

## 'La toile oubliée'. Ästhetische Reflexion und die Idee der Modernität bei Baudelaire (am Beispiel von *Une charogne*).

Wolfgang Theile

“Wer die geistige Kultur eines Volkes verstehen will, sollte sich danach umsehen, welche Rangordnung die Künste im Selbstverständnis des betreffenden Volkes haben.” So resümierte vor nunmehr zehn Jahren der Jubilar seine Erfahrungen mit der Vergleichbarkeit der Künste und der Nationalkulturen<sup>1</sup>. Für Baudelaire, “homme penché, penché sur soi”, wie Sartre ihn einmal charakterisiert hat, ist die ‘Rangordnung der Künste’ eine Quelle fortwährender Selbstreflexion gewesen. Vor allem war es die dynamische Oszillation zwischen Objekt und Betrachter, die “magie suggestive contenant à la fois l’objet et le sujet, le monde extérieur à l’artiste et l’artiste lui-même”<sup>2</sup>, die dem Dichter als poetisches Mittel gedient hat. Sie funktioniert in den verschiedenen Künsten unterschiedlich und verweist auf eine je unterschiedene Ordnung innerhalb der Künste. ‘Rangordnung der Künste’, so das Ergebnis der Ausführungen Rauhuts, ist somit mehr als deren steriles Einordnen. Baudelaire gehört zu den ‘beschreibenden’ Dichtern des 19. Jahrhunderts. Die Affinität zur Malerei, die sein Interesse sowie sein theoretisches Bemühen um ästhetische Fragen beherrscht, erscheint somit naturbedingt. Aber gerade dieses enge Verhältnis zur Malerei ist es gewesen, das seine poetische ‘Beschreibung’ unvermittelt aus den gewohnten Bahnen hat gleiten lassen. Diese Erkenntnis läßt sich aus einer Zusammenschau seines kunstgeschichtlichen, kunstphilosophischen Schrifttums, wie den *Salons* und dem *Peintre de la vie moderne*, mit Baudelaires poetischer Praxis gewinnen. ‘Sehen’ ist bei Baudelaire ein malerisch-beschreibendes Mittel, aber auch ein allgemeines ästhetisches Grundverhalten, das die persönliche künstlerische Perspektive des Dichters bezeichnet<sup>3</sup>. Entsprechend setzte Baudelaire auch in der poetischen Praxis das ‘Sehen’ in dieser zweifachen Bedeutung ein, als materiell beschreibende Beobachtung sowie als geistige Leistung der Imagination – “la reine du vrai” (S. 1038) – und der Erinnerung:

“Rappelez-vous l’objet que nous vîmes, mon âme”. (*Une charogne*),

wobei ersteres die poetische Besinnung, die Kunstwirklichkeit heraufbeschwört.

Man weiß, welche Rolle bei den englischen Romantikern “imagination” und “recollektion”, die “emotion recollected in tranquillity”, die “tranquil restoration” gespielt haben<sup>4</sup>. Wordsworth und Coleridge hatten zwei deutlich voneinander unterschiedene

1 Franz Rauhut, «Von der Rangordnung der Künste in der Kultur der Franzosen und Deutschen», *RJb* 24, 1973, S. 121-127; hier: S. 121.

2 Baudelaire, «L’art philosophique» (1869, entstanden 1859), S. 1099 (es wird nach der Pléiade-Ausgabe der *Oeuvres complètes* zitiert).

3 “L’artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon qu’il voit et qu’il sent. Il doit être réellement fidèle à sa propre nature.” (*Salon de 1859*, S. 1037).

4 Wordsworth, Vorwort der *Lyrical Ballads* sowie *Tintern Abbey*.

Phasen des Poetisierens zutage gefördert: das erlebnishafte Imaginieren und das distanziert intellektualisierte Gestalten. In dem Kapitel "L'art mnémonique" seiner Schrift *Le peintre de la vie moderne* (1863) hat Baudelaire, wiederum am Beispiel der Malerei, den komplizierten ästhetischen Vorgang untersucht, wirkungsästhetisch ausgeweitet und auf den Betrachter bezogen:

"l'imagination du spectateur, subissant à son tour cette mnémonique si despotique, voit avec netteté l'impression produite par les choses sur l'esprit de M. G. Le spectateur est ici le traducteur d'une traduction toujours claire et enivrante." (S. 1166).

Was der Betrachter aufnimmt, ist also nicht der Gegenstand, sondern dessen "image écrite dans (le) cerveau" (S. 1167), die Wordsworth in seinen *Daffodils* vom "inward eye" hergeleitet hatte. Baudelaire analysiert genauer; der poetische Eindruck ist bei ihm seinerseits schon Ergebnis zweier gegenläufiger Vorgänge, nämlich eines "duel entre la volonté de tout voir, de ne rien oublier, et la faculté de la mémoire" (ebd.). Dieses Duell zwischen Anschauungswille und Anschauungsfähigkeit im poetischen Prozeß stellt sich bei Baudelaire als ein Akt des Abstoßens, des Aussonderns von Materialität, als ein Akt der 'décomposition' dar. Dieser künstlerische Akt der Auflösung betrifft also zunächst das Anschauungsmaterial: "(L'imagination) décompose toute la création"<sup>5</sup>. Allerdings hat Baudelaire, wie sich später zeigt, den Begriff der "création" doppeldeutig verwendet, nämlich bezogen auf Anschauungsrealität und als Kunstwirklichkeit. Denn in seinem ästhetischen System sind 'décomposition' und 'création' einander vielfältig zugeordnet. Über die beiden Prozesse – 'décomposition' und 'création' – verläuft Baudelaire's dichtungstheoretischer Zugriff auf die poetische Phantasie und auf ihr Verhältnis zur Wirklichkeit<sup>6</sup>.

Der Aufeinanderbezug der beiden Kunstprozesse ist in *Une charogne* thematisch geworden. Ohnehin ist der Anlaß des Gedichts etwas Vorganghaftes und nicht etwa der minutiös beschriebene Gegenstand des Kadavers. Dieser Vorgang ist die Dynamik einer Verwandlung; Verwandlung von Materie in Körperlosigkeit, Verwandlung von lebendiger Schönheit in häßliche Todesstarre, aber auch von Häßlichkeit in Schönheit und schließlich auch von Beschreibungsrealität in Poesie. Der Baudelaire-Forschung ist das alles keineswegs neu, und die Debatte ging mithin vor allem um die gestalterische Praxis dieser Konzeption, bis es A. Noyer-Weidner gelang, die Struktureinheit des Gedichts ohne Bruch und Isolierung einzelner Passagen aufzuzeigen<sup>7</sup>. Demzufolge verläuft in dem Gedicht die organische Auflösung über eine Serie von Bildern, Vergleichen (Wasser, Wind, Getreideworfen), Abstraktionen ("une étrange musique", "une ébauche") und Leerstellen (Strophe 9) bis zur vollständigen Zerstörung einer Illusion, der "körperliche(n) Illusion der Lebenswirklichkeit" (S. 193). Poetisches Objekt ist, wie schon angedeutet, nicht nur der Vorgang der Zersetzung, sondern, wie die Schlußverse

5 *Salon de 1859*, S. 1037.

6 "(L'imagination) décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf." (S. 1037 f; Hervorhebungen sind von mir).

7 «Stilempfinden und Stilentwicklung Baudelaire's im Spiegel seiner Varianten», in: *Linguistics and Literary Studies*, Festschrift für H. Hatzfeld, Washington 1964, S. 303-327 (in dem WdF-Band *Baudelaire*, hg. von Noyer-Weidner, Darmstadt 1976, S. 180-212).

“Que j’ai gardé la forme et l’essence divine  
De mes amours décomposés!”

mitteilen, vor allem das, was der Zersetzung entgegenwirkt, “die Verwandlung der singulären, manchmal häßlichen Objektwelt der Realsituation in eine sprachlich-artifizielle Gegenwelt”; es “wird der allmähliche Wandel des ekelerregenden Objekts der Realsituation – «une charogne infâme» – zu einem schönen Gegenstand – «ce monde rendait une étrange musique» – vorgeführt und als künstlerischer Vorgang thematisiert”<sup>8</sup>. Dahinter steht auch die Annahme<sup>9</sup>, daß das poetische Verfahren in einem engen Funktionszusammenhang mit der persönlichen Lebenserfahrung des Dichters zu sehen sei: “daß die poetische Niederschrift für Baudelaire der Versuch war, Widerstand zu leisten und in deren Architektur einen Halt zu finden, der wenigstens als schriftliches Zeugnis Dauer haben konnte” (S. 26). Immer unüberhörbarer ist deshalb die Vermutung geäußert worden, daß der zentrale Gegenstand des Gedichts die Dichtung selbst sei und daß sich in der dichtungssprachlichen Vermittlung von Zersetzung und Gestaltung, von “décomposition” und “création” der Dichtungsbegriff Baudelaires mitteile.

Gerade dieser Aspekt scheint mir angesichts der vielfältigen Anwendungsmöglichkeiten ‘immanenter Poetik’ noch nicht konsequent genug herausgestellt zu sein, zumal Baudelaires eigene Erkenntnisse einer poetologischen Auslegung seiner Dichtung durchaus förderlich sind. In seinen kritischen und theoretischen Schriften hat Baudelaire, in der Nachfolge Edgar Poes, eine sehr strenge Auffassung vom poetischen Akt vertreten. Ohne Lücken, Unsicherheiten, unter Ausschluß des Zufalls soll das Gedicht in seiner Struktur mit höchster mechanischer Präzision zugleich eine Mitteilung darüber enthalten, nach welchen Regeln es funktioniert und welches seine intellektuell faßbaren darstellungs- und wirkungspoetischen Funktionen sind. Dadurch werden andere, moralische oder philosophische, Absichten keineswegs ausgeschlossen, aber ihnen bleibt doch nicht der hohe Rang überlassen, poetisches Ziel zu sein. Dieser Rang gebührt allein der Selbstdarstellung und Selbstreflexion des Dichterischen<sup>10</sup>. Von dieser Konzeption muß ausgegangen werden, wenn man den konstruierenden Geist, den “cerveau”, dem Baudelaire immer wieder das Poetische abverlangte<sup>11</sup>, an *Une charogne* sichtbar machen möchte. Eine Strukturinterpretation des Gedichts (I) soll dem Problem der künstlerischen Selbstreflexion Baudelaires gewidmet sein. Zugleich wird sich die Frage erheben, welcher Wirklichkeitsbegriff mit der für Baudelaire charakteristischen Poetik und poetologischen Struktur verbunden ist (II).

I. Die triumphierenden Schlußverse von *Une charogne* über die Befähigung des Dichters, den Zerfall zu überwinden und ihn sogar schöpferisch fruchtbar zu machen, bringen eine Überzeugung zum Ausdruck, die Baudelaires Selbstverständnis betrifft. An Banville schätzte er den Anspruch, den er für sich selbst vertrat: “l’absolue divinisation du

8 Klaus Dirscherl, «Das Beschreiben als poetische Sprechweise in Baudelaires *Fleurs du mal*», WdF-Band *Baudelaire*, S. 318-361; hier S. 354, Anm. 80.

9 Dazu Gustav Siebenmann, im Anschluß an A. Béguin (*L’âme romantique et le rêve*), in: *Die französische Lyrik*, Bd. II, S. 20-28.

10 “La Poésie, pour peu qu’on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d’enthousiasme, n’a pas d’autre but qu’Elle-même” (*Théophile Gautier*, S. 685).

11 Ein “laboratoire étroit et mystérieux du cerveau” (*Salon de 1846*, S. 887) bewunderte Baudelaire unter dem “ciel du crâne” (ebd.); der künstlerische Akt vollzieht sich unter der “coupole (du) cerveau” (*Théophile Gautier*, S. 676).

poète”<sup>12</sup>. Als ästhetische Leitidee begründet dieser Anspruch den charakteristischen Umgang des Dichters mit den Objekten, die seinem Leben und seiner poetischen Erfahrung zugeordnet sind. Darauf beruht auch Baudelaires Verhältnis zur Frau, die in *Une charogne*, wie in vielen anderen seiner Gedichte, an der Idee des Poetischen teilhat und somit der eigentliche Beschreibungsgegenstand ist. Während die als Anlaß gewählte “charogne” lediglich mit der Funktion des metaphorischen ‘Als ob’ vorlieb nehmen muß, überträgt Baudelaire der Frau, die dem Gedicht angehört, die ganze Fülle der möglichen Seinsweisen: als Geliebte, als Gegenstand einer Collage, als geistige und poetische Erfahrung, als materielles Zerfallsprodukt; in der Tat “une divinité, un astre, qui préside à toutes les conceptions du cerveau mâle”<sup>13</sup>. In der Frau wie in der Poesie ruht für Baudelaire desgleichen das Wesen der Künstlichkeit, des Zaubers, der kultischen Einkleidung und Initiation; in seinem “Éloge du maquillage” verbindet sich die Idee des Schönen und Guten mit den Begriffen “art; artifice; artificiel; calcul; parure; la haute spiritualité de la toilette” und mündet in die Feststellung:

“La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s’appliquant à paraître magique et surnaturelle; il faut qu’elle étonne, qu’elle charme; idole, elle doit se dorner pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s’élever au-dessus de la nature pour mieux subjuguier les cœurs et frapper les esprits.” (S. 1184).

Daß Baudelaire mit dem Gedichtgegenstand ‘Frau’ nach der poetischen Kunst suchte und diese dort auch fand, zeigt sich noch unverhüllt in jener Passage, wo die Beschreibung der Frau mit der jahrtausendalten Debatte der künstlerischen ‘imitatio naturae’ verknüpft wird; bei der Frau dient die künstliche Verschönerung keineswegs der Natur oder der Natürlichkeit; desgleichen bei der Kunst:

“Qui oserait assigner à l’art la fonction stérile d’imiter la nature?” (S. 1185).

Nun gehören solche Analogien zum eher oberflächlichen poetologischen Reflexionsgehalt von *Une charogne*. Daß aber die Schlußverse des Gedichts:

“Que j’ai gardé la forme et l’essence divine  
De mes amours décomposés!”

ungleich mehr enthalten, wird an ihrer einzigartigen strukturgebundenen Funktion ersichtlich. Denn “la forme”, “l’essence divine” und die “amours décomposés” sind keineswegs nur Summe und moralisches Fazit eines poetischen Erlebnisses. Sie sind zugleich das strukturelle Funktionsgesetz des ganzen Gedichts. In dieser doppelten Wirksamkeit birgt sich die typische “combinaison de chair et d’esprit”, die Paul Valéry als Merkmal der besten Dichtung Baudelaires herausgestellt hat<sup>14</sup>. Dies ist am Aufbau des Gedichts zu belegen.

Wir hatten oben schon festgehalten, daß sich die Zweipoligkeit von “forme” und “essence divine” in den unterschiedlichen Mitteln der ästhetischen Wahrnehmung findet, die in dem Gedicht in Anspruch genommen wird, nämlich zum einen in der gegenständlichen Betrachtung oder Beschreibung (nous vîmes) und zum anderen in der kreativen Erkenntnis (Rappelez-vous) des Überhöhens oder Poetisierens. Das ist aber nur eine der Glieder-

12 *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* (1861), S. 738.

13 *Le peintre de la vie moderne*, S. 1181.

14 P. Valéry, «Situation de Baudelaire», *Variété II* (1930), in: *Oeuvres de P. Valéry* (Pléiade), Bd. I, S. 598-613; hier: S. 610.

derungsmöglichkeiten. Folgerichtig bezieht sich das Merkmal der ästhetischen Doppelwertigkeit auch auf die Objekte der Wahrnehmung. Mit "la forme" kennzeichnet der Dichter das Gesehene und beschriebene "objet", d.i. die "charogne", in der sprachlich das darin enthaltene 'chair' den Bedeutungskern bildet; das andere, "l'essence divine", ist das Ungegenständliche, Erinnernte, Gewußte, nämlich die im ganzen Gedicht suggestiv mitschwingende Geliebte, apostrophiert als "reine des grâces" im letzten Teil des Gedichts, als "mon âme" im ersten Teil<sup>15</sup>. Der zweigleisige Gedichtablauf beinhaltet also ein materielles Objekt (la charogne) und seine Vergleichsform (die Geliebte), die ihrerseits in Materie (die körperliche Liebe) und ihr geistiges 'simulacrum' (die Überhöhung der Liebe) "zerfällt". Diese beiden Seiten sind gemeint, wenn am Ende von den "amours décomposés" die Rede ist: der Kadaver und die geliebte Frau; der materielle Zerfall und die seelische Auflösung im Liebesakt; die gegenständliche Sehperspektive, in die Kadaver, Frau und Liebe geraten können zum einen, sowie zum anderen die poetisch-schöpferische Perspektive: das Gedicht. Die assoziativen Verweise auf den Liebesakt sind zahlreich in dem Gedicht. Sie reichen von den Gegenständen (charogne/chair; sur un lit; les jambes en l'air comme une femme lubrique; son ventre; ce ventre) über die Zustände (brûlante; comme une fleur s'épanouir<sup>16</sup>) bis zu den Vorgängen des Liebes- und Zeugungsakts (de rendre au centuple à la grande Nature; Vous crûtes vous évanouir; Tout cela descendait, montait; Vivait en se multipliant; mouvement rythmique).

Diese sehr verzweigt eingebrachte Doppelstruktur des Gedichts mündet in die Strophen 8 und 9, wo diese innere Form, antinomisch auseinandergefallen in die körperliche und die geistige Sehweise der Dinge – "la forme et l'essence divine" –, endgültig auf das ästhetische Feld, auf Beschreibung und Poetisieren bezogen wird. Denn bis dorthin entwickelte das Gedicht als "kinetische Beschreibung" (S. 192), wie Noyer-Weidner zeigten konnte, die Entseelung eines materiellen Gegenstandes, bis hin zum "squelette", das geist- und bewegungslos herumliegt: (Strophe 9)

"Derrière les rochers une chienne inquiète  
Nous regardait d'un œil fâché,  
Épiant le moment de reprendre au squelette  
Le morceau qu'elle avait lâché."

Bis dahin entwickelte es aber auch die Evokation einer bildhaft und metaphorisch als Liebesakt verdeckten Creatio. Dort, wo dieser Akt ausläuft in die ekstatische Vollendung, in der die klaren Formen verschwimmen, Bewußtsein und Traum ineinander übergehen und etwas Neues sich ankündigt, da verschmilzt der Liebesakt mit dem künstlerischen Schöpfungsprozeß:

"Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve  
Une ébauche lente à venir,  
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève  
Seulement par le souvenir."

15 Wörtlich mag "mon âme" auch auf die seelische Kraft des beschreibenden Subjekts anwendbar sein; aber auch dann verwies es wieder auf die Geliebte, weil in dem ganzen Gedicht Liebe und poetischer Akt einander zugeordnet sind.

16 Die sexuelle Symbolik der sich öffnenden Blume gibt sich deutlich in André Massons malerischer Umsetzung des Gradiva-Motivs zu erkennen (1939), die in der Zusammenfügung von Frau und Tod, Grab und Blüten, Insekten und eine als blumenartige, hungrige, fleischfressende Öffnung überdimensional gemalte Vagina in frapperanter Weise dem Baudelaireschen Thema entspricht.

Die kreative Ekstase im Liebesakt wie im künstlerischen Akt ist die höchste Form des Auslöschens (s'effacer), in der alle Materialität getilgt ist und das Weiterleben übergeht in die Existenzform des Geistigen, des Traums und der Erinnerung. "Rêve" und "souvenir" vermitteln von hier ab als ästhetische Begriffe den poetologischen Sinn des Gedichts. Was sie als ästhetische Funktionen leisten, hat Baudelaire andernorts mit Bezug auf die Malerei erläutert. "Rêve" und "souvenir" sind für den Künstler die eigentliche Inspirationsquelle, die wahre Natur: "l'image écrite dans (le) cerveau"<sup>17</sup>. Es genügt darum nicht, bei der Interpretation von *Une charogne* "rêve" und "souvenir" lediglich in ihren physiologischen Funktionen zu berücksichtigen und sie als innertextliche Phase der Entkörperlichung der "charogne" in den Gesamtablauf einzuordnen<sup>18</sup>. Ergebnisse einer Entmaterialisierung sind "rêve" und "souvenir" auch im Kunstprozeß (Les formes s'effaçaient). Sie folgen auf einen Materialzerfall und setzen eine erneuernde Materialisierung anderer Art in Gang. Denn Kunst ist ein Zerfallsprodukt im Gehirn des Künstlers; auch darauf verweisen die "amours décomposés". Somit ist das Gedicht in seiner charakteristischen Struktur eine Hieroglyphe komplizierter intellektueller Vorgänge, Funktionen und Beziehungen.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß Baudelaire das ganze Gedicht mit seinen strukturellen wie seinen sprachlichen Implikationen der Idee der 'creatio' gewidmet hat. Die materielle und die geistige Komponente, die dem Schöpferischen stets innewohnen, verteilen sich gleichmäßig auf den Liebesakt und auf den Kunstprozeß; beide sind sie gebunden an die Materialität und das Instrumentale, beide suchen sie aber auch ihre Vollständigkeit im Geistigen, indem sie sich so vollkommen wie möglich der Körperlichkeit entledigen, um dem Neuen, dem bislang noch Unbekannten, der "ébauche lente à venir" zur Verwirklichung zu verhelfen. Die Beschreibung des Zerfalls – Zerfall eines Kadavers, Zerfall einer Liebe in zwei unterschiedliche Arten, Zerfall einer Anschauung in materielles und geistiges Sehen – ist demnach in *Une charogne* an keiner Stelle ein Selbstzweck, sondern stets das notwendige Gegenbild einer Hervorbringung.

II. Die strukturelle Analyse des Gedichts ist zu ergänzen durch die Frage, welche Wirklichkeitsvorstellung sich mit der vom Dichter gewählten Struktur verbindet. Es ist im Falle Baudelaires sicherlich nicht angebracht, ausgehend von der Thematik der "amours décomposés" aus dem poetischen Prinzip der materiellen Zersetzung eine sich weltanschaulich gebende Kunstreligion herzuleiten. Vielmehr erscheint es erlaubt und nach den Erkenntnissen Hugo Friedrichs sogar angezeigt, den Vorgang der Dekomposition bei Baudelaire in einen mentalitätsgeschichtlichen Zusammenhang mit moderner Kunst zu bringen<sup>19</sup> und das moderne Bewußtsein einer zerfallenden und zerfallenen Wirklichkeit auf geläufige ästhetische Erfahrungen der Moderne zu beziehen. "Décomposition", die im ästhetischen Denken der Neuzeit Entrealisierung, Entmaterialisierung, aber auch kompositionelle Umgestaltung (einer sprachlichen oder formalen Ordnung) bedeutet, enthält als Begriff eines Wirklichkeitsbewußtseins die Idee des Aus-den-Angeln-Hebens

17 "En fait, tous les bons et vrais dessinateurs dessinent d'après l'image écrite dans leur cerveau, et non d'après la nature". (*Le peintre de la vie moderne*, S. 1167).

18 (Noyer-Weidner, S. 192) "dieser nur mehr geistig-traumhafte, kraft der Erinnerung herzustellende Zusammenhang mit der einstigen Wirklichkeit".

19 In H. Friedrichs *Struktur der modernen Lyrik* (1956) vgl. zu diesem Fragenkreis im Baudelaire-Kapitel die Abschnitte "Zerlegen und Deformieren" (S. 55 ff) sowie "Abstraktion und Arabeske" (S. 57 f).

der Wirklichkeit, die Ionesco als "dislocation du réel" auch im dramatischen Impuls des zeitgenössischen Theaters aufgespürt hat<sup>20</sup>. Diesem Bewußtseinsinhalt einer lebenswirklich und bewußtseinsmäßig erfahrbaren "dislocation" hat die moderne Kunst verschiedene künstlerische Strategien zugeordnet; die bekanntesten sind Abstraktion, Collage, Verselbständigung des künstlerischen Grundmaterials (Farben, Formen, Klänge), auch die 'metaphysischen Landschaften' bei Giorgio de Chirico. Baudelaire hat es unternommen – und dies keineswegs nur in *Une charogne* –, mit den ihm zur Verfügung stehenden sprachlichen Mitteln eine 'metaphysische Landschaft' im Sinne De Chiricos zu gestalten, d.h. eine poetische Situation zu schaffen, die nicht aus dem produktiven Angebot allein entsteht, sondern aus dem Funktionsverbund von Kunstproduktion und Kunstrezeption. In *Une charogne* hat der Dichter diesen Funktionsverbund ausdrücklich assoziiert und seinem Leser geradezu aufgedrängt. Denn der Vorgang der Rezeption und Betrachtung gehört quantitativ und qualitativ zu den herausragenden Komponenten des Gedichts. Die von Baudelaire verfügte Erlebniskonstellation ist die eines Bildes sowie der dem Bild komplementären Betrachtungsvorgänge. Mit anderen Worten, zur Gedichtsubstanz gehört das konkrete, handgreiflich dargestellte Bild der Gegenstände (*l'objet que nous vîmes*), das sich als typisches Stilleben, 'nature morte' erweist, statisch, leblos, ohne Zeitvermittlung: eine Frau, deren Funktions- und Leblosigkeit bis zur Todesstarre führt; ein skelettierter Kadaver; eine Hündin; "un sentier", "l'herbe" und "les rochers" als Landschaftselemente; ein Sommertag mit strahlender Sonne, "ciel". Alle übrige Gedichtsubstanz besteht in Betrachtung und rezeptiver Reaktion. Betrachtet wird dieses Bild vom lyrischen Ich sowie von seinem Ansprechpartner (*nous vîmes*); Betrachtung erfolgt auch von anderen Seiten, von der Sonne (*Le soleil rayonnait sur*), vom Himmel (*Et le ciel regardait*), von der Umwelt (*une chienne inquiète/Nous regardait*). 'Betrachten' ist somit eine der zentralen Aktivitäten des Gedichts, die in Funktion zu der Objektansammlung steht. Sie steht aber auch in Funktion zum rezipierenden, betrachtenden Leser. Denn eine weitere schwerpunktmäßige Gedichtkomponente bildet der interpretierende, vermittelnde Phantasie- und Fiktionsbestand des Gedichts. Dazu gehören die zahlreichen, für Baudelaire charakteristischen Vergleiche<sup>21</sup>; zu diesem Rezeptionsgeschehen gehört ferner die Körperlosigkeit von Konjektur und Erinnerung<sup>22</sup>. Es ist auffällig, daß, im Gegensatz zu der leblosen Objektrealität des Bildes, jene andere, aus Rezeption, "rêve" und "souvenir" entstehende Kraft die gesamte Dynamik des Gedichts enthält. Dieser Teil, die "ébauche lente à venir, / Sur la toile oubliée", verbleibt zwar in der Körperlosigkeit eines Denkvorgangs, einer erinnerten Vergangenheit (*Rappelez-vous*) und einer imaginierten Zukunft (*vous serez semblable; telle vous serez; Quand vous irez*); diese Skizze repräsentiert die Realitätsebene des Fiktionalen. Aber gerade dieser Teil enthält lebensvolle Dynamik und eine Zeitvorstellung. So funktions- und leblos beispielsweise die angeredete Frau, die "reine des grâces", als Teil des Bildes bleibt, so lebendig wird sie als imaginierte Geliebte und als Produkt des rezeptiven Bewußtseins, das den Bildgegenstand in die Zukunft projiziert: "Vivre parmi les monuments" lautet die Textvariante des Verses "Moisir parmi les ossements".

20 E. Ionesco, «Expérience du théâtre», in: *Notes et contre-notes*, Paris 1962, S. 3-22; hier: S. 13.

21 "comme une femme lubrique; d'une façon nonchalante et cynique; Comme afin de la cuire à point, / Et de rendre au centuple à la grande Nature / Tout ce qu'ensemble elle avait joint; Comme une fleur s'épanouir; comme un épais liquide; comme une vague; On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague, / Vivait en se multipliant; Et ce monde rendait une étrange musique, / Comme l'eau courante et le vent, / Ou le grain qu'un vanneur. . .".

22 "rêve; souvenir; Rappelez-vous; Et pourtant vous serez . . . ; Oui! telle vous serez . . . ; Alors, ô ma beauté! dites à la vermine / Qui vous mangera de baisers; Quand vous irez".

Baudelaires poetische Synthese verbindet in *Une charogne* Elemente miteinander, die zwei verschiedenen Konstruktionsweisen und zwei verschiedenen Realitätsebenen angehören, zugleich aber auch in einem jeweils besonderen Verhältnis zum Betrachter (lyrisches Ich; Leser) stehen. Das interpretativ erschlossene Prinzip der semantischen und formalen Verdoppelung erhält damit einen weiteren Bestandteil: das in Hervorbringung und Aufnahme verdoppelte poetische Bewußtsein. Nicht nur die poetischen Mittel – Wort, Bild, Struktur, Objekt – erhalten in Baudelaires Dichtungssystem eine mehrfache Wertigkeit, sondern auch das poetische Bewußtsein wird aufgefächert in Produktion und Rezeption. Beide zusammen bilden für Baudelaire das Zentrum des Schöpferischen. Damit gelingt Baudelaire auf sprachlich-dichterischem Wege das, was er als Kunstkritiker der Malerei abverlangte. Wolfgang Drost hat überzeugend darstellen können<sup>23</sup>, daß “Baudelaires ausgeprägter Sinn für die Wirkkraft einer vom Gegenständlichen gelösten Kunst” (S. 441) einen hohen ästhetischen Stellenwert der “ébauche”, dem Skizzenhaften und damit der Öffnung des Kunstwerks für die Konjektur einräumte, weil die “ébauche”, die in *Une charogne* dem poetischen Bewußtsein des Künstlers schöpferischen Freiraum verschafft, zugleich den “Schwerpunkt eines Kunstwerks (. . .) in den Betrachter verlegt” (S. 416). Wenn also das in vielfacher Weise in der Form und in der Sprachfügung des Gedichts gespiegelte Zerfallsprodukt der “amours décomposés” womöglich das poetische Zeichen für eine zerfallene Wirklichkeit ist, so garantiert der Betrachter als beigelegte ästhetische Funktion die in der Rezeption vollzogene Zusammenfügung der auseinandergefallenen Gegenstände der Wirklichkeit.

Das harte Gegeneinandersetzen ontologisch unterschiedener Realitäten ist zu einem Charakteristikum der modernen Lyrik geworden und hat sich in Reverdys Bildtheorie des “rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées” verfestigt<sup>24</sup>. Solche Unvereinbarkeit der Wirklichkeitsebene, die sich der Betrachtung und damit der interpretativen Synthese durch den Rezipienten anbietet, findet sich bei Baudelaire immer wieder thematisiert. Viele Bildkonstruktionen Baudelaires verwenden das Motiv der in die Lebenswirklichkeit geholten Abstraktion oder, umgekehrt, des plötzlich in die Abstraktion eintretenden lebendigen Betrachters. In *Les aveugles* entsteht auf diese Weise durch die Bildbetrachtung des Bruegelschen Gemäldes ein derartiges Ineinanderfließen der verdoppelten Realität. Der Betrachter (Comtemple-les, mon âme), der seine Intelligenz und Sensibilität auf das Gemälde richtet, tritt in die Bildrealität ein und verwandelt sich in die ziellose Stumpfsinnigkeit der Bildfiguren:

“Vois! je me traîne aussi! mais, plus qu’eux hébété”.

Durch diesen rezeptiven Akt gewinnt das Gemälde Leben, ja wird zur eigentlichen Wirklichkeit, tritt sozusagen aus dem Bildrahmen heraus und verändert seinerseits die gewohnte Lebensrealität des Betrachters und der großstädtischen Umgebung in erschreckender Weise. Als Produkt der “toile oubliée” entsteht das poetisierte Bild der modernen

23 W. Drost, «Kriterien der Kunstkritik Baudelaires. Versuch einer Analyse», in: *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, hg. von H. Koopmann und J.A. Schmoll, Bd. I, Frankfurt/M. 1971, S. 256-285 (WdF-Band *Baudelaire*, S. 410-442).

24 Vielleicht ist es nicht zu gewagt, selbst die dadaistische oder surrealistische Technik der Collage als “systematische(r) Ausbeutung des zufälligen oder künstlich provozierten Zusammentreffens von zwei oder mehr wesensfremden Realitäten auf einer augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene” (Max Ernst, Ausstellungskatalog Köln 1963/64, Wallraf-Richartz-Museum) auf Baudelaire zurückzuführen.

Stadtlandschaft, die die Bruegelschen Blinden durchirren. Vor angekündigt durch die "pavés", die das Gemälde selbst in so eindeutiger Form gar nicht enthält, verfremdet durch das chaotisch tobende Leben der Großstadt, durch das sich der makabre Blindenzug bewegt, vollzieht sich das Mysterium der Stadt, nämlich die mechanische Vervielfältigung und plötzliche Erstarrung des zum Stehen gebrachten Films, die Verwandlung der großstädtischen Passanten in "tous ces aveugles", die den "noir illimité", den "silence éternel" und den "ciel/Ciel" auf einer nun völlig veränderten Verständnisebene verwirklichen. Dieses unwirkliche Umherirren der Bruegelschen Blinden in einer vertrauten Realität und deren plötzliche, erschreckende Verwandlung in Vertrautheit wiederholt sich in eindrucksvoller Weise in *Les sept vieillards*. Mit einem wiederum filmisch anmutenden Kunstgriff der Vervielfältigung (Ce sinistre vieillard qui se multipliait) wird die literarische und malerisch vermittelte Erfahrung des Ewigen Juden als elementare Existenzform auf die Großstadt und das lyrische Ich bezogen, wie dies mit dem Blindenzug geschehen war. Mit dem Heraustreten solcher künstlerisch konstruierter Gestalten aus der Fiktionalität gerät die Lebensrealität unvermittelt zur Abstraktion; sie erweist sich als "absurdité" (*Les sept vieillards*) und entblößt mit einem Male ihren toten, seelenlosen mechanistischen Charakter, den die blinden Menschenautomaten, "Pareils aux mannequins" (*Les aveugles*), "tout pareils à des marionnettes" (*Les petites vieilles*), hervorgehoben haben. Die Vertrautheit der "fourmillante cité" Paris (*Les sept vieillards*) schlägt um in die Unvertrautheit eines abstrakten "fourmillant tableau" (*Les petites vieilles*). Erst viel später hat Giorgio de Chirico mit seinen berühmten 'mannequins' der sog. metaphysischen Periode diese malerische Technik der Baudelaire'schen "toile oubliée" in die moderne Malerei eingebracht; aber auch mit seinem Bild-im-Bild-Verfahren, wobei, wie in *Les aveugles* und *Une charogne*, die umgekehrte Wertigkeit eines realistisch erscheinenden Gemäldes in einer abstrahierten Lebenswirklichkeit erkennbar gemacht wird<sup>25</sup>.

Das an der Struktur von *Une charogne* verifizierte Prinzip künstlerischer Modernität Baudelaire's führt zu der Feststellung, daß das Gedicht nicht dieses oder jenes *bedeutet*, sondern daß es durch und durch das *ist*, was es sagt; eine Feststellung, die ich auf alle ranghohe Dichtung bezogen und als Begründung ihres Ranges verstanden wissen möchte. Die "toile oubliée" ist bei Baudelaire nur scheinbar eine Mangelsituation, nämlich die Unfähigkeit zur Beschreibung, so wie auch die Dürftigkeit des Gedichttitels nur scheinbar ein kümmerliches Beschreibungsobjekt ankündigt. Vielmehr figurieren beide als Zeichen einer mit sprachlichen und kompositorischen Mitteln betriebenen Selbstreflexion, die den nicht zu überbietenden Reichtum des Gedichts ausmacht. Denn, wie Baudelaire an anderer Stelle versichert: "La toile doit être couverte – en esprit – au moment où l'écrivain prend la plume pour écrire le titre."<sup>26</sup>

25 Ich denke an Gemälde wie *Interno metafisico con grande fabbrica* (1916) und *Grande interno metafisico* (1917).

26 «Des méthodes de composition», in: *Conseils aux jeunes littérateurs* (1846, S. 477-484), S. 481.