

Michael F. Zimmermann

Baudelaire und Manet: Distanz und Nähe, Abgrenzung und Aneignung, Romantik und Gegenromantik

1 Das sich selbst unbekannte und doch verpflichtete Subjekt: bei Baudelaire romantisch, bei Manet gegenromantisch?

Nicht nur eine enge Freundschaft, sondern auch gemeinsame Überzeugungen verbanden Baudelaire und Manet.¹ Überzeugt waren sie auf ihre eigene Art – der eine als Dichter, und als Dichter-Kritiker, der andere als Maler. Von Baudelaire sollte man keine Beschreibungen erwarten, die in Interpretationen einmünden, sondern die stets nur einladend beschreibende Einführung in eine poetische Welt, auch, wenn es um bildende Kunst geht. Auch als Kritiker bleibt er Dichter. Da manche Poeten und Schriftsteller gerade am Anfang ihrer Laufbahn, aber auch später, sich mit Kunstkritiken an ihr Publikum wandten, wird oft übersehen, dass auch Baudelaire, aber er ganz besonders, als Dichter-Kritiker tätig war.² Niemals definierte, wohl aber konsistent verwendete Konzepte spielen eine besondere Rolle, will man seinen Schriften seine Haltung entnehmen. Hier wird seine besondere Verwendung des Worts „la décrépitude de l'art“ [der Verfall der Kunst] ein Leitfaden sein. Damit setzt er sich von einer Kunst ab, der für ihn die Poesie abhanden zu kommen droht. – Manets Grundanliegen ergeben sich aus seiner Malerei, aus dem Weg, den er einschlug, und auch gegen heftigste Kritik beibehält.³ So werden wir weder bei dem Dichter-Kritiker noch bei dem visuell seine Zeit erschließenden Maler-Poeten auf Argumentationen stoßen, die diskursiv das Publikum überreden wollen. Beide führen in eine je eigene, herausfordernde, unkonventionelle Welt ein, die, hat man sie einmal verstanden, man sich

1 Karin Westerwelle: *Baudelaire und Paris. Flüchtige Gegenwart und Phantasmagorie*. München 2020, S. 347–446. Der Verf. ist für den vorliegenden Aufsatz diesem Werk – wie auch Diskussionen mit der Autorin – verpflichtet.

2 David Scott: *Pictorialist Poetics. Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*. Cambridge/New York u. a., 1988, S. 20–37 sowie S. 96–102.

3 George Heard Hamilton: *Manet and His Critics*. New Haven/London [1954, 1969] 1986. Viele Kritiken werden auch zitiert in: Adolphe Tabarant: *Manet et ses œuvres*. 5. Aufl. Paris 1947.

jeweils zu eigen machen kann. Und in diesen Welten trifft man auf Gemeinsames, aber eben auch auf Unterschiede, auf Inkompatibles, auf Haltungen, die miteinander im Widerstreit liegen.

Beiden galt die Treue gegenüber sich selbst als unbedingte Voraussetzung künstlerischer Glaubwürdigkeit.⁴ Zugleich gingen sie gemeinsam davon aus, dass das Subjekt, solcherart aufgefordert, zu sich zu stehen, sich selbst und seinem Publikum letztlich unbekannt bleiben muss. Niemals kann es sich seiner selbst gänzlich gewiss sein.⁵ Sich selbst suchen, immer auf dem Weg, zu sich zu finden, aber ohne je ganz bei sich anzukommen, seiner „habhaft“ zu werden, soll das kreative Selbst, davon waren wohl beide überzeugt. Doch diese Suche, stets nur teilweise auch ein Finden, soll sich, so Baudelaires Haltung, in der Vorstellungskraft, der „imagination“ ereignen.⁶ Die Kraft der Imagination erweist sich im Bild, das sich einem Künstler wie Eugène Delacroix, seinem Leitstern, in seiner Vorstellung eher zeigt, eher formt, als dass er es machen würde.⁷

Angeregt sah der Dichter den für ihn schlechthin vorbildlichen Maler dabei vor allem von Themen, Erzählungen, auch literarischen, von neuer [Abb. 1], aber auch klassischer Ikonographie, weniger von der aktuellen Realität. Doch auch Mythen, historische, fantastische Erzählungen sollten gefiltert von Beobachtungen sein, von aktueller Wirklichkeit, die noch die fremdartigsten Vorstellungen prägte und diese so für die Zeitgenossen psychologisch plausibel erscheinen ließ. An die bloße Beobachtung jedoch sollte er sich nicht verlieren, vielmehr das „surnaturel“, das Über- bzw. Supranatürliche suchen und finden, so ein Konzept Heinrich Heines, das Baudelaire sich zu eigen machte.⁸ Manet knüpfte an den frühen Baudelaire an,⁹ der – stets mit Blick auf die herausragende Rolle der Vorstellungs-

4 Siehe u. a. Stefan Matuschek: *Der gedichtete Himmel. Eine Geschichte der Romantik*. München 2021, Kap. 2b; Friederike Reents: *Stimmungsästhetik. Realisierungen in Literatur und Theorie vom 17. bis ins 21. Jahrhundert*. Göttingen 2015, S. 88–199; dies.: „Kritik“. In: *Friedrich-Schlegel-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Johannes Endres. Stuttgart 2016, S. 316–319.

5 Christoph Menke: „Subjektivität“. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Hg. von Karlheinz Barck u. a. Bd. 5. 2003, S. 734–786; Peter V. Zima: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen 2017 (2000), S. 8–15.

6 Charles Baudelaire: „Salon de 1859“. In: Ders.: *Oeuvres complètes*. Bd. 2. Hg. von Claude Pichois. Paris 1976, S. 608–682, hier S. 623–628, kritischer Apparat S. 1382–1413.

7 Stéphane Guégan: *Peindre contre l'oubli*. Paris 2018; Maurice Sérullaz; *Delacroix*. Paris 1981.

8 Wolfgang Drost: *Der Dichter und die Kunst. Kunstkritik in Frankreich. Baudelaire, Gautier und ihre Vorläufer Diderot, Stendhal und Heine*. Heidelberg 2019, S. 85–98, bes. S. 87–89.

9 Wolfgang Drost: „Vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art'. Baudelaire et Gautier, Zola et Mallarmé devant la modernité de Manet“. In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 38.1/2 (2014), S. 93–114, hier S. 95. Es folgte eine freundliche Auseinandersetzung mit Andrea Schiellino. Siehe vor allem: Wolfgang Drost: *Der Dichter und die Kunst*. Der Verf. ist dankbar für fruchtbare Gespräche und langjährige Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost.



Abb. 1: Eugène Delacroix, *Der Tod des Sardanapal*, 1827, Öl auf Leinwand, 395 × 495 cm, Paris, Musée du Louvre. [nach: Kunsthaus Zürich (Hg.) u. a.: Eugène Delacroix: 5. Juni bis 23. August 1987 Zürich, 24. September 1987 bis 10. Januar 1988 Frankfurt am Main (AK), Kunsthaus (u. a.) Zürich, 1987, S. 39.].

kraft – forderte, auch was die Themen seiner Malerei betraf, dass der Künstler unbedingt ein Mensch seiner eigenen Zeit sein solle, statt in irgendeiner verflossenen Epoche und ihren Werten die Schönheit zu suchen und ins Werk zu bannen.¹⁰ Der Maler deutete dies jedoch anders als sein Dichterfreund: den feinsten Regungen der Seele, die eine reale, konkrete, neu beobachtete Situation der Gegenwart anklingen ließ, sollte der freie Künstler nachspüren, und vor allem neue, bislang noch nicht gänzlich bekannte soziale Situationen neu empfinden und in ein Gemälde bannen. Seine unbedingte Treue galt der Wirklichkeit, sensibel durchdrungen, oft mit Gefühlen, die gerade erst aufkeimen, noch nicht ganz zur Form gefunden haben – nicht der Imagination. Mit wenigen Ausnahmen hielt er keine historischen oder literarisch überlieferten Szenen fest. Inspirierend für das Neue am Aktuellen war für ihn auch die gerade erst aufkommende Psychologie,

¹⁰ Carol Armstrong: *Manet Manette*. New Haven/London 2002.

die von der Physiologie der Wahrnehmung ausging und sich Phänomenen wie der Aufmerksamkeit und der Erinnerung, besonders ihrer Wirksamkeit in der konkreten Gegenwart eines Menschen, zuwandte.¹¹

Der Dichter konnte die Zuwendung allein zur Gegenwart – des Beobachteten ebenso wie des Sehens selbst, das sich darin manifestiert – nicht akzeptieren, vielleicht nicht einmal verstehen. Im Mai 1865 schrieb er dem Malerfreund, er sei „nur der erste im Verfall (der ‚décépitude‘) seiner Kunst“. Für ihn hatte Manet die Kunst an die Beobachtung, die Wiedergabe, an das Reale verloren, wenn nicht gar verraten. Vielleicht gar an die Fotografie – jedenfalls, wenn man sie nicht als mechanische Wiedergabe, sondern als Kunst betrachtet, und so war sie auf dem Salon, der offiziellen Jahresschau der französischen Kunst, des Jahre 1859 erstmals ausgestellt worden.¹² Ja, Baudelaire ließ sich oft fotografieren, von den berühmtesten Meistern des fotografischen Bildnisses seiner Zeit, darunter Paul Nadar, seit langem ein enger Freund, der seit 1855 nicht mehr, wie zuvor, primär als Karikaturist, sondern als Fotograf tätig war.¹³ Nahm aber die Kunst sich die Fotografie zum Vorbild, so sei sie ein Feind jeder Poesie, jeder Kunst – wie Baudelaire damals kritisch bemerkte. Wie in der Fotografie sah Baudelaire auch im Werk Manets zwei Seiten. Obwohl der Maler, wie Baudelaire stets betont, Stilleben, Details, charmant festzuhalten wusste, der Dichter auch nicht müde wurde, das Talent des Freundes dafür zu bewundern, sei er doch unfähig gewesen, das Ganze einer erzählten Szene, auch einer gegenwärtigen, in seiner emotionalen Einheit zu erfassen. Der Abstand der Kunst von der bloßen Beobachtung war dem Dichter bei dem Malerfreund verloren gegangen. Wie die Fotografie huldige er, wie Baudelaire 1865 in einem berüchtigten Brief dem Freund, und implizit auch dem Publikum zu verstehen gab, dem größten Feind der freien Imagination, für den Dichter der Glaube an den Fortschritt, und zugleich an eine bis ins Technische hinein perfektionierte Preisgabe der Fantasie an das Reale. Dies lässt sich seinen Schriften, auch seinem Verhalten Manet gegenüber entnehmen, wenn man beides im Kontext der Kunstschauungen des Dichters betrachtet. Dies zu versuchen, ist das Anliegen dieses Texts.

11 Jonathan Crary: *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge/London 1999, S. 81–148; Michael F. Zimmermann: „Manets ‚Atelierfrühstück‘: Malerei aus der Mitte des Lebens“. In: *Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen*. Bd. 3. Hg. von Kristin Marek und Martin Schulz. München 2015, S. 77–112.

12 Charles Baudelaire: „Salon de 1859“. S. 1382–1413 – darin „Le Public moderne et la photographie“, S. 1347–1391.

13 Vgl. zu Baudelaire's Verhältnis zur Fotografie ausführlich und perspektivenreich Westerwelle: *Baudelaire und Paris*, S. 71–81.

Anders als Delacroix, wie Baudelaire ihn sah, versetzte Manet die Betrachtenden stets in eine erlebte Situation, ließ sie Gestalten im Bilde begegnen, noch bevor man sie einschätzen konnte, führte in das Geschehen hinein – bevorzugt schon in jenem Augenblick festgehalten, bevor man sich seinen Reim darauf gemacht hat. In den Unwägbarkeiten einer Lage, in den Schwebeständen eines auf die eine oder andere Art, oft nur verloren erwiderten Blicks, noch frei von Erwartungen an ein bewusstes Aufeinandertreffen erlebt und erschlossen, darin erblickte Manet gerade das Neue. Gerade an diesem hatte sich für ihn die von Baudelaire gepriesene Freiheit der Vorstellungskraft zu beweisen, der er huldigte, sie dabei jedoch anders verstand. So malte der Maler stets nach dem Modell, das er oft mit langen Sitzungen quälte.¹⁴ So sehr sich beide, Baudelaire und Manet – und wir dürfen Delacroix, wie Baudelaire ihn präsentierte, hinzufügen – dem freien, subjektiven, authentischen Erleben verschrieben hatten, und jeweils auf ihre eigene Weise bemüht waren, dies in ihren Medien festzuhalten, so gingen ihre Vorstellungen darüber, wie dies gelingen könne, letztlich doch auseinander. Baudelaire ist Romantiker, wenn auch ein neuer, dunkler, der zudem auf die entfremdeten und doch starken Gefühle reagiert, welche die Warenwelt und die Großstadt auslösen. Manet ist Gegenromantiker.¹⁵ Er erforscht das Jetzt, ein radikal Gegenwärtiges und als solches noch Unverstandenes, zugleich sich selbst darin. Und er lädt sein Publikum dazu ein, es ihm nachzutun. Nur die Wenigsten sind dieser Einladung gefolgt; nicht nur dem Dichterfreund, sondern den allermeisten Kritikern galt er als Künstler, der – bei allem Talent – Unfertiges präsentiert, nur Ausskizziertes, Undurchdachtes. Ein Vorwurf an ihn lautete, er mache alles, auch Menschen, zu Dingen in einem Stilleben.¹⁶

Vor Manet hatte Baudelaire sich bereits von einem anderen Künstlerfreund, von Gustave Courbet distanziert, von diesem Sachwalter zuerst eines neuen Realismus, dann eines frei konzipierten Naturalismus. Realismus, wie ihn der Kritiker Jules-Antoine Castagnary verstand, war eher Programm einer Kunst, die sich der Erfassung sozialer Wirklichkeit verschrieben hatte, Naturalismus, wie von einem Kritiker, der sich Champfleury nannte, verfochten, sah eher das authentische Leben des freien Subjekts am Werk.¹⁷ Wenn die Persönlichkeit des Künstlers

¹⁴ Adolphe Tabarant: *Manet et ses oeuvres*. Paris 1947 (zu etlichen Porträts); Richard R. Brettell: *Impression: Painting Quickly in France 1860–1890*. New Haven/London 2000.

¹⁵ Mario Praz: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Mailand/Rom 1930, S. 43–53.

¹⁶ George H. Hamilton: *Manet and His Critics*. New Haven/London 1986 [1954], S. 38–51.

¹⁷ Zu den Anfängen der Theorie des Naturalismus: Ségolène Le Men: *Courbet*. Paris 2007, S. 218–228; Thomas Schlessler: *Réceptions de Courbet. Fantasmies réalistes et paracoxes de la démocratie (1848–1871)*. Paris 2007, S. 122–148 (über Théophile Silvestre und Baudelaire).

exemplarisch frei sei, und über ein starkes, gesundes Temperament verfüge, so könne sie die ganze Gesellschaft von ihrer Vision überzeugen – und solcherart Welt nicht nur zeigen, sondern machen.¹⁸ Baudelaire war der programmatisch realistische Courbet gänzlich fremd, und mit dem naturalistisch gedeuteten, temperamentsästhetisch Gebändigten befasste er sich nicht. Er suchte Distanz.

Courbet ebenso wie wohl schon Manet hat der Dichter-Kritiker einen anderen Künstler, der sich der Gegenwart widmet, entgegengestellt, nämlich den Illustrator Constantin Guys. Dieser galt seinen Zeitgenossen so wenig als ernst zu nehmender Künstler, dass Baudelaire ihn in seinem berühmten Aufsatz über „Den Maler des modernen Lebens“ nur als „C.G.“ erwähnt.¹⁹ Drei Jahre hatte er an einem Aufsatz gearbeitet, der wohl schon 1853 fertiggestellt, doch erst 1863 publiziert wurde. Gerade den halb naiven Beobachter Guys, der Illustrierte mit Darstellungen der rasch erlebten und festgehaltenen Tagesaktualität belieferte, erfasste der Dichter als eigentliches Genie der „Modernität“, wenn er ihn nicht vielmehr dazu erhob. Und Manet setzte damals an, sich in seinen nun vermehrt ausgestellten Gemälden seinerseits als „Maler des modernen Lebens“ zu präsentieren, sein Werk in der Öffentlichkeit zu lancieren.²⁰ Während Manet mit seiner Malerei gerade erst hervortrat, hatte Baudelaire in Guys schon einen Gegen-Manet porträtiert. Dies hinderte den jungen Künstler nicht daran, noch im gleichen Jahre 1863 dem Dichter-Kritiker zu huldigen, so in dem Gemälde *Musik im Tuilleriesgarten*, ein Gemälde der zunächst anonymen Menge in dem modischen Park im Zentrum von Paris. Baudelaire scheint darin fast als karikiertes Gesicht auf [Abb. 2, 3].²¹

Auch später malte Manet Bilder, die er vielleicht noch im Geiste Baudelaires konzipierte – so 1882 die berühmte *Bar in den Folies-Bergère*. Aber das ist eine andere Geschichte, sie sei andernorts erzählt; damals war der Dichter seit 16 Jahren tot. Manet hatte die Größe, auf Abgrenzung nicht mit Abgrenzung zu antworten, sondern mit einer wenn auch verborgenen Hommage.

Diese Wertung, die hier zur Diskussion gestellt wird, weicht von Positionen ab, die in der vorliegenden Forschungsliteratur verfochten werden. Auch den klügsten Exeget:innen schien es unvorstellbar, dass die langjährigen Freunde, die

18 Übersteigert hat dies Émile Zola in einer Kritik an der Deutung Courbets durch den soeben verstorbenen Proudhon. Sein „Courbet à moi“ moralisiere nicht sozialistisch, sondern sei vor allem nur seinem Temperament verpflichtet. Thomas Schlessler: *Réceptions de Courbet*, S. 252–265.

19 Umfassend analysiert in: Karin Westerwelle: *Baudelaire und Paris*, S. 347–407.

20 Ausführlich dargestellt in: Carol Armstrong: *Manet Manette*, S. 99–133.

21 Nils Gösta Sandblad: „La Musique aux Tuileries. With an Excursus on Manet's portraits of Baudelaire“. In: Ders.: *Manet. Three Studies in Artistic Conception*. Lund 1954, S. 17–68; Verf.: „Öffentliche Privatheit. Manets Eintritt in das öffentliche Leben und seine Aufhebung der Genre-malerei“. In: *Ästhetische Eigenlogiken des europäischen Genrebildes. Temporalität, Ambiguität, Latenz*. Hg. von Dominik Brabant und Britta Hochkirchen. Bielefeld 2023, S. 291–337.



Abb. 2: Édouard Manet, Konzert im Tuileriengarten, 1862, Öl auf Leinwand, 76 x 119 cm, London, National Gallery. [nach: Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München.]

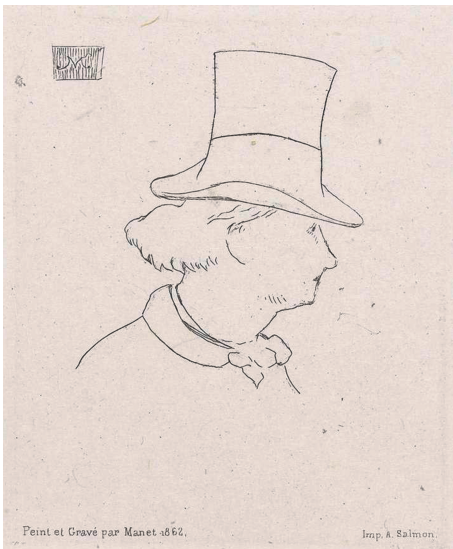


Abb. 3: Edouard Manet, Charles Baudelaire, Radierung, 11,5 x 7,5 cm, 1863. Rijksmuseum, Amsterdam. [nach: Gift of E. Kotting-Menko, Amsterdam; 2004-01-01 (acquisition date).]

auch so viele Freundschaften teilten, doch von grundsätzlich anderen Überzeugungen geleitet waren. Meist ist man bemüht, den Gegensatz zwischen den beiden Freunden Baudelaire und Manet, wie ihn der Dichter 1865 in dem erwähnten Brief doch drastisch ausdrückt, als geringfügig, zeitbedingt oder allein durch die Umstände bedingt erscheinen zu lassen.²² Tatsächlich jedoch drückt Baudelaire einen unüberbrückbaren Abstand zu Manet in seiner Kunstauffassung aus, so eine andere Deutung.²³ Diese sei im Folgenden in sechs kurzen Abschnitten weiter verfochten, teils neu begründet und dabei zusammengefasst. Abstecher zu Baudelaires Auseinandersetzung mit Courbet und der Photographie sind dabei unerlässlich.

2 Baudelaires „enormes Paradox“: sein Angriff auf „zwei umgekehrte Fanatismen“, dem Courbets und dem Ingres’

Will man den Dialog, auch die unvermeidlichen Missverständnisse, den Wettbewerb der Positionen Baudelaires und Manets nun genauer verstehen, in den Ereignissen und den Texten verfolgen, so gilt es, zuerst das Verhältnis Baudelaires zu Courbet zu durchleuchten, wie der Dichter-Kritiker es, auch auf Früheres zurückblickend, anlässlich der Weltausstellung des Jahres 1855 darlegt. Dort wurden durch eine Auswahl wichtiger Werke aus ihrem Oeuvre sowohl Delacroix als auch sein Gegenspieler Ingres mit seiner stilisierten Umrisszeichnung gefeiert. Ingres und Delacroix waren zuvor stets eher als zwei Sterne gesehen worden, die für verschiedene Extreme des Ganzen der Kunst standen. Als Kunstkritiker hatte Baudelaire sich schon seit seiner ersten Kunstkritik, der des Salon des Jahres 1845, zum Sachwalter Eugène Delacroix’ gemacht, ein moderner Rubens oder Veronese. Ingres dagegen wurde auch von ihm als Künstler der Zeichnung gelobt, die man traditionell der Farbe entgegengestellt: hier also die Koloristik, naturhaft, daher kaum erlernbar, allenfalls mit Hilfe von Übung, Instinkt und Begabung, kurz „génie“ zu erfassen, erneuert durch Delacroix – dort Ingres, der jüngste Protagonist der geistigen, spirituellen Seite der Kunst, der Zeichnung, des *disegno*.²⁴

22 Karin Westerwelle: *Baudelaire und Paris*, S. 409–455, bes. S. 409–434, gelangt nach eingehender Einschätzung des Kontexts zu dieser Wertung.

23 So schon Wolfgang Drost: *Der Dichter und die Kunst*, S. 267–276, dem hier gefolgt wird.

24 Charles Baudelaire: *Salon de 1845*. In: Ders.: *Oeuvres complètes*. Bd. II, S. 351–407, bes. S. 353–376, kritischer Apparat S. 1264–1286, bes. S. 1267–1245; Ders.: *Salon de 1846*. In: Ebd., S. 415–496, hier

So einfach urteilte Baudelaire in seinen Kritiken niemals, stets dachte, urteilte und wertete er komplexer. Ingres war für ihn nicht nur ein Klassiker neuester Sensibilität, sondern er schätzte auch an ihm eine moderne Erregbarkeit, die sich gerade im übertrieben zum Ornament gesteigerten Kontur manifestierte.²⁵ Er pries gerade diese moderne Seite, nicht die Strategie jeder Klassik, Ewigkeitswerte der Kunst zu beschwören.²⁶ Ähnlich sein Urteil zu Delacroix, für Baudelaire wie für viele andere kein neubarocker Meister, sondern ein Romantiker, und zwar ein dunkler. Mit seiner gestischen Faktur und seinen düsteren Harmonien durchmaß der Künstler, wie ihn der Dichter-Kritiker sah, die dunkelsten Spannungsräume moderner Nervosität, ohne dabei jemals den Traum ästhetischer Einheit und vitaler Ganzheit aus den Augen zu verlieren – ein Vorwurf, den er später gegen Édouard Manet richtete.²⁷

Auch Courbet war durch wichtige Werke auf der Ausstellung präsent.²⁸ Andere, größere und vor allem anspruchsvollere Leinwände, die später noch berühmter wurden, zeigte er nahe dem Ausstellungsgelände gegen Eintritt in einem privaten Rundbau, das der Bankier Alfred Bruyas bezahlt hatte. „Pavillon du Réalisme“ wurde er programmatisch benannt.²⁹ In diesem Jahr distanzierte Baudelaire sich von Courbet, der explizit erst durch sein Statement im Katalog des Pavillons als Realist firmierte.³⁰ Baudelaire reagierte auf die Schau dieser überragenden Figuren und behandelte in seiner berühmten Kritik der Kunstschau auf der Weltausstellung nunmehr Delacroix, Ingres und Courbet als Dreigestirn.³¹ Er wagte gar – „énorme paradoxe“ [enormes Paradox], so er selbst –, den Künstler, der sich nunmehr öffentlich als „Realist“ proklamiert hatte, mit dem Erzklassizisten Ingres zu vergleichen, und machte nun beide zum Antipoden Delacroix'. Denn beide, Ingres und Courbet, eine ein „guerre à l'imagination“ [Krieg gegen

S. 427–443 sowie 454–458, kritischer Apparat S. 1292–1325, bes. S. 1307–1308. Vgl. Jacqueline Lichtenstein: *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*. Paris 1999 [1989], S. 153–183.

25 Karin Westerwelle: *Ästhetisches Interesse und nervöse Krankheit: Balzac, Baudelaire, Flaubert*. Stuttgart u. a. 1993.

26 Salvatore Settis: *Futuro del Classico*. Mailand 2004, S. 3–114.

27 Charles Baudelaire: *Salon de 1845*, S. 353–376, kritischer Apparat S. 1264–1286, bes. S. 1268–1275; Charles Baudelaire: *Salon de 1846*, kritischer Apparat S. 1297–1302.

28 Ségolène Le Men: *Courbet*, S. 120–129.

29 Ebd., S. 84–89.

30 Thomas Schlessler: *Réceptions de Courbet*, S. 153–160; Ségolène Le Men: *Courbet*, S. 185–191.

31 Charles Baudelaire: *Exposition, 1855, Beaux-arts*. In: Ders.: *Oeuvres complètes*. Bd. 2., S. 575–597, hier S. 575–583, kritischer Apparat S. 1366–1377, bes. S. 1375 f. Vgl. Thomas Schlessler: *Réceptions de Courbet*, S. 136–148.

die Vorstellungskraft]. So wichen beide vom Ideal der Kunst, für den Dichter nicht verhandelbar, ab, durch „zwei umgekehrte, gegenläufige Exzesse“. Der eine opferte der stilisierten Linie alles, gemeint ist Ingres – ein Exzess, dem die freie Vorstellungskraft zum Opfer fiel. Der andere – gemeint ist nicht Delacroix, sondern Courbet – opfere alles der „nature extérieure, positive, immédiate“ [äußeren Natur, wie sie gegeben, unmittelbar ist] und mache sich so zum Sklaven dessen, was den Zeitgenossen als real galt. Damit gab er auch die Imagination, und zugleich jene Ganzheit, nach der nach Baudelaire jede Kunst zu streben hatte, zugunsten einer dritten, letztlich kunstfremden Instanz preis: einer allzu mimetisch nachgemalten Realität.³² Für den Künstlerrebell war es seinerseits eine enorme Provokation, dass er mit dem Ultratraditionalisten Ingres auf eine Stufe gestellt wurde.³³

Mit Blick auf eine manierierte Zeichnung – oder auf eine als Sklaverei empfundene Treue gegenüber der Wirklichkeit – war es für Baudelaire erwartbar, was Ingres wie auch Courbet in ihre Werke bannten. Beide folgten für Baudelaire zu sehr einer Regel, die in ihrem Oeuvre zur Formel erstarrte. Damit verfehlten beide auch einen Wert, den der Dichter Heine entlehnt hatte. Das „surnaturel“, das Über- oder Supranatürliche hatte Heine 1831 ebenfalls im Werk Delacroix' am Werke gesehen. „Übernatürlich“ wirkte es im Betrachtenden, im Publikum. „Surnaturel“ nicht als Wunder, als Überwältigung der Natur, sondern als ihre Überschreitung, die nur dadurch im Blick der Menschen immer wieder erneuert, und gerade so erst am Leben gehalten werden konnte. Wahre Kunst, so Baudelaire mit Blick auf Delacroix, habe zudem, so nun sein eigener Ausdruck, immer neu, und dabei „toujours bizarre“ zu sein.³⁴

Immer neu war die Natur nicht als sich gleichbleibend, in sich ruhend, sondern als stets neu, unerwartet, eben bizarr. Dies ereignete sich nur in der Vorstellungskraft, der „imagination“, Baudelaires Schlüsselwort. Die Imagination jedoch duldete für ihn keine Regel, keine Formel, sondern nur freies Wachstum. Nicht nur draußen, im Wirklichen, war die Natur nur im ständigen Wandel präsent. Vielmehr war sie auch in der Einbildungskraft nur bei sich selbst, wenn sie stets über sich hinauswuchs, in proteischer Proliferation, in unerschöpflicher Zeugungskraft, in unbegrenzter Fruchtbarkeit. Wenn, wie in den „umgekehrten Fanatismen“ eines Ingres und eines Courbet, die „imagination“ einer Formel geopfert wird, dann wird die Natur verfehlt – die innere des Künstlers und seines Publikums ebenso wie die-

³² Charles Baudelaire: *Exposition, 1855, Beaux-arts*, kritischer Apparat S. 1373–1375.

³³ Thomas Schlessler: *Réceptions de Courbet*, S. 136–148.

³⁴ Zum Motiv der sich selbst ständig überbietenden Romantik vgl. auch: Henry Zerner: „Romanticism as a permanent revolution“. In: Charles Rosen und ders.: *Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth-Century Art*. New York 1984, S. 7–48.

jenige, die da draußen verortet wird, als das Andere des Denkens, „res altra“, Realität. Denn auch diese formt sich in der Vorstellungskraft ja erst, jedenfalls, wie sie dem Künstler und seinem Publikum erscheint.³⁵ Und für die Abkehr von der Imagination, und damit von jenem Ineinander von äußerer und innerer Natur, durch das sich ein einheitliches Bild der Welt erst formen kann, verwendet Baudelaire nun ein Wort, das er später auch auf Manet ummünzen wird: der Verfall der Kunst, ihr Brüchig-Werden, ihr Zusammenbruch: „la décrépitude de l'art“ [der Verfall der Kunst].³⁶ Nicht mehr das Schmerzhaftes der nie aufgehenden Farbkombinationen eines Delacroix, nicht mehr das Aufeinandertreffen eines Grün, eines jubelnden Gelbs und eines weinenden Rots, prägte nun die Malerei, sondern bei Ingres stilisierte Konturen und Farben, bei Courbet die Paste aufgespachtelter Farben, auch von Erdfarben, die sich der Realität andiente.³⁷

Das Dreieck von zweien, die sich gegenläufigen Phantasmen hingeben, und des einen, Meister einer schmerzhaften Schönheit, hat Baudelaire wohl erst 1855 aus Anlass der Weltausstellung vor Augen gestanden. Doch finden sich viele Elemente, die er zuvor in seiner Kunstkritik ausbuchstabiert hatte, so der Ausdruck „bizarri“: im Text zur Weltausstellung 1855 teilt Baudelaire die Frauen in Delacroix' Malerei ein in die leicht zu verstehenden, natürlich schönen, daneben diejenigen, die „portent dans les yeux un secret douloureux, impossible à enfouir dans les profondeurs de la dissimulation“ [in den Augen ein schmerzhaftes Geheimnis tragen, außer Stande, dies in die Tiefen der Verstellung zu vergraben]. Diese hätten in den Augen „la nitescence anormale et bizarre de leur mal“ [den ungewöhnlichen und bizarren Glanz ihres Übels]. Sogleich ist auch vom „surnaturel“ ihres Blicks die Rede.³⁸ All diese Urteile, auch die dunklen Werte Delacroix', bereiten Baudelaires frühere Texte vor.³⁹

35 Zum Realitätsbegriff, bezogen auf Kunst, in der analytischen Philosophie: Kendall L. Walton: *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge/London 1990, S. 51–54, 98–102, 385–419; Charles Baudelaire: *Exposition, 1855, Beaux-arts*, kritischer Apparat S. 1373–1375.

36 Charles Baudelaire: *Exposition, 1855, Beaux-arts*, S. 575–583.

37 Ebd., S. 575–585, kritischer Apparat S. 1268–1275. Vgl.: Christoph Groß: *Agonie et extase. Baudelaire et l'esthétique de la douleur*. Paris 2021, S. 116–122.

38 Charles Baudelaire: *Exposition, 1855, Beaux-arts*, S. 590–597, kritischer Apparat S. 1268–1275.

39 Charles Baudelaire: *Salon de 1845*. S. 351 f., kritischer Apparat S. 1264–1286, bes. S. 1268–1275; Ders.: *Salon de 1846*, S. 493–496, kritischer Apparat S. 1297–1302. Dazu auch: Wolfgang Drost: *Der Dichter und die Kunst*, S. 209–218

Am meisten überraschen in dem kritischen Text des Jahres 1855 jedoch das Abrücken von Courbet, das man sich kaum dramatischer vorstellen könnte.⁴⁰ Courbet und Baudelaire waren eng befreundet.



Abb. 4: Gustave Courbet, *L'atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale*, 1855, Öl auf Leinwand, 361 × 598 cm, Paris, Musée d'Orsay. [nach: Petra ten-Doesschate Chu, *The most arrogant man in France. Gustave Courbet and the Nineteenth Century Media Culture*. Princeton U.P. 2007, S. 100.]

In sein großes, rätselhaftes Gemälde *L'atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale* [Das Atelier des Künstlers. Wirkliche Allegorie, die eine Periode von sieben Jahren meines künstlerischen und moralischen Lebens bestimmt] [Abb. 4] hatte der Maler ganz rechts den Dichterdfreund hineingemalt.⁴¹ Anfangs wollte er sogar dessen Geliebte, die aus der Karibik stammende Jeanne Duval, darin festhalten, wie sie sich in einem Spiegel anschaut – also wohl einmal davor gesehen, einmal frontal, im Spiegel zu sehen [Abb. 5]. Wohl nach Protest des Dichters, der das schwierige Verhältnis zu der Geliebten, die ihn peinigte und auch verzückte, wohl nicht öffentlich exponiert sehen wollte, musste Courbet die schöne, exotische Frau übermalen. Auf

⁴⁰ Valéry Bajou: „Courbet et Baudelaire ou comment Baudelaire n'a pas compris Courbet“. In: *Courbet à neuf!* Hg. von Andreas Beyer und Guy Cogeval. Paris 2010, S. 145–164.

⁴¹ Ségolène Le Men: *Courbet*, S. 184–204. Dort weitere Angaben.



Abb. 5: Gustave Courbet, *L'atelier du peintre*. Allégorie réelle [...], 1855. Ausschnitt rechte Seite, mit der Gestalt Jeanne Duvals, unter der Malschicht durchscheinend zu erkennen.

dem Ölgemälde im Pariser Musée d'Orsay scheint ihre Gestalt dennoch wieder durch.⁴²

Courbet hatte vorher versucht, sich dem Dichter und seinen Idealen anzuwandeln. Wie er Ende 1854 in dem berühmten Brief an Castagnary schrieb, hat er sich selbst auf dem Ateliergemälde „avec le côté assyrien de ma tête“ [mit dem assyrischen Profil seines Kopfes] dargestellt, also mit erhobenem Haupt, und mit dichtem, spitz zulaufendem Bart, von der Seite gesehen.⁴³ So wurde der Maler später oft karikiert, wobei seine narzisstische Selbstinszenierung und -vermarktung angegriffen wurden.⁴⁴ Doch hatte ein anderer ihn zuerst so karikiert: nämlich Charles Baudelaire, auf einem Blatt, in dem er auch sich selbst festgehalten hatte, und, wie wir jetzt erkennen, auch Jeanne Duval – nicht gesehen, wie sie sich erst später in Courbets Atelierbild, als er es noch nicht übermalt hat, mit geneigtem Kopf selbstgefällig dem Spiegel zuwendet, sondern frontal, also wohl so, wie sie in der noch nicht übermalten Version im Spiegelbild erscheint. Beschriftet hat das Blatt der Fotograf Paul Nadar; mehrfach erscheint neben „assyrischen Köpfen“ der Name Courbets [Abb. 6].

⁴² Ebd., S. 205–209.

⁴³ Gustave Courbet an Jules Champfleury, Ornans, November/Dezember 1854. In: *Correspondance de Courbet*. Hg. von Petra Ten Doesschate-Chu. Paris 1996, S. 121–123, hier S. 122.

⁴⁴ Petra Ten-Doesschate Chu: *The Most Arrogant Man in France. Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*. Princeton u. a. 2007, S. 102–107; Stephanie Marchal: *Gustave Courbet in seinen Selbstdarstellungen*. München 2012, S. 235–265.

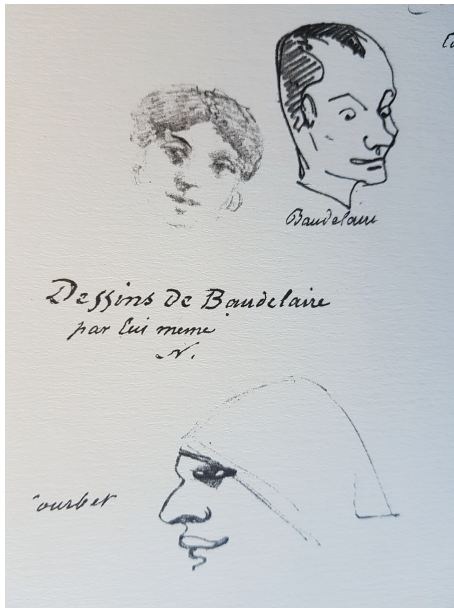


Abb. 6: Zeichnungen Baudelaire's, Feder und Kreide, von Nadar beschriftet, 26 x 21,5 cm, 1846–1848, Ausschnitt mit Karikaturen Baudelaire's, Courbet's und wohl, oben links, Jeanne Duval, Ausschnitt [nach: Claude Pichois, Jean-Paul Avic: *Les dessins de Baudelaire*, Paris (Les éditions textuel) 2003, Nr. 4].

Baudelaire also hatte das Gesicht entworfen, das Courbet später zu seinem Markenzeichen machte!⁴⁵ Warum aber gerade der Kopf eines stolzen Assyrsers? Wie an anderer Stelle gezeigt, projizierte der Dichter damit wohl auf den Malerfreund die Hoffnung, er möge zu einem zweiten Delacroix werden. Denn der Assyrer ist ein Zitat aus dem Werk Delacroix', das Baudelaire am meisten bewunderte: *Der Tod des Sardanapal* (1827) [Abb. 1]. Dieser assyrische König hatte, als die Babylonier anrückten, den Euphrat umleiten und damit die Mauern der Stadt schleifen, sich selbst und all die Seinen auf einen Scheiterhaufen gelagert und dort mit Ruhe sein Ende erwartet. Lord Byron hatte aus diesem als Schwächling Verhassten einen Helden gemacht, der sein unvermeidliches Ende akzeptiert und es selbst inszeniert – also letztlich doch eine ethisch gerettete Figur.⁴⁶ Delacroix macht ihn dennoch zum Helden einer schwarzen Romantik,

⁴⁵ Michael F. Zimmermann: „Courbet als Assyrer. Selbst-Karikatur und Self-Fashioning im Dialog mit Baudelaire“. In: *Authentizität und Feedback – Authenticity and Feedback. Sonderheft der Zeitschrift Diaphanes. Kunst-Literatur-Diskurs/Art-Fiction-Discourse* 8/9 (2019), S. 76–81. <https://www.diaphanes.net/titel/courbet-als-assyrer-6170>.

⁴⁶ Vincent Pomarède: *Delacroix. La Mort de Sardanapale*. Paris 1998.

einer Schönheit im Schrecklichen. Baudelaire sieht in ihm vielleicht einen Bruder im Geiste, der, anders bei Byron, nicht ethisch-ästhetisch doch noch gerettet wird, sondern, wie er selbst, einer Ästhetik des Todes, vielleicht auch des Bösen, und doch Unvermeidlichen huldigt. Und dieses Gesicht hat zuerst Baudelaire dem Maler geliehen, und Courbet hat es sich in seinem berühmtesten Bild von sich selbst und seinem Engagement zu eigen gemacht. Baudelaire dankt es ihm wenige Jahre später, 1855, als Courbet das Atelierbild ausstellte, indem er ihn zu dem Fanatiker eines Extrems, zugleich einer Formel macht – zu einem, der seine Kunst trotz all der Qualitäten, die der Dichterfreund nicht bestreitet, in den Verfall, in die „*décépitude*“ führt.

3 Zum Verhältnis Baudelaires zur Fotografie, als Kunst betrachtet

Als Baudelaire 1859, anlässlich des Salons, vier Jahre nach seinem Angriff auf Courbet, die Ansprüche der Fotografie, in der Kunst eine entscheidende Stellung einzunehmen, zurückzuwies, tat er dies mit einem Vokabular, das er zuvor auch gegen den Maler des Realismus gewandt hatte – und später gegen Manet einsetzen sollte. Die Fotografie wies der Dichter in ihre Schranken, doch nur, sobald sie, statt der Kunst – wie auch den Wissenschaften und Techniken – zu dienen, sich selbst zur Kunst erhebt und beansprucht, einen eigenen poetischen Zugang zur Welt zu schaffen. Für nichts weniger als die ästhetische Entzauberung der Gegenwart machte er sie verantwortlich. Im Verzicht auf ästhetische Aneignung des Wahrgenommenen oder des Erlebten durch Geist und Hand sah er die Kunst an eine durchweg prosaisch gewordene Welt verkauft. Einen solchen Verrat hatte er schon 1855 Courbet angelastet, bevor er zehn Jahre später Manet als „ersten im Verfall seiner Kunst“ adressierte.

Man hat – zu Recht – herausgestellt, wie sehr sich Baudelaire für die Fotografie interessierte. Bemerkenswert oft hat er sich selbst fotografisch inszenieren lassen, oder vielmehr sich vor Fotografen, die dies zuließen oder gar forderten, selbst in Pose gesetzt. Dabei entstand eine Vielzahl sehr gültiger, ikonischer Bilder des Dichters, der auch dadurch noch seinem heutigen Publikum bildmächtig präsent ist. Carte-de-Visite-Fotografien, Standardformate von in vorab festgelegten Maßen mit den immergleichen Requisiten aufgenommenen Porträts, mied er konsequent. Ihn hielt neben anderen immer wieder Nadar fest, der von der Karikatur in das Metier des geschätzten Meisters des fotografischen Bildnisses gewechselt war. Auch noch einige Jahre, nachdem er 1855 sein Fotoatelier eröffnet hatte, war er als erfolgreicher Zeichner von *portraits-charge* tätig, wie man diesen Zweig

der Karikatur nannte. Und etwas von der Karikatur, ihrer Freiheit, ihrer Konzentration auf die besondere Art einer individuellen Bewegung oder eines Habitus, übertrug Nadar wohl auf seine Art, zu fotografieren. Er lud sein Gegenüber stets ein, mit individueller, je unterschiedlicher Haltung und Geste so zu posieren, dass der Fotografierte mit seiner eigenen, typischen oder im Gegenteil auch ganz momentanen, vielleicht gar unbewusst typischen Haltung den Bildausschnitt ausfüllen konnte. Étienne Carjat tat Gleiches, wenn auch mit der zurückhaltenderen Attitude des konservativeren Fotografen, der auch beim Hof des Kaisers Napoleon III. gelitten war. Der vor ihm posierende Baudelaire übersetzte noch jene würdevolle Zurückhaltung, wie sie Carjat in seinen Porträts suchte, in eine als persönliche Haltung zu verstehende Pose: eine momentane Sammlung, eine Versenkung des dennoch nach außen Gekehrten vor der Kamera.⁴⁷

All dies hat Baudelaire nicht dazu gebracht, die Fotografie als Kunst zu akzeptieren. Vielleicht hat er den Posierenden, in seinen Fotografien sich selbst, als den eigentlichen Urheber eines fotografischen Werks angesehen, und eher als dem Fotografen der Kamera die Rolle zugeschrieben, die jeweils originelle Art, sich zu geben, festgehalten zu haben. Möglich wäre auch, dass er eigentlich gar nicht auf die Fotografie abzielte, eine Bildpraxis, an der er sich mehr und mit mehr Reflexion und Verstand beteiligt hat als viele seiner Zeitgenossen, sondern eher auf eine naturalistische Malerei, die mit der Fotografie wetteiferte oder ihr folgte, ohne sich über den Unterschied zwischen Bildern, die durch bloße Belichtung und solchen, die durch die Bewegungen der Hand hergestellte wurden, viel nachzudenken. Die Maler beanspruchten seit einiger Zeit, mit dem Bild der Wirklichkeit zu experimentieren, und so als fortschrittlich zu gelten. Den dadurch erzielten Fortschritt in der Wiedergabe des Realen identifizierten viele Menschen seit ihrer Erfindung mit der Fotografie, die als Technik unlängst aus wissenschaftlich informierten, chemisch-technischen Experimenten hervorgegangen war.⁴⁸

Auch hierfür gab es Vorgaben – wir finden sie bei Courbet. Wie kann ein Gemälde der Wirklichkeit aus einem Experiment hervorgehen? Courbet hatte, wohl mit der Hilfe Castagnarys, zu seiner Ausstellung in dem von Bruyas 1855 finanzierten Pavillon des Realismus ein kurzes, programmatisches Programmheft verfasst, und darin bekannte er sich so recht und schlecht zum Begriff des Realismus, mit dem allerdings andere seine Kunst bezeichnet hätten. Seine Devise sei gewesen:

47 Ausführlich zu Baudelaire und der Fotografie: Karin Westerwelle: *Baudelaire und Paris*, S. 71–81. Dort ist die einschlägige Literatur zitiert.

48 Von der umfassenden Literatur dazu sei genannt: Bernd Stiegler: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München 2001, S. 172–177.

„savoir pour pouvoir“ [Malen, um zu können].⁴⁹ Dies erinnert, wie an anderer Stelle dargelegt, an einen Leitspruch Auguste Comtes, „Savoir pour prévoir, prévoir pour prévenir“ [Wissen, um vorherzusehen, Vorhersehen, um Vorzusorgen].⁵⁰ Dem Positivismus, einem radikalen Bekenntnis zu einer durch Experiment, nicht aufgrund doktrinären Wissens gewonnener Erkenntnis, die sich zudem als Handlungswissen in der Praxis zu beweisen hat, sind beide Devisen verpflichtet. Courbet folgt also dem Ziel, im Hinschauen und Festhalten sozialer Realität ein Wissen vorzuschlagen, das dann helfen könnte, schlechten Entwicklungen vorzubeugen. Kunst war für ihn also soziologisches Experiment mit der jeweils dargestellten Wirklichkeit, und seien es nur ärmlichste Steinklopfer an einer Straße.

Bald nach 1855 wurde dieser Realismus-Begriff ein wenig abgeschwächt. Nun spielte der persönliche Charakter eine besondere Rolle. Man konnte dabei an Altbekanntes anknüpfen. Als Daimon konzipiert, war der Charakter seit der Antike bestimmt durch die Körpersäfte, gemäß der Galen'schen Medizin die „Humores“, und den Stand der Gestirne bei der Geburt. Im 18. Jahrhundert hat schon Montesquieu das Klima und die Freigiebigkeit der Natur für die Prägung z. B. des Charakters ganzer Völker verantwortlich gemacht.⁵¹ Bald, bei Hippolyte Taine, kamen Veranlagung, Erbe und ja, auch Rasse hinzu. Vor diesem Hintergrund wählte man für den Charakter den Ausdruck Temperament, so auch Baudelaire 1855.⁵² Nach dieser Zeit setzten sich Kritiker durch, allen voran Jules Husson, der sich „Champfleury“ nannte, die, statt den Realismus nur als Kunst des Experiments zu bestimmen, ihn als Blick auf Natur und Gesellschaft, sofern ein Temperament ihn prägt, verstanden – bevorzugt ein möglichst starkes, das sie exemplarisch Courbet zuschrieben.⁵³ In der bildenden Kunst hat sich für diese, später von Émile Zola ausgebaut, Temperamentsästhetik der Ausdruck Naturalismus eingebürgert. Und dieses „Temperament“ sollte sich vor allem frei äußern, sich emanzipieren, statt sich durch altvordere Bildung verbiegen zu lassen. Ein besonders freier Künstler würde dann, so die Hoffnung, das Bild der Welt formen, welches hernach wieder-

49 Gustave Courbet: „Le Réalisme“. In: *Gustave Courbet (1819–1877)*. Hg. von Alan Bowness u. a. Paris 1978 [1855], S. 77; Peter Brooks: *Realist Vision*. New Haven 2005, S. 71–95.

50 Auguste Comte: *Cours de philosophie positive*. Bd. 6. Paris 1842, S. 439. Vgl. Mary Pickering: *Auguste Comte. An Intellectual Biography*. Bd. 1. Cambridge 1993; Michael F. Zimmermann: „Milieu‘ et ‚modernité‘ de Courbet à Baudelaire et Manet. Deux figures d’observation participative“. In: *La Modernité en art*. Hg. von Audrey Rieber und Baptiste Tochon-Danguy. Paris 2022, S. 139–171.

51 Reimar Müller: „Montesquieu über Umwelt und Gesellschaft – die Klimatheorie und ihre Folgen“. In: *Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät* 80 (2005), S. 19–32.

52 Michael F. Zimmermann: „Winkel der Schöpfung‘. Was Realismus, Naturalismus und Impressionismus ‚zu sehen geben‘“. In: *Von Poussin bis Monet. Die Farben Frankreichs*. Hg. von Eva Fischer-Hausdorf. München 2015, S. 58–67.

53 Thomas Schlessler: *Réceptions de Courbet*, S. 207–210 und S. 231–236.

rum sein Publikum überzeugen sollte. So könnte es auch für Nachfolgende zum Ausgangspunkt werden, von dem diese, sofern sie stark genug dafür waren, sich dann abstoßen würden.⁵⁴

Unverkennbar knüpft diese moderne Variante des Individualismus, besonders bei Baudelaire, an den romantischen Subjekt-Begriff an: das Ideal der unbedingten Verpflichtung des sich selbst doch unergründlichen Künstlers zur Authentizität stimmt auch mit liberalistisch-republikanischen oder gar anarchistischen Ideologien überein.⁵⁵ Auch das Temperament, von dem vor Zola schon Baudelaire spricht, ist nicht in vollem Besitz seiner selbst, da es sich selbst Natur, Naturell ist.⁵⁶ Aber statt, wie die Romantiker, auch Baudelaire, das Subjekt, in allen Fragmentierungen und Infragestellungen, als seine eigene, innere Unendlichkeit zu beschwören, es auch als Leiden an sich selbst und der Welt zu verstehen, lässt sich das Subjekt der Temperamentsästhetik, wie sie sich nun, im Ausgang von Courbet, entfaltet, einfach geschehen, und versteht sich zugleich als innere Natur und als Ursprung aller Kultur.⁵⁷ Gemäß solcher, liberaler Ideologien, ist das Subjekt jene Instanz, worin die Natur sich immer wieder neu zeigt, während es zugleich immer weiter über sich hinauswächst, ein unaufhaltsamer Fortschritt. Und dessen Herrschaft, ja seine Anbetung, sah Baudelaire überall am Werk, so auch im Verdrängungswettbewerb zwischen Fotografie und Kunst. Im Fortschritt aber war ein Subjekt am Werk, das sich zwar in die Zukunft projiziert, dabei aber nicht zur Ganzheit, und so auch nicht wirklich zu sich selber fand.

Das Begriffspaar Realismus und Naturalismus, wie es sich hier zeigt – Realismus experimentell der Wirklichkeit ergeben, Naturalismus das Gegebene, das Reale gerade durch das Subjekt filternd, aber durch ein besonders emanzipiertes, fortschrittliches – ist der Begrifflichkeit, wie sie sich in den Literaturwissenschaften durchgesetzt hat, in mancher Hinsicht entgegengesetzt. Georg Lukács hat wie die französischen Kunstkritiker des 19. Jahrhunderts den Realismus als die zeitlich vorhergehende Bewegung angesehen, doch war er nach seiner Einschätzung gerade nicht einer aus gesteuertem Experiment resultierenden Wirklichkeitstreue ergeben. Er sah vielmehr frühere Autoren wie Jean-Honoré de Balzac als Zeugen einer Zeit, in der sich so etwas wie der Kapitalismus, auch am Markt der Künste und ihrer Medien, noch nicht durchgesetzt hatte, und der Kampf um seine lebensprägende Macht sich im Schicksal seiner Helden, stets auch „Typen“, noch frei in

54 Michael F. Zimmermann: *Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Realismus, Impressionismus, Symbolismus*. München 2011, S. 29–44.

55 Peter V. Zima: *Theorie des Subjekts*.

56 Zu Baudelaire's Realismus als Ästhetik des Subjekts: Arnaud Buchs: *L'écriture du réel. Baudelaire et le réalisme scriptural*. Paris 2019, S. 76–98.

57 Thomas Schlessler: *Réceptions de Courbet*, S. 231–236 und S. 252–279.

Erzählungen entfalten konnte.⁵⁸ Als jedoch bald nach der Jahrhundertmitte die Sache des Kapitalismus entschieden war, dieser die Gesellschaft bereits durch und durch formte, wandte sich die Literatur, so Lukács, auf sich selbst, pflegte übermäßig Form und Ästhetik, und fetischisierte das konfliktreiche Erleben, in dem vorher Balzac seine Leserschaft gefunden hatte. Statt der Erzählung tritt nun die Beschreibung, mit stilisierender Strenge an der Erfassung der Gegenstände haftend, in den Vordergrund.⁵⁹ Naturalismus nannte er dies, auf historischen Quellen basierend, weil die Natur, sowohl die innere des Künstlers als auch die äußere, die dieser festhält, dabei zum Fetisch erstarrt. Sie wird zur zweiten Natur – so wie der Kapitalismus mit seinen vermeintlich unveränderlichen Gesetzen sich als naturhaft präsentiert. Diese Fetischisierung eines kapitalistisch geprägten Begriffs von Kunst, die sich am Markt durchzusetzen hatte, sah Lukács etwa bei Flaubert am Werk. Solche Versuche, zwischen einem (bei dem Ungarn) erzählenden Realismus und einem beschreibenden Naturalismus zu unterscheiden, sind zwar verwirrend, aber nicht abwegig.⁶⁰ Was Lukács als fetischisierte, überästhetisierte Formel ansah, ist vielleicht das, was Baudelaire 1855 als die „fanatismes inverses“ [die einander kreuzenden Fanatismen], ansprach, nämlich die ornamentierte Zeichnung und die Wirklichkeit, der Courbet sich allzu ergeben verschrieben hatte. – Kunst hatte sich dabei an eine Natur entfremdet, die sie beschwor, wie Walter Benjamin meinte, analog zu jener Strategie, mit der sich der Kapitalismus als zweite Natur anbot.⁶¹

Dabei fehlte Baudelaire der Abstand der Kunst vom Wirklichen. Kunst musste für den Dichter-Kritiker stets bizarr sein, wie bei Delacroix, fremdartig erscheinen, und das, was sie zeigt, als neu und fremd präsentieren. Diesen gar nicht entfremdenden, oder Entfremdung hinnehmend analysierenden Effekt stand das Bizarre

58 Balzacs Konzept der „Physiognomie“ trifft sich auch mit dem Verständnis von Mode und von der entstehenden Karikatur. Vgl. dazu: Richard Sennett: *The Fall of Public Man*. New York/London 2017 [1974], S. 187–242. Eine neuere Lektüre dieses Werks: Dominik Skala: *Urbanität als Humanität. Anthropologie und Sozialethik im Stadtdenken Richard Sennetts*. Paderborn 2015, S. 111–164. Vgl. auch: Bettina Full: *Karikatur und Poiesis. Die Ästhetik Charles Baudelaires*. Heidelberg 2005, S. 128–146.

59 Georg Lukács: *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*. Berlin 2013 [1923].

60 Hanno Plass (Hg.): *Klasse Geschichte Bewusstsein. Was bleibt von Georg Lukács' Theorie?* Berlin 2015.

61 Walter Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire (zuerst 1939)*. Ders.: *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire (zuerst 1937)*. *Zentralpark (zuerst 1938–1939)*. Alle in: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1. Frankfurt am Main 1974, S. 605–653, S. 511–604, S. 655–690. Vgl. dazu Christine Schmider u. Michael Werner: „Das Baudelaire-Buch“. In: *Benjamin-Handbuch*. Hg. von Burkhard Lindner. Stuttgart/Weimar 2006, S. 567–584.

als befreiende Verfremdung entgegen. Die russischen Formalisten, und eine von ihnen ausgehende literarische Erzähltheorie, haben dafür den russischen Ausdruck *ostranenje* verwendet, ein aktives fremd Machen, eine Strategie, am allzu Bekannten das Befremdliche herauszuarbeiten, und dadurch zum Staunen über das Alltägliche zu animieren.⁶² Der schleichenden Entfremdung des Subjekts von sich selbst und seiner Welt kann so nur durch deren sichtbar machende Überbietung, durch Verfremdung entgegengewirkt werden. Die Fotografie lud, überträgt man dies auf die Sichtweise Baudelaires, nun zu abgehobenen, nicht mehr eingebundenen, entfremdeten und weiter entfremdenden Beschreiben ein. Und sie huldigte dem Abgott des Fortschritts, an den sich die freie Vorstellungskraft, für den Dichter der höchste Wert der Kunst, nun relegierte, oder vielmehr verlor. Mit Bezug auf Courbet scheut der Dichter sich nicht, den Fortschritt als „fanal perfide“ [perfiden Leuchtturm] zu verdammen, ihn geradezu als Symptom der Dekadenz zu werten – hier fällt der Ausdruck der „décépitude“, des Verfalls –, „les races amoindries, si cette navrante folie dure longtemps, s’endormiront sur l’oreiller de la fatalité dans le sommeil radoteur de la décépitude“ [wenn diese beklagenswerte Wahn lange dauert, werden die schon geschwächten Rassen auf dem Kissen der Fatalität einschlafen, sich dem geschwätzigen Schlaf des Verfalls preisgeben].⁶³

Eine Ästhetik, die sich dem Fortschritt, und damit der Wirklichkeit verschreibt, und sich die Fotografie zum Modell nahm, war für Baudelaire das Ende der freien, tragisch und schmerzhaft ihrer eigenen Notwendigkeit folgenden Vorstellungskraft, und damit der Kunst. „La poésie et le progrès sont deux ambitions qui se haïssent d’une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l’un des deux serve l’autre“ [Die Poesie und der Fortschritt sind zwei Ambitionen, die sich mit einem instinktiven Hass hassen, und, wenn sie auf ihrem Weg einander begegnen, muss eine der anderen dienen].⁶⁴ Eine Fotografie, die der Kunst lediglich diene, konnte er für seine öffentliche Selbstvergewisserung nutzen. Eine Kunst dagegen, die der Fotografie folgte, hatte, je mehr sie die Wirklichkeit vermeintlich anvisierte, sich selbst in Baudelaires Augen verloren.⁶⁵

62 Grundlegend zum Begriff der Verfremdung als eines aktiven Fremd-Erscheinen-Lassens: Aage A. Hansen-Löve: *Der russische Formalismus*. Wien 1978, S. 19–42.

63 Charles Baudelaire: *Salon de 1859*, S. 608–682, kritischer Apparat S. 1382–1413.

64 Ebd., S. 614–619, kritischer Apparat S. 1382–1413.

65 Bernd Stiegler: *Philologie des Auges*, S. 153–177 (über Champfleury und Baudelaire).

4 Constantin Guys als „Maler des modernen Lebens“ – Baudelaires Gegenbild zuerst Courbets, dann Manets

Dies galt, so der Dichter, nicht für Constantin Guys, den er – nach langen Vorarbeiten, von denen Manet sicherlich wusste⁶⁶ – in einem erst 1863 erschienenen Text als „Maler des modernen Lebens“ zum Vorbild erhob. Als Antwort des Künstlers darauf musste das Gemälde *Musik in den Tuilleries* wirksam werden, ebenfalls 1863 ausgestellt [Abb. 2].⁶⁷ Andernorts habe ich zu begründen versucht, warum Manet hier eine elegante, anonyme Menge, wie Guys sie festzuhalten wusste, erst auf den zweiten Blick als Gruppenporträt von den Persönlichkeiten der Pariser Avantgarde erkennbar machte, deren Nähe er suchte, ohne sie jedoch beanspruchen zu wollen. Baudelaire – vor dem linken zweier Bäume zu sehen, welche die Szene rahmen – ist darin nichts als eine Silhouette, fast eine Karikatur. Doch zeugt diese Reduktion seines Gesichts – auch im Vergleich zu anderen, konventionell porträhaft festgehaltenen, auch dem des am linken Bildrand stehenden Manet – nur vordergründig von Flüchtigkeit. Denn derart karikiert wurden nur öffentlich bekannte Gesichter: nur diese waren auch in ikonischer Formelhaftigkeit erkennbar, und tatsächlich hat Manet seine Variante des Gesichts des Dichter-Freundes auch als Karikatur bekannt gemacht [Abb. 3].⁶⁸ Dieses Aufscheinen aus der Menge, durch das Baudelaire gerade in vermeintlicher Flüchtigkeit sich geltend zu machen scheint, ist Manets Hommage an den Dichter, vielleicht aber auch seine Antwort auf den „Maler des modernen Lebens“.

Verständlich wird dies erst, wenn man erfasst, gemäß welchen Kriterien, mit welchen Ideen, Baudelaire gerade Guys zum Vorbild des wirklich der Moderne zugewandten Geistes erhob, obwohl andere, wie Courbet und Manet, die mit Baudelaire geradezu öffentlich eine Freundschaft pflegten, um seine Anerkennung warben. Courbet und 1863 auch Manet, der eine akademisch geschult, der andere erfolgreich darum bemüht, sich in freien Ateliers in der Kunstgeschichte zu verankern, ambitionierten auf einem künstlerisch, trotz aller Kritik, weit besser beglau-

⁶⁶ So Julien Zanetta: *Baudelaire, la mémoire et les arts*. Paris 2019, S. 191–254.

⁶⁷ So schon Pierre Bourdieu: *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998–2000)*. Paris 2013, S. 501 und S. 512–516. Siehe auch: Claude Pichois: „Baudelaire et Constantin Guys“. In: *Constantin Guys. Fleurs du mal*. Hg. von Daniel Marchesseau. Paris 2002, S. 17–28.

⁶⁸ Michael F. Zimmermann: „Öffentliche Privatheit. Manets Eintritt in das öffentliche Leben und seine Aufhebung der Genremalerei“. In: *Ästhetische Eigenlogiken des europäischen Genrebildes. Temporalität, Ambiguität, Latenz*. Hg. von Dominik Brabant und Britta Hochkirchen. Bielefeld 2023, S. 291–337.

bigtem Niveau als der Zeichner und Aquarellist Guys radikale Zeitgenossenschaft. Anders als diesem traute man den Maler-Rebellen zu, die Wirklichkeit nicht summarisch, sondern mit vielen Details, und so auch in ihrer emotionalen Komplexität einzufangen.

Seinen berühmten Aufsatz über „Den Maler des modernen Lebens“ entwarf Baudelaire schon kurze Zeit nach der Kritik der Fotografie 1859.⁶⁹ Er arbeitete lange daran, konnte ihn dann erst Ende 1863 veröffentlichen, gerade in jenem Jahr, als Manet ebenso im Salon wie in der von einem ehemaligen republikanischen Kunstpolitiker betriebenen, elegant-fortschrittlichen Galerie Martinet ausgestellt hatte.⁷⁰ So konnte sich wohl eher die spätere Kunstgeschichte als die zeitgenössische Kritik die Frage stellen: warum hat er nicht Édouard Manet als den Maler des modernen Lebens gepriesen, sondern den Zeichner Constantin Guys, den er allerdings gar nicht direkt nennt, sondern nur mit seinen Anfangsbuchstaben „C.G.“? Von Gesehenem fertigte Guys, in Aquarell oder Tusche, schnelle Skizzen, die dann in Drucktechniken umgesetzt und in der illustrierten Presse abgedruckt wurden. Illustrierte Zeitschriften gab es erst seit etwas mehr als zehn Jahren.⁷¹ Guys' Zeichnungen waren flüchtig und summarisch, und er konnte damit nur ein sehr spärliches Leben fristen, bevor er im Alter verarmte. Allerdings verstand er es, die Bewegung einer Menge sehr treffend zu erfassen, auch in gänzlich typisierten, fast karikierten Gestalten.⁷² Mal war es das Gewoge der Menschen anlässlich eines Festes, mal waren es Männer, Dandys, und Damen zum Ausritt in den eleganten Vierteln und Parks, stets sehr elegant und nach letzter Mode gekleidet. Oft war das Szenario der Boulevard. Doch auch als zeichnender Kriegsberichterstatter war Guys tätig, etwa im Krimkrieg.⁷³ Schließlich schloss er auch die Halbwelt in sein Repertoire ein.

Baudelaire freute sich schon lange auch an der Karikatur, auch in ihr sah er Bizarres erfasst.⁷⁴ Die Eleganz der Bewegung der Menge sah er durch Guys zwar

69 Charles Baudelaire: *Le peintre de la vie moderne*. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 2. Hg. von Claude Pichois. Paris 1976 [1863], S. 683–724.

70 Carol Armstrong: *Manet Manette*, S. 112–133; Jérôme Poggi: „Les galeries du boulevard des Italiens à Paris, antichambre de la modernité“. In: *48/14. La revue du Musée d'Orsay* 27 (2008), S. 22–33 und S. 92. Siehe auch dessen Notiz: Louis Martinet (1814–1895). In: *Société d'histoire du Vésinet* (2003). <http://histoire-vesinet.org/martinet-bio.htm>; Karin Westerwelle: *Baudelaire und Paris*, S. 409–420.

71 Michael F. Zimmermann: *Industrialisierung der Phantasie. Malerei, illustrierte Presse und das Mediensystem der Künste in Italien, 1875–1900*. Berlin 2006, Kap. 1; Thomas Smits: *The European Illustrated Press and the Emergence of a Transnational Visual Culture of the News, 1842–1870*. London/New York 2020, S. 21–66.

72 Julien Zanetta: *Baudelaire, la mémoire et les arts*, S. 236 f.

73 Karen W. Smith: *Constantin Guys. Crimean War Drawings 1854–1856*. Cleveland 1978.

74 Bettina Full: *Karikatur und Poiesis. Die Ästhetik Charles Baudelaires*. Heidelberg 2005, S. 87–111, S. 128–146, S. 166–189.

nicht karikiert, doch in ihrer ganz besonderen Physiognomie treffend erfasst – zwischen bündiger Charakterisierung und Karikatur war der Übergang noch fließend. So hatte er sicher Vergnügen daran, den Presseillustrator und nicht Courbet oder einen naturalistischen Künstler, der sich zeitgenössischen Szenen verschrieben hatte, zum Modell jeglicher Malerei der Modernität zu erheben. Wir können den vielen Facetten von Baudelaires langem Text hier nicht folgen, seinem Loblied der Mode, des Flüchtigen, aber auch des Ewigen, das ihm im plötzlichen Aufscheinen einer Ästhetik gerade des Ephemeren erschien – so seine berühmte Definition der Modernität, so oft zitiert, als Ewiges im Transitorischen.⁷⁵ Was hier im Vordergrund stehen soll, ist die Idee der Verfremdung, zu der ihn „C.G.“ inspirierte. Guys war ein Kenner der feinsten Schattierungen aktueller Mode, dafür hatte Manet ein Auge. Durch ihn verstehen wir noch heute die Wirkung schwingender Krinolinen auf das Schreiten der Frauen, und der schwarz silhouettierten Männer, die sich über den dadurch erzwungenen Abstand zu ihnen beugen.⁷⁶ Für Baudelaire war Guys wie ein Konvaleszent, dem die Welt fremd geworden war, und der sie, obwohl sie ihm noch als altvertraut wiederbegegne, nun doch wie ein Kind neu entdeckte. Für diese Idee des malenden Flaneurs, zugleich der Menge, hatte Baudelaire, Übersetzer Edgar Allan Poes, ein Vorbild, dessen Text *The man of the crowd* (1840) – auch er ein Konvaleszent, dem alles zugleich fremd und vertraut ist. Eine Art ausgebuffter Naivität mache es ihm möglich, das Aktuelle wirklich zu sehen, und es in seinem ästhetischen Wert in Erinnerung zu halten.⁷⁷

Guys halte, so Baudelaire, das abends Gesehene noch in der gleichen Nacht fest. Der kurze zeitliche Abstand ermögliche es ihm, das Erlebte aus frischer Erinnerung zu zeichnen, es dabei aber schon so entrückt festzuhalten, dass sich ihm das Charakteristische zeigte. Da ist sie also, Baudelaires „imagination“, die Vorstellungskraft, welche die Naturalisten verfehlten, blind der Fotografie und dem Fortschritt, für die sie vermeintlich stehe, folgend! Ohne Zweifel war Guys, so gesehen, als Entrückter, vielleicht auch als Outsider im Reich akzeptierter Kunst, als Naiver, als Entfremdeter, zugleich als Verfremder, ein Gegenbild zu Courbet und den Realisten oder auch den Naturalisten. Vielleicht ist es nicht bloßer Zufall, dass das Namenskürzel „C.G.“, umgekehrt gelesen, die Initialen Courbets ergäbe. Die Verfremdung war zweifellos für Baudelaire das, was ihm die bündige Erfassung der Modernität erst ermöglichte. Möglicherweise wollte der

⁷⁵ Dazu ausführlich Karin Westerwelle: *Baudelaire und Paris*, S. 394–408.

⁷⁶ Zu Poe und Baudelaire Rudolf Koella: *Constantin Guys*. Winterthur 1989; Jérôme Dufilho: „Constantin Guys: Artist-Reporter.“ In: *Constantin Guys: Fleurs du mal*. Hg. von Jérôme Dufilho u. Christine Lancha. Paris 2002, S. 75–92.

⁷⁷ Vgl. auch den Ausstellungskatalog: Guy Cogeval (Hg.): *L'Impressionnisme et la Mode*. Paris 2012.

Dichter, der wohl spätestens seit 1859 eng mit Manet befreundet war, ihm diesem als Vorbild präsentieren, wie er vorher Courbet Delacroix' *Sardanapal* [Abb. 1] nahegelegt hatte. Vielleicht sah der Dichter in „C.G.“, als er den Text schließlich veröffentlichten konnte, schon ein Gegenbild für den jungen Manet, den er vielleicht als, wie Courbet, allzu sehr von der Idee eines treffenden Bilds faszinierten, vielleicht dadurch fanatisierten Zeitgenossen einschätzte. – Der Forschung hat schon dieser Gedanke wenig gefallen, zu gern wollte man beide, Baudelaire und den elf Jahre jüngeren Maler, der zeitgenössisches Leben im Pinselduktus eines Velázquez oder Goya erfasste, als solidarisch kämpfende Künstler ansehen. Doch wird hier vorgeschlagen, diesen Gedanken wenigstens zuzulassen – und zwar schon für das Jahr 1863, in das wir uns gerade hineindenken.

Baudelaires Vorstellung des Malers des modernen Lebens trägt noch Spuren der romantischen Auffassung des Subjekts, die schon in seinen Salonberichten 1845 und 1846 fassbar ist. Der Dichter vergleicht diesen 1863 mit einem von langer Krankheit ins Leben Zurückgekehrten:

Or, la convalescence est comme un retour vers l'enfance. Le convalescent jouit au plus haut degré, comme l'enfant, de la faculté de s'intéresser vivement aux choses, même les plus triviales en apparence. [...] L'enfant voit tout en *nouveauté*; il est toujours *ivre*“ [Nun ist die Konvaleszenz wie eine Rückkehr in die Kindheit. Der Gesundende freut sich in höchstem Maße, wie das Kind, an der Fähigkeit, sich lebhaft für die Dinge zu interessieren, sogar die augenscheinlich trivialsten. [...] Das Kind sieht alles als *Neuheit*; es ist stets *trunken*].⁷⁸

Die Idee der Konvaleszenz weist auf den Selbstverlust des Subjekts an eine Krankheit hin, um dieses Subjekt dann wiedergeboren zu sehen, wiederauferstanden durch die Wiederentdeckung, „Neuerschaffung“ der Welt gerade im sich selbst fremd gewordenen Subjekt. Die Modernität ist diesem eine Epiphanie: eine Entdeckung des Ewigen in der Gegenwart, die sich selbst dadurch erst als Geschichtsepoche mit eigener Ästhetik, eigener Geltung offenbart wird.⁷⁹ Diese Ewigkeit ist die der Vorstellungskraft, der Kunst, eine in der Epoche des Historismus stets schon durch andere, frühere ästhetische Ideale, Leitbilder anderer Zeiten, relativierte Ewigkeit. Schon die Romantik war dem Historismus verpflichtet, seiner Einladung zur Einfühlung in viele Welten, zum Ausgang aus der gut sortierten Welt des einen, immergleichen ästhetischen Ideals, nur durch Perfektionierung

⁷⁸ Charles Baudelaire: *Le peintre de la vie moderne*, S. 690, kritischer Apparat S. 1413–1430.

⁷⁹ Michael F. Zimmermann: „Die Gegenwart unter dem Versprechen künftiger Epiphanie. Baudelaire und Apollinaire über die Moderne als sich selbst unbekannte Epoche“. In: *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*. Hg. von Wolfgang Brassat. Berlin 2017, S. 691–710.

vermehrt.⁸⁰ Der Glaube an den Fortschritt, mitsamt seinem linearen Geschichtsbild, seiner zum Zeitstrahl verkürzten Teleologie, da war Baudelaire sich sicher, war poetisch ein Rückschritt, da er die vielen Ewigkeiten, und auch unsere, ihren Reichtum, das „Ewige im Vorübergehenden“ verdüstert.

Und doch ist für ihn das Bizarre, sein Ideal in der Kunst, stets auch neu, eine Neuigkeit, die er auch im Werk Guys', dem wieder zum Leben erwachten Kind, mit Entzücken entdeckt. Wie kann man das Bizarre, schon bei Delacroix, Baudelaires Gegen-Ideal zum Fortschritt, resümierend verstehen? Unerwartet ist es, nicht ganz am Platz, nicht vollends dasjenige, was zu einem gegebenen Thema passen würde... Kunst solle nicht als natürlich empfunden werden, nicht nur in dem Sinne, dass die Natur getroffen würde, sondern auch in dem, dass ein künstlerisches Subjekt sich frei, auf eine erkämpfte, leidende Weise ungezwungen äußern würde. Bizarrr ist der Ausdruck für eine befremdende Überraschung, und dies erwartet der Dichter von einer als modern empfundenen Fantasie. Diese Wertung steht unter dem Diktat des Neuen, des Überraschenden und doch nach anfänglichem Zögern begierig Nachempfundenen, eines Mehrwerts, in dem sich schon das Diktat jener Ökonomie der Aufmerksamkeit geltend macht, mit welcher der Kapitalismus einhergeht. Doch bei Baudelaire ist es frei von Kalkül, und damit ein Gegenbild der Marktökonomie, wenn auch in dieser selbst. Das Originelle, das Neue, ist eine Figur stetiger Selbstüberschreitung, wie Jean-François Lyotard dies als erster empfand, kennzeichnend für das modern Neue, das sich im Übrigen auch in bizarr hohen Preisen äußern kann, die gerade für Kunstwerke von jüngster Aktualität gezahlt werden.⁸¹ Auch Guys ist für Baudelaire bizarr, gerade er macht am bizarren das stets Neue, Überraschende sichtbar – neu und überraschend wie die Mode, deren Flüchtigkeit er doch ins Ewige erhebt:

„Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité* [...]. 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“ [Er sucht diese gewisse Sache, die man uns Modernität zu nennen erlaube [...]. Es handelt sich für ihn darum, aus der Mode freizulegen, was sie an Poetischem im Historischen enthalten kann, das Ewige aus dem Vorübergehenden zu ziehen].⁸²

⁸⁰ Régis Michel: *Le beau idéal ou l'art du concept*. Paris 1979; Michael Brix und Monika Steinhauer (Hg.): „Geschichte allein ist zeitgemäß.“ *Historismus in Deutschland*. Gießen 1978.

⁸¹ Jean-François Lyotard: *Leçons Sur l'Analytique Du Sublime: (Kant, Critique de la faculté de juger, § 23–29)*. Paris 1991.

⁸² Charles Baudelaire: „Le peintre de la vie moderne“, S. 694–697, kritischer Apparat S. 1413–1430.

5 Baudelaire und Manet – Einheit der Vorstellungskraft versus Selbsterkundung durch Begegnung

Abschließend sei die so verwirrende Frage aufgeworfen, warum Baudelaire den Malerfreund 1865 als „ersten im Verfall seiner Kunst“ anspricht – und ihm dabei Kronzeugen der Romantik wie in der Literatur Chateaubriand und in der Musik Richard Wagner entgegenhielt. Sucht man nach Antwort, so gilt es, neben Guys weiter Delacroix als Baudelaires Ideal in der bildenden Kunst im Auge zu behalten.

Der Dichter, unter ärmlichen Verhältnissen in Brüssel lebend, wählte diese harsche Formulierung in einem Brief an Manet, der die rüden Kritiken an seinem im Salon im Frühjahr 1865 ausgestellten Gemälde *Olympia* [Abb. 7] hatte hinnehmen müssen.

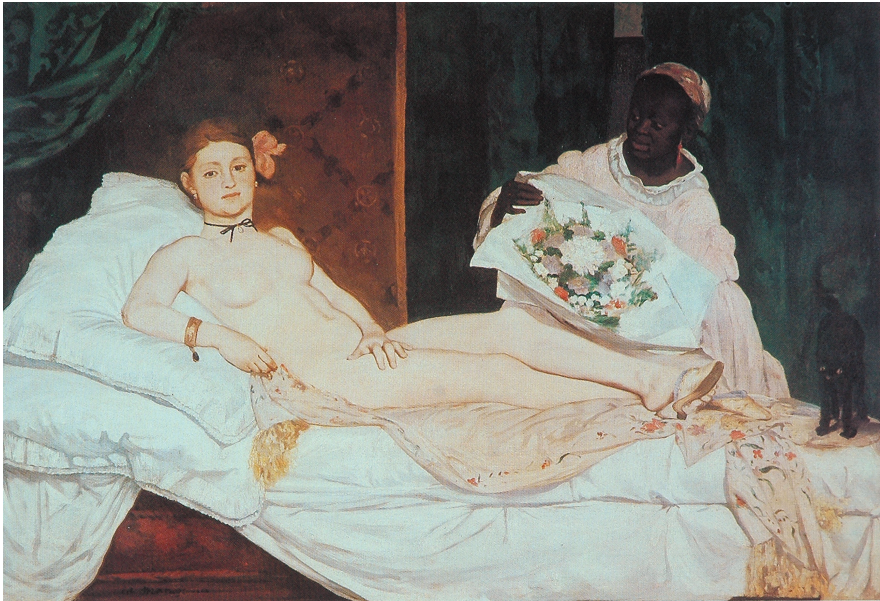


Abb. 7: Edouard Manet, *Olympia*, 1863, 130,5 x 190 cm, Paris, Musée d'Orsay. [nach: Galeries nationales du Grand Palais: Manet 1832–1883, Paris 1983, S. 175, Abb. 64.]

Er hatte sich darüber beklagt und den Dichter mehr oder weniger direkt auch um Unterstützung gebeten.⁸³ Das Gemälde zeigt bekanntlich Manets Modell Victorine Meurent, die, nackt auf einer Art Paradebett liegend, die Betrachtenden anblickt, und zwar auf Augenhöhe.⁸⁴ Diese sind, jeweils als Einzelne:r, gezwungen, sich selbst als Teil der Geschichte zu sehen: die Blumen, die ein als Betrachtender in die Geschichte Gebrachter, gerade wohl selbst der schwarzen Bediensteten übergeben hat, werden der gar nicht idealisiert schönen Frau von dieser als Gastgeschenk des Herrn präsentiert, und die Hauptfigur, die dieses Geschenk, ohne gerade schon davon Notiz zu nehmen, im nächsten Augenblick ohne viel Aufhebens entgegennehmen wird, scheint ihn mit einem kurzen Blick zu begrüßen. Im Gemälde wird dieser Blick Ewigkeit.

In seinem Brief an Baudelaire, der das Gemälde nur vom Hörensagen kannte, beklagte Manet sich, dass das skandalöse Gemälde der Prostitution, und damit einer allseits als „Verfall“ beklagten sozialen Praktik, tatsächlich Skandal gemacht hatte.⁸⁵ Baudelaire weist die Klage zurück, und weist den jungen Künstlerfreund in die Schranken.

Il faut donc que je vous parle encore de vous. Il faut que je m'applique à vous démontrer ce que vous valez. C'est vraiment bête ce que vous exigez. On se moque de vous ; les plaisanteries vous agacent ; on ne sait pas vous rendre justice, etc., etc... Croyez-vous que vous soyez le premier homme placé dans ce cas ? Avez-vous plus de génie que Chateaubriand et que Wagner ? On s'est bien moqué d'eux cependant ? Ils n'en sont pas morts. Et pour ne pas vous inspirer trop d'orgueil, je vous dirai que ces hommes sont des modèles, chacun dans son genre, et dans un monde très riche et que vous, vous n'êtes que le premier dans la décrépidité de votre art. J'espère que vous ne m'en voudrez pas du sans-façon avec lequel je vous traite. Vous connaissez mon amitié pour vous.⁸⁶ [Dann muss ich also von Ihnen sprechen. Ich muss mich daran machen, Ihnen zu zeigen, was Sie wert sind. Es ist wirklich

⁸³ Zu den Umständen: Wolfgang Drost: *Der Dichter und die Kunst. Kunstkritik in Frankreich*, S. 273–276; Karin Westerwelle: *Baudelaire und Paris*, S. 420–427.

⁸⁴ Aus der überbordenden Fülle der Literatur sei Carol Armstrong: *Manet Manette*, S. 135–172, hervorgehoben. Siehe auch: Theodore Reff: *Manet. Olympia*. New York 1976. Über Victorine Meurent: Margaret Mary Armbrust Seibert: *A Biography of Victorine-Louise Meurent and Her Role in the Art of Edouard Manet*. Columbus 1986. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1217266489; Eunice Lipton: *Alias Olympia. A Woman's Search for Manet's Notorious Model and Her Own Desire*. Ithaca/London 2013 [1996].

⁸⁵ Zum Skandal der Prostitution vgl. den klassischen Text: Timothy J. Clark: *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*. Princeton 1984, S. 79–146; sowie zum Hintergrund: Nicola Behrmann: „Sucht. Abgründiger Körper. Die Prostituierte als Medium der literarischen Moderne“. In: *Verhandlungen im Zwielficht. Momente der Prostitution in Geschichte und Gegenwart*. Hg. von Sabine Grenz und Martin Lücke. Bielefeld 2015, S. 223–236.

⁸⁶ Charles Baudelaire: À Édouard Manet. Jeudi 11 mai 1865. In: *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire. Correspondance générale*. Bd. 5. Hg. von Jacques Crépet. Paris 1949, S. 95–97.

dumm, was Sie verlangen. Man mokiert sich über Sie; die Scherze regen Sie auf; man kann Ihnen nicht gerecht werden, etc. etc. ... Glauben Sie, der erste Mensch zu sein, dem es so geht? Haben Sie mehr Genie als Chateaubriand oder Wagner? Dabei hat man sich auch über sie mokiert. Sie sind daran nicht gestorben. Und um Ihnen nicht zu viel Stolz einzuflößen, werde ich Ihnen sagen, dass diese Männer Vorbilder sind, jeder in seiner Sparte, und dies in einer sehr reichen Welt, und Sie, Sie sind nur der erste im Verfall Ihrer Kunst. Ich hoffe, Sie nehmen mir die mangelnde Förmlichkeit, mit der ich Sie behandle, nicht übel. Sie kennen meine Freundschaft zu Ihnen.]

Die Deutung dieses Briefs ist denkbar kontrovers. Der Dichter vergleicht den Maler mit einem Francois-René de Chateaubriand, als Romancier der wichtigste Frühromantiker Frankreichs, und mit Richard Wagner. „Der erste im Verfall seiner Kunst“? Kann dies nicht ernst gemeint gewesen sein? Nur ein Ausrutscher in der Freundschaft des Dichters und des jüngeren Malers? So versucht man, mit wenigen Ausnahmen, in der Literatur, diese harsche Wertung, zugleich eine Zurechtweisung, zu relativieren. Baudelaire war mit Manet eng befreundet, und dieser tat viel für den Dichter, bis hin zu finanzieller Unterstützung. Dies aber lässt das Urteil, ja das Verdikt, des Geistesaristokraten, der seinen Ruhm, wie er wusste, dennoch dem Publikum verdankte, nur noch schwerer wirken.

„Décrépitude“ – dem Wort sind wir mehrfach begegnet. Es durchzieht wie ein roter Faden, zuerst, 1855, die Kritik an dem „Fanatiker“ Courbet, dann, 1859, die Zurückweisung der Ansprüche der Fotografie als Kunst, zugleich am Fortschrittsglauben, einem Tanz um das goldene Kalb. Als sein Schatten lässt die „décrépitude“ das Licht von „C.G.“ 1963 nur noch heller leuchten. Ja Manet sei begabt, so unterstreicht Baudelaire weiter, wie er dies öfters schon seit 1859 getan hatte. Aber die Begabung liegt für ihn, wie für so viele andere, im Pinselstrich, im Detail, in einer Unbefangenheit und Eleganz, die Baudelaire durchaus bewundert. Aber das Ganze, das er in Delacroix, Chateaubriand und Wagner fand, das findet er bei Manet nicht mehr. Die alles einende „imagination“ bescheinigt er ihm hier und auch sonst nicht. Das ist konsistent. Und konsistent ist auch der Gebrauch des Worts „décrépitude“. Darum kommt man, so die hier erneut verfochtene These, nicht herum.

An der Freundschaft und auch künstlerischen Solidarität zwischen den beiden Künstlern besteht kein Zweifel. Die Distanznahme, für die vielleicht Charles Baudelaire als Freund, und nicht als Dichter und Kritiker, sich sofort entschuldigt, ohne sie jedoch zu relativieren, hat ihre tragische Seite. Baudelaire war eben kein Opportunist, er blieb sich treu – möglicherweise gerade um der Freundschaft willen. Das hat, das Urteil sei erlaubt, Größe.

Austausch und Wettstreit der Künstlerfreunde hat der Beitrag zu deuten versucht, und zugleich eine Antwort auf die Frage vorgeschlagen, ob das romantische Subjekt sich im Subjektivismus naturalistischer und impressionistischer

Programmatiken fortsetzt. Romantisch grundiert ist das Konzept, das Programm eines Subjekts, das sich vorbehaltlos zu sich selbst bekennt – zur Authentizität verpflichtet, geradezu verurteilt, gerade weil es sich selbst nicht transparent ist, der Künstler nicht etwa – im Besitz dessen, was er etwa an einer Akademie erlernt hat – sich gänzlich seiner Fähigkeiten gewiss sein kann, auch nicht dessen, welchen Schritt der Fortschritt ihm nahelegen würde. So „macht“ er sein Werk nicht, vielmehr offenbart sich seiner Vorstellungskraft geradezu, was nur durch ihn präsentiert und wirksam gemacht werden kann. Dies sieht Baudelaire bei Delacroix am Werk, sogar bei Guys, auch in seinen eigenen Visionen, die er oft in seinen Gedichten in so strenge lyrische Formen gegossen hat.⁸⁷

Auch Manet folgt seinem Blick, der Wirklichkeit, wie sie sich ihm zeigt. Doch für Baudelaire scheint er die Einheit seiner Vision aufzugeben, wenn er sich in die feinsten sozialpsychologischen Schattierungen eines sozialen Felds einfühlt, während er es ästhetisch gerade erst aufschlüsselt, so selbstkritisch, so fern von Klischees und sozialtypologischen Vorurteilen. Doch geht ihm dabei die Ganzheit der Vision verloren, jedenfalls nach dem Urteil des Dichter-Freundes. So ist er für diesen eben „nur der erste im Verfall seiner Kunst“. Er sieht Manet als einen, der, wie alle Naturalisten, die künstlerische Ganzheit an die Fotografie preisgegeben hatte, an eine nicht mehr durchdrungene Wirklichkeit entfremdet – letztlich zugunsten eines Fortschritts, der auf Entfremdung, mangelnde Beheimatung und den Verfall des Verhältnisses eines Subjekts zu seiner Welt hinausläuft.⁸⁸ Nimmt man das Wort „décépitude“ im kunstkritischen Schreiben Baudelaires zum Leitfaden, kann man nur zu einem derartigen Ergebnis gelangen.

Manet tat alles, um seinem Freund Baudelaire zu folgen, doch konnte der Dichter diese Gefolgschaft nicht akzeptieren. Umgekehrt blieb Manet davon überzeugt, dass seine Suche nach dem ästhetischen Sinn des absolut Gegenwärtigen, gerade weil er sich daran auch verlor, Baudelaires' Idealen verpflichtet blieb. Darüber hinaus holte er das Leitbild des sich selbst zugleich unergründlichen und doch verpflichteten Subjekts – eine solche Überzeugung geht aus seinem Oeuvre hervor – aus den Höhen nostalgischer Träume, romantischer Erzählungen herunter, sicher tief davon durchdrungen, dass er die Ideale künstlerischer Freiheit und Autonomie erst dadurch in seiner Gegenwart glaubhaft und daher zukunftsfähig machte. Sein Werk ist dialogisch – erst in der Begegnung

⁸⁷ Rachel Killick: „Baudelaire’s versification: conservative or radical?“ In: *The Cambridge Companion to Baudelaire*. Hg. von Rosemary Lloyd. Cambridge u. a. 2005, S. 51–68.

⁸⁸ Lassen wir Manet Naturalisten sein, „Impressionist“ ist er nicht, das ist eine Projektion der auf „Einordnung“ versessenen Kunstgeschichte. Vgl. Steven Eisenman: „The Intransigent Artists or How the Impressionists Got Their Name“. In: *The New Painting. Impressionism 1874–1886*. Hg. von Charles S. Moffett. Washington DC, 1986, S. 51–60.

mit anderen kann in seiner Kunst auch das freie, offene Subjekt sich selbst begegnen.⁸⁹ „Olympia“ [Abb. 7] blickt den Betrachtenden an, der sich dadurch auch schon in einer Rolle wiederfindet, ob er sich nun als Kunde gesehen und treffend eingeschätzt fühlt oder nicht. Bis zur späten *Bar aux Folies-Bergère* (1882) behält Manet diese Strategie bei, den Betrachter ins Bild einzuladen, wenn nicht gar in die Szene zu zwingen.⁹⁰ Baudelaires Werk dagegen ist oft von der monologischen Perspektive der Romantik bestimmt, zugleich eines apokalyptischen Blicks auf den Fortschritt.⁹¹ Mit Blick auf Manets Verständnis des freien, kreativen, sich selbst entrückten Subjekts wäre es jedoch nicht falsch, den Maler unter die Gegenromantiker zu zählen.

⁸⁹ Michael Lüthy: *Bild und Blick in Manets Malerei*. Berlin 2000, S. 93–120.

⁹⁰ Michael Fried: *Manet's Modernism, or, The Face of Painting in the 1860s*. Chicago 1996, S. 185–364.

⁹¹ Jaques Derrida: *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*. Paris 1983.