

REZENSION ZUR TAGUNG:

DIE VERWANDLUNG VON PARIS: TAGUNG ZU CHARLES BAUDELAIRE VOM 15. BIS 18. JUNI 2022¹

Tagungsrezension im Rahmen des Hauptseminars „Die Kunstkritik von Charles Baudelaire (als Bezugspunkt der Moderne)“, SoSe 2022

Beteiligte Rezensentinnen und Rezensenten: Bianca Djelmo, Manfred Kaschel, Ulrike Mellert, Vanessa Roderich, Lennart Schmidt, Dina Schwarz, Jannis Pelle Seuthe, Susanne Teschner, Sarah Felicitas Van Treck und Astrid Vogel

Seminarleitung und Redaktion: Prof. Dr. Stephanie Marchal, Andreas Degner M.A.

Unter dem Titel „Die Verwandlung von Paris. Repräsentation, Inszenierung, Ironie. Charles Baudelaire zum 200. Geburtstag“ widmeten sich Vertreterinnen und Vertreter der Romanistik, Allgemeinen Literaturwissenschaft sowie Kunst- und Medienwissenschaft vom 15. bis 18. Juni 2022 mit pandemiebedingt einjähriger Verspätung dem literarischen und kunstkritischen Nachlass des prominenten Jubilars. **Karin Westerwelle** (Univ. Münster) und **Karl Philipp Ellerbrock** (Univ. Konstanz) initiierten und realisierten die in Münster veranstaltete Tagung, die trotz eines literaturwissenschaftlichen Schwerpunkts auch für Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker besuchenswert war, insoweit in verschiedentlichen Beiträgen und in vielfältiger Hinsicht die produktions- und werkästhetischen Ansätze Baudelaires zur Sprache kamen, die, über die Literatur hinausgehend, für die gesamte ästhetische Moderne von Relevanz sind. Baudelaires Überzeugung, dass Kunstschaffende idealiter nicht die Nachahmung einer vermeintlich gegebenen Natur, sondern idealiter eine affektive und emotive Einverleibung und Weiterverarbeitung von Welt anstreben, wurde im Rahmen der viertägigen Veranstaltung – neben zahlreichen anderen Motiven aus Baudelaires Schriftstellerei und Kunstkritik – mal direkt, mal mittelbar diskutiert. Darunter etwa der metaphorische Vergleich der dichterischen Produktion mit einem ‚Verdauungsakt‘, bei dem sinnliche Erfahrungen gemäß der emotionalen und charakterlichen Eigenart sowie der epochenspezifischen Prägung des Künstlers gemacht, verarbeitet und formuliert wurden. Die Bezüge zu unserem Fach waren vielfältig und für die Diskussionen des Seminars ungemein produktiv.

"Chaque époque a son port, son regard et son sourire."²

Mit diesem Satz hat Baudelaire die Gegenwart aus dem Absoluten in die konkrete, historische Zeit versetzt und als eine jeweilige situiert. Entsprechend ist der Künstler respektive Baudelaire selbst nicht anders als in diesen Bedingtheiten stehend zu begreifen, wobei die ästhetischen Reflexionen Baudelaires ihre Spannung dadurch erhalten, dass die Suche nach Schönheit *in* der Gegenwart mit dem Postulat „ewiger“ Prinzipien der menschlichen Suche nach dem Schönen verbunden wird.³ Im Rahmen der Tagung wurde anhand vielfältiger Beispiele diskutiert, wie die Entwicklung seinerzeit neuer kultureller und speziell medialer Techniken (Lithographie, Diorama, Fotografie) die Herausbildung neuer Gesellschaftshierarchien (Aufstieg des Bürgertums im Second Empire) und die radikale Umgestaltung des alltäglichen Erlebnisrahmens (Umstrukturierung der Pariser Stadtopografie im 19. Jahrhundert) respektive das kulturelle Gedächtnis mit seinen kollektiven Sinnbildern und Emblemen prägten (und veränderte), und wie Baudelaire diese moderne Alltagserfahrung in Dichtung überführte beziehungsweise Verfahren der Übersetzung von Welt in Kunst reflektierte.

Die Korrelation von Modernitätserfahrung, dichterischer Produktion und kunstkritischer Positionierung bei Baudelaire diskutierte, den ersten Tagungstag eröffnend, **Bettina Full** (Univ. Bochum). Full zog hierzu einen Vergleich zwischen Baudelaires literarischer Auseinandersetzung mit dem Erfahrungsort Paris und der Beschreibung dieser Metropole durch Walter Benjamin. Dessen Projekt einer „Urgeschichte“ der Moderne ist nach Ansicht der Literaturwissenschaftlerin in seiner Struktur und seinem fragmentarischen Charakter als ein sozial- und geschichtsphilosophisches Analogon zu Baudelaires Dichtung zu charakterisieren, was nicht nur Benjamins direkte Auseinandersetzung mit Baudelaire in den veröffentlichten Schriften, sondern auch ein unveröffentlicht gebliebener Entwurf für ein Baudelairetagebuch belege. Als ein Komplementärstück zum „*Passagen-Werk*“, so Full, könne diese Quelle über die einschlägigen Baudelaire-Studien Benjamins hinausgehend zeigen, dass Baudelaires literarisch-ästhetische Auseinandersetzung mit der modernen Metropole für Benjamin den Wert eines mentalitäts- und emotionalitätsgeschichtlichen Dokumentes hatte, das wie Geschichtsquellen auf seine historiografische Substanz hin gelesen und ernst genommen werden könne. Ausgehend von der These, Baudelaires Paris-Prosa könne als Fixierung einer einst realen Erlebnisweise analog zu einer geschichtlichen Quelle analysiert werden, machte Full nachvollziehbar, dass und wie Baudelaire die soziale Revolte – also die Erfahrung von Auf- und Umbruch sowie Resignation – in die Sprachstruktur seines Werks übersetzte, indem

er etwa Verse verfasste, die wie das Echo des Taktes der Stadt wirkten. Indem Baudelaire den transitorischen Charakter der städtischen Phänomene in seinen Texten umkreist, sensibilisiert er nach Full dichterisch für die durch Industrialisierung und Ökonomisierung bewirkte Steigerung des allgemeinen Lebenstempos. Nach Ansicht der Referentin vermittelt Baudelaire in seiner Großstadtdichtung ein Gefühl für Modi alltäglicher Erfahrung an einem Ort, in dem das menschliche Handeln dem Tempo und Takt der Maschinen unterworfen sei. Wenn Walter Benjamin in seiner kulturkritischen Analyse der modernen Metropole Paris etwas später bemerkt wird, der „Strumpfwirkerstuhl stricke mit viel 1000 Nadeln auf einmal“⁴ und stehe gleichnishaft für das getaktete Leben im großstädtischen Alltag, so verweist er Full zufolge auf jenes Charakteristikum moderner Erlebniswirklichkeit, das bereits im Zentrum von Baudelaires fast hundert Jahre zuvor entstandener Großstadtdichtung stehe.

Inwieweit dieser Rhythmus und Takt moderner Großstadt in Dissoziationserlebnisse und Desillusionierungserfahrung münden könne, diskutierte **Jonas Brune** (Univ. Münster) in einem Vortrag über die „Filiations baudelairiennes chez Houellebecq“⁵. Während sich die literarische Großstadtbehandlung bei beiden Autoren ungeachtet der zeitlichen Differenz und den damit einhergehend differierenden gesellschaftlichen Rahmenbedingungen des jeweiligen Schreibens darin ähnele, dass Großstadtexistenz unweigerlich mit der Erfahrung von Schmerz, Leid und dem Bösen verbunden sei, so Brune, unterschieden sich die dichterischen Umgangsweisen mit diesem Motivkomplex bei Baudelaire und Houellebecq allerdings signifikant. So schildere letztgenannter etwa Gewalterfahrung und empfundene Anonymität weitaus drastischer als der im neunzehnten Jahrhundert schreibende Lyriker und Prosadichter. Während Baudelaire wachsende Verrohung und gesamtgesellschaftliche Entfremdungserscheinungen auf eine poetisch sublimierte Art und Weise erspürte und gegenwärtig werden ließ, etwa indem er einen gemäß zeitspezifischer Moralvorstellungen als vulgär geltenden Inhalt in klassischem Versmaß arrangierte, hebt Houellebecq das Gewaltsame, Raue und Einsame großstädtisch-anonymer Existenz mit vulgärer und sarkastischer Sprache hervor. Bettina Full und Jonas Brune sensibilisierten letztlich für produktionsästhetische Strategien von Baudelaire, die es ihm erlaubten, drastische Alltagserfahrung im literarischen Text zu verarbeiten und – um die eingangs angesprochene Metaphorik aufzugreifen – zu verdauen sowie zu vermitteln. Es wäre weiterführend mit Blick auf unsere Disziplin zu fragen, inwieweit sich hier ähnliche Vorgehensweisen und Analogien in den Bildkünsten finden lassen.

Mittelbar ging es auch im abschließenden Vortrag des ersten Tages von **Hermann Doetsch** (Univ. LMU München) um die Frage, wie Baudelaire spezifisch moderne Erfahrungsreize in

seinem Schreiben kommentierte, reflektierte und absorbierte. Anhand des „Dioramas“, also den zu Baudelaires Lebzeiten rasch an Popularität gewinnenden Schauräumen mit plastischen Arrangements vor bemalten Hintergründen, lässt sich nach Doetsch eine neue multimediale Wahrnehmungsweise im Metier der Unterhaltungskultur beobachten. Eine Beschleunigung des Blickes korrespondiere mit der sich beschleunigenden Gesellschaft in den schnell wachsenden Metropolen des 19. Jahrhunderts. Das Diorama befriedigte ein damals aufkommendes, kollektives Bedürfnis nach Spektakel, so Doetsch, welches darin gründete, dass die „modernen“ Betrachterinnen und Betrachter Realität, Fantasie und Traum nicht mehr in einer narrativen Logik wie im klassischen Theater vergegenwärtigt bekommen wollten, sondern die schnelle Abfolge von sensuellen Reizen und überraschend neuartige optische Repräsentationstechniken begrüßten. Die durch Revuen und andere Arten moderner Unterhaltungsindustrie konditionierte und in der Folge nach immer stärkeren Reizen verlangende Masse der Stadtbevölkerung setzte sich mit einer Mischung aus Angst und Lust, so die mediengeschichtliche Argumentation von Doetsch, einer auf Reizüberflutung zielenden Erlebnissituation aus, um momenthaft aus dem monotonen Alltag in die Fiktion zu flüchten. Baudelaires Gedicht „*Voyage*“ kann vor diesem Hintergrund als ein Reflex auf die vom Diorama gebotenen Traumreisen verstanden werden, affirmiere jedoch nicht unkritisch die Betäubung durch Reizflut. Vielmehr erweitere der Prosadichter die Reise bis in die Tiefe des Todes, sodass zwischen der flüchtigen Oberfläche der Stadt und der Tiefe letztendlicher menschlicher Erfahrung ein affektives Spannungsfeld aufgebaut werde. Am Rande des Vortrags wurde auch darüber räsoniert, inwiefern die neuen Medien biopolitisch, zur Manipulation der Bevölkerung im Sinne von Ablenkung und Aufmerksamkeitsabsorption, instrumentalisiert worden sind und ob bzw. wo in Baudelaires Texten eine diese Dimensionen reflektierende und bewusst machende Kritik zu greifen wäre.

Die Frage, welchen Einfluss technische Neuerungen im 19. Jahrhundert auf die visuelle Kultur in Baudelaires Gegenwart hatten, bildete schließlich auch den Ausgangspunkt für den zweiten Tag der Konferenz, der mit Vorträgen zum Thema „Baudelaire und die Fotografie“ eröffnet wurde. **Marit Grøtta** (Univ. Oslo) diskutierte, wie sich der junge Baudelaire zum künstlerischen Wert fotografischer Bilder positionierte, ausgehend von einem Brief, in dem Baudelaire seine Mutter um eine Porträtfotografie von ihr bat, die „un portrait exact, mais ayant le flou d’un dessin“⁶ sein müsse. Die Tatsache, dass Baudelaire eine Fotografie und kein gemaltes Porträt seiner Mutter wünschte, wengleich er das neue technische Verfahren der Bildproduktion als Kunstform ablehnte, mündete bei Grøtta in die These, dass er fotografischen Bildern unter bestimmten Bedingungen durchaus das Potenzial zusprach, Wirklichkeit auf eine

faszinierende und entsprechend nicht bloß mnemotechnische Art vergegenwärtigen zu können. Baudelaires Wunsch nach ständiger Gegenwart einer ihm vertrauten Person ginge nach Grøtta über den praktischen Zweck der bloßen Erinnerung an selbige hinaus und kulminiere in dem Anspruch des Dichters, ein emotionales Bedürfnis nach Nähe bildvermittelt zu befriedigen. Weil die Fotografie stets mit sich getragen, geküsst und berührt werden könne, habe sich Baudelaire vom Fotoporträt der eigenen Mutter versprochen, als bildliche Repräsentation der absenten Person momenthaft eine fingierte Realpräsenz zu verleihen. Grøtta spannte dabei den Bogen zu Roland Barthes Essay „*Die Helle Kammer*“, in dem die Vergegenwärtigungsfunktion des Fotos nicht auf dessen Dokumentcharakter zurückgeführt wird, sondern auf das evokative Potenzial teils völlig nebensächlicher Motivdetails. Über den medientheoretischen Rekurs auf Barthes legte Grøtta letztlich nahe, dass Baudelaire der Fotografie gegenüber der Malerei zwar einen Mangel an gestalterischer Freiheit attestiert, die Rezeption fotografischer Bilder aber keineswegs auf die bloße Entschlüsselung einer vermeintlich objektiv fixierten Faktizität reduziert habe. Vielmehr habe er Grøtta zufolge auch im Falle dieses technisch erzeugten Bildmediums den Potenzialen nachgespürt, Imagination und Gefühl zu aktivieren.

Bernd Stiegler (Univ. Konstanz) konstatierte in seinem Beitrag ebenso wie Grøtta, dass Baudelaire der Fotografie jegliches „*künstlerische*“ Potenzial abgesprochen habe. Während seine Vorrednerin jedoch unabhängig davon den produktiven und affirmativen Momenten im Gebrauch fotografischer Bilder durch Baudelaire nachspürte, zeigte sich Stiegler skeptisch bezüglich der These, dass Baudelaire das Medium Fotografie über dessen mnemotechnische Funktion hinausgehend geschätzt haben soll: „Comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non-seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécillité, mais avait aussi la couleur d'une vengeance.“⁷ Nur ein gemaltes Porträt könne nach Baudelaire mehr als die reine Wiedergabe seines Gegenstands leisten, so Stiegler, weil ein guter Porträtmaler mehr als „toutes les trivialités du visage“⁸ zeige, die auf einer Fotografie erkennbar seien. Ein gutes, d.h. gemaltes Porträt ist für Baudelaire das Werk eines „peintre de l'âme“⁹, eines „Seelenmalers“, welches nicht nur dem erinnernden Erkennen diene, sondern mittels der bereits erwähnten Unbestimmtheit „le drame naturel inhérent à tout homme“¹⁰ reflektiere. So bilde das Fehlen der Emotionalität den maßgeblichen Mangel des Porträtfotos für Baudelaire, weil diese vom Objektiv der Kamera nicht erfasst werden könne. Während Marit Grøtta eine gewisse Wertschätzung der Porträtfotografie auf Seiten Baudelaires auch darin dokumentiert sehen wollte, dass sich der Dichter mehrfach von Nadar ablichten ließ, führte Bernd Stiegler diese Bereitschaft auf schlicht pragmatische Erwägungen zurück. Baudelaire sei sich der

Tatsache bewusst gewesen, so die mediengeschichtliche Argumentation Stieglers, dass Porträtfotografien prominenter Persönlichkeiten in seiner Gegenwart als optische Visitenkarte zur Popularitätssteigerung gereichten.

Doch selbst dann, wenn Bilder in der praktischen Absicht gebraucht werden, schlicht (und mit kollektivierendem Vermögen) in „Erinnerung zu rufen“, kommt ihnen letztlich ein produktives, die Fantasie stimulierendes Potenzial zu, wie **Donatien Grau** (Musée du Louvre, Paris) in einem Vortrag zur Funktion des Museums für das „*mémoire collective*“ verdeutlichte. Letztlich vermittelte Grau zwischen den in ihrer Argumentation konträren Vorträgen von Grötta und Stiegler, indem er nachvollziehbar werden ließ, dass nicht nur die jeweilige Medienspezifik (etwa der Fotografie oder des Gemäldes) Grundlage für das fiktionale Potenzial der Bilder ist, sondern auch deren Einbettung in einen bestimmten Gebrauchskontext. Ausgehend von der Frage, welche Bilder ein entlang von Baudelaires Kunstkritiken rekonstruiertes Museum beinhalten könnte, beleuchtete der Referent schließlich die gesellschaftliche Funktion des Museums für eine „*mémoire collective*“, wie sie prominent etwa in den Theorien des Soziologen Maurice Halbwachs von 1950 erläutert wird. Während der Begriff des „Musealen“ in der deutschsprachigen Kulturphilosophie, unter anderem bei Adorno, auch negativ konnotiert sein kann und „Gegenstände bezeichne, zu denen Betrachtende kein lebendiges Verhältnis mehr hätten“¹¹, seien Museen auch immer Magazine des Wissens, Orte der Sammlung von Texten, Bildern und Artefakten, die durch die konzentrierte „Fusion“ einen Blick auf die Totalität der Welt böten. In der anschließenden Diskussion stellte sich die Frage, ob sich Museen im Sinne eines „Musée imaginaire de la sculpture mondiale“ (André Malraux¹²) neuen Medien öffnen sollten oder gar als Ensemble der „vollkommen anderen Räume“¹³ im Sinne Michel Foucaults aufzufassen seien, die in einer spezifischen „Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet werden“.¹⁴ Mit diesem Gedanken schloss sich der argumentative Bogen des zweiten Tages, und es wurde schließlich deutlich, dass Baudelaires Skepsis gegenüber einer mit künstlerischem Anspruch praktizierten Fotografie durchaus mit der Einsicht vereinbar zu sein scheint, dass dieses technische Medium in bestimmten Gebrauchskontexten eine fiktionale und evokative Wirkung haben kann. Bereits nach den ersten beiden Veranstaltungstagen zeigte sich, dass literatur- und bildwissenschaftliche sowie medien- und kunstgeschichtliche Ansätze im ergebnisoffenen Gespräch über Baudelaire synergetisch verknüpft werden können und müssen, weil der Dichter in seinen literarischen und kunstkritischen Schriften die Wirkpotenziale von Text und Bild gleichermaßen reflektierte.

Die explizit kunstgeschichtliche Relevanz der Baudelaireschen Ästhetik und die künstlerische Praxis des Künstlerkreises um Baudelaire wurden durch Vorträge von **Ségolène Le Men** (Univ. Paris-Nanterre) und **Michael F. Zimmermann** (Univ. Eichstätt-Ingolstadt) sowie einen Exkurs zur Karikatur durch Stiegler beleuchtet. Sie zeigten den selbstreferentiellen Aspekt der Bildproduktionen des Künstlerkreises um Baudelaire, indem diese sich gegenseitig die Bälle zuspielten und publikumswirksam vermarkteten: Der Fotograf Nadar nimmt seinen Freund Baudelaire in den Panthéon Nadar – eine in mäandernder Reihung angeordnete Darstellung von Berühmtheiten seiner Zeit – auf, Baudelaire wiederum zeichnet in seinem Karikaturenblatt mit Köpfen von sieben Zeitgenossen Courbet als Assyrer mit gebogener Nase und Spitzbart gemäß dem Gemälde „*Sardanapal*“ von Delacroix, diesen Spitzbart wiederum verwendet Courbet in seinem für die Pariser Weltausstellung 1855 geschaffenen, aber letztlich allein in seiner selbst organisierten Einzelausstellung präsentierten Gemälde „*L’Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*“ als persönliches Markenzeichen. Courbet verewigt Baudelaire in demselben Gemälde, in dem Courbet einerseits die verschiedenen gesellschaftlichen Schichten seiner Zeit darstellte, andererseits seine Freunde und Unterstützer auf die Leinwand bannte. Darüber hinaus malt Courbet ein Porträt von Baudelaire, das von Pierre und Galienne Francastel für das schönste Porträt, das von Baudelaire existiert, gehalten wurde.¹⁵

Wie Le Men weiter ausführte, blieben Courbets politischer Realismus und Baudelaires von Heine inspirierter Supranaturalismus als Ausdruck des Poetischen allerdings unvereinbar und führten zu scharfen Auseinandersetzungen über „den richtigen Weg“ in der bildenden Kunst und schließlich zum Zerwürfnis. Obwohl beide die Kunst als eine produktiv-schöpferische Auseinandersetzung mit der Welt begriffen und Fantasie und Gestaltungsautonomie für wesentlich hielten, nutzte Courbet die Kunst auch als Ausdruck seiner politischen Ideen, wohingegen Baudelaire die Kunst wesentlich ausschließlicher als eigenständig-autonomen Raum betrachtete.

Michael F. Zimmermann erweiterte den Vergleichsrahmen um die Frage, inwieweit Édouard Manets Malerei mit den ästhetischen Prämissen von Baudelaire vereinbar sei. („*Baudelaire avec et contre Courbet et Manet, Manet avec et contre Courbet et Baudelaire.*“) Auch Manet habe sich Vorstellungen von seinen Zeitgenossen gemacht, die er z.B. in seinem Gemälde „*La musique aux Tuileries*“ dargestellt habe. Nach Baudelaire sei Manet, wie Constantin Guys, ein „Maler des modernen Lebens“. Der Maler des modernen Lebens – so Manet, Guys oder auch Baudelaire selbst in seinen Skizzen – heroisiere die Gegenwart und zeige Alltag in einem

flüchtigen Moment, um die rasche Verwandlung der Welt deutlich zu machen. Im Gegensatz zu Courbet sei in Manets Werken neben der Betonung des Augenblicks eine gewisse Distanz zu spüren – eine Beobachtung, die zu einem produktiven Vergleich anregte. Im Weiteren spannte Zimmermann den Bogen zu Benjamins Geschichtstheorie und kennzeichnete das „Bizarre“ als typisch für den Schönheitsbegriff Baudelaires, als Rettung für das Banale, welches den Platz der Religion einnehme. Baudelaire intensiviere in seiner Dichtung die Wahrnehmung, wodurch der Blick entzaubert werde, wie Zimmermann mit Bezug auf Full feststellte.

Während intermediale und mediengeschichtliche Analyseperspektiven im Zentrum des zweiten Veranstaltungstages und der beiden soeben resümierten, digitalen Zusatzvorträge standen, rückte abschließend wieder Baudelaires spezifische Schreibpraxis in den Blick, wobei es zunächst (nicht wie zu Tagungsbeginn) um die Baudelaire-Rezeption (wie sie von Jonas Brune am Beispiel von Baudelaire und Houellebecq untersucht worden war), sondern um Einflüsse auf Baudelaire ging. Den dritten und abschließenden Tag des Kongresses eröffnete **Andrea Schellino** (Univ. Rom III) mit einem Vortrag zum Thema „*Un palimpseste urbain: genèse du thème parisien chez Baudelaire*“, in dem es um die Einflüsse des französischen Schriftstellers und Literaturkritikers Charles-Augustin Sainte-Beuve auf Baudelaire ging. Schellino führte aus, dass Baudelaire viele seiner Vorstellungen, zumal den städtischen, modernen Raum betreffend, von Sainte-Beuve übernommen habe. Kennzeichnend für das Werk beider Autoren sei das Verhältnis von „*surface*“, Oberfläche, und „*profondeur*“, Tiefe. Sainte-Beuve habe sich den Phänomenen seiner Zeit von außen genähert. Oberflächlichkeit sei für Sainte-Beuve mit Flüchtigkeit verbunden, die er in sein Werk miteinzubeziehen versuche. In Baudelaires Dichtung hingegen werde die „*surface*“ mit der „*profondeur*“ kontrastiert. Auf diese Weise entstünde ein Spannungsverhältnis, das charakteristisch für seine Dichtung sei. Baudelaire thematisiere das Flüchtige der Moderne, fasse dieses aber in die beständige und traditionelle Form des Alexandriners.

Im Vortrag von **Christian Jany** (ETH Zürich) „*Abgesehen von der letzten Strophe war er im Recht: Rainer Maria Rilkes Baudelaire*“ ging es um die Baudelaire Rezeption von Rainer Maria Rilke. Der Vortrag selbst wurde wie ein Kriminalfall aufgerollt. Christian Jany bezog sich auf sechs Zitate, die er Aktenzeichen nannte. Dem ersten „Aktenzeichen“ entspringt auch der Titel des Vortrags. Es entstammt dem Roman „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“. Hier gibt der Protagonist des Werks ein Urteil zu Baudelaires Gedicht „*Une Charogne*“ ab. Er glaubt, dieses endlich verstanden zu haben und stimmt Baudelaire, bis auf

die letzte Strophe des Gedichts, zu. Die Hinwendung zu allen Themen des Lebens entspräche Rilkes eigenem Dichtungsverständnis. Allerdings wirke das Moment des Schreckens in Baudelaire's Dichtung tendenziell überfordernd auf Rilke. Zwar würdige dieser Baudelaire's kompromisslose Hingabe an die Wirklichkeit, lehne die damit einhergehende Behandlung widerlicher, erschreckender oder grausamer Aspekte in der Dichtung jedoch in der von Baudelaire forcierten Direktheit dennoch ab. Ein entscheidender Gegensatz zwischen Rilke und Baudelaire besteht nach Auffassung Janys entsprechend darin, dass Baudelaire die Schocks der Moderne schreibend durchlebt, wohingegen Rilke – etwa den Tagebuchaufzeichnungen seiner Romanfigur Malte Laurids Brigge – durch sprachliche Strategien der Versachlichung eine Distanz zum Schockmoment aufzubauen und es derart zu bewältigen versuche. Nach Rilkes Verständnis sollte die Welt durch die Dichtung vom Bösen gereinigt werden. In Baudelaire's Dichtung gehe es stattdessen gerade darum, die Gegensätzen zwischen Schönem und Hässlichem oder Gutem und Bösem als nicht zu neutralisierende Pole moderner Welterfahrung bestehen zu lassen. Diametral dazu verwandele Baudelaire mittels der Fantasie das Entsetzliche ins Schöne, versetzte das Statische in Bewegung und umgekehrt. Dadurch, dass er die neuen, flüchtigen und oftmals schrecklichen Erfahrungen des modernen Großstadtlebens in die traditionelle Form des Alexandriners fasste, verlieh er ihnen eine Beständigkeit und Greifbarkeit – und bewältigte damit ästhetisch Welt. Gleichzeitig provoziert die Spannung erzeugende Diskrepanz zwischen Form und Inhalt das Publikum. Genau darum gehe es Rilke *nicht*. Das „Neue“ in seiner Dichtung liege Jany zufolge in der Auflösung der Sinneinheit von Satz und Vers, womit die Abtrennung der Strophe von ihrer Aussage einhergehe. Damit lässt sich abschließend im Sinne einer wechselseitigen Erhellung zweier dichterischer Ansätze resümieren, dass Rilke Baudelaire nach seinem eigenen Dichtungsverständnis auslegte und hierdurch neue, eigene Wege beschritten habe.

Immer wieder schwang in den Vorträgen mit, wie die beschleunigte, flüchtige Welt korrespondiert mit der Entwurzelung aus religiösen Bezügen und haltenden Strukturen; Erfahrungen, die den Menschen des 19. Jahrhunderts mehr denn je vor die Herausforderung stellten, das jeweilige Diesseits, das Böse und Ekeleregende in die eigene Vorstellung und Verantwortung zu übernehmen, sich damit zu befassen. Man habe bei Baudelaire das Religiöse als Referenz unbedingt im Hinterkopf zu behalten, wie Karin Westerwelle (Univ. Münster) in die Diskussion einwarf. Dem „Künstler des modernen Lebens“ verlangt Baudelaire ab, „alles mit der gleichen Liebe und gleicher Anteilnahme aufzufassen und zu gestalten“, „die heftigen Begierden und Leidenschaften [...] der Krieg, die Liebe, das Spiel; überall wo wirkliches oder eingebildetes Glück und Unglück ihr verwirrendes Spiel treiben.“ Inwiefern Baudelaire diesen

Anspruch in seinem literarischen Schaffen selbst eingelöst hat, darauf haben die Vorträge von Andrea Schellino und Christian Jany zu antworten versucht. In ihren Vergleichen wurde die Spezifik von Baudelaires Denken und Kunstschaffen deutlich.

Diese Rezension ist im Rahmen des Hauptseminars „Die Kunstkritik von Charles Baudelaire (als Bezugspunkt der Moderne)“, in dessen Rahmen die Tagung in Münster besucht wurde, als Gemeinschaftsprojekt entstanden.

¹ Vgl. https://www.uni-muenster.de/Philologie/aktuelles/archiv/2022/ baudelaire_tagung_verwandlung_paris.html (Stand: 10.3.2024, 16:15 Uhr)

² Baudelaire, Charles: *Le peintre de la vie moderne*, in: Parmée, Douglas (Hg.): *Selected Critical Studies of Baudelaire*, Cambridge: 1949, S. 107-139 S. 118.

³ Vgl. Baudelaire, Charles: *Über Malerei und Karikaturisten*, übers. v. Bruns, Max, Dreieich: 1981, S. 271.

⁴ Benjamin, Walter: *Das Passagenwerk*, in: Tiedemann, Rolf; Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin – Gesammelte Schriften.*, Band V-1 (*Das Passagenwerk*), Frankfurt am Main: 1991, darin: *Aufzeichnungen und Materialien*, a.a.O. S. 497

⁵ Vgl. Voller Vortragstitel: *L'individu et l'espace. Filiations baudelairiennes chez Houellebecq.*

⁶ Übers. „Ich hätte sehr gern dein Bild“, „ein genaues Porträt, das aber den Flou (Unbestimmtheit) einer Zeichnung hätte“. Charles Baudelaire, *lettre à sa mère, Mme Aupick, le 23 décembre 1865.* zit. n. Kemp, Friedrich/Claude Pichois (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke. Briefe in 8 Bänden, Bandnr. 8.* (1992), S. 93.

⁷ Baudelaire, Charles: *Le public moderne et la photographie*“, in: *Études photographiques*, 6. Mai 1999, unter: URL:<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185> (Stand: 20 Juni 2022).

„Da die photographische Industrie die Zuflucht aller verkrachten Maler war, deren Begabung oder deren Fleiß nicht hinreichten, ihr Studium zu Ende zu führen, so trug diese allgemeine Überschätzung nicht nur das Merkmal der Verblendung und des Schwachsinn, sondern sie hatte auch noch einen Anstrich von Rache“. (Charles Baudelaire, *Der Salon 1859*).

⁸ Kemp 1992 (wie Anm. 6.), S. 93.

⁹ Baudelaire, Charles: *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, in: Parmée 1949 (wie Anm. 2), S. 218.

¹⁰ Pichois, Claude (Hg.): *Charles Baudelaire. Œuvres complètes, Bd. II*, Paris: 1975, S. 654.

¹¹ Adorno, Theodor W.: *Valéry Proust Museum* (1955), in: *Ders. Schriften, Bandnr. 11*, Frankfurt: 1973.

¹² Wobei André Malraux Anfang der 1950er Jahre nur das Museum für die Fotografie öffnen wollte.

¹³ Foucault, Michel: *Die Heterotopien*, Frankfurt: 2005, S. 11.

¹⁴ Foucault, Michel: *Andere Räume* (1967), in: Barck, Karlheinz (Hg.): *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays.*, Leipzig: 1993, S. 39.

¹⁵ Vgl. Francastel, Galienne/Francastel, Pierre: *Le Portrait. 50 siècles d'humanisme en peinture*, Paris 1969, S. o. A. zit. nach Le Men.