB 3, 267]) mit seinen »soucis maudits« (V. 56) (»verfluchten Sorgen« [SWB 3, 267]), und das heißt auch: in das Regnum der Zeitlichkeit: »La pendule aux accents funèbres / sonnait brutale-ment midi [...]«. ⁶¹ (V. 57-58) Gegenüber der Idealität der Traumstadt bedeutet es auch die Rückkehr zum Spleen: »Et le ciel versait des ténèbres / Sur le triste monde engourdi [...]«. ⁶² (V. 59 f.) Mit diesem zweiten Teil erhält das Gedicht *Rêve parisien* eine Zweipoligkeit, die die Grundstrukturen der Baudelaire'schen Ästhetik zwischen Spleen und Ideal, Illusion und Desillusionierung, Flüchtigkeit und Ewigkeit inszeniert.

Die Struktur von Illusion und Desillusionierung kennzeichnet in ganz ähnlicher Weise auch das Prosagedicht *La chambre double*, dessen Gegenstand freilich eine »rêverie« ist und kein nächtlicher Traum. Der Titel bezieht sich auf die zweifache Schilderung des Zimmers, das einmal als »chambre véritablement spirituelle« (»wahrhaft geistiges Zimmer« [SWB 8, 127]) beschrieben wird »où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu« ⁶³ (BOC I, 280), und im zweiten Durchgang als »taudis« (»Loch« [SWB 8, 129]), als »séjour de l'éternel ennui« (BOC I, 281) (»Stätte der ewigen Verdrossenheit« [SWB 8, 129]). Die Wahrnehmung ist dabei im ersten Fall bestimmt von der Wirkung des Opiums, die im ersten Teil des Gedichts implizit über den Terminus des »démon bienveillant« (»wohlwollenden Dämon« [SWB 8, 127]) und im zweiten Teil explizit über den Hinweis auf die Laudanumflasche zu erschließen ist. Die Bruchstelle stellt, dem Schlagen der Uhr im *Rêve parisien* vergleichbar, das donnernde Klopfen des Gerichtsvollziehers dar, das den Träumer in die Realität zurückholt und mit dem die »éternité de délices« (BOC I,

61 »Die Uhr mit dumpfen Schlägen schlug unerbittlich Mittag [...]« (SWB 3, 267)

62 »[U]nd Finsternisse goß der Himmel auf diese kläglich träg und kalte Welt[...]« (SWB 3, 267)

63 »[I]n dessen regloser Luft ein zartes Rosa, ein weiches Blau schwimmt [...]« (SWB 8, 127)

281) (»Ewigkeit der Wonne« [SWB 8, 129]) der »brutale dictature« (»roher Gewalt« [SWB 8, 131]) der Zeit (BOC I, 282) weicht. Auch hier kann ich nicht auf künstlerische Details eingehen, wie etwa die Orientierung an diversen Gemälden, die der Darstellung der »chambre paradisiaque« zugrunde liegt.⁶⁴ Zu betonen wäre lediglich, dass mit der zweimaligen Schilderung des Zimmers einerseits die schöpferische Kraft der Imagination gezeigt wird, der es gelingt, in der banalen Wirklichkeit etwas diese Überschreitendes entstehen zu lassen, andererseits die Desillusionierung, die nach dem Ende des Rausches einsetzt. Diese kunstvolle Doppelung von »vie terrestre« und »vie idéale« kennzeichnet nicht nur Baudelaires Ästhetik generell, interessanterweise bringt er sie auch zur Erklärung des Titels *La double vie* von Asselineaus Novellenband in Anschlag: »La plupart des morceaux [...] sont des échantillons du malheur humain mis en regard des bonheurs de la rêverie.«⁶⁵ (BOC II, 88) Genau diese Doppelstruktur, aus der das Spiel von Illusionierung und Desillusionierung entstehen kann, fehlt aber im Fall der protokollartigen Traumaufzeichnung, deren »légitimité de l'absurde et de l'in vraisemblable« »Berechtigung des Absurden und des Unwahrscheinlichen« [SWB 5, 80]) Baudelaire bei Asselineau lobt. Die Doppelstruktur ist das Produkt einer künstlerischen Gestaltung, die dem Traumprotokoll per se noch nicht inhärent ist, wie sich auch am Beispiel von Baudelaires Traumaufzeichnung im Brief an Asselineau zeigen lässt.

3. Die Traumaufzeichnung im Brief

Baudelaire verfasst seinen Brief an Asselineau einzig der circa drei Seiten umfassenden Traumaufzeichnung wegen. Einleitung und Schluss nehmen unmittelbar auf den Traum Bezug, indem sie Informationen zum Zeitpunkt des Traums⁶⁶ und den Schlafbedingungen sowie eine Einschätzung des eigenen Traumlebens geben. Als Zweck der Mitteilung wird eingangs die Unterhaltung Asselineaus genannt: »Puisque les rêves

64 Vgl. dazu Marco Nuti: *Ode all'odalisca: La vertebra del sogno ne La chambre double di Charles Baudelaire*, in: *Il Lettore di Provincia* 126-127, 2006, S. 99-III.

65 »Die Mehrzahl der Erzählungen [...] sind Beispiele des menschlichen Unglücks, die dem Glück des Träumens gegenübergestellt werden.« (SWB 5, 78)

66 »Il est 5 heures du matin, il est donc tout chaud.« (LCA 338). (»Es ist 5 Uhr morgens, er ist also noch ganz warm.« [SWB 5,9])

vous amusez, en voilà un qui, j'en suis sûr, ne vous déplaîra pas.«⁶⁷ (BOC I, 338) Den Erfolg lässt Baudelaire abschließend allerdings offen: »J'ignore si tout cela vous paraîtra aussi drôle qu'à moi.«⁶⁸ (LCA 341) Explizit steht die Traummitteilung also im Kontext der Unterhaltung, jegliches Verfahren der Sinnstiftung weist Baudelaire weit von sich, sei es eingangs durch die schon zitierte Betonung der Fremdheit des Traums und des fehlenden Schlüssels, sei es abschließend durch die Ablehnung jeglicher »adaptation morale«.⁶⁹ Dem Traum wird also das Verständnis als »tableau symbolique et moral« verweigert. Einen – freilich rein mechanistischen und im Rahmen der Leibreiztheorie situierten – Erklärungsansatz lässt lediglich ein Verweis auf die Schlafposition erkennen. Mit dem Verzicht auf die Mitteilung von Verstehenszusammenhängen, die den Traum verständlicher machen könnten, sowie mit der Betonung, dass die Traumelemente seinem Leben völlig fremd seien, enthebt Baudelaire diesen ausdrücklich der Sphäre des »rêve naturel« und verstärkt die durch die Erwähnung der Hieroglyphensprache bereits aufgerufene Aura des Enigmatischen. Er setzt mit dieser Rahmung Verfahren ein, wie die narratologisch versierte Psychoanalytikerin Brigitte Boothe sie als typisch für das kommunikative Setting der Traummitteilung im Bereich des Mündlichen herausgearbeitet hat:

Der Traumkommunikator – also derjenige, der seinen Traum mitteilt – spricht im Modus der Verfremdung. Er präsentiert das Geträumte als etwas, das sich in ihm jenseits eigenen Zutuns als Fremdes und Nicht-Angeeeignetes vollzogen hat, und er richtet sich an sein Gegenüber mit dem Appell, das Nicht-Angeeeignete durch Sinnggebung zu verwandeln.⁷⁰

Den implizit enthaltenen Appell der Sinnggebung freilich schwächt Baudelaire durch die wiederholte Betonung des rein unterhaltsamen Charakters dieser Traummitteilung ab. Dies hat seine posthumen Leser jedoch nicht daran gehindert, auf den Appell in unterschiedlicher Weise zu ant-

67 »[D]a Sie Träume unterhaltsam finden, so sei hier einer niedergeschrieben, der Ihnen gewiß nicht mißfallen wird [...].« (SWB 5, 9)

68 »Ich weiß nicht, ob dies alles Ihnen so merkwürdig vorkommt wie mir.« (SWB 5, 12)

69 »Le bon Minot serait fort empêché, je présume, d'y trouver une adaptation morale.« (LCA 341). »Der gute Minot hätte wohl beträchtliche Mühe, eine moralische Nutzenanwendung daraus zu ziehen. [SWB 5, 12])

70 Brigitte Boothe: Traumkommunikation. Vom Ephemeren zur Motivierung, in: Burkhard Schnepel (Hg.): Hundert Jahre *Die Traumdeutung*, Köln: Köppe 2001 (Studien zur Kulturkunde 119), S. 31. Zur Aura des Enigmatischen vgl. ebd., S. 32.

worten, sei es mit (zweifelhaften) psychoanalytischen Interpretationen,⁷¹ sei es mit inspirierenden Motivsuchen im literarischen und biographischen Umfeld.⁷² So hat Michel Butor gezeigt, dass der Traum dem Tagesgeschehen keineswegs so fremd ist, wie Baudelaire glauben machen möchte. Am Vortag des Traums ist Baudelaire's erstes Buch erschienen, die Übersetzung von Poes *Nouvelles extraordinaires*. Es ist schwer vorstellbar, dass Baudelaire den Bezug zwischen Traum und Wachleben an dieser Stelle nicht erkennt – und nicht auch bei Asselineau voraussetzt. Für eine Reihe weiterer Elemente kann Butor ebenfalls zeigen, dass sie entweder einen biographischen Ursprung haben oder aber aus der gerade fertiggestellten Übersetzung von Poes *Nouvelles extraordinaires* stammen. Mit Butor gelesen, wäre dieser Traum also trotz Baudelaire's Strategie, ihn als »rêve hiéroglyphique« darzubieten, durchaus ein »rêve naturel«. Baudelaire's Präsentationsmodus würde dann vor allem aus der geringen Wertschätzung, die dem »rêve naturel« im Kontext seiner Zeit zukommt, resultieren, wohingegen sein Interesse für diesen Traum ein grundsätzliches Interesse am »rêve naturel« bekunden würde. Auffällig ist zudem der Umstand, dass Baudelaire trotz der Insistenz auf dem Hieroglyphencharakter jeden Versuch einer Deutung von sich weist – sodass der Rede von der Hieroglyphensprache also keine hermeneutische, sondern lediglich eine ästhetische Funktion zukommt, insofern sie die Qualitäten des Absurden und Fremdartigen markiert.

Der Traumbericht selbst beginnt mit einer zeitlichen und örtlichen Situierung, die eine alltäglich-realistische Situation einleitet: »Il était (dans mon rêve) 2 ou 3 heures du matin, et je me promenais seul dans les rues.«⁷³ (LCA 338) Es erfolgt eine Begegnung mit einem Bekannten, die zum gemeinsamen Mieten einer Kutsche führt. Erst in den folgenden Sätzen, die die »course personnelle« des Traum-Ichs bezeichnen, sind ungewöhnliche Zwänge und Veränderungen zu verzeichnen, die den Traumcharakter anzeigen, und die Baudelaire im Traumbericht durch Unterstreichungen als »légitimité de l'absurde et de l'in vraisemblable«

71 Vgl. René Laforgue: L'échec de Baudelaire: étude psychoanalytique sur la névrose de Charles Baudelaire, Paris: Mont-Blanc 1931, oder Charles Mauron: Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Paris: Corti 1962.

72 Vgl. Michel Butor: Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire, Paris: Gallimard 1961, und Roberto Calasso: Der Traum vom Museumsbordell, in: ders. (Anm. 7), S. 197-236.

73 »Es war (in meinem Traum) 2 oder 3 Uhr morgens, und ich ging allein in den Straßen spazieren.« (SWB 5, 9)

hervorhebt, ohne dabei jedoch den Duktus des Protokolls und der Distanz zum Traum aufzugeben:

Je considérais comme un *devoir* d'offrir à la maîtresse d'une grande maison de prostitution un livre de moi qui venait de paraître. En regardant mon livre, que je tenais à la main, *il se trouva* que c'était un livre obscène, ce qui m'expliqua *la nécessité* d'offrir cet ouvrage à cette femme.⁷⁴ (LCA 338)

Das Traum-Ich ist hier an die Gesetze der Traumwelt gebunden, es hat im Gegensatz zum *Rêve parisien* keine Möglichkeit, gestaltend einzugreifen.

Im weiteren Traumgeschehen, das aus dem nunmehr im Präsens geschilderten Besuch des Bordells besteht, für den die Übergabe des Buches auf einmal nur einen Vorwand darstellt,⁷⁵ lassen sich drei Teile unterscheiden. Im ersten Teil betritt das Traum-Ich das Bordell, wobei der – selbst für einen solchen Anlass – defizitäre Zustand seiner Bekleidung hervorgehoben wird.⁷⁶ In diesem Teil werden einerseits die weitläufigen Räumlichkeiten beschrieben, »de vastes galeries, communiquant ensemble« (LCA 339) (»in weiten Galerien, die untereinander zusammenhängen« [SWB 5, 10]), die Lokalitäten aus den Erzählungen Poes aufrufen,⁷⁷ andererseits die zunehmende Einschüchterung des Traum-Ichs, das sich nicht traut, eines der Mädchen anzusprechen. Insofern gerät es zuneh-

74 »Ich hielt mich für verpflichtet, der Inhaberin eines großen Bordells eines meiner Bücher, das eben erschienen war, zum Geschenk zu machen. Wie ich einen Blick auf mein Buch warf, das ich in Händen hielt, entdeckte ich, das [sic] es ein obszönes Buch war, was mir die Notwendigkeit erklärte, dieses Buch dieser Frau zum Geschenk zu machen.« (SWB 5, 9)

75 »De plus, dans mon esprit, cette nécessité était au fond un prétexte, une occasion de baiser en passant une des filles de la maison, ce qui implique que, sans la nécessité d'offrir le livre, je n'aurais pas osé aller dans une pareille maison.« (LCA 338) (»Darüber hinaus jedoch war diese Notwendigkeit in meinem Geist eigentlich ein Vorwand, um mich in jenem Haus im Vorbeigehen mit einem der Mädchen einzulassen, was bedeutete, daß ich, ohne die Notwendigkeit der Überreichung dieses Buches, es nicht gewagt hätte, ein solches Haus aufzusuchen.« [SWB 5, 9 f.]

76 »[...] je m'aperçois que ma pine pend par la fente de mon pantalon déboutonné, [...] je m'aperçois que j'ai les pieds nus, et que je les ai posés dans une mare humide au bas de l'escalier.« (LCA 339) (»[...] da bemerke ich, daß mir der Schwanz zum aufgeknöpften Hosenschlitz heraushängt [...] [ich] gewahre, daß sie [die Füße] nackt sind, und daß ich mit ihnen unterhalb der Treppe in eine Pfütze geraten bin. [SWB 5, 10])

77 Vgl. dazu Butor (Anm. 39), S. 201-204.

mend in die Position eines Beobachters und wendet sich gegen Ende des ersten Teils einer Serie von Zeichnungen zu, die an den Wänden hängen: »Tous [les dessins, S. G.] ne sont pas obscènes. – Il y a même des dessins d'architecture et des figures égyptiennes. [...] – Cela représente quelquefois des images d'êtres bizarres, monstrueux«⁷⁸ (LCA 339). Diese Zeichnungen repräsentieren den Übergang vom Obszönen, das den ersten Teil des Traumberichts prägt,⁷⁹ über ägyptische Figuren, die unwillkürlich an die rätselhaften Hieroglyphen denken lassen, hin zum Monströsen, das im zweiten und dritten Teil dominiert. Das Zitat illustriert zudem sowohl die Art der protokollartigen Beschreibung, in der des Öfteren Gedankenstriche die Brüche zwischen den kurzen parataktischen Sätzen markieren, als auch die rein beobachtende Haltung gegenüber dieser Traumwelt. Nicht nur präsentiert Baudelaire die Traumwelt – im Gegensatz zur Schöpfung im *Rêve parisien* – als eine vorgängige, auf die das Traum-Ich nur reagieren kann, es werden auch kaum Urteile und Erstaunen zum Ausdruck gebracht, was eine Distanzierung des schreibenden Ichs von den ungewöhnlichen Vorkommnissen markieren würde. Die Beschreibung bleibt sehr nüchtern und dies gilt nicht nur für die Beschreibung der Örtlichkeiten, sondern auch für die Protokollierung der Gefühle des Traum-Ichs.⁸⁰ Im zweiten Teil des Traums finden sich zudem eine Reihe von Reflexionen des Traum-Ichs, die ihren Ausgangspunkt nehmen von der Inkongruenz zwischen dem Ort und den Illustrationen und zu der Erkenntnis führen, dass die menschliche Dummheit manchmal einen geheimnisvollen Nutzen haben kann. Das Traum-Ich erlebt sich nun nicht mehr als schüchtern, sondern ist stolz auf die »justesse de [s]on esprit philosophique« (LCA 340) (»Schlüssigkeit [s]einer philosophischen Erwägungen« [SWB 5, 11]).

Im dritten Teil des Traums schließlich dominieren das Bizarre und Monströse, steht die Unterhaltung mit einem lebenden Monstrum in diesem »musée médical« im Zentrum. Dieser Teil ist in der Darstellung von zahlreichen Kennzeichnungen von Widersprüchen (»mais«, »quo-

78 »Nicht alle [Zeichnungen sind] mit obszönen Darstellungen. – Man sieht sogar Bauwerke und ägyptische Figuren. [...] Das ergibt mitunter Darstellungen von sehr bizarren, monströsen Wesen [...].« (SWB 5, 10)

79 Das Buch gilt von Anfang an als »livre obscène«, das aus der Hose hängende Geschlechtsteil des Traum-Ichs fällt auch ohne lexematische Markierung in diese Kategorie, und die »dessins obscènes« schließen den Teil dann ab.

80 »Je me sens très triste et très intimidé; [...] je me sens de plus en plus intimidé« (LCA 339). (»Ich bin sehr bekümmert und sehr schüchtern; [...] meine Schüchternheit [nimmt unaufhörlich zu].« [SWB 5, 10])

ique») begleitet und beginnt mit einer ausführlichen Beschreibung des Monstrums, die auch mehrere qualifizierende Adjektive enthält:

*Mais parmi tous ces êtres, il y en a un qui a vécu. C'est un monstre né dans la maison, et qui se tient éternellement sur un piédestal. Quoique vivant, il fait donc partie du musée. Il n'est pas laid. Sa figure est même jolie, très basanée, d'une couleur orientale. Il y a en lui beaucoup de rose et de vert. Il se tient accroupi, mais dans une position bizarre et contournée.*⁸¹ (LCA 340; Hervorhebungen von mir, S. G.)

Die in überwiegend parataktisch organisierten und zumeist sehr kurzen Sätzen gehaltene Beschreibung ist um den Gegensatz von »Leben« (né, vivant) und »Museum« (piédestal, musée) organisiert, dem der von »häßlich« und »schön« an die Seite gestellt wird. In der Beschreibung werden Exotisches (»couleur orientale«) und Bizarres (»position bizarre«) kombiniert. Dieses Lebewesen, dessen Monströsität aus einem eigenartigen, kautschukartigen Auswuchs am Kopf besteht, den es um den Körper wickeln muss, um sich fortbewegen zu können, steht unter Zwängen, deren Notwendigkeit nicht näher erläutert wird:

*Voilà plusieurs années qu'il est obligé de se tenir dans cette salle, sur ce piédestal, pour la curiosité du public. Main son principal ennui, c'est à l'heure du souper. Étant un être vivant, il est obligé de souper avec les filles de l'établissement, – de marcher en chancelant avec son appendice de caoutchouc jusqu'à la salle du souper, – où il lui faut le garder roulé autour de lui, ou le placer comme un paquet de cordes sur une chaise, car s'il le laissait traîner par terre, cela lui renverserait la tête en arrière. De plus, il est obligé, lui, petit et ramassé, de manger à côté d'une fille grande et bien faite.*⁸² (LCA 340)

81 »Doch unter all den Wesen ist eines, das gelebt hat. Es ist ein Monstrum, das in diesem Haus geboren wurde, und das dort ewig auf einem Sockel hockt. Obwohl es lebt, gehört es doch dem Museum an. Es ist nicht häßlich. Sein Gesicht ist sogar hübsch, sehr gebräunt, ein orientalischer Teint. Vieles an ihm ist rosa oder grün. Es kauert auf seinem Sockel, aber in einer seltsamen, gewundenen Haltung.« (SWB 5, 11)

82 »Seit mehreren Jahren schon ist es genötigt, sich in diesem Saal aufzuhalten, auf diesem Sockel, als Kuriosität für die Besucher. Das Verdrießlichste von allem aber ist die Stunde des Nachtmahls. Da es ein lebendes Wesen ist, muß es dieses mit dem Mädchen des Etablissements zusammen einnehmen, – schwankend schleppt es sich mit seinem Kautschukanhänger bis in den Speisesaal, – und dort muß es von seinem Auswuchs umwickelt dasitzen, oder diesen wie ein Pack Stricke neben

Diese Umstände erwecken das Interesse des Traum-Ichs: »Je n'ose pas le toucher, – mais je m'intéresse à lui.«⁸³ (LCA 340) An dieser Stelle jedoch, an der sich eine aktivere Beteiligung des Traum-Ichs anbahnt, endet der Traum:

En ce moment, – (ceci n'est plus du rêve), ma femme fait du bruit avec un meuble dans la chambre, ce qui me réveille. Je me réveille fatigué, brisé, moulu par le dos, les jambes et les hanches. – Je présume que je dormais dans la position contournée du monstre.⁸⁴ (LCA 340f.)

Trotz des am Ende hergestellten Bezugs zwischen seiner Schlafposition und der »position contournée du monstre«, vermeidet Baudelaire in seiner Darstellung alles, was den Traum als »rêve naturel« erscheinen lassen könnte. Sein Interesse richtet sich, so könnte man resümieren, auf die fremdartigen und inkohärenten Momente des Traums sowie auf die dem Geschehen zugrunde liegende Gesetzmäßigkeit, die immer wieder ausgestellt wird. Dies alles trägt dazu bei, den Traum als etwas Fremdartiges und als Zwang darzustellen. Obwohl sich der Einleitung zu der Traumaufzeichnung entnehmen lässt, dass Baudelaire dem Traum eine Botschaft unterstellt, zieht er sich in seiner Darstellung auf eine Position des Nichtverstehens zurück und hebt in erster Linie die Fremdartigkeit des Traumgeschehens hervor. So erzeugt der protokollartige Bericht eine Form von Distanz zum Traum, die durch das Bekenntnis des Nichtverstehens noch erhöht wird. Trotz dieser Darstellungstechniken bleibt die alltägliche Realität als Ausgangspunkt des Traums erkennbar. Sie wird durch die Dimensionen des Obszönen, Rätselhaften und Monströsen zwar verfremdet, aber verschwindet nie ganz. Im Gegensatz zu den poetischen Traumdarstellungen in *Rêve parisien* und *La chambre double* erfolgt keine Gegenüberstellung von Eigenwelt des Traums und banaler Realität, sondern zwischen beiden findet im Rahmen des Traums eine Vermischung statt. Man denke nur an die Schwierigkeiten des zunächst als fremdartig-orientalisch geschilderten »monstre« beim Essen mit den

sich auf einen Stuhl legen, denn ließe es ihn am Boden schleifen, so würde er ihm den Kopf nach hinten ziehen. Klein und gedrunken, wie es ist, hat man ihm überdies seinen Platz neben einem großen und gutgewachsenen Mädchen angewiesen.« (SWB 5, 12)

83 »Ich wage nicht, es zu berühren, – aber es interessiert mich.« (SWB 5, 12)

84 »In diesem Augenblick, – (und das ist nicht mehr geträumt) macht meine Frau ein Geräusch mit einem Möbel in ihrem Zimmer, was mich aufweckt. Ich erwache müde, zerschlagen, zerwalkt, an Rücken, Beinen und Hüften. – Ich vermute, daß ich in der gewundenen Haltung des Monstrums geschlafen habe.« (SWB 5, 12)

Mädchen im Bordell. Insofern könnte man behaupten, dass sich in dieser Zusammenstellung auch Elemente des »rêve hiéroglyphique« mit dem »rêve naturel« vermischen bzw. dass die Trennung der beiden Kategorien, die Baudelaire in seinen ästhetischen Schriften vornimmt, am Beispiel der tatsächlichen Traumaufzeichnung hinfällig wird.

4. »Symptômes de ruines«

Abschließend soll nun gefragt werden, wie sich der erhaltene Entwurf für die Sektion »Onéirocritie« der *Petits poèmes en prose* zu den bisher untersuchten Formen der poetischen Traumdarstellung und der brieflichen Traumaufzeichnung verhält.⁸⁵ Es handelt sich, wie schon erwähnt, um einen Entwurf, der über weite Strecken aus Stichworten besteht und von dem sich schwer sagen lässt, wie weit die Ausarbeitung schon gediehen ist.

Symptômes de ruine. Bâtiments immenses. Plusieurs, l'un sur l'autre, des appartements, des chambres, *des temples*, des galeries, des escaliers, des coecums, des belvédères, des lanternes, des fontaines, des statues. – *Fissures, lézardes. Humidité provenant d'un réservoir situé près du ciel.* – Comment avertir les gens, les nations –? avertissons à l'oreille les plus intelligents.

Tout en haut, une colonne craque et ses deux extrémités se déplacent. Rien n'a encore croulé. Je ne peux plus retrouver l'issue. Je descends, puis je remonte. *Une tour-labyrinthe. Je n'ai jamais pu sortir. J'habite pour toujours un bâtiment qui va crouler, un bâtiment travaillé par une maladie secrète.* – Je calcule, en moi-même, pour m'amuser, si une si prodigieuse masse de pierres, de marbres, de statues, de murs, qui vont se choquer réciproquement seront très souillés par cette multitude de cervelles, de chairs humaines et d'ossements concassés. – Je vois de si terribles choses en rêve, que je voudrais quelquefois ne plus dormir, si j'étais sûr de n'avoir trop de fatigue.⁸⁶ (LCA, 317)

85 Laurent Schneider liest diesen Entwurf unter dem Blickwinkel einer Ästhetik des Fragments und als ästhetische Radikalisierung, die in die später von Rimbaud beschrittene Richtung gehe, vgl. Laurent Schneider: Symptômes de ruine, fragments d'avenir, in: *L'Année Baudelaire* 4 (2000) [*Postérités de Baudelaire*], S. 13–28.

86 »Anzeichen des Verfalls. Ungeheure Baulichkeiten. Mehrere, eine über der anderen, Wohnungen, Zimmer, *Tempel*, Galerien, Treppen, *coecums*. Belvedere, Laternen, Brunnen, Statuen. – *Sprünge, Risse. Feuchtigkeit, die aus einem Reservoir stammt, das dem Himmel nahe liegt.* – Wie soll man die Leute, die Völkerschaften warnen –? Warnen wir die Klügsten durch ein Wort in ihr Ohr.

Auffallend ist zunächst einmal, dass der erste Absatz keine vollständigen Sätze enthält. Es handelt sich um eine Aneinanderreihung von Elementen, die für eine Beschreibung dienen könnten, es fehlen jedoch (zumindest im vorliegenden Stadium) die Verknüpfungen zwischen ihnen. Der zweite Abschnitt beginnt dann mit sehr kurzen, parataktisch gegliederten Sätzen, die in ihrer extremen Verkürzung und repetitiven Monotonie den auf ewig gestellten Schrecken des Moments vor der Katastrophe plastisch machen. Mit Ausnahme allenfalls des mit »Je calcule en moi-même« beginnenden Satzes unterscheidet sich diese Sprache deutlich sowohl von der den *Poèmes en prose* unterstellten »prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter [...] aux ondulations de la rêverie«⁸⁷ (BOC I, 229), als auch von der nüchternen und protokollartigen Traumaufzeichnung im Brief.⁸⁸

Mit dem Einsatz »Symptômes de ruine« ist ein wichtiges Motiv des folgenden Textes annonciert. Die verschachtelten Gebäude mit ihren vielen Innenräumen und Gängen erinnern neben einzelnen motivlichen Reminiszenzen an die Traumstadt aus dem *Rêve parisien*,⁸⁹ vor allem an die »vastes galeries, communiquant ensemble« (LCA 339) aus der brieflichen Traumaufzeichnung und evozieren deutlich ein Poe'sches Setting. Auffallend ist zudem die Abwesenheit des Traum-Ich im ersten Abschnitt, womit nicht nur eine agierende, sondern auch eine beobachtende Instanz, welcher der spätere Traumbericht zugeschrieben werden könnte, ausfällt. Dadurch entsteht eine große Differenz sowohl zum *Rêve parisien* mit dem »peintre fier de mon génie«, der sein eigenes Bild

Ganz oben birst eine Säule, und ihre beiden Enden rücken von der Stelle. Noch ist nichts eingestürzt. Ich kann den Ausgang nicht mehr finden. Ich steige hinab, dann steige ich wieder hinauf. *Ein labyrinthischer Turm. Aus dem ich niemals einen Weg ins Freie finden konnte. Ich bewohne auf immer ein Gebäude, das dem Einsturz nahe ist, ein Gebäude, in dem eine heimliche Krankheit am Werk ist.* – Ich überlege bei mir selbst, zu meiner Unterhaltung, ob eine so gewaltige Masse von Steinen, von Marmorblöcken, von Statuen, von Mauern, die aufeinanderprallen werden, von dieser Unzahl menschlicher Hirne, menschlichen Fleisches und zermalmer Knochen sehr besudelt sein werden. – Ich sehe so gräßliche Dinge im Traum, daß ich manchmal nicht mehr schlafen möchte, wenn ich gewiß wäre, daß mich dies nicht allzu sehr ermüdete.« (SWB 8, 315)

87 »[Poetischen Prosa], einer musikalischen Prosa ohne Rhythmus und ohne Reim, schmiegsam genug, doch auch uneben und rauh genug, um sich [den Wellenbewegungen der Träumerei] anzupassen [...]«. (SWB 8, 115)

88 Als »rythme tout particulier« und »allure brusque, un peu haletante, plus proche du style des carnets intimes que des poèmes en prose« bezeichnet sie Suzanne Bernard: *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris: Nizet 1959, S. 149.

89 Vgl. dazu Schneider (Anm. 45), S. 24 f.

betrachtet, als auch zu der brieflichen Traumaufzeichnung, in der das Traum-Ich von Beginn an in das Geschehen involviert ist.

Im zweiten Absatz wird zunächst eine drohende Gefahr angekündigt: »Tout en haut, une colonne craque et ses deux extrémités se déplacent. Rien n'a encore croulé.« Der geschilderte Zeitpunkt erscheint so als einer kurz vor der Katastrophe. In eben dieser Situation wird erstmals das Traum-Ich eingeführt: »Je ne peux plus retrouver l'issue«. Es erscheint einer bedrohlichen Welt hilflos ausgeliefert, in der – ähnlich wie in Piranesi's *Carceri* – aus den labyrinthartigen Treppenanlagen kein Ausgang zu finden ist.⁹⁰ Weiterhin fällt die besondere Zeitstruktur auf, die zwischen Stillstand und Ewigkeit anzusiedeln ist: »Je n'ai jamais pu sortir. J'habite pour toujours un bâtiment qui va crouler.« (BOC I, 372) Der Moment der unmittelbar absehbaren Katastrophe wird so ins Ewige verlängert und gemahnt an Erzählungen Poes; insbesondere *The Fall of the House of Usher* liefert Motive und Atmosphäre für diesen Entwurf.⁹¹ Die geschilderte Ewigkeit ist insofern nicht mehr die »éternité de délices!« (BOC I, 281) aus *La chambre double*, sondern allenfalls die schreckliche Ewigkeit der Stille aus dem *Rêve parisien*. Allerdings entspricht der im Entwurf skizzierte Traum auch nicht jenem hieroglyphischen »rêve-miracle«, den Baudelaire sowohl im *Rêve parisien* als auch in seinen theoretischen Aussagen immer wieder feiert. Das »miracle« macht hier völlig dem Schrecken Platz. Wie der letzte Satz nachdrücklich unterstreicht, erscheint der Traum weder als banales »capharnaüm de la nuit« noch als rätselhafter »langage hiéroglyphique«, sondern als grauerregende und angstvolle Erfahrung, der das Traum-Ich ausgeliefert ist. Dass dies keinen Einzelfall im Bereich von Baudelaires Traumwelt darstellt, zeigt eine ähnliche Charakterisierung des Traums als Gefahr in *Fusées*: »A propos du sommeil, aventure sinistre de tous les soirs, on peut dire que les hommes s'endorment journellement avec une audace qui serait inintelligible si

90 Die *Carceri* von Piranesi, die Thomas de Quincey in seinen *Confessions of an English Opium-Eater* (1821) nach einem Bericht von Coleridge beschreibt, werden in der Literatur der französischen Romantik seit der Übersetzung von Musset (*L'Anglais mangeur d'opium*, 1828) zu einem beliebten Albtraummotiv. Vgl. dazu Luzius Keller: *Piranèse et les romantiques français*, Paris: Corti 1966 und Georges Poulet: *Trois essais de mythologie romantique*, Paris: Corti 1966, S. 135-187. Interessanterweise verzichtet Baudelaire in dem Teil der *Paradis artificiels*, der den *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* gewidmet ist, auf die Wiedergabe der entsprechenden Passage.

91 Für diesen Hinweis danke ich Bernard Dieterle.

nous ne savions qu'elle est le résultat de l'ignorance du danger.«⁹² (BOC I, 654) Ein solcher Traum ist keine gesteuerte und beherrschbare Illusion, die durch künstlerische Darstellung perfektioniert und in ein Spiel von Illusionierung und Desillusionierung einbezogen werden kann. Es handelt sich um eine bedrohliche Erfahrung des Schreckens, deren Darstellung andere Mittel erfordert und die sich kaum in einen »rêve maîtrisé« verwandeln lässt. Unter Umständen ist die Sektion »Rêves« der *Petits poème en prose* auch daran gescheitert, dass sich die Erfahrung des Alptrahms für Baudelaire nicht zureichend distanzieren, beherrschen und ästhetisieren lässt. Er scheint sich, darauf verweisen auch andere Stichworte,⁹³ an einer an Poe orientierten Ästhetik versucht zu haben, ohne dass er jedoch ein ihn befriedigendes Ergebnis erreicht hätte.

- 92 »Hinsichtlich des Schlafes, dieses finsternen Abenteuers, das sich jeden Abend wiederholt, kann man sagen, daß die Menschen täglich mit einer Kühnheit einschlafen, die unbegreiflich wäre, wüßten wir nicht, daß sie der Unkenntnis der Gefahr entspringt.« (SWB 6, 199)
- 93 In der Liste II »Spleen de Paris à faire« finden sich bei manchen Titeln einzelne Notizen in Klammern, so z. B.: »89 Appartements inconnus. (Lieux connus et inconnus, mais reconnus. Appartements poudreux. Déménagements. Livres retrouvés)« [BOC I, 369] (»89* Unbekannte Wohnungen. [Bekannte und unbekannte, doch wiedererkannte Orte. Verstaubte Wohnungen. Umzüge. Wiedergefundene Bücher]« [SWB 8, 312]); »93 Les Escaliers. (Vertige. Grandes courbes. Hommes accrochés, une sphère, brouillard en haut et en bas)« [BOC I, 369] (»93 Die Treppen. [Schwindel. Mächtige Kurven. Menschen, die sich anklammern, ein sphärischer Körper, Nebel oben und unten]« [SWB 8, 312]); »95 Condamnation à mort. (Faute oubliée par moi, mais subitement retrouvée, depuis la Condamnation.)« [BOC I, 369] (»95 Zum Tode verurteilt (ein Vergehen, das ich vergessen hatte, dessen ich mich aber plötzlich entsinne, nach der Verurteilung)« [SWB 8, 312]); sowie auf weiteren Notizen: »Première apparition du Choléra à un bal masque à Paris, 1831.« (BOC I, 374) (»Erster Auftritt der Cholera auf einem Maskenball in Paris, 1831.« [SWB 8, 317]).