

"Avec sa jambe de statue": Baudelaires elliptische Ästhetik der Modernität

Müller, Lothar

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Müller, L. (2021). "Avec sa jambe de statue": Baudelaires elliptische Ästhetik der Modernität. *Soziopolis: Gesellschaft beobachten*. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-80748-7>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Lothar Müller | Essay | 09.04.2021

„Avec sa jambe de statue“

Baudelaires elliptische Ästhetik der Modernität

Prolog

Auf die einzelnen Figuren kommt es nicht an in Edouard Manets Gemälde „La Musique aux Tuileries“ aus dem Jahr 1862. Seine Hauptfigur ist das großstädtische Publikum, das sich zum Konzert in den Tuileries versammelt hat. Aber es geht im Folgenden um den Mann, der vor dem Baumstamm links im Bild mit anderen Herren ein Gespräch zu führen scheint. Er ist im Profil hinter der linken der beiden Damen mit den blassblauen Schleifen zu sehen. Er trägt einen Zylinder und ist schwarz gekleidet, jener Männermode folgend, die er im „Salon des Jahres 1846“ gegen ihre Verächter in Schutz nahm. Sie sei ein Ausdruck der allgemeinen Gleichheit, vor allem aber poetische Schönheit, als Ausdruck der vorherrschenden Gemütsverfassung. Die Männer in schwarzem Habit – „ein unabsehbarer Heereszug von Leichenbittern, politischen Leichenbittern, verliebten Leichenbittern, bürgerlichen Leichenbittern. Wir tragen jeder etwas zu Grabe.“¹



Édouard Manets Gemälde "La Musique aux Tuileries", Wikimedia Commons, Lizenz CC0 1.0 Universal

Charles Baudelaire taucht auf dem Gemälde Manets auf, weil er Musikliebhaber ist und mit den Künstlern verkehrt. Als Kunstkritiker berichtet er über die Salons, er gehört zum Pariser Großstadtpublikum. Aufgewachsen ist er in einer Wohnung, die etwa achtzig Bilder

beherbergte, vor allem Pastelle (darunter einige von der Hand des Vaters) und Ölgemälde (zwei davon Kopien, gemalt von der Mutter nach Gemälden von Greuze), außerdem Dutzende von Radierungen und Kupferstichen, Stuckbüsten und Reliefabgüsse antiker Plastiken. Baudelaire, Großstädter, Dichter und Autor von „Poèmes en prose“, Kunst- und Literaturkritiker, war auch Kunstsammler. Er ließ sich Delacroix' „Frauen von Algier“ kopieren und hängte dessen Lithographien zum „Hamlet“ in seine Wohnung. Für die gut dreihundert Werke, die er zusammentrug, darunter manche, die er für Originale von Velazquez oder Tintoretto, Correggio oder El Greco hielt, machte er Schulden bei seinem Kunsthändler. Sie wurden erst nach seinem Tod von seinen Erben beglichen.²

Baudelaire ist Sammler und Kunstkritiker in Personalunion. Seine Ästhetik der Modernität wächst nicht aus der Philosophie heraus, sondern aus der Literatur, genauer: aus der Kunstliteratur, aus jenem literarischen Genre, das seit Diderot über die Kunst in Gegenwart der Kunst spricht, die Begriffe des Schönen mit der Anschauung der Kunstwerke verbindet.³ Nicht allein diese selbst überführt es in sprachliche Gestalt, sondern auch die Räume und Institutionen, in denen sie zu Hause sind. Es sind zunehmend nicht mehr nur die Kirchen, die Galerien der Fürsten, die Privathäuser der Sammler, sondern die Salons und öffentlichen Museen des späten 18. und des frühen 19. Jahrhunderts, von Diderots „Salons“ über Stendhals „Histoire de la Peinture en Italie“ bis zu den Zeitungsartikeln und kunstkritischen Broschüren der Zeitgenossen Baudelaires.

Im Louvre. Eine Karikatur

Zur wohlüberlegten Dramaturgie von Baudelaires Essay „Le peintre de la vie moderne“, „Der Maler des modernen Lebens“, gehört, dass er nicht mit der begrifflichen Bestimmung seiner Zentralkategorie, der *modernité*, einsetzt. An seinem Beginn steht vielmehr eine Skizze zur zeitgenössischen Kunstwahrnehmung. Zielstrebig eilen darin die Museumsbesucher durch die Gänge des Louvre. Für das, was an ihrem Weg liegt, haben sie keinen Blick. Möglichst rasch durchqueren sie die Menge interessanter, aber zweitrangiger Bilder, um schließlich vor einem Tizian oder Raffael anzukommen und wenig später in dem Bewusstsein wieder fortzugehen, das Schöne in der ihm angemessenen Weise aufgesucht zu haben: im Rückblick auf die klassischen Meisterwerke.⁴

Bereits in dieser Eingangsszene ist die topographische Spannung von Straße und Museum spürbar, die den Essay nicht mehr verlassen wird und der temporalen Polarität von *présent* und *passé*, Gegenwart und Vergangenheit, die historische Signatur gibt. Doch stellt Baudelaire nicht etwa dem Raum der Großstadt, der Sphäre des Transitorischen, das

Museum als einen Ort der ruhigen Anschauung des ewigen Schönen gegenüber. Vielmehr sind die Bewunderer der großen Maler der Renaissance ihrerseits Repräsentanten der modernen Flüchtigkeit, eilige Verwandte der Passanten auf den Straßen von Paris. Ihre Begegnung mit den Meisterwerken inszeniert Baudelaire als Parodie tiefsinniger Kontemplation. Es lohnt sich, diese Inszenierung genauer zu betrachten: „Ils se plantent rêveurs devant un Titien ou un Raphael, un de ceux que la gravure a le plus popularisés; puis sortent satisfaits, plus d'un se disant: ‚Je connais mon musée‘“. – „Es gibt in der Welt, und sogar in der Welt der Künstler, Leute, die in das Museum des Louvre gehen, dort an einer Menge bemerkenswerter, wenn auch *zweitrangiger* Werke, rasch und ohne ihnen einen Blick zu gönnen, vorbeilaufen, vor einem Tizian oder Raffael in träumerisches Sinnen versinken, einem jener Bilder, die der Kupferstich überallhin verbreitet hat, und endlich befriedigt davongehen, wobei mehr als einer sich sagt: ‚Ich kenne mein Museum‘.“⁵

Die großen Namen sind von unbestimmten Artikeln umgeben. Es ist aber nicht irgendein Tizian oder Raphael, vor dem die Museumsbesucher sich aufpflanzen, sondern eines jener Gemälde, die in den Reproduktionsmedien popularisiert werden. Die Besucher kennen die Bilder längst, auf die sie zusteuern. Ihre Anschauung des klassischen Schönen erfolgt als Wiedererkennen der Kopie im Original. Auch deshalb können sie das Museum mit dem Gemeinplatz verlassen, den Baudelaire ihnen in den Mund legt: „Je connais mon musée“.

Statt der Meisterwerke, die er im Anonymen belässt, identifiziert Baudelaire die historische Signatur ihrer Wahrnehmung. Einer seiner Interpreten, Walter Benjamin, wird der Fotografie eine Schlüsselrolle beim Eintritt der Kunstwerke in das Zeitalter der Reproduktion zuschreiben und dabei zu Unrecht den älteren Reproduktionsmedien wie dem Kupferstich, dem Holzstich und der Radierung nicht die Aufmerksamkeit zuwenden, die ihnen gebührt. Das ist bei Baudelaire selbst anders. Er fasst die älteren Bildmedien wie die noch junge Lithographie nicht lediglich als Reproduktionsmedien ins Auge, sondern zugleich als Organe der Erschließung einer eigenständigen Region des Schönen. Auch darum sieht er es mit Missvergnügen, wenn die Museumsbesucher an den „Bildern zweiter Ordnung“ vorbeieilen. Damit sind nicht lediglich diejenigen Tafelbilder gemeint, die in heutigen Museen als *period pieces* bezeichnet werden. Von Beginn an stehen im Essay über den „Peintre de la vie moderne“ den Gemälden Tizians und Raffaels die Farbkupfer und Radierungen der Stecher und Graveure des 18. Jahrhunderts als Künste eigenen Rechts gegenüber. Parallel zur Opposition von Vergangenheit und Gegenwart entfaltet er die von *genre majeur* und *genre mineur*, von großer und kleiner Tradition. Gegen die reproduktionsgestützte Idolatrie der klassischen Meisterwerke setzt er nicht nur die Aufwertung der Gegenwart, sondern zugleich die Aufwertung der „kleinen“ Genres und

Maler auch der Vergangenheit. „Vor mir liegt“, schreibt er, „eine Serie von Modekupfern, die mit der Revolution beginnen und etwa beim Konsulat endigen“,⁶ er lobt sie als Ausdruck der Moral und Ästhetik ihrer Zeit und führt im Blick auf diese Modekupfer seinen ersten Streich gegen die „Theorie des einzigen und absoluten Schönen“, indem er ihr die Theorie der Doppelnatur des Schönen entgegensetzt. „Das Schöne besteht aus einem ewigen, unveränderlichen Element, dessen Anteil äußerst schwierig zu bestimmen ist, und einem relativen, von den Umständen abhängigen Element, das, wenn man so will, eins ums andere oder insgesamt, die Epoche, die Mode, die Moral, die Leidenschaft sein wird.“⁷ Wichtiger als die ideengeschichtliche Herkunft dieser Unterscheidung zwischen den „absoluten“ und den „relativen“ Schönheiten aus der *Querelle des Anciens et des Modernes* des 17. Jahrhunderts ist die Aufwertung des *genre mineur*, der sie zuarbeitet.

Sie gilt den graphischen Künsten, vor allem der Druckgraphik als dem prädestinierten Organ der Wahrnehmung des Transitorischen, des „Sentiment du Temps“, der Sitten und der Mode. Unter dem Titel „Le Croquis de Mœurs“ – man kann das als „Sittenbild“ übersetzen, wenn man das Bild als Skizze denkt – widmet Baudelaire ihr den zweiten Abschnitt seines Essays. Das moderne Leben erscheint darin als so sehr von der Beschleunigung erfasst, dass die Malerei diesem Aspekt der Gegenwart kaum noch gerecht werden kann. Zu langsam und zu teuer angesichts der Geschwindigkeit, mit der sich die Dinge, Gesten und Requisiten des Alltags ändern, muss das Tafelbild deren Darstellung anderen Bildmedien überlassen: „Für die Schilderung der Sitten, des bürgerlichen Lebens und der Mode in allen ihren Erscheinungsformen ist das rascheste und wohlfeilste Mittel offensichtlich das beste.“⁸

Das wiedererwachte Interesse an den Farbkupfern des 18. Jahrhunderts, die aktuelle Vorliebe für das Pastell, die Radierung, die Aquatinta auf dem Kunstmarkt, an der er selbst als Sammler teilhat, deutet Baudelaire als Ratifizierung dieser Einsicht. „In den Bibliotheken, den Mappen der Kunstliebhaber und hinter den Scheiben der ärmlichsten Kramläden“ sieht er einen „ungeheuren Bilderschatz des modernen Lebens“⁹ verstreut, den es zusammenzuführen und zu heben gilt. Ausdrücklich lobt er die Lithographie, die gerade im Bündnis mit dem expandierenden Großstadtjournalismus ihren Aufschwung erlebt, als Instrument der zugleich beschleunigten und weitgespannten Gegenwartserfassung. Indem sich Honoré Daumier und Paul Gavarni dieses Mittels bedienen, ergänzen und bebildern sie die Welt des modernen Romans, die *Comédie humaine* Balzacs.

Blicken wir von hier aus auf die Skizze, mit der Baudelaire seinen Essay eröffnet, dann sehen wir: zwar stehen darin die Museumsbesucher vor einem Tizian oder Raffael, das Bild

aber, in das Baudelaire sie einzeichnet, ist unverkennbar ein Daumier, ein Pendant zu dessen Karikaturen über das Publikum der Salons und der Kunstausstellungen während der Weltausstellung. Leicht lässt sich Baudelaires „Croquis pris du Louvre“ einem „Croquis pris du Salon“ Daumiers an die Seite stellen. Und ebenso leicht lässt sich die Phrase, die Baudelaire seinen Museumsbesuchern in den Mund legt, als Bildunterschrift in der Zeitschrift *Charivari* denken, die viele Karikaturen Daumiers publizierte: „je connais mon musée“.

Auf der Straße. Eine Suchbewegung

Der *Peintre de la vie moderne* betritt den Essay, dem er den Titel gibt, erst im dritten Abschnitt, als „Homme du Monde“, als Voyageur und „Homme des Foules“ – und nicht zuletzt als Mann der Straße. Er ist zunächst eine Figur inmitten des beschleunigten Lebens, und dann erst Künstler. Als früher Bildreporter, der für eine englische illustrierte Zeitung dem Publikum der westeuropäischen Metropolen von fernen Kriegsschauplätzen in der Türkei oder auf der Krim berichtet, steht er der Welt der Aktualität und des Journalismus näher als dem Museum. Baudelaires eigener Text steht dem nicht nach. Im Feuilleton des *Figaro* ist er im November und Dezember 1863 erschienen, in drei Teilen, an eben der Stelle im Blatt, die gewöhnlich dem Fortsetzungsroman vorbehalten war.

Als Chiffre „M. C. G.“ tritt der Maler des modernen Lebens auf, inkognito verschmilzt er mit einer literarischen Figur, dem „Man of the Crowd“ aus Edgar Allan Poes Erzählung, die Baudelaire selbst ins Französische übertragen hatte. Das Inkognito ist freilich nur ein leichter Schleier, hinter dem jeder, der einigermaßen mit dem zeitgenössischen Kunstbetrieb vertraut war, hinter der Chiffre den Namen des Künstlers erkennen konnte: „M. C. G.“ war Monsieur Constantin Guys. Baudelaire wahrte dessen Inkognito wohl nicht nur aus persönlicher Rücksicht – so stellte er es dem Publikum dar –, sondern zugleich aus literarischem Kalkül. Als anonyme Figur ist der Maler des modernen Lebens sowohl ein idealer Mann der Menge wie ein glaubhafter Verwandter der oft namenlosen oder nur wenigen Kennern vertrauten Künstler jener minderen Genres, die Baudelaire in den ersten Abschnitten seines Essays aufgewertet hat, um dem absoluten, als ewig und unveränderlich erscheinenden Schönen das veränderliche, zeit- und epochengebundene Schöne an die Seite zu stellen. Constantin Guys ist der Fluchtpunkt dieser Aufwertung der *beauté particulière* gegenüber der *beauté général*. Die Pointe dieser Aufwertung aber war, dass diese beiden Elemente des Schönen nicht mehr als zwei distinkte Traditionsstränge innerhalb seiner Geschichte erschienen. Vielmehr wanderte die *beauté particulière* in die Sphäre des *beau ideale* ein, als, wie Baudelaire mit einer gastronomischen Metapher sagte,

„die Speiselust reizender Überzug des göttlichen Kuchens“¹⁰, der ohne diesen Überzug unverdaulich bleiben müsste. Die Museumsbesucher, die Baudelaire karikiert, sind nicht nur blind für die Bilder zweiten Ranges, in denen eine Schatzkammer des veränderlichen Schönen enthalten ist, sie sind auch blind für das modische, gegenwartsverhaftete Element in den Tizians und Raffaels, die sie bestaunen, für die *beauté particulière* im scheinbar zeitenthobenen Klassischen.

Constantin Guys tritt als *Peintre de la vie moderne* auf, steht aber zugleich in Spannung zum Tafelbild, zum *Tableau*, dem Zentrum der ‚großen‘ Malerei. Er ist eher Zeichner als Maler, und auf den ersten Blick könnte es so scheinen, als verdankten sich seine Qualitäten als Porträtist des modernen Lebens der Verschmelzung mit dem beschleunigten Lebens- und Wahrnehmungsrhythmus der Gegenwart. Aber so sehr der Maler des modernen Lebens von diesem Rhythmus durchtränkt ist, so sehr widerstreitet zugleich der Wahrnehmungstypus, dem er folgt, der Beschleunigung. Die Intensität seines Blicks gleicht derjenigen, die einem Genesenden das Alltägliche als das Besondere erscheinen lässt, oder auch der Fähigkeit des Kindes, alles als Neuheit zu sehen. Der Maler des modernen Lebens nimmt den Blick des Großstädters, des Flaneurs und des Reisenden in sich auf. Sein Wahrnehmungsorgan aber bildet sich erst in der rauschhaften Intensität seines Blicks heraus, durch jene Vermögen, die im Horizont romantischer Ästhetik den Dichter auszeichnen: *imagination* und *mémoire*. Der *Peintre de la vie moderne* ist nicht lediglich Passant, Flaneur, Mann der Straße und der Menge. Er ist, kraft der Synthese von Einbildungskraft und Erinnerung, mehr als ein Beobachter, er ist der Entdecker der *beauté présente*, die sowohl gegenwärtige Schönheit wie Schönheit der Gegenwart ist. Erst mit dieser Bestimmung des *Peintre de la vie moderne* als Entdecker sind wir an dem Punkt angelangt, an dem die *modernité* ihren Auftritt hat.

Die Ellipse

Das Wort *modernité*, so belehren uns die Kommentatoren, taucht gelegentlich schon vor Baudelaire auf, so einmal in einer Erzählung Balzacs aus dem Jahr 1823 und in einer französischen Übersetzung von Heinrich Heines „Reisebildern“ aus dem Jahr 1843. Erst Baudelaire aber macht in seinem Essay über den „*Peintre de la vie moderne*“ aus der beiläufig-unauffälligen *modernité* einen Neologismus, der ins allgemeine Wörterbuch und in die Geschichte der Ästhetik eingeht. Programmatisch steht er als Titel über dem vierten Abschnitt. Dort ist er mit der Scheidung des Monsieur C. G. vom Flaneur aufs engste verbunden. Zwar teilt er mit diesem die Einsamkeit inmitten der steinernen Menschenwüste, nicht jedoch das Ziel des Umherschweifens. Während der Flaneur in

diesem Schweifen selbst sein Ziel und seinen Genuss findet, ist das Flanieren des Malers zwar auch ein Sichttreibenlassen, zugleich und vor allem aber Suchbewegung nach einem Objekt. Als dieses Objekt führt Baudelaire die *modernité* ein. „Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il?“ – „So geht er, läuft er, sucht er. Was sucht er?“

Mit dieser gedrängten, in ihrer Knappheit vibrierenden Klimax von Verben, die in die Frage nach dem Objekt der Suche mündet, beginnt der Abschnitt. Das Sprachklima dieses präsentischen Staccato findet in der Antwort ein Echo: „Il s’agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique, de tirer l’ éternel du transitoire.“ – „Für ihn geht es darum, der Mode das abzugewinnen, was sie im Historischen an Poetischem enthält, aus dem Vergänglichen das Ewige herauszuziehen.“¹¹

Die Nicht-Selbstverständlichkeit ihrer Wahrnehmung ist die erste Bestimmung der *modernité*. Dem „degager“ werden die Verben „tirer“ und „extraire“, das Ziehen und Herausziehen folgen. Die Wahrnehmung des Flüchtigen gelingt gerade nicht der flüchtigen Wahrnehmung. Dem entspricht, bei aller Affinität, die Differenz von Mode und *modernité*. Beide sind vergänglich, aber die *modernité* ist zugleich das Element an der Mode, das die Vergänglichkeit transzendiert. Sie ist zunächst nicht ein Phänomen der Kunst, sondern des modernen Lebens, zusammengesetzt aus drei Elementen, einem Subjekt, einer Aktivität und einem Objekt, die nicht voneinander separierbar sind. Hier im ersten Definitionsschritt, ist sie die paradoxe Einheit des Ewigen und des Vergänglichen, dasjenige, was am Leben der Entdeckung harret, um Kunst zu werden. Dann erst, im zweiten Definitionsschritt, wird sie zur einen Hälfte der Kunst, die im Ewigen der Kunst ihren Gegenpol hat. „La modernité, c’est le transitoire, le fugitive, le contingent, le moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel e l’immuable“. – „Die Modernität ist das Vergängliche, das Flüchtige, das Zufällige, die eine Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unwandelbare ist.“¹²

Mit dieser Bestimmung knüpft Baudelaire an die Unterscheidung des absoluten und relativen Elements des Schönen an, die in der *Querelle des Anciens et des Modernes* entwickelt wurde, um den Begriff des Schönen für die historische Vielfalt seiner Ausprägungen zu öffnen und seine normative Bindung an die Antike zu lockern. Schon im „Salon des Jahres 1846“ hatte Baudelaire in Anknüpfung an die *Querelle* und an Stendhals Gegenüberstellung in „Racine et Shakespeare“ jeder Epoche ein Schönheitspotential zugesprochen und den Schlussabschnitt über den „Heroismus des modernen Lebens“ mit einer Anrufung der Helden im Werk Honoré de Balzacs enden lassen: „die Helden der Ilias reichen euch nicht einmal bis ans Knie, o Vautrin, o Rastignac, o Birotteau – und du,

Fontanarés, der es nicht wagte, dem Publikum seine Schmerzen in dem düsteren, verzogenen Frack, den wir alle tragen, zu erzählen; - und du, o Honoré de Baözac, du, die heldenhafteste, die einzigartigste die romantischste und poetischste unter allen den Gestalten, die du aus deinem Innern hervorgebracht hast.“¹³

So erhellend es ist, die romantischen Wurzeln in Baudelaires Ästhetik der *modernité* und ihre Rückgriffe auf die *Querelle des Anciens et des Modernes* freizulegen, wichtiger als diese Herkunftsnachweise einzelner Elemente ist die Differenz im Ganzen. Sie liegt darin, dass Baudelaire im Begriff der *modernité* wie in seiner Auslegung der Doppelnatur des Schönen die Tradition aufkündigt, Antike und Moderne als Epochenbegriffe zu fassen. Aus der chronologischen Polarität macht er ein perspektivisches Oszillieren zweier Elemente im Begriff des Schönen, von denen keines normative Priorität vor dem anderen beanspruchen kann. Sie rotieren vielmehr gemeinsam um die Zeitachse. Das ewige Schöne ist nicht mehr an einen festen historischen Ort gebunden, und umgekehrt ist die *modernité* nicht allein eine Qualität der Moderne als Epoche. Zwar tritt in ihrem Namen die Gegenwart in den Kreis der großen Kunstepochen der Vergangenheit, doch gilt von jeder *antiquité*, dass sie einmal *modernité* war, wie von jeder *modernité*, dass sie *antiquité* zu werden hat.

Kurz, Baudelaire entnimmt der *Querelle*-Tradition das Konzept des ‚relativen‘ bzw. ‚besonderen‘ Schönen“. Aber er selbst nimmt an der *Querelle* nicht mehr teil. Anders als die *Modernes* betreibt er die Erschließung der Gegenwart als Quelle des Schönen und ihre Rettung gegen die Übermacht der *antiquité*, der das moderne Publikum und viele Künstler huldigen, nicht auf Kosten letzterer. Er entwickelt die Ästhetik der *modernité* nicht aus der Position Charles Perraults, der die Antike im Blick auf den Glanz des *grand siècle* und der Kunst im Zeitalter des Sonnenkönigs Louis XIV. herausforderte. Damit sind wir beim entscheidenden Punkt. Es führt bei Baudelaire kein gerader Weg vom Adjektiv *moderne* zum Substantiv *modernité*. Im „Salon des Jahres 1846“ mochten *romantisme*, *art moderne* und *beauté moderne* noch weitgehend deckungsgleiche Begriffe sein, die im Maler Eugène Delacroix und im Romancier Balzac ihre Repräsentanten hatten. Nun, im „Peintre de la vie moderne“ dominiert bereits der Rückblick auf die romantische Kunst und Literatur als ein historisches Phänomen, dem in der unmittelbaren Gegenwart des Second Empire wenig entspricht. Das Assoziationsspektrum des Begriffs „modern“ rückt aus dem Kontext romantischer Ästhetik hinaus. „Modern“ steht in Baudelaires Wörterbuch in enger Nachbarschaft zu „häßlich“, „gemein“, „trivial“. Der *Peintre de la vie moderne* muss Entdecker und Genie der Wahrnehmung vor allem deshalb sein, weil die *modernité*, die er sucht, vom landläufig Modernen verdunkelt wird. Das geschieht zum einen durch diejenigen modernen Künstler, welche die Gegenwart in antike Kostüme stecken und so

zum Verschwinden bringen. Zum anderen aber durch ihre Antipoden, welche die Idolisierung aller Modernen betreiben. Statt die *modernité* zu suchen, bescheiden sie sich mit der Ästhetik der *contemporanéité*, dem Kult der Zeitgenossenschaft.

Maxime du Camps Vorwort zu seinen „Chants d’un moderne“, 1855 pünktlich zur Pariser Weltausstellung erschienen, war das Manifest einer solchen Ästhetik der Zeitgenossenschaft, ein Hymnus auf die Eisenbahnen und Dampfmaschinen, ein Plädoyer für die Anpassung der Poesie an die technisch-zivilisatorische Moderne. Deren prägende Kraft für die Bilder des modernen Lebens stellt auch Baudelaire in Rechnung, aber bei ihm ist das emphatische Gegenwartsbewusstsein mit der radikalen Kritik des grassierenden Fortschrittsenthusiasmus verbunden. Es muss hier nicht im einzelnen dargelegt werden, wie er in seinem eigenen Text über die schönen Künste auf der *Exposition universelle* des Jahres 1855 dem Fortschrittsglauben mit der Erbsündenlehre in die Parade fährt. Maxime du Camps Lobgesänge eines Modernen – das ist die Erneuerung der Perrault-Position der *Querelle*, in der das *grand siècle* des Louis XIV durch das Zeitalter der Weltausstellungen, der Wunderwerke der großen Industrie ersetzt ist. Baudelaires Ästhetik der *modernité* erschließt die Gegenwart als Quelle des Schönen bei gleichzeitiger Weigerung, sie als historische Epoche zu rechtfertigen oder gar zu glorifizieren.

Kehren wir, um das zu akzentuieren, noch einmal an den Anfangsabschnitt des Essays über den Maler des modernen Lebens zurück, zu den Sätzen: „Die Vergangenheit fesselt uns nicht nur durch die Schönheit, welche die Künstler, für die sie Gegenwart war, ihr entlocken, sondern auch als Vergangenheit, ihres geschichtlichen Wertes wegen. Das gleiche gilt von der Gegenwart. Das Vergnügen, das uns die Darstellung der Gegenwart verschafft, entspringt nicht nur der Schönheit, worin sie sich kleiden mag, sondern auch ihrer wesentlichen Eigenschaft als Gegenwart.“¹⁴ Was hier über den Reiz der Vergangenheit gesagt wird, lässt sich als Formel des ästhetischen Historismus lesen, der im 19. Jahrhundert zu einer Energiequelle der Kunstproduktion wird. Die Lust an der Gegenwart als reiner Gegenwart, die Baudelaire dem ästhetischen Historismus entgegensetzt, ist durch die Spannung zwischen dem Begriff der *modernité* und dem landläufig Modernen, Zeitgenössischen vor dem Umschlag in die Affirmation der Gegenwart geschützt. Die Aufwertung des Transitorischen ist daher in Baudelaires Ästhetik der Modernität nicht mit der Verabschiedung des klassischen Schönen verbunden. Im Gegenteil: die Leerstelle, die das klassische Schöne im modernen Leben bildet, ist der Statthalter für eine Kunst der Gegenwart, in der die *modernité* der *antiquité* ebenbürtig wäre.

Leerstellen

„Il est vrai, que la grande tradition s'est perdu, et et que la nouvelle n'est pas faite.“ - „Ja, es ist wahr: die große Tradition ist verloren, und die neue hat sich noch nicht gebildet.“¹⁵ So hatte Baudelaire im „Salon des Jahres 1846“ zu Beginn des Abschnitts über den Heroismus des modernen Lebens geschrieben. Nun, im „Peintre de la vie moderne“, scheint er die Ästhetik der Modernität aus der Perspektive der ‚kleinen‘ Tradition zu begründen. Inthronisiert er damit die Skizze und das Fragment, das *genre mineur*, oder rhetorisch formuliert, den *sermo humilis* als alleinige Erschließungsmedien der *modernité*? Nein. Zwar stehen Daumier, Gavarni, Constantin Guys und ihre Nachbarn im Zentrum des Essays über den „Peintre de la vie moderne“, aber die Leerstelle der großen Tradition, die Baudelaire im „Salon des Jahres 1846“ markiert hat, schließen sie nicht. Der Kunstkritiker Baudelaire kommt auf diese Leerstelle immer wieder zurück, und wenn wir fragen, in welchem Verhältnis die elliptische, bipolare Struktur seiner Ästhetik der Modernität zu den einzelnen Kunstgattungen steht, müssen wir mit ihm den Salon des Jahres 1859 besuchen. Der Polemik Baudelaires gegen die Photographie als Anschlag auf die Einbildungskraft und Auslieferung der Kunst an die Reproduktion der Natur stehen hier die Loblieder auf die Einbildungskraft und Erinnerung gegenüber. Und zugleich, an den Leser adressiert, ein Geständnis, „das Ihnen vielleicht ein Lächeln entlockt“: „in der Natur wie in der Kunst ziehe ich, die Gleichheit des Verdiensts vorausgesetzt, die großen Dinge allen übrigen vor, die großen Tiere, die großen Landschaften, die großen Schiffe, die großen Männer, die großen Frauen, die großen Kirchen, und, wie manche andere meinen Geschmack zum Grundsatz erhebend, bin ich der Überzeugung, dass das Ausmaß in den Augen der Muse keine Nebensächlichkeit ist.“¹⁶

Das klingt zunächst wie ein Lob der schieren Größe, der physischen Dimension. Doch steckt darin ein Zentralmotiv der Kritik Baudelaires an den Künsten der Gegenwart. Der Einspruch gegen die Tendenz zur Miniaturisierung prägte schon den „Salon des Jahres 1846“, insbesondere den Abschnitt über die Bildhauerei, „Pourquoi la sculpture est ennuyeuse“ – „Warum die Bildhauerei ein Ärgernis ist“. Baudelaire gesteht hier der Bildhauerei nicht zu, eine im Wortsinn eigenständige Kunst zu sein. Resolut wertet er sie gegenüber der Malerei ab. Nur zu Beginn, als archaische, dem Fetischdienst nahe Kunst steht sie allein, und am Ende, als sie, losgelöst von den Kathedralen und entlassen aus ihrer dienenden Funktion gegenüber der Architektur, als „art isolé“ untergeht. Der Kern seiner Kritik an der zeitgenössischen Bildhauerei ist, dass sie, verführt durch die von der Industrie gestiftete Koppelung von Miniaturisierung und Reproduktion, das Bündnis mit dem Interieur sucht. Auch damit trifft Baudelaire – wie mit seiner Kritik der Museumsbesucher,

die im Originalgemälde Tizians oder Raffaels die Kopie wiedererkennen – ein zentrales Element der modernen Kunstwahrnehmung. Der Aufstieg der Venus im Interieur, von dem Literatur und bildende Kunst des 19. Jahrhunderts berichten, setzt den Kontrapunkt zur Entstehung des großen öffentlichen Museums aus dem Geist der Französischen Revolution.¹⁷

In diesem Triumphzug wird die Antike mit der modernen Kunst, die ihr nacheifert, in den Besitz und die Privaträume des einzelnen Bürgers überführt. An die Stelle der Politisierung tritt dabei die Erotisierung der Statuen. Im Zentrum des Winckelmannschen Kanons standen männliche Figuren, der Torso, der Apoll und die Laokoon-Gruppe, flankiert von der Niobe, der versteinerten Mutter auf der einen und der mediceischen Venus auf der anderen Seite. Mit der Integration der Antike ins Interieur geht im 19. Jahrhundert die Feminisierung des klassischen Statuenkanons einher, begünstigt durch neue Funde, wie die 1820 entdeckte Venus von Milo. Deren rasanter Aufstieg im Publikumsgeschmack verdankte sich nur zum kleineren Teil der Originalstatue, die 2,12 Meter hoch im Louvre stand und vom Volk „die Riesin“ genannt wurde. Ihr Siegeszug, der weit in die Kunst, den Film, das Design und die Werbung des 20. Jahrhunderts hineinreicht, begann mit der miniaturisierten, massenhaft reproduzierten Venus im Interieur.

Als Grund für die Wandlung von Baudelaires Verhältnis zur Bildhauerei zwischen 1846 und dem Salon des Jahres 1859 werden häufig seine Bekanntschaft mit zeitgenössischen Bildhauern wie Ernest Christophe, der Kult um Madame Sabatier und die mit dem erotischen Skandal kokettierende Skulptur „Femme piquée par un serpent“ des Bildhauers Jean-Baptiste Clésinger geltend gemacht. In der Tat ist eine „Eva“ Clésingers, die sich resolut dem Geschmack am Kleinen widersetzt, der Anlass für Baudelaires Bekenntnis zur Größe in der Kunst. Vor allem aber verändert sich sein Begriff der Bildhauerei selbst. Eben dies geschieht am Beginn des Abschnittes „La Sculpture“ im „Salon des Jahres 1859“ in einer Sprache, die von der Kunstkritik in die Welt der *poèmes en prose* führt: „Au fonde d’une bibliothèque antique, dans le demijour propice qui caresse et suggère les longues pensées, Harpocrate, debout et solennel, un doigt posés sur sa bouche, vous commande le silence...“ – „Am Grunde einer alten Bibliothek, im günstigen Dämmerlicht, wie es der Nachdenklichkeit wohltut und sie hervorruft, steht die feierliche Gestalt des Harpokrates; er hat den Finger auf die Lippen gelegt, und mit der Gehorsam fordernden Gebärde eines pythagoräischen Pädagogen gebietet er Schweigen. Apoll und die Musen, hoheitsvolle Geister, deren göttliche Formen im Halbschatten schimmern, überwachen die Gedanken, gewähren ihren Beistand und ermutigen zum Erhabenen.“¹⁸

Es würde sich lohnen, dieses kunstkritische *poème en prose* bis zum Ende zu zitieren, um zu zeigen, wie Baudelaire den Kontrast zwischen den Straßen der Großstadt und den Kunstwerken durchführt. Die alte Bibliothek beginnt dabei die Züge eines Museums anzunehmen. Die Kapelle, in die der Passant im nächsten Abschnitt eintritt, wird vom Getrappel der Omnibusse, vom Verkehr der Stadt erschüttert. Ein imaginärer Dialog beginnt zwischen dem Melancholiker im Passanten und den reglosen Figuren an den Straßenecken, die größer sind als die Passanten zu ihren Füßen, Gegenbilder der miniaturisierten Statuen im Interieur. Der Dialog mit diesen unbeweglichen Gestalten findet im Stadtraum statt, im Zeichen der Grandeur, die hier nicht nur physische Größe ist, sondern Echo der untergegangenen großen Kunst, Einspruch gegen die Alleinherrschaft des Flüchtigen und Transitorischen: „Und wären Sie der Sorgloseste der Menschen, der Unglücklichste oder der Niedrigste, Bettler oder Bankier, das steinerne Gespenst bemächtigt sich Ihrer auf einige Minuten und befiehlt Ihnen, im Namen der Vergangenheit, der Dinge zu gedenken, die nicht von dieser Erde sind. Dies ist die göttliche Rolle der Skulptur.“¹⁹

Wir können nicht en détail verfolgen, wie Baudelaire die Bildhauerei als Statthalterin inthronisiert, die über die Leerstelle des Großen wacht. Zwei Beobachtungen müssen uns reichen. Erstens, dass der Kunstkritiker Baudelaire sich durch die Positivierung des Begriffs der Bildhauerei auf den Weg zu seiner bipolaren Ästhetik der *modernité* macht. Und zweitens, dass das Loblied auf die Bildhauerei als große, der Sphäre des Erhabenen nahe Kunst in die Analogie von Bildhauerei und Dichtkunst mündet: „Ebenso wie die lyrische Dichtung alles veredelt, sogar die Leidenschaft, steigert die Skulptur, die wahre, sogar die Bewegung ins Feierliche; sie verleiht allem Menschlichen etwas Ewiges, das an der Härte des verwendeten Materials teilhat.“²⁰

Seit der deutschen Frühromantik durchzieht die Darstellung der Bildhauerei als einer Kunst, die von ihrer klassischen Vergangenheit lebt und in der modernen Welt keine große Zukunft hat, die Kunstliteratur, aber auch die philosophische Ästhetik des späten 18. und des frühen 19. Jahrhunderts. Baudelaire folgt in seiner Ästhetik der *modernité* dieser Verabschiedung der Bildhauerei nicht, er integriert sie vielmehr als Inspirations- und Reflexionsquelle, als Widerpart und Gegenpol des Transitorischen. Die Bildhauerei hat dabei eine Nachbarin, ebenfalls im „Salon von 1859“, die „Landschaftsmalerei der großen Städte“. Auch diese Nachbarin ist eine Leerstelle, sie ist im Salon des Jahres 1859 als Genre gar nicht vertreten. Die Aufgabe dieses nicht ausgestellten Genres wäre „die Versammlung des Großen und Schönen, das aus einer mächtigen Anhäufung von Menschen und Bauwerken entsteht, der nachhaltige und vielgestaltige Zauber einer bejahrten Hauptstadt, die in den Herrlichkeiten und Drangsalen des Lebens gealtert ist.“²¹ Es gibt einen

Repräsentanten dieses Genres zwar nicht im Salon, wohl aber im zeitgenössischen Paris: den Zeichner und Radierer Charles Meryon. Seine Bilder stellt Baudelaire der Lyrik Victor Hugos an die Seite:

„Selten habe ich die natürliche Feierlichkeit einer ungeheuren Stadt mit höherer Poesie dargestellt gesehen. Die Majestät der angehäuften Steinmassen, die Glockentürme, deren Finger gen Himmel weist, die Obelisken der Industrie, die dem Firmament ihren Rauch in dichten Schwaden entgenspeien, die erstaunlichen Gerüste der in Ausbesserung befindlichen Bauwerke, die dem festen Körper der Architektur ihre durchbrochene Architektur von so paradoxer Schönheit hinzufügen, der stürmische Himmel, von Zorn und Groll beladen, die Tiefe der Perspektiven, welche die Vorstellung von allen Dramen, die sich dort abspielen, noch erhöht, – keines der vielfältigen Elemente, aus denen der schmerzliche und glorreiche Dekor der Zivilisation sich zusammensetzt, war vergessen.“²²

Von der Großstadt als Schauplatz des modernen Lebens, der Constantin Guys seine *Croquis de Moeurs* abgewinnt, ist diese politische Kapitale, heiße sie London oder Paris, deutlich geschieden. Um das gegenwärtige Bild der großen Stadt geht es auch hier, doch ihre Schönheit ist hier nicht die des Transitorischen, sondern des Monumentalen. Meryon überführt das Paris der Vergangenheit, dem Hugo in seinem Roman „Notre Dame de Paris“ ein Denkmal setzte, in das zugleich monumentale und moderne Paris des Second Empire. Meryons Paris ist das Paris im Umbau, die Stadt der *démolitions* und der neuen Plätze. Daraus resultiert die paradoxe Schönheit seiner Architekturbilder. Sie geht aus der Verschränkung der steinernen Monumente mit den schnell auf- und abgebauten, leichten Baugerüsten hervor, auch sie Repräsentanten der flüchtigen Schönheit. Der fortwährende Untergang des alten Paris ist ein a priori der *modernité*.

Epilog: Die Passantin und das Parallelogramm

Als Ästhetik des Transitorischen, die den Beschleunigungsimpulsen des Großstadtlebens Rechnung trägt, ist Baudelaire's Ästhetik der *modernité* nur unzureichend beschrieben. In ihrem Parallelogramm aus *genre mineur* und *genre majeur*, das der temporalen Achse *éternel* und *transitoire* gegenübersteht, gibt es keine festen Zuordnungen. Den modischen Klassizismus, der glaubt, das *éternel* als stabile Größe in Besitz nehmen zu können, überantwortet Baudelaire wie Daumier der Karikatur. Gegen die Idolatrie des Transitorischen setzt er den Widerstand der ästhetischen Formen. In der Zeitschrift *L'Artiste* erschien sein Sonett „À une passante“, in dem sich die „fugitive beauté“ auf die „éternité“ reimt, vier Jahre vor dem Salon 1859.²³ Aber schon hier nähert sich die Poesie der

Bildhauerei vor dem Horizont ‚großer‘ Kunst: „De même que la poésie lyrique ennoblit tout, même la passion, la sculpture, la vraie, solennise tout, même le mouvement“. - „Ebenso wie die lyrische Dichtung alles veredelt, sogar die Leidenschaft, steigert die Skulptur, die wahre, sogar die Bewegung ins Feierliche.“²⁴ Die Szene ist unverkennbar eine Großstadtszene, die sich leicht dem Muster einfügen ließe, in dem im Essay „Le peintre de la vie moderne“ der anonyme Künstler als Mann der Menge die *modernité* aufspürt. Ihre Form ist aber gerade nicht das *Croquis de Mœurs*, die Skizze, ihr Register nicht das *genre mineur*. Schon im ersten Quartett ist die Passantin von Bestimmungen des klassischen Schönen umgeben („douleur majestueuse“) und hebt sich durch ihre Größe von der Menge ab. Im ersten Vers des zweiten Quartetts wird sie zur Figur der nobilitierten Bewegung und verschmilzt ohne, dass ein Vergleichswort („comme“) bemüht wurde, mit dem Bild einer Statue. Statuen haben es nicht eilig. Dem Kontrast zwischen dem Schwarz ihrer Trauerkleidung und dem Weiß, das der Begriff Statue aufruft, entspricht die Spannung zwischen der Assoziation des Steinernen, Blicklosen und der geballten Intensität ihres Blicks.

In der zweiten Auflage der „Fleurs du Mal“ gehört das Gedicht zur Rubrik „Tableaux parisiens“. Sie steht in einem doppelten Echoraum. Im späten 18. Jahrhundert, im „Tableau de Paris“ (1781) von Louis-Sébastien Mercier, war das „Tableau“ das Ordnungsmuster, in das der Autor seine Prosaskizzen aus dem Alltag des vorrevolutionären wie – ein Jahrzehnt später – des revolutionären Paris eintrug. Das Tableau als Ordnungsmuster verband das Stadt- und Gesellschaftsbild mit den Tableaus der Naturgeschichte. Bei Baudelaire ist diese Tradition im Hintergrund anwesend, doch steht der kunstkritische Begriff des „Tableau“ im Vordergrund. Er meint nicht das Bild überhaupt, sondern das Tafelbild, durchaus im Kontrast zu Skizze und Entwürfe. Im Titel „Tableaux parisiens“ ist der Anspruch auf Zugehörigkeit zum *genre majeur* gesetzt.

„À une passante“ ist ein formbewusstes Sonett auf der Höhe der Gegenwart. Es aktualisiert die Figur der unerreichbaren Geliebten im Blick auf die Straßen der Großstadt, die formgeforderte Spannung zwischen Quartetten und Terzetten im Umschlag des aufleuchtenden Versprechens von Verlebendigung und Wiedergeburt in den grammatischen Irrealis, in dem die flüchtige Schönheit verschwindet. Das gilt aber nur für den narrativen Gehalt der Szene, nicht für das poetische Tableau, das sie darstellt. In seinen Gedichten wie in seinen „Poèmes en prose“ füllt Baudelaire die Leerstelle der großen Tradition, die er in seinen Kunstkritiken markiert.

Endnoten

1. Charles Baudelaire, Der Salon 1846, in: ders., Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 1: Juvenilia-Kunstkritik 1832–1846, hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, übers. von Guido Meister, in Zus. mit Wolfgang Drost, München/Wien 1977, S. 193–283, hier S. 281.
2. Vgl. Charles Baudelaire, Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 387 f.
3. Vgl. Albert Dresdner, Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens (1915), Neuausg. mit einem Nachw. von Lothar Müller, Dresden 2001.
4. Charles Baudelaire, Der Maler des modernen Lebens, in: ders., Sämtliche Werke, Bd. 5: Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857–1860, München/Wien 1989, S. 213–258, hier S. 213.
5. Charles Baudelaire, Œuvres complètes, Tome II, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris 1976, S. 683; ders., Der Maler des modernen Lebens, S. 213.
6. Ebd., S. 214.
7. Ebd., S. 215.
8. Ebd., S. 216.
9. Ebd.
10. Ebd., S. 215.
11. Baudelaire, Œuvres complètes, Tome II, S. 694; ders., Der Maler des modernen Lebens, S. 225.
12. Baudelaire, Œuvres complètes, Tome II, S. 695; ders., Der Maler des modernen Lebens, S. 226.
13. Baudelaire, Der Salon 1846, S. 283.

14. Baudelaire, Der Maler des modernen Lebens, S. 213 f.
15. Baudelaire, Der Salon 1846, S. 280.
16. Charles Baudelaire, Der Salon 1859, in: ders., Sämtliche Werke, Bd. 5, S. 127–212, hier S. 171.
17. Vgl. Lothar Müller, Klickeradoms, Venus im Interieur – eine Skizze, in: Natascha Adamowsky / Peter Matussek (Hg.), Auslassungen, Leerstellen als Movens der Kulturwissenschaft, Würzburg 2004, S.167–176.
18. Baudelaire, Œuvres complètes, Tome II, S. 669; ders., Der Salon 1859, S. 196.
19. Ebd., S. 198.
20. Ebd., S. 199.
21. Ebd., S. 193 f.
22. Ebd., S. 194.
23. Charles Baudelaire, Œuvres complètes, Tome I, Paris 1975, S. 92 f.; ders., Les Fleurs du Mal, Die Blumen des Bösen, Zweisprachige Ausgabe, übers. von Simon Werle, Hamburg 2017, S. 266 f.
24. Baudelaire, Œuvres complètes, Tome II, S. 671; ders., Der Salon 1859, S. 199.

Lothar Müller

Lothar Müller, Kultur- und Literaturwissenschaftler, ist Honorarprofessor an der Humboldt-Universität zu Berlin und war bis 2020 Redakteur im Feuilleton der „Süddeutschen Zeitung“. Er wurde u.a. mit dem Alfred-Kerr-Preis und dem Johann-Heinrich-Merck-Preis ausgezeichnet. Im Mai erscheint sein neues Buch „Adrien Proust und sein Sohn Marcel. Beobachter der erkrankten Welt“ im Verlag Klaus Wagenbach.

Dieser Beitrag wurde redaktionell betreut von Jens Bisky.

Artikel auf soziopolis.de:

<https://www.sozopolis.de/avec-sa-jambe-de-statue.html>