

# **mimesis**

**Untersuchungen zu den romanischen Literaturen der Neuzeit  
Recherches sur les littératures romanes depuis la Renaissance**

**Herausgegeben von / Dirigées par  
Reinhold R. Grimm, Joseph Jurt, Friedrich Wolfzettel**



*Thorsten Greiner*

## Ideal und Ironie

Baudelaires Ästhetik der «modernité»  
im Wandel vom Vers- zum Prosagedicht



Max Niemeyer Verlag Tübingen  
1993

## *Für Heidi*

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

*Greiner, Thorsten:*

Ideal und Ironie : Baudelaires Ästhetik der »modernité« im Wandel vom Vers- zum  
Prosagedicht / Thorsten Greiner. – Tübingen : Niemeyer, 1993

(Mimesis ; 18)

NE: GT

ISBN 3-484-55018-X    ISSN 0178-7489

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1993

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung  
außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages  
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,  
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.

Druck und Einband: Weihert-Druck GmbH, Darmstadt

# Inhalt

Vorwort .....	VII
Einleitung .....	1
I. Ästhetik der Modernität .....	7
1. Begehren und Widerspruch .....	7
2. Autonomie in der Liebe .....	12
3. Gott und Satan .....	17
4. Ewiges aus Zeitlichem .....	21
5. Der individuelle Schönheitsbegriff .....	27
6. Der Blick des Künstlers .....	30
7. Form und Funktion .....	37
8. Schein und Wahrheit .....	41
9. Auflösung und Sammlung des Ichs .....	47
10. Die satanische Wendung .....	52
11. Die Sprache der Erinnerung .....	57
12. Allegorie in der Moderne .....	62
II. «Les Fleurs du mal» .....	72
1. Einführung .....	72
1.1 Kunst und Moral .....	72
1.2 Der Leser der «Fleurs du mal» .....	78
1.3 Elemente der Werkstruktur .....	80
1.4 Einweisung in die satanische Rhetorik .....	86
2. Die Herausbildung des neuen Ideals .....	98
2.1 Die Geburt des Dichters .....	98
2.2 Die Krise der Inspiration .....	108
2.3 Das neue Projekt: Kunst aus dem Mangel .....	123
2.4 Alte Ideale in neuer Sicht .....	128
3. Variationen der Liebe .....	139
3.1 Harmonische Formen .....	139
3.2 Die Anbetung des Mittels .....	142
3.3 Dramatische Formen .....	146
4. Die Krise des Begehrens .....	151
4.1 Zunehmende Melancholie .....	151
4.2 Die «Spleen»-Gedichte .....	154
4.3 Das Bekenntnis zur Ironie .....	164

5. Inspiration aus der Stadt .....	171
5.1 Die neue Geliebte .....	171
5.2 Im Zeichen des Schwans .....	174
5.3 Idealfiguren im Transitoire .....	183
6. Begehren und Tod .....	189
6.1 Auf dem Weg ins Paradies .....	189
6.2 Die neuen Blumen .....	192
6.3 Inspiration aus dem Tod .....	200
III. «Petits poèmes en prose» .....	205
1. Einführung .....	205
1.1 Zur Rezeption der «Petits poèmes en prose» .....	205
1.2 Die ironische Gattung .....	210
1.3 Die Widmung an Arsène Houssaye .....	216
2. Die Position des fiktiven Ichs .....	224
2.1 Konventionelle Moral und Ästhetik .....	224
2.2 Das Ich als Interpret .....	227
2.3 Offene Ironie .....	231
3. Figurationen des impliziten Bewußtseins .....	237
3.1 Gegenfiguren .....	237
3.2 Kontrast der Perspektiven .....	242
3.3 Der Schein der Wiederholung .....	245
4. Zwei Themen .....	253
4.1 Die Armen .....	253
4.2 Der Künstler .....	259
5. Ironisierte Theorie .....	267
5.1 Widersprüche im Programm? .....	267
5.2 Ansichten vom neuen Ideal .....	272
6. Das Spiel mit dem Feuer .....	279
6.1 Ironisierung des Adressaten .....	279
6.2 Die Selbstquälung der Poesie .....	293
Schluß .....	299
Literaturverzeichnis .....	301
Verzeichnis der Gedichttexte .....	311

## Vorwort

Dank sagen möchte ich allen Lehrern, Kollegen und Freunden, die diese Untersuchung durch Anregung und Kritik gefördert oder durch ihr Wohlwollen deren Fertigstellung ermöglicht haben.

An erster Stelle ist hier Hans Staub zu nennen, der die Arbeit stets mit großem Interesse verfolgte und ihrer Entwicklung auch dann mit vertrauensvollem Verständnis begegnete, als sich der ursprüngliche Plan zu der vorliegenden Konzeption veränderte. Auch soll nicht verschwiegen werden, daß mir die Tragweite der Begehrensproblematik und ihrer konstitutiven, Form und Gehalt vermittelnden Funktion erst durch die in seiner Forschung und Lehre vorgenommenen Längsschnitte vom romanischen Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert bewußt wurde.

Joseph Jurt bin ich nicht nur in seiner Eigenschaft als Mitherausgeber für die Aufnahme in die Reihe *mimesis* zu Dank verpflichtet. Er war es auch, der trotz vielfältiger Verpflichtungen das abschließende Lesen der Arbeit übernahm.

Von großer Bedeutung war für mich auch das Eintreten von Wolfgang Raible, der mir in kritischer Phase die Möglichkeit verschaffte, an gewohnter Stätte das Vorhaben weiter zu verfolgen.

Besonderer Dank gilt schließlich Wolfgang Orlich, der als erster Adressat mehr als einmal in die Lage geriet, auf die noch unscharfen Konturen erster Gedanken reagieren zu müssen, und der mir hierbei durch geduldiges Zuhören und kritischen Einwand zum unentbehrlichen Gesprächspartner wurde.

Erste Ansätze des hier Vorgelegten konnte ich in Seminaren zu Baudelaires *Petits poèmes en prose* und zum französischen Prosagedicht erproben, wofür ich mich bei den damaligen Teilnehmern zu bedanken habe. Schließlich sei auch Wolfgang Leiner für die Möglichkeit, in einer frühen Phase das hier vorgeschlagene Deutungskonzept den Teilnehmern seines Tübinger Kolloquiums vorzutragen, herzlich gedankt.

Freiburg i. Br., im Dezember 1992



## Einleitung

Es war Paul Valéry, der im Jahre 1924 den Begriff *modernité* auf Baudelaire selbst anwandte,<sup>1</sup> der ihn in seinem Artikel über Constantin Guys zur Kennzeichnung von dessen neuartiger Kunst als einer der ersten benutzt hatte. Baudelaire's Modernität bestand für Valéry im Zusammenreffen von spontaner poetischer Kraft und kritischer Intelligenz, von romantischem Erbe und dessen klassischer Bändigung. Indem Valéry als klassisch «den Schriftsteller, der einen Kritiker in sich trägt» definierte,<sup>2</sup> bestimmte er Baudelaire's Modernität als nachromantischen Klassizismus, relativierte sie also zu einer jener Varianten, die für ihn das überzeitliche, etwa auch im Verhältnis des 16. zur Klassik des 17. Jahrhunderts vorliegende Paradigma einer Aufeinanderfolge von romantischen und klassischen, das Romantische aufhebenden Perioden ausmachten.

Die etablierte Forschung ist Valéry in dieser zeitlosen Modernitätsbestimmung nicht gefolgt. Für Hugo Friedrich ist Baudelaire «der Dichter der Modernität»,<sup>3</sup> weil er aus dem Unpoetischen moderner Zivilisation eine neue Schönheit zu gewinnen weiß. Der Begriff der Modernität, so Friedrich, «ist dissonantisch, macht aus dem Negativen zugleich ein Faszinosum». <sup>4</sup> Diese Bestimmung lehnt sich an Baudelaire's eigene Definition aus dem vierten Kapitel des Guys-Artikels an («tirer l'éternel du transitoire»<sup>5</sup>), deren Paradoxie allerdings selbst erst in ihren theoretischen und dichtungspraktischen Implikationen zu erklären wäre.

Ein solcher Erklärungsversuch wurde von Hans Robert Jauss im Rahmen einer Begriffsgeschichte des Modernen für den theoretischen Bereich

---

<sup>1</sup> «Avec Baudelaire la poésie française sort enfin des frontières de la nation. Elle se fait lire dans le monde, elle s'impose comme la poésie même de la modernité» (Paul Valéry: «Situation de Baudelaire». In: P. Valéry, *Œuvres*, ed. Jean Hytier, t. I, Paris, Gallimard, 1957 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 598).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 604.

<sup>3</sup> Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Erweiterte Neuauflage, Hamburg, Rowohlt, 1967 (Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, 25, 26, 26a), p. 35.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>5</sup> Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*, ed. Claude Pichois, t. I u. II, Paris, Gallimard, 1975-76 (Bibliothèque de la Pléiade), hier: t. II, p. 694. Alle Zitate erfolgen nach dieser Ausgabe und werden durch römische (Band) und arabische Ziffer (Seitenzahl) abgekürzt. Briefe werden in gleicher Weise mit dem Zusatz «Corr.» zitiert nach: Charles Baudelaire: *Correspondance*, ed. Claude Pichois u. Jean Ziegler, t. I u. II, Paris, Gallimard, 1973 (Bibliothèque de la Pléiade). Die Titel des poetischen Werks erscheinen in den Anmerkungen als «FM» (*Les Fleurs du mal*) und «PPP» (*Petits poèmes en prose*).

unternommen.<sup>6</sup> In jüngeren Untersuchungen zum ästhetischen Prozeß des Modernismus versteht Jauß Baudelaires Modernität als einen der Umbrüche in diesem Prozeß, der mit Rousseaus Aufweis der Aporie von Natur und Zivilisation einsetzt, und bestimmt sie als Anti-Naturalismus, der auf den von Rousseau initiierten und von der Romantik zu einer neuen Ästhetik der Unmittelbarkeit herangebildeten Einklang von Selbst und Natur reagiert und den Epochenumbruch nach 1848 ästhetisch markiert.<sup>7</sup>

Als Ergebnis einer besonderen literarhistorischen Konstellation wird Baudelaires Modernität von Dominique Rincé aufgefaßt. Indem er sich ebenso gegen eine Romantik Mussetscher Prägung wie gegen Gautiers *l'art-pour-l'art*-Programm wendet, beschreitet Baudelaire Rincé zufolge einen dritten Weg, dessen Ziel die Schaffung «neuer Beziehungen zwischen Emotion und Sprache» ist.<sup>8</sup>

Der bislang ausführlichste Bestimmungsversuch, der von Baudelaires eigener Illustrierung des Begriffs am Phänomen der Mode ausgeht, stammt von Gérard Froidevaux.<sup>9</sup> Für diesen Verfasser sind Baudelaires Aussagen zum Verhältnis von Eternel und Transitoire, den beiden Elementen von *modernité*, widersprüchlich. Er gelangt dementsprechend zur Annahme zweier konkurrierender ästhetischer Theorien bei Baudelaire, einer noch platonistisch orientierten, nur äußerlich modernen Romantik der Frühphase und einer eigentlich modernen Ästhetik ab 1859/60.<sup>10</sup>

Die These von den Widersprüchen der Baudelaireschen Ästhetik, die sich seit Walter Benjamin auf die Frage konzentriert, wie der Gegensatz von Naturfeindschaft und einer Naturverklärung in der Korrespondenzlehre zu verstehen sei,<sup>11</sup> ist eine Extremposition der Kritik an einem ästhetischen System, dessen dualistische Konzepte schließlich dazu verwendet wurden, die Konsistenz des Rahmens, in dem sie vorkommen, anzuzweifeln. Die jedem Baudelaire-Leser vertraute Vorliebe dieses Autors für die aus polaren Entgegensetzungen zu gewinnenden Energien sind

---

<sup>6</sup> Hans Robert Jauß: «Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität». In: H. R. Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970 (Edition Suhrkamp, 418), p. 11-66; cf. hierzu unten Kap. I.4.

<sup>7</sup> Hans Robert Jauß, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt, Suhrkamp, 1989 (stw., 864), hier: Kap.IV: «Kunst als Anti-Natur: Zur ästhetischen Wende nach 1789», vor allem p. 133-144.

<sup>8</sup> Dominique Rincé, *Baudelaire et la modernité poétique*, Paris, PUF, 1984 (*Que sais-je?*, 2156), p. 16.

<sup>9</sup> Gérard Froidevaux, *Baudelaire, représentation et modernité*, Paris, Corti, 1989.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 75. – Die gleiche Auffassung eines Widerspruchs der ästhetischen Theorie findet sich bei Henri Meschonnic: *Modernité, modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988; cf. dazu unten Teil I, Anm. 24.

<sup>11</sup> Cf. dazu unten Kap.I.6.

gewiß eines der Merkmale seiner Modernität. Und ebenso gewiß stellen sich weite Bereiche seiner Dichtungskonzeption als gegensätzlich dar, lassen also etwa die Frage aufkommen, ob Natur hier das *mal* (*Eloge du maquillage* II, 715) oder ein Sakralraum ist (*Correspondances* I, 11), ob Frauenverachtung oder Frauenverehrung dominiert, ob das *l'art-pour-l'art*-Programm vertreten oder kritisiert wird oder wieviel Christentum bzw. Platonismus hier noch in Geltung ist. Diese bekannten Aporien der Baudelaire-Forschung deuten indes auf die Grundspannung einer Kunst-auffassung, deren Gegensätzlichkeit nicht zu Gunsten des einen oder anderen Pols, sondern nur dialektisch aufgehoben werden darf.

So ergibt sich für die vorliegende Untersuchung als Ausgangsthese, daß Baudelaires Ästhetik der Modernität nicht von einem Widerspruch des Systems geprägt ist, sondern selbst ein System des Widerspruchs darstellt und daß sich in ihm das eigentlich Moderne manifestiert. Widerspruch als systemtragende Kategorie stellt jenes A priori dar, das man Baudelaires Dichtung abgesprochen hat, weil man annahm, die Vorstellung einer dem Werk vorausliegenden Idee sei mit seinem Modernitätsanspruch nicht zu vereinbaren.<sup>12</sup> Der Einwand, die Werke, die große Ideenkonstruktionen darstellten, seien nur in einer substanzgläubigen Vergangenheit möglich gewesen,<sup>13</sup> übersieht, daß gerade der Widerspruch gegen die mit jedem Substanzglauben gegebene Fremdbestimmung zum neuen Glaubensartikel werden kann, der die Idee darstellt, die sich das moderne Subjekt zum Zwecke der Objektivierung seines Autonomiestrebens in immer neuen Werken zu vergegenwärtigen trachtet.

Zur Produktionsdynamik von Kunst wird Widerspruch bei Baudelaire dadurch, daß hier ein Ich seine gegensätzlichen Tendenzen, ein unverzichtbares Streben nach Idealem und ein ebenso unverzichtbares Streben nach souveräner Bewahrung des Selbst zu einer Dialektik des Begehrens vereinigt, bei der der Begehrende sein Idealstreben dadurch am Leben erhält, daß er ihm selbst immer neu widerspricht. Was Baudelaire in einem der Vorwort-Projekte zu den *Fleurs du mal* als seinen «goût passionné de l'obstacle» (I, 181) bezeichnet, hat seinen Ursprung in dieser widersprüchlichen, auf Grund ihres bewußten Charakters ironischen Begehrensituation, deren bekannteste Figur der «Héautontimorouménos» ist.

Indem das Ich der Baudelaireschen Texte sein widersprüchliches Begehren zum Modell seines Schreibens macht, verfügt es über ein Ausdruckssystem, dessen Ursprung im Zentrum seiner Individualität liegt. Es ist diese Verankerung der künstlerischen Mittel im Ureigenen, die

---

<sup>12</sup> Cf. Claude Pichois in seinem einleitenden Kommentar zu FM: «*Les Fleurs du mal* ne résultent pas d'un a priori» (I, 799).

<sup>13</sup> Pichois, *ibid.*; «Les grandes constructions appartiennent aux siècles de foi» (I, 800).

Baudelaire in einem anderen Vorwort-Projekt als «rhétorique profonde» (I, 185) und in einer vielzitierten Stelle aus dem *Salon de 1859* als individuelles Regelwerk bezeichnet. Schöpferische Imagination, so heißt es dort, greife zergliedernd in die Sinnbestände der Welt ein und ordne das so gewonnene Ausdrucksmaterial zu neuen Kompositionen (II, 621) «suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme».

Die beiden gegensätzlichen Begehrenstendenzen, die «in der tiefsten Tiefe der Seele» angesiedelt sind und von dort aus die geregelte (und deswegen entzifferbare) Individualisierung der kollektiven Sprachzeichen ermöglichen, erscheinen in den Aufzeichnungen der *Journaux Intimes* als «Vaporisierung» und «Zentralisierung» des Ichs, denen auf der Seite des Werkes die beiden «fundamentalen literarischen Qualitäten: Surnaturalismus und Ironie» entsprechen.<sup>14</sup>

Die erste dieser Qualitäten hat in der Baudelaire-Forschung von jeher reichliche Beachtung gefunden. Wenn die zweite bis heute so gut wie unbemerkt blieb, so liegt dies zum einen an der für jede Betrachtung von Ironie unerläßlichen Einbeziehung der pragmatischen Dimension, deren Funktionsweise, zumal im lyrischen Text, aber noch weitgehend der Erforschung harret.<sup>15</sup> Zum anderen ist dafür die spezifische Erscheinungsform von Ironie in den Baudelaireschen Versgedichten und erst recht in den Prosagedichten verantwortlich, mit der sich bestätigt, daß Literatur in der Moderne wesentlich eine Sprachproblematik ist.<sup>16</sup>

Aus dem Gesagten ergibt sich die Anlage der vorliegenden Untersuchung. Im ersten Teil werden die großen Konzepte der Baudelaireschen Ästhetik in ständigem Rückgriff auf das Modell der Begehrendialektik im wesentlichen an Hand der kritischen Schriften und der Tagebuchnotizen untersucht. Daß die hier herangezogenen Stellen ein genauso aufmerksames Lesen wie die Gedichttexte erfordern, ergibt sich aus Baudelaires Auffassung einer radikal subjektiven Kritik, die ebensowenig auf Imagination verzichten kann wie die Imagination des Dichters ohne das Moment einer kritischen Selbstreflexion auskommt. Hinzukommt, daß Baudelaire vor allem in den Tagebuchnotizen des öfteren auf eine Bildlichkeit zurückgreift, die in den Gedichten wiederkehrt und durch ihre Zugehörigkeit zu beiden Ausdrucksformen ihre besondere Bedeutung erkennen läßt. Es sind diese Bildkonzepte aus dem Umkreis der selbstquälerischen Begehrens-

---

<sup>14</sup> Cf. dazu unten Kap. I.9 u. I.10.

<sup>15</sup> Cf. dazu unten Teil I, Anm. 65.

<sup>16</sup> Roland Barthes (*Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972 (Collection «Points»), Introduction, p. 8) läßt diese Problematik mit Flaubert beginnen. Mit gleichem Recht ließe sich auf Baudelaire verweisen, dessen Ästhetik sich mit derjenigen Flauberts in so vielen Punkten berührt.

dialektik – Opfer, Henker, Wunde, Töten, Abgrund sowie metonymische oder metaphorische Abwandlungen dieser Motive –, die eine Vermittlungsschicht zwischen ästhetischer Theorie und poetischer Praxis darstellen und dazu auffordern, beide Bereiche sich wechselseitig erhellen zu lassen.

Im zweiten und dritten Teil werden die ermittelten Ergebnisse daher an den Gedichttexten erprobt. Denn «wenn die umfang- und ergebnisreiche Baudelaire-Forschung der letzten Jahre und Jahrzehnte noch an einem methodischen Fehler leidet, so ist es derjenige, Baudelaires Gedichte und seine Poetik getrennt zu betrachten.»<sup>17</sup> Es liegt auf der Hand, daß bei der Untersuchung der Gedichte eine als widersprüchlich angenommene Autorpoetik von der Forschung gewöhnlich nur insoweit berücksichtigt werden konnte, als sich ihre Elemente in den jeweils gewählten Interpretationsrahmen integrieren ließen. Die zu Recht beklagte Diskrepanz von Theorie und poetischer Praxis tritt dabei umso stärker hervor, je mehr eine Methode dazu tendiert, den Text zu ihrem Demonstrationsobjekt zu machen.<sup>18</sup> Der Versuch, diese Diskrepanz zu überwinden und als ersten Interpretationsrahmen das Regelwerk heranzuziehen, das Baudelaires eigener Aussage zufolge die Tätigkeit einer schöpferischen Imagination leitet, versteht sich nicht als Ersatz für solche Methoden, die ihrem Literaturbegriff gemäß einen allgemeineren Theorierahmen auf Texte anwenden, wohl aber als notwendige Vorarbeit, die die spezifischen Neuerungen der sprachlichen Verfaßtheit, d.h. die Besonderheit der Sprechsituation dieser Texte, die der unmittelbare Ausdruck des sich widersprechenden Begehrens ist, in den Blick bringen will.

Um den Nachweis der postulierten Einheit – derjenigen der ästhetischen Theorie, der poetischen Praxis und der von Theorie und Praxis – zu erbringen, ist eine genügende Anzahl von Texten in hinreichender Ausführlichkeit zu betrachten. Damit soll für die *Fleurs du mal* zum einen ihre «geheime Architektur» sichtbarer werden, als dies bislang der Fall ist, zum andern soll die Vielfalt der Varianten, die das eine Grundmodell erzeugt, hervortreten. Die *Petits poèmes en prose*, deren Stellenwert im Baudelaireschen Gesamtwerk bis heute unterschätzt wurde,<sup>19</sup> sind als neuartige Ausdrucksform Baudelairescher Modernität zu interpretieren,

---

<sup>17</sup> Erich Köhler: *Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur. Das 19. Jahrhundert, III*, Stuttgart, Kohlhammer, 1987, p. 17.

<sup>18</sup> Am deutlichsten wird dies an den zu *Les Chats* vorgelegten strukturalistischen Arbeiten (cf. hierzu Maurice Delcroix/Walter Geerts (ed.): «*Les Chats*» de Baudelaire. *Une confrontation de méthodes*, Namur/Paris, Presses Universitaires de Namur, 1980 [Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres]) und an den marxistischen bzw. historisch-soziologischen Arbeiten zu *Le Cygne* (cf. dazu unten Kap. II.5.2).

<sup>19</sup> Zu ihrer Rezeption cf. unten Kap.III.1.1.

wobei vor allem der Wandel vom Vers- zum Prosagedicht aus den Prämissen der ästhetischen Theorie zu verstehen und die sich in diesen Texten stellende Gattungsfrage zu erörtern sein wird.

# I. Ästhetik der Modernität

## 1. Begehren und Widerspruch

Der Versuch, die Romantik weniger als Epoche des Irrationalismus denn «als zweite Aufklärung, welche die Beschränkungen der ersten reflektiert und ihre verborgenen Fundamente, Quellen und Antriebe freilegt»,<sup>1</sup> anzusehen, kann sich gerade für ein Verständnis der unterschiedlichen Interpretationen desjenigen Mythos als sinnvoll erweisen, der wie kein zweiter geeignet war, romantische und nachromantische Emanzipationstendenzen innerhalb der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts zu repräsentieren. Hatte noch Chateaubriands Bewunderung für den Miltonschen Satan<sup>2</sup> ihren Grund vor allem im Erhabenen der poetischen Darstellung, die es erlaubte, ihn in den Entwurf einer christlichen Poetik aufzunehmen, so konnten dessen prometheische Züge bei Byron<sup>3</sup> ihn als «Lichtbringer» zur Inkarnationsfigur einer Revolte werden lassen, die im Angriff auf die institutionalisierte Religion über das problematische Weltverhältnis des romantischen Ichs hinaus ein neues, ästhetisch folgenreicheres Autonomiestreben einleitete.

Wie es für Heine «das Lied von Byronischer Zerrissenheit» ist, das darauf hindeutet, «daß die Welt selbst mitten entzwei gerissen ist»,<sup>4</sup> so gilt Byron auch für Baudelaire – «malgré sa prolixité et son verbiage» (II, 168) – neben Poe als Exponent einer Kunst, die mit den überkommenen

---

<sup>1</sup> *Romantik – Literatur und Philosophie, Internationale Beiträge zur Poetik*, ed. Volker Bohn, Frankfurt, Suhrkamp, 1987 (es., 1395), hier: «Einleitung» von Olaf Hansen/Jörg Villwock, p. 9.

<sup>2</sup> «Une des conceptions les plus sublimes et les plus pathétiques qui soient jamais sorties du cerveau d'un poète» (Chateaubriand: «Génie du Christianisme ou beautés de la religion chrétienne» II, IV 9. In: Chateaubriand, *Essais sur les révolutions – Génie du christianisme*, ed. Maurice Regard, Paris, Gallimard, 1978 [Bibliothèque de la Pléiade], p. 741).

<sup>3</sup> Cf. hierzu Max Milner: *Le Diable dans la littérature française, de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, Paris, Corti, 1960, t. 1, p. 298 sqq. – Milner verweist auf die Voraussetzungen für das Aufkommen dieser Thematik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: als Prinzip absoluter Verneinung kann Satan erst von einer Epoche thematisiert werden, die der Negation einen ästhetischen Wert zuerkennt (t. 2, p. 487).

<sup>4</sup> Reisebilder III, Italien II: «Die Bäder von Lucca», Kap. IV (Heinrich Heine: *Sämtliche Schriften*, ed. Klaus Briegleb, München, Hanser, <sup>1</sup>1976, t. II, p. 405).

Idealisierungsgewohnheiten gebrochen hat. Beide haben, so heißt es im Banville-Artikel von 1861 (ibid.),

admirablement exprimé la partie blasphématoire de la passion; ils ont projeté des rayons splendides, éblouissants, sur le Lucifer latent qui est installé dans tout cœur humain. Je veux dire que l'art moderne a une tendance essentiellement démoniaque.

Worin besteht nun «der blasphemische Teil der Leidenschaft» und die von ihm geprägte «dämonische Tendenz» in Baudelaires eigener Kunst-auffassung? Eine Antwort hierauf, die zugleich in die Grundspannung der Baudelaireschen Begehrendialektik einführen soll, sei über ein spätes, bislang weniger beachtetes Gedicht versucht, das erstmalig 1861 in der *Revue européenne* erschien (I, 140):

#### L'AVERTISSEUR

Tout homme digne de ce nom  
A dans le cœur un Serpent jaune,  
Installé comme sur un trône,  
Qui, s'il dit: «Je veux!» répond: «Non!»

Plonge tes yeux dans les yeux fixes  
Des Satyresses ou des Nixes,  
La Dent dit: «Pense à ton devoir!»

Fais des enfants, plante des arbres,  
Polis des vers, sculpte des marbres,  
La Dent dit: «Vivras-tu ce soir?»

Quoi qu'il ébauche ou qu'il espère,  
L'homme ne vit pas un moment  
Sans subir l'avertissement  
De l'insupportable Vipère.

Der spiegelsymmetrisch angelegte Text entwickelt das Verhältnis von Begehren und Widerspruch als Allegorie einer Beziehung zwischen Mensch und Schlange. Was die Außenstrophen allgemein formulieren, die Herrschaft der Schlange über menschliches Wollen und Hoffen, wird in den Innenstrophen exemplifiziert, wobei die warnende Stimme erst als moralische Instanz (Strophe 2), dann als Störung jeglicher Schöpfungsaktivität des Ichs (Strophe 3) auftritt. Dieser Gegensatz läßt neben der ersten Gliederung eine zweite Aufteilung erkennen, nach der in der ersten Texthälfte in verklärter Sicht und mit größerem Bildaufwand präsentiert wird, was in der zweiten weitgehend entzaubert scheint («l'homme» vs. «tout homme digne de ce nom», «L'insupportable Vipère» vs. «un Serpent jaune», Realwelt in Strophe 3 vs. Traumwelt in Strophe 2). Damit entspricht aber die Rede des Ichs, in der eine euphorische Hälfte einer

desillusionierenden gegenübersteht, dem Gegensatz von Begehren und Widerspruch und zeigt an, daß das Ich im Moment seiner Äußerung selbst unter dem Einfluß der von ihm evozierten Schlange steht. Läßt diese in der ersten Texthälfte die Darstellung des Gegensatzverhältnisses in idealisierender Rede zu, so nur, um ihr unter veränderter Perspektive mit einer Gegenrede zu antworten.

Um den Sinn dieses Kräftespiels zu erfassen, ist nach der Natur des «*homme digne*» und der Funktion der ihn beherrschenden Schlange zu fragen. Zunächst fällt auf, daß deren Widerspruch unabhängig von den Objekten des Begehrens erfolgt, richtet er sich doch gleichermaßen gegen mythische Verführungsmächte (Str. 2) wie gegen die Entwürfe eigener Schöpfungstätigkeit (Str. 3). Da der Widerspruch also die Begehrensäußerung als solche betrifft («*Je veux!*» bzw. «*Quoi qu'il ébauche ou qu'il espère*»), wird er auch in den Fällen erhoben, in denen das Begehren der Aufforderung «*Pense à ton devoir!*» nachzukommen scheint (Str. 3).

Wovor aber warnt diese Stimme? Denn nicht als Unterbinden jeglicher Willenstätigkeit ist das «*Non!*» zu verstehen, sondern als Warnung, die die zwar beeinträchtigten, aber doch unternommenen Entwürfe des Begehrens begleitet (Str. 4). Offenbar ist sie es, die die Würde des «*homme digne*» begründet, der das Böse in seinem Inneren in neuartiger Weise als Ideal inthronisiert hat. Denn anders als die biblische Schlange ist der «*Serpent jaune*» zur Instanz des Gewissens erhöht – «*jaune*» läßt sich als Abglanz der hier vorgenommenen Idealisierung verstehen<sup>5</sup> –, die diesem Menschentypus zu einer Größe verhilft, die freilich den in der Schlußstrophe genannten Preis hat. Wenn es dem Menschen gelingt, im Ertragen des Unerträglichen (v.13/14) seine ihm eigene Natur zu überschreiten, wird er zum «*homme digne*», der keiner anderen Macht als diesem absoluten Überschreitungsprinzip untersteht. Seine ihm eigene Natur, das begehrende Idealstreben, und das dieser Natur Unerträgliche, die Begrenzung dieses Strebens, sind dann miteinander vereinbar, wenn die Begrenzung selbst im Dienst solch absoluten Strebens steht. Das aber ist hier der Fall, da ohne Begrenzung die begehrten Ideale als vorgängige Substanzen das Ich unter ihre Herrschaft brächten. Vor solcher Fremdbestimmung warnt also die innere Stimme, wobei es die Absolutheit ist, mit der alle vorgängigen Ideale ausgeschlossen werden, die sie zum Repräsentanten des «*blasphemischen Teils der Leidenschaft*» macht.

Es ist die gottgleiche Kompetenz eines sich selbst beschränkenden Begehrens, die diese Schlange zum Ideal des durch sie autonomen Menschen macht. Wie sie vor einem Tod des Begehrens durch Erfüllung warnt, zeigt Strophe 2, wo der starre Blick der weiblichen Fabelwesen

---

<sup>5</sup> Was dieser Farbwert für Baudelaire konnotiert, zeigt eine Stelle aus dem *Salon de 1859* (II, 625): «*Tout le monde sait que le jaune, l'orange, le rouge, inspirent et représentent des idées de joie, de richesse, de gloire et d'amour*».

gerade das von keinem Widerspruch gehemmte, ohnmächtig auf sein Ideal fixierte Begehren illustriert. Die Schlange ist hier ganz auf ihr Verletzendes («la Dent») reduziert, um das Ich an seine Pflicht zum Widerstand gegen Fremdbestimmung zu erinnern. Der mit Strophe 3 einsetzende Perspektivenwechsel erklärt sich aus der oben erwähnten Abbildung des Dargestellten im Redevollzug selbst. Dabei benennt die Beispielkette gegenüber der traumhaften Idealpräsenz in Strophe 2 zwar Tätigkeiten, mit denen sich das Begehren in Eigenschöpfungen sein Ideal allererst herstellt und sich in solchem Ausdruck des eigenen Selbst Autonomie zu manifestieren scheint. Schon die Gleichsetzung von naturabhängigem und künstlerischem Schöpfungsvorgang zeigt allerdings, daß auch hier ein Begehren vorgegebenen Idealen unterliegt. Denn wo die scheinbar würdigere Tätigkeit an das Wirken einer selbsttätigen Natur (v.8) oder die Norm klassischer Vollkommenheit (v.9) gebunden bleibt, droht der Pflichtbewußte sich an Substanzen zu verlieren, die ihn die elementarste seiner Schaffensbedingungen, die eigene Sterblichkeit, vergessen lassen (v.10).

Wenn wirklich alles, was der Autonome entwirft, der warnenden Stimme untersteht, so muß unter die Warnung, sich nie an die eigenen Entwürfe zu verlieren, gerade auch der vom Sprecher-Ich vollzogene Entwurf einer Darstellung dieses Ideals fallen. Nichterfüllung des Begehrens als Preis der Autonomie betrifft gerade auch das Begehren, sich dieser Autonomie im Ausdruck immer neu zu versichern. Der Text bewältigt diese Paradoxie, indem er den Idealentwurf durch Konfrontierung mit den Rahmenbedingungen der Schreibsituation relativiert und als Projektion des eigenen Begehrens bewußt macht.

Die besondere Verbindung von begehrender Rede und verweigernder Gegenrede, die auf der Integration zweier Gedankenkomplexe beruht, die unterschiedlichen Bewußtseinsebenen angehören, begründet ein neues individuelles Ideal, das dem Wahrheitsanspruch des Autonomen, seinem «goût passionné de l'obstacle», entspricht. Von hier aus läßt sich nun die eingangs gestellte Frage nach der Baudelaire eigenen Form der dämonischen Tendenz moderner Kunst beantworten. In deutlichem Anklang an unseren Text war diese im Banville-Artikel als eine das menschliche Böse verklärende Projektion des «blasphemischen Teils der Leidenschaft» bezeichnet worden: «ils ont projeté des rayons splendides, éblouissants, sur le Lucifer latent qui est installé dans tout cœur humain.»

Die Bewunderung für diese undogmatische Konzeption des Bösen bedeutet nun aber nicht, daß Baudelaire sich mit der romantischen Interpretation Luzifers<sup>6</sup> begnügen würde. Vielmehr bringt er das Potential

---

<sup>6</sup> Zu dieser Interpretation schreibt Baudelaire in *Peintures murales d'Eugène Delacroix à Saint-Sulpice*: «C'est là un de ces sujets légendaires qu'on trouve

dieser Tendenz dadurch erst zur vollen Wirksamkeit einer neuen Schreibweise, daß er über die hier genannte idealisierte Sicht Luzifers hinaus dessen Widerspruchsfunktion ernst nimmt. Indem das emanzipierte Subjekt das Böse nicht nur als neue Schutzmacht in seinen Produktionen thematisiert, sondern sich seine Widerspruchsrede selbst aneignet, wird sein Denken und Sprechen zu einer Reflexivität befähigt, bei der jede Emphase ihrer eigenen Kritik untersteht und dieser Gegensatz ins Werk selbst eingeht. Emphase und Kritik, unverzichtbare Orientierung auf Ideale, die sich selbst kontrolliert – vor dem Hintergrund dieses Spannungsverhältnisses ist das Phänomen einer den Widerstand suchenden, unter weitestmöglicher Bindung an das Alte sich etablierenden Originalität zu sehen, wie sie Baudelaires Bestimmung des Dandysmus zu Grunde liegt. Dieser geht zurück, so heißt es im *Peintre de la vie moderne*, auf einen «besoin ardent de se faire une originalité, contenu dans les limites extérieures des convenances» (II, 710).

Originalität, die ihr Neuerungsstreben zurücknimmt, um durch Neufunktionalisierung des Alten die eigene Kreativität nur umso deutlicher werden zu lassen – dieses Prinzip einer Lust am Widerstand wird in *L’Avertisseur* inszeniert und im umformenden Rückgriff auf eine Denk- und eine Ausdruckskonvention faßbar. Wie hier das christliche Symbol der Schlange zur Autonomie begründenden Stimme eines nur sich selbst verantwortlichen Gewissens uminterpretiert wird, war oben gezeigt worden. Auffälliger noch ist in dieser Hinsicht die formale Gestaltung. Die spiegelsymmetrische Strophenanordnung, die sich so nur in diesem Text bei Baudelaire findet, läßt die Sonettform in ihrer Konventionalität – «dans les limites extérieures des convenances» – gerade so stark hervortreten, daß in diesem Bereich das Autonomiestreben sein formales Neuerungsbegehren selbst kontrolliert.<sup>7</sup> Die so gebändigte und gerade dadurch gesteigerte formale Originalität ermöglicht ein äußerstes Maß an Unmittelbarkeit der Textaussage. Was in den Außenstrophen evoziert wird, Identität der Sache und Gegensatz der Perspektive, verdichtet sich in den Innenstrophen zu einer weitgehend auch materiell gleichen Aussage mit ironisch gespiegelter, in ihr Gegenteil verkehrter Bedeutung.

*L’Avertisseur* formuliert also einen Originalitätsbegriff, dessen Repräsentant, der «homme digne», dem aristokratischen Ideal des Dandys

---

représentés dans plusieurs religions et qui occupent une place même dans la mémoire des enfants bien qu’il soit difficile d’en suivre les traces positives dans les saintes Ecritures» (II, 730). Als Hauptquelle beruft sich Baudelaire auf «l’unique et célèbre verset 7 du chapitre XII de l’Apocalypse» (ibid.).

<sup>7</sup> Das Prinzip einer Originalität im Konventionellen zeigt sich auch bezüglich des herkömmlichen Einschnitts zwischen Quartetten und Terzetten: durch die Mittelstellung der Terzette aufgehoben, wird er von der unterschiedlichen Perspektive in erster und zweiter Texthälfte wiederhergestellt.

entspricht. Dessen Blasphemie besteht in der Askese eines Ich-Kults, der das Erhalten der Willenssubstanz zum obersten Gebot einer innerweltlichen Spiritualität macht. So darf man annehmen, daß deren Symbol, die warnende Schlange im Herzen des «homme digne», das eigentliche Zeichen des asketischen Dandytums ist und die Formel «la Dent dit» nicht zufällig als insistierende Warnung im Zentrum des Textes den modernen Luzifer wie eine verborgene Stimme im Klang ihres Signifikanten enthält.<sup>8</sup>

In den folgenden Kapiteln soll nun versucht werden, die in diesem Text enthaltenen Fragen in ihren einzelnen Aspekten zu entfalten. Als Ausgangspunkt bietet sich Baudelaires Liebeskonzeption an, da in ihr das Verhältnis des Ichs zum Ideal, zur Wirklichkeit und zu sich selbst thematisiert wird und sich von hier aus die wesentlichen Komponenten seiner Kunstauffassung erörtern lassen.

## 2. Autonomie in der Liebe

«Qu'est-ce que l'amour?» fragt Baudelaire in *Mon cœur mis à nu* und antwortet (I, 692):

Le besoin de sortir de soi.  
L'homme est un animal adoreur.  
Adorer, c'est se sacrifier et se prostituer.  
Aussi tout amour est-il prostitution.

Der Sarkasmus dieser Definition, der Liebe als triebhaften Zwang zu Selbsterniedrigung bestimmt, wird verständlich, wenn man ihn als polemische Variante einer Warnung vor Fremdbestimmung ansieht. Prostitution, hier Metapher für die bedrohliche Preisgabe des eigenen Selbst, liegt aber auch bei höheren Formen der Selbstentäußerung vor (I, 649):

L'amour, c'est le goût de la prostitution. Il n'est même pas de plaisir noble qui ne puisse être ramené à la Prostitution.

Auch Kunst als Anbetung des Idealen kann unter diesen Begriff fallen: «Qu'est-ce que l'art? Prostitution.» (ibid.) Schließlich läßt sich auch die

---

<sup>8</sup> Die originelle Konzeption von Baudelaires *Avertisseur* wird unmittelbar faßbar, wenn man ein Gedicht von Leconte de Lisle als Vergleich heranzieht, das 1852 titellos in dessen *Poèmes antiques* und später unter dem Titel *La Vipère* erschien. Dem vom Ich angesprochenen Du wird hier geraten, das *mal* eines exzessiven Begehrens dadurch zu beenden, daß es die Schlange in seiner Brust vernichtet, da es andernfalls an seinem Begehren zu Grunde gehen wird (Leconte de Lisle: *Poèmes barbares*, ed. Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 1985 (collection Poésie), p. 216): «D'un exécration mal ne vis pas consumé: / Arrache de ton sein la mortelle vipère, / Ou tais-toi, lâche, et meurs, meurs d'avoir trop aimé!»

höchste Form der Liebe in blasphemischer Zuspitzung mit dieser Gleichung bestimmen (I, 692):

L'être le plus prostitué, c'est l'être par excellence, c'est Dieu, puisqu'il est l'ami suprême pour chaque individu, puisqu'il est le réservoir commun, inépuisable de l'amour.

Als Inbegriff der Liebe ist Gott Ingegriff des Prostituierten, dessen Substanz bei diesem Selbstopfer allerdings nicht gefährdet ist. Will das autonome Ich dem göttlichen Vorbild einer Hingabe ohne Substanzverlust naheifern, so braucht es sich die scheinbar selbstlose Zuwendung nur als Prostitution bewußt zu machen, um angesichts der Gefahr solchen Ich-Verlusts einer Ökonomie des Eigenen nachzugeben, die gegenüber dem generösen Impuls als Sünde der Selbstsucht erscheint, wie Baudelaire ironisch bemerkt (I, 649):

L'amour peut dériver d'un sentiment généreux: le goût de la prostitution; mais il est bientôt corrompu par le goût de la propriété.

Erscheint der Gegensatz von selbstloser und egoistischer Liebe hier noch als zeitliche Aufeinanderfolge, so läßt die auf diese Stelle folgende Notiz<sup>9</sup> bereits deutlich die Begehrendialektik erkennen, wie sie in der Konzeption von Opfer und Henker aus *Fusées* III gipfelt (I, 650):

L'amour veut sortir de soi, se confondre avec sa victime, comme le vainqueur avec le vaincu, et cependant conserver des privilèges de conquérant.

In einer weiteren Variante stellt sich der Konflikt von Verschmelzungswunsch und Selbsterhalt als ambivalente Beziehung des Liebhabers zur ausgehaltenen Geliebten dar (ibid.):

Les voluptés de l'entreteneur tiennent à la fois de l'ange et du propriétaire. Charité et férocité. Elles sont même indépendantes du sexe, de la beauté et du genre animal.

---

<sup>9</sup> In den gewöhnlich als *Journaux Intimes* zusammengefaßten Notizen zu einer geistigen Autobiographie lassen sich drei Grade der Textkohärenz unterscheiden. Das erste *Fusées*-Blatt ist weder ganz heterogen noch durchgehend diskursiv, sondern zeigt einen lockeren, aber deutlich erkennbaren Zusammenhang, die Bereiche Religion, Liebe und Kunst betreffend. Jede Interpretation dieses Teils des Baudelaireschen Werkes hat einerseits die Möglichkeit eines Zusammenhangs von Passagen ein und desselben Fragments, andererseits den unverbindlichen Charakter der von Poulet-Malassis vorgenommenen Zusammenstellung dieser Fragmente sowie der Abfolge der einzelnen Blätter zu berücksichtigen. Zu den *Journaux Intimes* allgemein cf. jetzt die von André Guyaux eingeleitete und kommentierte Ausgabe, die auch alle Belgien-Fragmente enthält und so den Zusammenhang des projektierten Spätwerks deutlich werden läßt (Charles Baudelaire: *Fusées, Mon cœur mis à nu, la Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, 1986 [collection folio]).

Wenn die Lust des Liebhabers in dieser Beziehung nicht von den Eigenschaften des Gegenübers abhängt, so kündigt sich in solcher Abstraktion bereits ein zentrales Motiv der Baudelaire'schen Kunstauffassung an: die in der Ablösung einer dominant mimetischen durch eine subjektiv-konstituierende, einer substantiellen durch eine funktionale Objektdarstellung begründete Ausweitung des Poesiefähigen.

Was Baudelaire am Ende von *Fusées* I auf die Formel einer «liaison intime de la férocité et de l'amour» bringt, ist nichts anderes als die in *L'Avertisseur* verbildlichte Spannung des Willens zur Autonomie bei gleichzeitiger Orientierung auf Ideales. Das begehrende Ich wurde dort durch den verletzenden Einspruch der Schlange vor Selbstpreisgabe bewahrt und fand erst mit Hilfe der allen vorgängigen Idealen sich widersetzenden Gewissensinstanz zum eigenen Ideal einer Lust am Widerständigen. Deren Warnung vor unreflektierter Hingabe liegt also einer Liebes- und Kunstkonzeption zu Grunde, die sich im Begriff einer besonderen, d.h. scheinhaften Prostitution ausdrückt. Eine Stelle aus *Mon cœur mis à nu* faßt Baudelaire's Lösung dieser Problematik zusammen und expliziert damit die pejorative und bei isolierter Betrachtung mißverständliche Kurzformel «Kunst = Prostitution» (I, 700):

Goût invincible de la prostitution dans le cœur de l'homme, d'où naît son horreur de la solitude. – Il veut être *deux*. L'homme de génie veut être *un*, donc solitaire.

La gloire, c'est rester *un*, et se prostituer d'une manière particulière.

Die Struktur dieser Konzeption findet sich schon sehr früh bei Baudelaire.<sup>10</sup> So sieht er in den *Conseils aux jeunes littérateurs* von 1846 das Verhältnis von Spontaneität und Reflexion als Entwicklung einer Sympathie zwar noch in zeitlicher Aufeinanderfolge (II, 15)

En amour, comme en littérature, les sympathies sont involontaires; néanmoins elles ont besoin d'être vérifiées et la raison y a sa part ultérieure

als Ergebnis aber ist Sympathie in der Form einer dialektischen Einheit der völligen Verschmelzung vorzuziehen (ibid.):

Les vraies sympathies sont excellentes, car elles sont: deux en un – les fausses sont détestables, car elles ne font qu'un.

Was sich als Reflexionsmoment in der Liebesthematik des Baudelaire'schen Werkes niederschlägt,<sup>11</sup> ist die unmittelbare Entsprechung jener

---

<sup>10</sup> Hierin sehe ich ein erstes Argument für die These einer prinzipiellen Einheit der ästhetischen Theorie Baudelaire's mit lediglich graduellen Unterschieden zwischen Früh- und Spätwerk. Zur humanitär engagierten Phase im Umfeld von 1848 cf. unten Kap.I.6.

<sup>11</sup> Schon den ersten Baudelaire-Lesern war dieser Zug aufgefallen. Verlaine z.B.

«manière particulière», mit der sich das seiner selbst bewußte Individuum dem Objekt seines Begehrens ästhetisch zuwendet. Eine solche Liebe des Künstlers kann beispielsweise die kritische Deformation des Gegenstands zur Folge haben. So heißt es in *Quelques caricaturistes français* (1857) von Daumier (II, 555):

Nul comme celui-là n'a connu et aimé (à la manière des artistes) le bourgeois.

In ihrer allgemeinsten Form stellt die auf Selbstbehauptung bedachte Liebe des Künstlers den souveränen Umgang mit dem Objekt seiner Anbetung dar, den Eingriff, der ihn als autonom Konstituierenden ausweist. Ihr ausgeprägtestes Modell ist die Beschreibung des grausamen Liebesverhältnisses in *Fusées* III, die eine frühere Notiz (I, 659)

Il y a dans l'acte de l'amour une grande ressemblance avec la torture, ou avec une opération chirurgicale

weiterentwickelt. Was hier zunächst nur die sarkastische Äußerung eines Verächters der körperlichen Liebe zu sein scheint, erweist sich bei näherer Betrachtung als Einsicht in die naturgegebene Verbindung von *amour* und *mal*, die eine ästhetische Lösungsmöglichkeit der Liebesproblematik eröffnet. Begründet ist dies in einer sich notwendig einstellenden Ungleichheit der Liebenden (I, 651):

Quand même les deux amants seraient très épris et très pleins de désirs réciproques, l'un des deux sera toujours plus calme ou moins possédé que l'autre. Celui-là, ou celle-là, c'est l'opérateur, ou le bourreau; l'autre, c'est le sujet, la victime.

In der körperlichen Liebesbeziehung bildet sich so zunächst unbeabsichtigt die Überlegenheit des weniger Besessenen heraus, die, wenn sie bewußt herbeigeführt und auskostet wird, der Position des Autonomen entspricht und als solche die höchste Lust einer Hingabe ohne Selbstverlust garantiert (I, 652):

Moi, je dis: la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le *mal*. – Et l'homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté.

Es wäre ein Mißverständnis, hieraus auf einen Sadismus oder Masochismus Baudelaires zu schließen,<sup>12</sup> die das Ich gerade einer fremden Trieb-

---

charakterisiert 1865 die Liebesthematik in FM als «quelque chose de fiévreux et d'analysé à la fois: la passion pure s'y mélange de réflexion.» (Paul Verlaine: *Œuvres en prose complètes*, ed. Jacques Borel, Paris, Gallimard, 1972 (Bibliothèque de la Pléiade), hier: «Charles Baudelaire», p. 600).

<sup>12</sup> Von dieser Auffassung, die in abgeschwächter oder stärkerer Form ein Topos der Baudelaire-Forschung ist, kann sich auch Georges Blin nicht ganz lösen, obwohl er den immer noch gültigsten Kommentar der *Fusées*-Stelle liefert (*Le*

macht unterstellen würden. Die Erfüllung sadistischen oder masochistischen Begehrens («Le bourreau qui jouit, le martyr qui sanglote» I, 132) wird in *Le Voyage*, das als Schlußgedicht der *Fleurs du mal* von 1861 die Summe der Begehrensthematik darstellt, ausdrücklich dem «spectacle ennuyeux de l'immortel péché» zugeordnet (ibid.). Baudelaire identifiziert sich nicht mit dem Operateur seines Beispiels, dessen Überlegenheit nur auf einer geringeren Leidenschaftsfähigkeit beruht und von der seelischen Konstitution seines Gegenübers abhängt. Sein Ideal ist ein Liebender, der trotz seiner Leidenschaft bewußt die Rolle des Operateurs übernimmt,<sup>13</sup> der fähig ist, seinem Anbetungstrieb nachzugeben, ohne ihm zu erliegen. Dies wird möglich, wenn die Selbstpreisgabe vom spontanen Ich-Teil zwar vollzogen, von der warnenden Stimme des Bewußtseins aber kontrolliert, aus deren Perspektive also nur gespielt wird.

Es ist der Selbstbehauptungswille des in seiner Leidenschaft Autonomie, der dieses Lieben zum Tun des Bösen und den Geliebten zum Opfer macht. Daß es bei dem Begriff des *mal* an dieser Stelle um ein absolut gewordenes Begehren geht, ergibt sich aus dem Kontext der angeführten Stellen aus den *Journaux Intimes*. In ihnen zeigte sich, daß die Verführbarkeit des «animal adorateur» dort auf Widerstand stößt, wo eben dieser Widerstand die höhere Lust eines «goût passionné de l'obstacle» befriedigt. Der Preis für solch höhere Lust ist freilich, daß das erste Opfer des Bösen immer das Ich selbst in seinem hingegebenen Teil ist (cf. Str. 4 in *L'Avertisseur*). Nimmt es dies auf sich, kann es sich als Ganzes in der externen Beziehung zum angebeteten Objekt über dieses erheben.

Das Böse in dieser Liebesbeziehung besteht also darin, daß das Ich die Beziehung von Opfer und Henker verinnerlicht und mit solcher Ich-Spaltung dem geliebten Objekt gegenüber als anbetendes Opfer ergeben, als Henker aber überlegen ist und somit ein Moment der Unaufrichtigkeit in die Liebesbeziehung einbringt. Diese gerät so zur zwanghaften Anbetung ohne Glauben im Dienst einer Perpetuierung des Begehrens. Es ist unter diesen Voraussetzungen nur konsequent, wenn Delphine, die überlegene Partnerin einer gleichgeschlechtlichen, nur als verbotenes Spiel vollziehbaren Liebe die von ihr angebetete Hippolyte über den notwendi-

---

*sadisme de Baudelaire*, Paris, Corti, 1948). Zwar plädiert Blin für einen indirekten, sublimierten Sadismus-Masochismus, aber es fehlt der entscheidende Gedanke, daß Baudelaire auch als «maniaque de l'auto-punition» (p. 71) diese Energien in den Dienst seines Autonomiestrebens stellt.

<sup>13</sup> Wenn Baudelaire an der zitierten Stelle den Begriff *mal* unterstreicht, so hängt dies mit der Provokation zusammen, die seine Meinung («Moi, je dis») in einer Diskussion über die wahren Freuden der Liebe, wie sie unmittelbar vor dieser Stelle referiert wird, gegenüber den gängigen Ansichten hervorgerufen würde. Davon abgesehen liegt das Gewicht der Aussage aber auf dem Begriff *certitude*.

gen Zusammenhang von Grenzüberschreitung und absoluter Liebe aufklärt (in *Femmes Damnées, Delphine et Hippolyte* I, 154):

Maudit soit à jamais le rêveur inutile,  
Qui voulut le premier, dans sa stupidité,  
S'éprenant d'un problème insoluble et stérile,  
Aux choses de l'amour mêler l'honnêteté!

Celui qui veut unir dans un accord mystique  
L'ombre avec la chaleur, la nuit avec le jour,  
Ne chauffera jamais son corps paralytique  
A ce rouge soleil que l'on nomme l'amour!<sup>14</sup>

Zu den «Dingen der Liebe», von denen Delphine spricht, gehört für Baudelaire an erster Stelle die Kunst. Sie definiert sich für ihn, wie eine Liebe ohne Selbstverlust, als besondere Weise der Prostitution, als Zwang zum Spiel mit einer Leidenschaft. Ihre dämonische Tendenz rührt vom ambivalenten Charakter der Liebe des Künstlers her, der zugleich Opfer eines Faszinosums und als imaginierender Gestalter dessen Urheber ist. Das Bewußtsein, die Idealisierung selbst hervorgebracht zu haben, ist der ins Werk einzubringende Widerspruch gegen Fremdbestimmung. So wird die Unterwerfung unter das vermeintlich Fremde zur blasphemischen Selbstanbetung, die es allein erlaubt, Anbetungstrieb und Autonomiewillen, die beiden gegensätzlichen Motive des Begehrens, zu versöhnen.

### 3. Gott und Satan

Vor dem Hintergrund dieser Begehrensdialektik ist nun auch Baudelaires Religiosität zu sehen. Die bekannte Stelle aus *Mon cœur mis à nu*, die gewöhnlich Ausgangspunkt für ihre Bestimmung ist, bezeichnet die göttliche und die satanische Orientierung des Menschen als zwei gegensätzliche, aber gleichzeitig bestehende Möglichkeiten der Liebesbeziehung (I, 682 sq.):

Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre. C'est à cette dernière que doivent être rapportés les amours pour les femmes et les conversations intimes avec les animaux, chiens, chats, etc.

---

<sup>14</sup> Gegenüber der utopischen Harmonie von Tag und Nacht, Wärme und Kälte deutet die untergehende rote Sonne auf Grenzüberschreitung als realere Möglichkeit der Gegensatzverbindung. Zugleich figuriert sie eine Leidenschaft, an deren Objekt sich der Autonome kraft seiner Imagination wärmen kann, obwohl es für sein Bewußtsein immer unerreichbar fern ist.

Les joies qui dérivent de ces deux amours sont adaptées à la nature de ces deux amours.

Die Stelle skizziert unter Benutzung christlicher Termini ein universales anthropologisches Modell. Für eine christliche Interpretation Baudelaires läßt sie sich deswegen nicht heranziehen, weil mögliche Funktionsweisen nur angedeutet, nicht aber ausgeführt sind. Eine christliche Ausprägung liegt im Wagnerschen *Tannhäuser* vor (II, 794):

*Tannhäuser* représente la lutte des deux principes qui ont choisi le cœur humain pour principal champ de bataille, c'est-à-dire de la chair avec l'esprit, de l'enfer avec le ciel, de Satan avec Dieu.

Während dieser Antagonismus durch wechselnde Herrschaft der Instanzen zustandekommt und im Sinne des christlichen Erlösungsgedankens beendet wird, muß die dämonische Tendenz moderner Autonomie zu einer Funktionsweise im Sinne der «besonderen Weise» der Prostitution führen. Die in jedem Menschen («dans tout homme») angelegte gegensätzliche Orientierung tritt im emanzipierten Subjekt («tout homme digne de ce nom») als Opposition gegen Hingabe in jedem der beiden möglichen Liebesverhältnisse auf. Das Bemühen des Dandys um Originalität im Konventionellen gilt gerade auch für den Bereich religiöser Konvention.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Ein solcher Ansatz, der das Vorhandensein christlicher Kategorien mit der Subversion des Systems verbindet, scheint mir geeignet, die Aporien einer christlichen Baudelaire-Interpretation zu vermeiden. Die These von Baudelaires christlicher Grundeinstellung wurde in neuerer Zeit am stärksten von Pierre Jean Jouve vertreten (*Tombeau de Baudelaire*, Paris, Seuil, 1958), für den Baudelaire «vir christianissimus» (p. 21), sein Satanismus verkapptes Christentum ist. Die Mehrzahl der Anhänger einer christlichen Deutung ist kompromißbereiter, indem sie für einen undoktrinären Jansenismus plädiert (so zuerst Marcel A. Ruff: *Baudelaire*, nouvelle édition, Paris, Hatier, 1966 [Connaissance des Lettres], p. 68 u. 76; ähnlich Daniel Vouga: «Baudelaire est-il chrétien?». In: *Journées Baudelaire, Actes du Colloque [10-13 oct. 1967]*, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1968, p. 148-156, und zuletzt Georges Poulet: *La Poésie éclatée. Baudelaire, Rimbaud*, Paris, PUF, 1980). Eine nicht-christliche Interpretation findet sich in neuerer Zeit zuerst bei Georges Blin: *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1939. Für ihn steht Baudelaires Idealismus dem Glauben an einen persönlichen Gott im Wege, wobei ihm das Rivalitätsverhältnis zwischen Gott und Mensch ausschlaggebend scheint. – Das Grundproblem einer christlichen Baudelaire-Interpretation liegt in der am deutlichsten bei Jouve anzutreffenden Trennung in ein metaphysisches und ein ästhetisches Unternehmen (Satan und das Schöne sind für Jouve die beiden einander widerstrebenden «Masken» Baudelaires, op. cit., p. 29 sq.), d.h. im Verkennen der Tatsache, daß Baudelaire *spiritualité* nie anders als auf ästhetischem Wege erreichen kann. Wenn Baudelaire die christliche Lehre von der Erbsünde übernimmt, so fehlt bei ihm gerade jeglicher Glaube an eine mit seinem Widerstandsbedürfnis unvereinbare Erlösung (cf. Max Milner: *Baudelaire, enfer ou ciel, qu'importe!*,

Dies bedeutet aber, daß zur Abwehr von Fremdbestimmung sowohl die Liebe zu Gott als auch die zu Satan nicht in ihrer Normalform – das Ich wäre dann in der Opferposition des Gnadenabhängigen bzw. zur Sünde Verführten –, sondern in ihrer Höchstform («dans la certitude de faire le mal») auszukosten ist, einer Form nämlich, bei der dem Ich auf Grund seiner Fähigkeit zur Ich-Spaltung die Distanznahme zum Angebeteten gelingt.

Wie sich unter diesen Voraussetzungen für Baudelaire das Verhältnis zu Gott und zu Satan gestaltet, läßt sich einem der Vorwort-Projekte zu den *Fleurs du mal* entnehmen, in dem der herkömmlichen Transzendenzbeziehung eine solche im Zeichen der Lust am Widerständigen gegenübergestellt wird (I, 182 sq.):

Il est plus difficile d'aimer Dieu que de croire en lui. Au contraire, il est plus difficile pour les gens de ce siècle de croire au Diable que de l'aimer. Tout le monde le sert et personne n'y croit. Sublime subtilité du Diable.

Die Zeitgenossen prostituieren sich in beiden Liebesbeziehungen. Da ihr Verhältnis zur Transzendenz dogmatisch geregelt ist, geben sie der Orientierung auf Satan nach und wählen das Leichtere, wobei sich ihre Doppelnatur Gegebenem anpaßt: zur geistigen Macht ein geistiges, zur sinnlichen ein sinnliches Verhältnis unterhaltend («croire en Dieu» – «aimer le Diable»), büßen sie ihren Abstieg zu Satan durch Reue im Schutz der Orthodoxie. Baudelaire wählt die Position des Widersprechenden: ein geistiges Verhältnis zur sinnlichen, ein sinnliches Verhältnis zur geistigen Macht («croire au Diable» – «aimer Dieu»). In der Spannung dieser Konstellation entsteht das Gegenbild zur Gespaltenheit eines herkömmlichen Sündendaseins: wie dieses die Liebe zu Satan mit dem Glauben an Gott verbindet, so impliziert die Liebe zu Gott in ihrer für das Ich lustbringendsten Form das Tun des Bösen, den Glauben an Satan.

Die Ambivalenz der Begriffe *Gott* und *Satan* erklärt sich in Baudelaires dichterischem und theoretischem Werk also daraus, daß beide sowohl als angebetete Größe als auch in ihrer uminterpretierten Form auftauchen.

---

Paris, Plon, 1967). Die Vertreibung aus dem Paradies ist unwiderruflich, Satan ist als selbst Verstoßener die schützende Ersatzmacht derer, die die Demütigung der Gnadenabhängigkeit durch den Entwurf einer Gegenschöpfung zu überwinden versuchen und sich in der Aneignung satanischen Sprechens auch noch von dieser Ersatzmacht zu emanzipieren trachten. Daß auch die in den *Journaux Intimes* mehrfach erwähnte Gebetspraxis als *magie blanche* nur der Stärkung der eigenen Willenskraft dient, hat Blin (*Le sadisme...*, p. 75 sqq.) überzeugend nachgewiesen. – Auf die Notwendigkeit, Baudelaires Gottesbegriff von seinem Religionsbegriff zu unterscheiden, verweist Pierre Emmanuel. Sein Buch (*Baudelaire, la femme et Dieu*, Paris, Seuil, 1982 [collection Points]) geht den Beziehungen zwischen erotischer Religiosität und spiritueller Ästhetik nach.

Die traditionelle Form repräsentiert dann jeweils die Perspektive des faszinierten Opfers, die neue die desjenigen, der seine Faszination mit Distanz zu verbinden weiß. So kann Gott einmal als «le solitaire par excellence» bezeichnet werden (I, 502), dann wieder als «être le plus prostitué»; Satan kann als traditioneller Verführer (z.B. in *Au Lecteur*, dem Prologgedicht der *Fleurs du mal*), oder als geistige Schutzmacht aller Exilierten erscheinen (*Les Litanies de Satan*). In jedem Fall bleibt jedoch für das autonome Ich und seine Objektivierungsversuche die Haltung eines in der Anbetung geleisteten Widerstands gegenüber religiösen Konventionen charakteristisch: nämlich das traditionell Ideale auch mit den Attributen des *mal* zu versehen, d.h. Göttliches ins Irdische zu ziehen, und das *mal* auch zu idealisieren, d.h. dem Bösen die Würde des Spirituellen zu verleihen.

Den Autonomen beherrscht die Vorstellung von Gott nicht als Gewißheit einer vorgängig existierenden Substanz, sondern als imaginärer Zielpunkt eines unendlichen Begehrens. In diesem Sinne ließe sich die Notiz aus *Fusées* I auffassen (I, 649): «Dieu est le seul être qui, pour régner, n'ait même pas besoin d'exister.»

Wenn das vollkommenste Wesen als Herrscher ohne notwendige Existenz einem Inkarnationsbedürfnis nachgibt, ist dies für die Askese einer Dandy-Moral ein Ärgernis (I, 660): «Dieu est un scandale, – un scandale qui rapporte.» Im Rückgriff auf die Prostitutionsmetapher kritisiert Baudelaire hier am christlichen Gott dessen menschlichen Hang zur Selbstentäußerung. Er unterstellt der göttlichen Hingabe an die Welt ein egoistisches Motiv: indem Gott sich die allen gewährte Liebe («tout est commun, même Dieu» I, 698) durch Anbetung bezahlen läßt, wird seine Selbsterniedrigung zum «Skandal, der etwas einbringt». Dem gottgleichen Schöpfer kann diese Haltung allerdings, wie oben angedeutet, zum Vorbild seiner ästhetischen Einstellung zur Welt werden, ermöglicht ihm doch das Ärgernis seiner Opferposition dem Ideal gegenüber den künstlerisch einträglichen Widerspruch autonomer Kreativität.<sup>16</sup>

Beide Aspekte der Gottesvorstellung, der ekstatische, der Gott als Weltenschöpfer bewundert («Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité» II, 784), und der widersprechende, der die Schöpfung als Sündenfall Gottes entlarvt («c'est Dieu qui a chuté» I, 688), kehren als konstitutive Momente des künstlerischen Prozesses wieder, der in den folgenden Abschnitten zu betrachten ist. Dazu ist zunächst ein Blick auf Baudelaires dualistische Konzeption der Kunst und den auf ihr aufbauenden individuellen Schönheitsbegriff zu werfen.

---

<sup>16</sup> Baudelaires ambivalente Haltung dem christlichen Dogma gegenüber – sein Festhalten an der Erbsünde, sein Ablehnen einer Erlösung – entspringt also ein und demselben Autonomiestreben, das, mit dem Sündenfall initiiert, durch Erlösungsgewißheit aufgehoben würde.

#### 4. Ewiges aus Zeitlichem

«La dualité de l'art est une conséquence fatale de la dualité de l'homme» (II, 685 sq.). Kunst ist ihrer allgemeinsten Bestimmung nach Projektion der leib-seelischen Spannung des *homo duplex*, den Baudelaire beschreibt als Menschen (II, 87),

dont l'esprit a été dès l'enfance *touched with pensiveness*; toujours double, action et intention, rêve et réalité; toujours l'un nuisant à l'autre, l'un usurpant la part de l'autre.

Der hier beschriebene Konflikt der beiden Ich-Teile führt beim *homme digne* zu der oben skizzierten Begehrenssituation, in der das Ich als Operateur seiner selbst sein Idealstreben durch Bindung an die Existenzbedingungen des *mal* kontrolliert.

Idealorientierung im Idealentzug, in der Abwesenheit einer objektiven idealen Instanz – diese Struktur der Begehrenssituation des *Homo duplex* ist es, die die Doppelbestimmung der Kunst als *éternel* und *transitoire* bei Baudelaire hervorbringt. Sie findet sich erstmalig im Schlußkapitel «De l'héroïsme de la vie moderne» des *Salon de 1846* (II, 493):

Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, – d'absolu et de particulier. La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté.

Das Begriffspaar ist trotz der Analogie zu dem Paar «absolu» – «particulier» nicht im Sinne einer klassischen Harmonie von Ewig-Allgemeinem und Besonderem zu verstehen. Wie der letzte Satz zeigt, rührt das Besondere von den Leidenschaften her, die in der Moderne auf Grund ihres blasphemischen Charakters eine spezifische Kunst begründen. «Le dandysme est une chose moderne et qui tient à des causes tout à fait nouvelles», heißt es im gleichen Kapitel (II, 494), in dem Baudelaire das ästhetische Selbstbewußtsein seiner Zeit betont, die wie die Vergangenheit ihre «epische Seite», ihr Heroisches habe (II, 496):

La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère; mais nous ne le voyons pas.

Anders als die Vergangenheit, deren heroischer Lebensvollzug an Idealisierung und Repräsentation gewöhnt und der Kunst die Muster einer Verbildlichung des Eternel bereitgestellt hatte,<sup>17</sup> muß die Gegenwart ihre

---

<sup>17</sup> Baudelaire spricht in diesem Zusammenhang von der «*idéalisation ordinaire et accoutumée de la vie ancienne*» und bezeichnet die Gewöhnung an das

Anbetungsobjekte allererst herstellen. Mit dem Verschwinden idealer Vorbilder wird Kunst zur Sache konstituierenden Sehens: die Großstadt etwa enthält jenes Flüchtige, das erst im transformierenden Blick des Künstlers seine «poetischen und wunderbaren Gegenstände» freigibt und so zum Repräsentanten eines Eternel werden kann.

Dessen Gestalt hat sich in der Moderne vom objektiv Vorgegebenen zum subjektiven Antriebsmoment,<sup>18</sup> vom substantiellen zum funktionalen Element verwandelt. Aus der so veränderten Perspektive einer subjektiven, nicht-mimetischen Kunst entwickelt Baudelaire im Guys-Artikel nun im Gegensatz zu einer «*théorie du beau unique et absolu*» seine «*théorie rationnelle et historique du beau*» (II, 685). Diese Historisierung des Schönen, die an die Doppelbestimmung von 1846 anknüpft, geht davon aus (ibid.),

que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une.

Absolutheit und Einheit des Schönen sind nach dieser Auffassung nur als Erfahrungswert eines bestimmten Eindrucks anzutreffen. Seiner Struktur nach ist jedes Schöne aber auch historisch, also ein Doppeltes. Die Unterscheidung von *impression une* und *composition double* entspricht derjenigen von völliger Hingabe und widersprüchlichem Begehren. So steht der Wirkung einer zeitenthobenen Einheitserfahrung unter der fremden Macht eines großen Eindrucks das Wissen vom Zeichencharakter des Schönen gegenüber, der insofern höheren Genuß verschafft, als er den gedachten Gehalt eines Bedeuteten und das Sinnliche eines Bedeutenden trennt und so beide Begehrensformen, die ekstatische, die an eine Inkarnation glaubt, und die widersprechende, die um den Repräsentationscharakter weiß, befriedigt.<sup>19</sup> Beide Einstellungen dürfen nicht miteinander verwechselt

---

Inerscheinungtreten von Anbetungswürdigem als ein den Künsten förderliches «tägliches Heidentum» (II, 493).

<sup>18</sup> Für den Ersatz des objektiven Eternel durch ein subjektives bzw. für das Eingeständnis, daß das Begehren nach Ewigem ein ewiges Begehren ist, lassen sich zahlreiche Beispiele in Baudelaires Verwendung des Begriffs finden: cf. etwa II, 581 «cet éternel *desideratum* qui fait son [des Menschen] éternel *désespoir*» oder die Funktionsbestimmung des Dichters aus dem Hugo-Aufsatz (II, 139): «traduire, dans un langage magnifique, autre que la prose et la musique, les conjectures éternelles de la curieuse humanité». Als Entsprechung der beiden Einstellungen Gott gegenüber findet sich in FM neben einem objektiven Eternel (z.B. I, 82 «*rêver d'éternité*») die subjektive Ausprägung (z.B. I, 111 «un *désir éternel*»; I, 75 «*chambres d'éternel deuil*»). Gleiches gilt für synonyme Begriffe wie *infini* (I, 25 «un *Infini* que j'aime» vs. I, 35 «*mon rêve infini*»).

<sup>19</sup> Die beiden Theorien des Schönen unterscheiden sich also darin voneinander, daß beim *beau absolu* die historischen Ausprägungen nur unter- und nachgeordnete Signifikantvarianten eines bereits vorliegenden, gültig ausgedrück-

werden. Aus der Schwierigkeit des Analysierens im Moment der Einheitserfahrung läßt sich die Existenz der variablen Komponente jedenfalls nicht bestreiten (ibid.):

la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirme en rien la nécessité de la variété dans sa composition.

Der Schwierigkeit, in der Einheitserfahrung die variablen Elemente auszumachen, entspricht die Schwierigkeit, in der reflektierenden Analyse den Anteil des Invariablen zu bestimmen, während das Variable mit seinen sinnlichen Daten hier bestimmbare Größen erkennen läßt (ibid.):

Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion.

Die Verbindung von Invariablem und Variablem,<sup>20</sup> Seele und Körper der Kunst (II, 686), ist die dem Menschen angemessene Erscheinungsform des Schönen, das für Baudelaire wie für Stendhal immer nur «promesse du bonheur» ist (ibid.), d.h. sinnliche Ankündigung eines sich nur so erhaltenden und nur so erträglichen Ideals (II, 685):

Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine.

Als Beweis für die Gültigkeit seiner These von der Doppelbestimmung des Schönen führt Baudelaire den Anfangs- und Endpunkt der geschichtlichen Entwicklung, sakrale und moderne Kunst, an (ibid.):

Dans l'art hiératique, la dualité se fait voir au premier coup d'œil; la partie de beauté éternelle ne se manifeste qu'avec la permission et sous la règle de la religion à laquelle appartient l'artiste.

In sakraler Kunst zeigt sich die Doppelbestimmung deswegen so deutlich, weil sich die unterschiedlichen Darstellungsnormen des jeweils als objek-

---

ten Signifikats sind, beim *beau historique* dagegen nur gleichberechtigte historische Signifikanten für ein imaginäres, prinzipiell nicht anders als in seinen historischen Erscheinungsformen auszudrückendes Signifikat vorliegen.

<sup>20</sup> Die Opposition findet sich bereits in Hugos *Préface de Cromwell* (1827), wo das Eternel allerdings noch als Naturgesetz verstanden wird: «Il n'y a ni règles, ni modèles; ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature qui planent sur l'art tout entier, et les lois spéciales qui, pour chaque composition résultent des conditions d'existence propres à chaque sujet. Les unes sont éternelles, intérieures et restent; les autres variables, extérieures, et ne servent qu'une fois» (Victor Hugo: *Théâtre complet I*, ed. J.-J. Thierry und Josette Méléze, Paris, Gallimard, 1963 [Bibliothèque de la Pléiade], p. 434).

tiv vorhanden geglaubten Eternel dem distanzierten Betrachter notwendigerweise als Variable eines zu Repräsentierenden zu erkennen geben. In moderner Kunst tritt das subjektive Eternel vor allem in individuellen Ausdrucksvariablen in Erscheinung (ibid.):

Dans l'œuvre la plus frivole d'un artiste raffiné appartenant à une de ces époques que nous qualifions trop vaniteusement de civilisées, la dualité se montre également; la portion éternelle de beauté sera en même temps voilée et exprimée, sinon par la mode, au moins par le tempérament particulier de l'auteur.

*Voilée et exprimée* deutet hierbei auf die Dialektik des künstlerischen Zeichens, das eine Seele verhüllt, indem es sie durch einen Körper ausdrückt. Wer den Zeichencharakter einer solchen Verkörperung vergißt und den Ausdruck nicht als *promesse du bonheur*, sondern als Anwesenheit des Begehrten betrachtet, gibt sich dem Suggestiven der Einheitserfahrung hin und kann in nachträglicher Reflexion das Werk, das dies leistet, als Inkarnation des Eternel in einem normsetzenden Muster ansehen. Wer den Zeichencharakter durchschaut, muß die Verkörperung als zeitgebundene Verhüllung und das Eigentliche als abwesend ansehen («composition double»).

Mit seiner Doppelbestimmung des Schönen stellt Baudelaire dessen ästhetischen Zeichencharakter für alle Kunstepochen fest. So gesteht er auch der Antike nur einen relativen Beispielwert zu, der es erlaubt, an ihr «die allgemeine Methode» der ästhetischen Logik einer Idealisierung des Gegebenen zu studieren (II, 696):

Malheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale! Pour s'y trop plonger, il perd la mémoire du présent; il abdique la valeur et les privilèges fournis par la circonstance; car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le *temps* imprime à nos sensations.

Wer als Künstler im antiken Werk die Inkarnation eines ewigen Musters sieht, untersteht wie in sakraler Kunst einer Autorität, die die Art und Weise der Verbildlichung kodifiziert. Solche Vorgaben kann es für eine richtig verstandene Romantik, die für Baudelaire eine Kunst des Bewußtseins ist, nicht mehr geben (II, 420):

Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir.

Die Emanzipation des autonomen Subjekts von vorgegebenen Regeln beweist sich zu allererst in der Herausbildung eines individuellen Regelwerks, nach dem der moderne Künstler sein Denken und Fühlen organisiert – dies meint der Begriff einer *manière de sentir*.<sup>21</sup> Sie ist das In-

---

<sup>21</sup> Als letztgültige, verinnerlichte Organisationsform des eigenen Selbst erscheint