



JE SUIS BELLE, Ô MORTELS!

Baudelaires plastischer Traum und die
Skulptur im 19. Jahrhundert.

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des akademischen
Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. Phil.)
durch die Philosophische Fakultät
der
Heinrich-Heine-Universität
Düsseldorf

vorgelegt von
Susan Brooks-Dammann

Detmold 2009

*Aber diese Plastik ist in eine Zeit geboren
worden, die keine Dinge hat, keine Häuser,
kein Äußeres. Denn das Innere, das diese Zeit
ausmacht, ist ohne Form, unfassbar: es fließt.*

(Rilke, Rainer Maria, Auguste Rodin,
Frankfurt/Main und Leipzig 1984, S. 103)

INHALT

1. EINLEITUNG

1

TEIL I. BAUDELAIRES THEORIE DER KUNST

2. „Pourquoi La Sculpture Est Ennuyeuse?“ - Baudelaires Salonberichte

16

2.1. Der Salonbericht des Jahres 1845

17

2.2. „Pourquoi La Sculpture Est Ennuyeuse?“ - Der Salonbericht des Jahres 1846

19

2.3. „Sculpture“ - Der Salonbericht von 1859

24

3. Baudelaires Ästhetik

28

3.1. Baudelaires Konzept des Surnaturalisme: Über die Hieroglyphenhaftigkeit der sichtbaren Wirklichkeit

31

3.1.1. Korrespondenzen

32

3.2. Die Bedeutung des L'Ordre in Baudelaires Ästhetik

35

3.2.1. Ein Einblick in das Konzept des L'Ordre in der Kunst

38

3.2.2. Das L'Ordre Baudelaires

40

3.3. Die Schönheit

44

3.3.1. Die Bedeutung des Schönen in der Kunst - ein Überblick

44

3.3.2. Baudelaires Schönheitsbegriff

50

3.3. Über die Moral

55

3.3.1. Moral und Kunst, Kunst und Moral

57

3.3.2. Moral und Schönheit- das 18. Jahrhundert

59

3.3.3. Die Moral des Bourgeois

62

3.3.4. Baudelaires Moralbegriff

64

3.3.5. Die Beziehung zwischen Ästhetik, Moral und Natur

68

3.3.6. Baudelaires ästhetische Moral

72

3.4. Die Königin der Fähigkeiten

77

3.4.1. Zur Kreativität

78

3.4.2. Baudelaire und die Einbildungskraft	82
3.5. Das Staunen an den Dingen - Die Bedeutung der Originalität	85
3.5.1. Die Sensation des Neuen und die Antike	88
3.5.2. Baudelaire und der Fortschritt	91
3.6. Der Betrachter bei Baudelaire	93
<u>4. Ein erstes Resumée: Natur ist Nicht-Kunst</u>	98
4.1. Ergänzende Betrachtungen zum Salon von 1846	103
4.2. Ergänzende Betrachtungen zum Salon von 1859	109
4.3. Zum Vergleich der Kritiken der Salons von 1846 und von 1859	112

TEIL II: ÜBER DIE KARAIBEN UND DIE BARBAREN DER KUNST

<u>5. Über die „Caraiibes“ der Skulptur</u>	116
5.1. Über das „Zuviel“ an Antike	118
5.1.1. Exkurs: Die Idee des Klassizismus. Ein Überblick	119
5.1.2. Der Antikenkult im 19. Jahrhundert	122
5.1.3. James Pradier, der „König der Bildhauer“	123
5.1.4. Warum Baudelaire die Antikenjünger verachtete	130
5.2. Die Sklaven der Realität.	130
5.2.1. Von den Anhängern der „Gemüsereligion“	133
5.2.2. David D'Angers, ein „Sklave der Realität“ der Skulptur	140
5.2.3. Baudelaire und die „Diener“ der Realität	142
5.3. Die „Spitzfindigen“ und die „Geistreichen“ der Kunst	144
5.3.1. Emanuel Frémiet, ein „artistischer Affe“	150
5.3.2. Ein weiterer Spitzfindiger: Pierre-Eugène Hébert	154
<u>6. Ein zweites Resumée: Die Karaiben und Barbaren</u>	159

TEIL III: DER TRAUM IN STEIN. BAUDELAIRES VERWIRKLICHTE VISION DER SKULPTUR

<u>7. Die Vision der Moderne:</u>	
<u>Ernest Christophes „Le Masque“</u>	162
7.1. Die Psychologisierung der Allegorie	167
<u>8. Die Tochter des Propoitos</u>	169
8.1. „ <i>La Femme Piquee par un Serpent</i> “	170
8.1.1. Der Skandal	174
8.1.2. Das Objekt „Frau“	178
8.1.3. Das Objekt „Statue“	180
8.1.4. Exkurs: Aussicht und Kontemplation	182
8.1.5. Zwischen Nähe und Distanz	183
8.1.6. Eine „Serie von Fragmenten“	184
8.1.7. Kunst und Künstlichkeit	187
8.2. Die Propotoide und Baudelaires Traum von Kunst	190
<u>9. Die Flüchtigkeit des Augenblicks</u>	194
9.1. Edgar Degas und seine Ballerinen	200
9.1.1. Disequilibrium	202
9.1.2. Eine Anatomie des Raumes	205
9.1.3. Die Struktur im Raum	207
9.1.4. Die Sinnlichkeit des Objekts	210
9.2. Degas - Baudelaire	213
<u>10. Pygmalions Scheitern</u>	219
10.1. Pygmalion und Galatea - Vorläufer im 18. Jahrhundert	221
10.2. Jean-Léon Gérôme, „ <i>Pygmalion und Galatea</i> “	224
10.2.1. Die ideale Frau im 19. Jahrhundert	227
10.2.2. Das Spiel mit der Dinghaftigkeit - Teil I	229
10.2.3. Exkurs: Die farbige Skulptur	233
10.2.4. Exkurs: Die Wachsplastik	237
10.2.5. Das Spiel mit der Dinghaftigkeit - Teil II	242
10.3. Gérômes „ <i>Corinthe</i> “	245
10.4. Das schöne Kostüm der Idee	248

<u>11. Rodin: Augenlust und Metamorphose</u>	252
11.1. Rodins „Pygmalion und Galatea“	252
11.1.1. Die sprechenden Körper	259
11.1.2. Metamorphosen	261
11.1.3. Die totale Verzeitlichung	264
11.1.4. Die Aufgabe des Menschen	268
11.2. Rodin und Baudelaire	272

Teil IV: Schluß

<u>12. Betrachtungen zum Schluß</u>	276
12.1. Die Stilfrage	279
12.2. Die Frage des Sujets	282
12.1.1. Exkurs: Platons Ideenwelt	283
12.1.2. Padeia oder die Erziehung der Seele. Das Ideal des Klassizismus	285
12.1.3. Das romantische Ideal	291
12.1.4. Die Entgöttlichung der Welt	293
12.1.5. Die Schönheitsreligion	298
12.1.6. Das sinnlich Unvorstellbare und die Vernichtung des Stoffes	302
12.1.7. Der Verlust des Objekts	307
12.1.8. Die Subjektivierung des Inhalts und die Hilflosigkeit des Betrachters	311
<u>13. Resumée</u>	317
<u>Hinweise zur Übersetzung</u>	328
<u>Literaturauswahl</u>	329
<u>Abbildungsverzeichnis</u>	351

EINLEITUNG

L'Idéal

Nein, diese Schönen der Vignetten, schadhafte Erzeugnisse
eines nichtsnutzigen Jahrhunderts, diese Füße in
Stöckelschuhen, diese Finger mit Kastagnetten, sie werden
niemals einem Herzen wie dem meinen genügen können.

Gern lasse ich Gavarni, dem Dichter der Bleichsucht,
seine zwitschernde Schar von Schönen des Spitals,
denn unter diesen fahlen Rosen kann ich keine
Blume finden, die meinem roten Ideal gleicht.

Wonach dies abgrundtiefe Herz verlangt, das seid Ihr,
Lady Macbeth, Seele der Untat mächtig, ein Traum des
Äschylus, der, wo der Nordsturm wütet, sich entfaltet;

Oder aber du, große Nacht, Tochter des Michelangelo:
gelassen windest du in ungewohnter Pose deine
Reize, die für die Mäuler der Titanen gestaltet sind!

(Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal)

1. EINLEITUNG

Im Jahre 1846 stellte Charles Baudelaire in seinem ebenso betitelten Salonbericht die Frage: „*Pourquoi la sculpture est ennuyeuse?*“ Warum ist die Skulptur langweilig? Diese Frage wird in dem kurzen Artikel, der dieser Überschrift folgt, auch sofort beantwortet: weil Skulptur nur noch von den, wie Baudelaire es bezeichnet, „Barbaren“ und „Karaïben“ geschaffen werde. Skulptur sei langweilig, besonders die des 19. Jahrhunderts, wo in den Salons die Mittelmäßigkeit Programm war. Die Literatur, die das Urteil der Zeitgenossen - denn es war ja nicht nur Baudelaire, der sich abfällig über die Skulpturenproduktion seiner Zeitgenossen äußerte; auch ein Großteil seiner kunstinteressierten Zeitgenossen teilte seine Ansicht über den traurigen Zustand der Skulptur - übernommen hat, hält noch bis heute an dieser Ansicht fest, ohne sie jemals wirklich hinterfragt zu haben.

Die Skulptur des 19. Jahrhunderts wird im allgemeinen als vernachlässigbare und äußert fade Angelegenheit angesehen. Wir könnten, um diese Aussage zu beweisen, einen mäßig kunstinteressierten Menschen fragen, wie viele Maler aus dem 19. Jahrhundert dieser Mensch aufzählen könnte. Er würde eine kurze Weile überlegen, dieser Mensch und beginnen: „Courbet, Manet, Monet, van Gogh, Pissarro, Cézanne, Degas, Renoir, Toulouse-Lautrec, Corot, Delacroix, Gauguin, Géricault, Seurat, Ingres...“ nur um einige der bekanntesten Namen zu nennen. Fragen wir jedoch diesen gleichen Menschen, wie viele Bildhauer er im Gegenzug nennen könnte. Dieser Mensch würde wieder anfangen: „Rodin, Camille Claudel, Canova... oder war es gar Casanova?... Carpeaux, Maillol, Barye, Rude...“. Ganz gleich, welche Künstler er nennen würde, ihm würden bedeutend weniger Namen einfallen. Die Literatur zur Kunst des 19. Jahrhunderts spiegelt dieses Unverhältnis wieder. Es gibt bedeutend mehr Literatur zur Malerei, speziell zur Nicht-Akademischen Malerei des 19. Jahrhunderts als zur Skulptur, wenn wir einmal von der Literatur über Rodin absehen.

Dieses Phänomen finden wir nicht nur heute. Bereits die Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts wußten ihre Bildhauer nicht recht zu schätzen, was sich ebenfalls in der Literatur niederschlägt: in den Salonberichten des 19. Jahrhunderts findet die Skulptur nur am Rande Erwähnung; die Artikel zur Malerei überwiegen.

Die Skulptur, nicht nur die zeitgenössische, führte im 19. Jahrhundert ein Schattendasein. Wir begegnen ihr überall, an öffentlichen Plätzen, in Parks, vor Museen und Gerichtssälen, sie schmückt unzählige Gräber von Poeten, Künstlern, Malern, Bürgern. Doch wir gehen an ihr vorüber, oftmals uninteressiert, oftmals nicht wissend, wer sie geschaffen hat oder für ihre Aufstellung an eben diesem Ort verantwortlich war, oftmals übersehen wir sie

gar. Die Sklaven des Michelangelo verbringen ihre Tage in seliger Ruhe in der staubigen Dämmerung des Louvre, nur wenige Kenner verirren sich dorthin, während der Kult um die sogenannte „*Mona Lisa*“ des Leonardo, um ein Beispiel zu nennen, nahezu hysterische Ausmaße annimmt. Das ist heute so, das war damals nicht anders. Baron Dominique Vivant-Denon schrieb in einem Brief an Napoleon: „I must warn your Majesty that the taste of the nation inclines markedly towards painting rather than sculpture.“¹ Das Interesse an der Skulptur ließ im Laufe des 19. Jahrhunderts mehr und mehr nach. Die Kunsttheorie interessierte sich nicht mehr für die dreidimensionalen Künste.

Skulptur – dieses Genre hatte im 19. Jahrhundert ihre Zeit als gleichberechtigte Kunstform hinter sich gelassen. Die Bildhauerei existierte mehr oder minder nur noch als Randphänomen, das zu würdigen lediglich einige eingeweihte Kenner in der Lage waren. In den Salons wurde der Skulptur nur wenig Raum zugestanden; sie wurde nach draußen in den Garten verbannt, wo nur einige wenige sich mit Absicht blicken ließen. Gautier berichtet mit einem nüchternen Blick von dem Verhalten des Publikums gegenüber der Plastik:

„Das Publikum blieb ihr [der Skulptur] gegenüber gleichgültig und es bemühte sich einzig in den Skulpturengarten, um Zigarren zu rauchen. Sobald sie jedoch die letzte Rauchwolke in die Luft geblasen hatten, kehrten sie eilends zu den Gemäldegalerien zurück. Selbst wenn sie einen diffusen, allgemeinen Respekt dem Bildhauer und dem Dichter gegenüber hegten, da Marmor und Verse schwierig zu bearbeiten waren, fanden sie Statuen und Dichtung gleichermaßen langweilig.“²

Was zusätzlich die Position der Skulptur erschwerte, waren die enormen Kosten, die auf den Künstler und daraufhin naturgemäß auch den Käufer zukamen. Emile Zolas Bildhauer Mahoudeau erbittert sich darüber:

„Ach, was für ein Hundeberuf war doch diese Bildhauerei! Die schlechtesten Maurer waren glücklicher dran. Eine Figur, die die Behörde für dreitausend Francs kaufte, hatte fast zweitausend gekostet, das Modell, der Ton, der Marmor oder die Bronze, alle möglichen Kosten; und das alles, damit das fertige Werk dann in irgendeinem amtlichen Keller unter dem Vorwand, es fehle an Platz, eingelagert wurde: dabei waren die Denkmalsnischen leer,

1 Baron Dominique Vivant-Denon, zitiert nach: West, Alison, *From Pigalle to Préault. Neoclassicism and the Sublime in French Sculpture 1760-1840*, Cambridge 1998, S. 1

2 Gautier, zitiert nach: Holt, Elizabeth Gilmore (Hg.), *The Art of All Nations 1850 - 1873. The emerging role of Exhibitions and Critics*, New York 1981, S. 294 („The Public remains indifferent to it and only descends to the gardens in which the sculpture is exhibited to smoke their cigars. Once the last puff is exhaled, they hurriedly climb back up to the picture galleries. Even though they have a basic, vague respect for the sculptor and the poet, because marble and verses are difficult to work with, they find statues and poetry equally boring.”)

die Sockel warteten in den Parks, aber wie dem auch sei, es fehlte eben immer an Platz. Bei den Privatleuten war keine Arbeit möglich, kaum ein paar Büsten, dann und wann ein hingepfuschtes Standbild zu herabgesetztem Preis. Die edelste der Künste, die männlichste, ja, aber die Kunst, bei der man sicher vor Hunger verreckte.“³

Kein Wunder also, daß niemand sich im 19. Jahrhundert die Mühe machte, eine echte Theorie der Skulptur zu entwickeln – niemand fragte danach.

Paradoxerweise jedoch wurden zu keiner Zeit mehr Skulpturen produziert als im 19. Jahrhundert.⁴ Der Staat verlangte nach repräsentativen Denkmälern, die allüberall aufgestellt wurden, und die privaten Haushalte fragten ab etwa den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts vermehrt nach Kleinplastiken⁵, nach den kleinformatischen Reproduktionen der großen Salonstücke, die als kostbare Kleinode die bürgerlichen Wohnräume schmückten. Diese Kleinplastik, und mochten Kunstkenner und -theoretiker diese noch so sehr belächeln und verachten, wurde nicht etwa nur von unbekannten und mäßig begabten Kleinkünstlern produziert, denen die großen Salons verwehrt waren, sondern, im Gegenteil sogar, auch von Künstlern der ersten Riege. So brachte beispielsweise Frémiet einen eigenen Katalog für seine Kollektion an Kleinplastiken heraus, gleiches galt für Barye, Carpeaux und Rodin.⁶ Carpeaux gründete gar ein ganzes Unternehmen, um seine Kleinplastik an den Mann zu bringen:

„It was a unique example of undisguised commercialization, complete with production manager, sales manager, catalogue prizes, advertising, shows, and public auctions in Paris, the provinces, and even other countries.“⁷

Es waren zwar die großen Salonstücke, die über den Erfolg und den Bekanntheitsgrad des Künstlers entschieden, doch waren es gerade die kleinen belächelten Nachbildungen für die privaten Haushalte, die nach dem Vorbild des großen Gipsmodells gefertigt wurden, die oft das Brot auf den Tisch des Künstlers brachten, denn nur die Regierung oder sehr reiche Auftraggeber konnten sich den Luxus einer Großplastik leisten.⁸

3 Zola, Emile, Das Werk, aus dem Französischen von Hans Balzer, Berlin 2002, S. 265

4 Rahn, Dieter, Die Plastik und die Dinge. Zum Streit zwischen Philosophie und Kunst, Freiburg im Breisgau 1993, S. 209

5 de Caso, Jacques, Serial Sculpture in Nineteenth Century France, in: Wassermann, Jeanne L. (ed.), Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture, Fogg Art Museum (19.11.1975 - 07.01.1976), Harvard 1975, S. 3; Jacques de Caso weist darauf hin, daß erst ab 1840 das Interesse der Bildhauer an der Herstellung kleinformatischer Werke wuchs - wohl aufgrund der Nachfrage, aber auch aufgrund der technischen Möglichkeiten, die den Bildhauern plötzlich zur Reproduktion zur Verfügung standen.

6 ebd., S. 12

7 ebd., S. 6

8 ebd., S. 3

Doch wollen wir uns nicht mit der markttechnischen Seite der Kunst herumärgern, darum geht es hier schließlich nicht. Es geht vielmehr paradoxerweise darum, daß es gerade diese gestiegene Produktion, die nicht zwangsläufig zu einer gestiegenen Qualität führte, sowie die Vermarktung derselben ist, die die Beschäftigung mit der Skulptur verhindert. Die meisten Kunstkenner und -theoretiker gaben sich am Ende mit der Plastik nicht mehr ab, deren (angebliche) qualitative Tiefen, auf die wir später noch zu sprechen kommen werden, sie nicht müde wurden zu vermerken. Die Kleinplastik wurde und wird kaum beachtet, während die Großplastik in den Salons und Kellern des Staates verstaubte. Es ist also insgesamt kein Wunder, daß die Skulptur im 19. Jahrhundert ein Stiefkind der Kunst geworden ist. Demzufolge ist es kein Wunder, daß sich kaum einer, wie Moshe Barasch bemerkte, die Mühe machte, eine Ästhetik der Skulptur zu finden.

„The nineteenth century, particularly in France, has little to show in the way of theory and criticism of sculpture. Only early in the century do German philosophers deal with sculpture as the typical art of Greek culture, as we have seen in Hegel's deliberations on art forms. In mid-nineteenth-century France, Viollet-le-Duc, architect and theoretician of architecture, as a matter of course treated sculpture as an art supplementary to architecture. At the end of the century, however, we do not find a theory of sculpture. Baudelaire, it has recently been said, seems to have been the only author to produce a 'romantic theory of sculpture'.”⁹

Bis auf Baudelaire, so sieht Moshe Barasch es. Baudelaire war derjenige, der sich nicht mit einer bloßen Aufzählung der im Salon zu findenden Werke begnügte, sondern fragte: „*Warum ist die Skulptur langweilig?*“ Ein großer Teil der wenigen Literatur, die auf die Frage Baudelaires eingeht, begnügt sich mit dem zweiten Teil der Frage und faßt sie als Feststellung auf: Die Skulptur *ist* langweilig. Dabei jedoch bleibt der erste Teil die Frage unbeantwortet, die Frage nach dem *Warum*. *Warum* ist sie langweilig? Dabei ist es doch genau dieses *Warum*, nach dem Baudelaire fragt, der angesichts der Massen an durchschnittlicher Skulptur, die in den Salons gezeigt wurde, schier verzweifeln wollte. Er sagt nicht, *daß* sie langweilig ist; er fragt, *Warum* sie das ist. Dieses „*Warum?*“ Baudelaires impliziert eine Erwartung nach mehr, doch es ist eine Erwartungshaltung, die enttäuscht worden ist. *Warum* ist sie so langweilig, wenn sie doch fesseln und bezaubern könnte? *Warum* ödet sie uns an, wenn sie doch der Stolz der Kunstproduktion des 19. Jahrhunderts sein sollte? *Warum* werden die Skulpturen von „Affen“ und „Barbaren“ geschaffen statt von wirklichen Künstlern? *Warum* enttäuscht uns diese Skulptur, die, wenn sie doch so wunderbar sein könnte, so mittelmäßig erscheint? *Warum* kann es sein, daß diese „männlichste der Künste“, wie Zola es schreibt, so nichtssagend und bedeutungslos

⁹ Barasch, Moshe, *Theories of Art*, Vol. 2: From Winckelmann to Baudelaire, New York / London 1990, S. 213

erscheint, daß sie vergessen wird. Dieses „*Warum?*“ ist es, das uns auf die Suche nach Antwort schickt, dieses „*Warum?*“ ist es, das von der Literatur über Baudelaire, die Salons und die Skulptur offengelassen wurde.

WARUM?

Die Suche nach eben diesem „*Warum?*“ ist es, die uns im ersten Abschnitt der folgenden Abhandlung beschäftigen wird. Die Skulptur war keineswegs ein zentraler Bestandteil der Ästhetik Baudelaires. Der zentrale Bestandteil war vielmehr die Dichtkunst, die Malerei. Es gibt keine tiefergehenden Erläuterungen zur Skulptur, keine ausführlichen Besprechungen, keine weiteren Theorien zur Skulptur von Baudelaire, auf die wir uns stützen können. Baudelaire hat in der Tat lediglich drei Salonberichte über die Skulptur verfaßt. Doch um zu wissen, aus welchen Gründen Baudelaire die Skulptur verdammt, sie als langweilig aburteilte, sich wünschte, sie würde ihre vorgesehene göttliche Aufgabe erfüllen, müssen wir uns den Hintergrund schaffen, einen Einblick in Baudelaires Denken gewinnen, um zu verstehen.

Wir können keine Frage nach dem „*Warum?*“ beantworten, wenn wir nicht versuchen, den Hintergrund zu verstehen, vor dem diese Frage entstanden ist. Die Literatur hat bislang, verhältnismäßig erfolgreich, vermieden, zu den Hintergründen vorzudringen. Die Skulptur Mitte des 19. Jahrhunderts, da ist sich die Literatur im allgemeinen einig, war in einem jämmerlichen Zustand und war der weiteren Betrachtung nicht wert. Das zeigt der verhältnismäßig geringe Anteil der Literatur, die zu dem Thema „Skulptur des 19. Jahrhunderts“ erschienen ist, die zudem sehr weit an der Oberfläche bleibt und oftmals nichts weiter als ein mehr oder minder ausführliches Werkverzeichnis der Skulpturen des 19. Jahrhunderts bietet.

Die Kritik zur Skulptur wird im kunsthistorischen Diskurs häufig auf den Aufsatz mit dem provokanten Titel *Pourquoi la sculpture est ennuyeuse?* der Salonkritik des Jahres 1846 reduziert. Viele begnügen sich mit der Feststellung, daß Baudelaire Skulptur im Allgemeinen als langweilig und unzeitgemäß bewertet hat.

Tatsächlich hat Baudelaire drei Aufsätze zur Skulptur geschrieben: In der Salonkritik des Jahres 1845, die übrigens das literarische Debüt des damals 24-jährigen Dichters darstellte¹⁰, in der gerade erwähnten Kritik des Jahres 1846 und schließlich, dreizehn Jahre später, in seiner letzten Salonkritik 1859. Drei kurze Artikel, von denen wir den ersten mehr oder minder vernachlässigen können, da er kaum über eine recht konventionelle Form der Salonbetrachtung hinausgeht. Doch diese beiden später entstandenen kurzen Salonberichte sind aufschlußreich, denn sie zeigen uns, daß Baudelaire die Skulptur

10 ebd., S. 362

keineswegs verachtet hat, bzw. sie sehr wohl verachtet hat, doch diese Verachtung sich ausschließlich auf den Ist-Zustand der Skulptur bezog. Der Soll-Zustand, den ich als „Traum von Skulptur“ bezeichnet habe, der hier später thematisiert werden soll, wurde von der Literatur, den wenigen Fragmenten, die sich überhaupt mit der Frage „Baudelaire und Skulptur“ auseinandergesetzt haben, nicht im geringsten thematisiert. Diese nimmt im Allgemeinen fraglos hin, daß Baudelaire die Plastik seiner Zeitgenossen ablehnte. Es ist schade, daß Baudelaire sein geplantes Projekt - nämlich die Geschichte einer Skulptur - niemals in die Tat umgesetzt hat.¹¹ Dieses wäre mit Sicherheit äußerst aufschlußreich gewesen, was die Stellung der Skulptur in Baudelaires Ästhetik angeht.

Lediglich drei kurze Salonberichte über die Skulptur, ein paar Gedichte; mehr gibt es nicht über die Skulptur, wenn man von dem ein oder anderen Brief absieht. Zwar hatte Baudelaire, wie er seiner Mutter im Dezember 1847 schrieb, das Vorhaben, eine Geschichte der Skulptur zu schreiben, doch wurde es erstens niemals verwirklicht und zweitens hätte es sich um eine Auftragsarbeit gehandelt, was ein wenig Zweifel an Baudelaires tatsächlichem Interesse und an Skulptur läßt.

„Folgendermaßen sieht mein Plan aus, der extrem einfach ist: Vor etwa acht Monaten wurde beauftragt, zwei Artikel in voller Länge zu schreiben, die ich bislang noch nicht vollendet habe: der eine behandelt die Geschichte der Karikatur, der andere die Geschichte der Skulptur. Dies würde mir 600 Francs einbringen und so meine dringendsten Bedürfnisse abdecken. Artikel wie diese sind das reinste Kinderspiel für mich [...]“¹²

Skulptur, Plastik, die dreidimensionalen Künste - das war nebensächlich für Baudelaire. Und doch ist es Baudelaire gelungen, wie Barasch behauptet, eine „Theorie der Skulptur“ zu schaffen.

Wir müssen Barasch an dieser Stelle übrigens widersprechen. Baudelaire hat nicht wirklich eine „Theorie der Skulptur“ verfaßt, zu unsortiert sind seine Äußerungen, um wirklich als Theorie verstanden zu werden, noch war es in seiner Intention, jemals eine solche zu verfassen. Baudelaires Theorie, oder vielmehr Ästhetik, geht über die Skulptur hinaus. Sie ist umfassend und läßt sich nicht auf eine Kunstform beschränken.

¹¹ Baudelaire in einem Brief vom 4. Dezember 1847 an seine Mutter; in: Baudelaire, Charles, Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857 - 1860, in: Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 5, München / Wien 1989, S. 360. An dieser Stelle sollte man allerdings nicht, wie Kemp/Pichois es getan haben, unterschlagen, daß diese besagte Geschichte der Skulptur, eine Auftragsarbeit gewesen wäre, der Baudelaire aller Wahrscheinlichkeit nach ohnehin nicht allzu viel Mühe und Zeit gewidmet hätte. Vergl. hierzu: Anm. 14

¹² Lloyd, Rosemary, Selected Letters of Charles Baudelaire. The Conquest of Solitude, transl. & ed. Rosemary Lloyd, Chicago 1986, S. 32 (“This is my plan. It’s simple in the extreme. About 8 months ago I was asked to write two full length articles, which I still haven’t completed, one on the history of caricature, the other one on the history of sculpture. That would bring in 600 Francs, and would cover only my urgent needs. Articles like this are a mere game for me [...]”)

Die „Theorie der Skulptur“ ist vielmehr, um es präziser auszudrücken, eingebettet in Baudelaires Ästhetik. Ein Nebenprodukt, wenn man so will. Dennoch ist die „Theorie der Skulptur“, wie Barasch es nennt, tatsächlich bedeutend genug, um als einer der wenigen ernsthaften Versuche über die Skulptur im 19. Jahrhundert betrachtet zu werden. Diese drei Aufsätze zur Skulptur reichen in der Tat aus, die Umrisse einer konsistenten Theorie der Skulptur zu entdecken, sofern man sich auf diese Aufsätze einläßt, ohne sich von der Doppelbödigkeit des Baudelaireschen Stils aufs Glatteis führen zu lassen. Zudem stellt sich beim aufmerksamen Lesen heraus, daß die Theorie zur Skulptur zwischen 1845 und 1859 erstaunlich wenigen Wandlungen unterworfen war. Des Dichters Ansichten zur Plastik bleiben über diesen langen Zeitraum hinweg erstaunlich stabil,¹³ so daß es uns möglich ist, aus diesen beiden Aufsätzen eine gewisse Grundlage zu schaffen, auf die wir unsere folgenden Untersuchungen stützen können.

Dadurch, daß die „Theorie der Skulptur“ eingebettet ist in Baudelaires ästhetisch-poetischem Konzept, ist sie auch ausschließlich in diesem Zusammenhang zu verstehen. Es macht wenig Sinn, die drei Artikel zur Skulptur isoliert vom Rest von Baudelaires Schriften zur Kunst zu beleuchten. Um also zu verstehen, wie Baudelaire Skulptur sieht, wie er sie beurteilt, welchen „Traum von Skulptur“, wie ich es hier genannt habe, er hegt, müssen wir uns über die ästhetischen Theorien Baudelaires klar werden. Es geht hier nicht darum, die wenigen Skulpturen zu analysieren, die Baudelaire in seinen Salonberichten in ein paar wenigen kurzen Zeilen genannt hat. Es geht darum, Baudelaire zu verstehen, zu verstehen, wie diese Theorie der Skulptur sich in das ästhetische Konzept Baudelaires fügt.

Mein Ziel ist es nicht, zu analysieren und nachzuvollziehen, welchen Einfluß Baudelaire auf die Skulptur seiner Zeit hatte. Meine Frage, die sich im Verlaufe der Untersuchung vielmehr gestellt hat, ist diejenige, ob sich eine ungreifbare, offene und sehr subjektive Kunst, die Baudelaires Ästhetik sich erträumt, überhaupt realisiert werden kann, oder ob Baudelaires Traum eben nicht mehr als das ist: ein Traum, unerfüllbar, unerreichbar, eine Utopie? Hat Baudelaire eine ästhetische Theorie entwickelt, resp. deren Existenz in Worte gefaßt, die sich verwirklichen lassen kann, die trotz ihrer Verweigerung sich festzulegen, funktioniert? Eine Theorie, die uns plausibel macht, welchen Weg die Skulptur im 19. Jahrhundert, mal offensichtlich, mal weniger sichtbar, einschlägt? Warum die Auffassung von Skulptur im Verlaufe des 19. Jahrhunderts immer weniger am Sichtbaren orientiert ist, den Weg ins Abstrakte vollzieht, ohne die sichtbare Welt ganz aufzugeben oder ins bloß Dekorative abzugleiten?

13 Barasch, *Theories of Art*, a.a.O., S. 213

Daher müssen wir verstehen, welche Grundlagen sein Kunstverstehen besitzt, was für ein Konzept von Kunst oder sogar vielleicht Leben dahintersteht, sowie uns auch über die Folgen dessen klar werden, wie die Theorie der Skulptur sich in Baudelaires ästhetisches Weltbild einfügt, bevor wir uns den Skulpturen selbst widmen können.

Aus dem Grunde wird im ersten Teil der folgenden Ausführungen versucht, sich Klarheit über Baudelaires Kunstverständnis zu verschaffen. Als Grundlage dazu dienen in erster Linie Baudelaires Schriften, die Salonberichte, selbst, die weit über das hinausreichen, was man sich im Allgemeinen unter dem profanen Begriff „Salonbericht“ versteht. Baudelaires Salonberichte sind alles andere als bloße Reportagen der Salons, sondern offenbaren sich, im Zusammenhang gesehen, als ästhetischer Entwurf.

Baudelaire greift seine Theorien und Ansätze nicht aus der leeren Luft, sondern geht hierbei vielfach von Begriffen aus, die bereits im Klassizismus, teilweise auch der Renaissance und der Antike, etabliert wurden. Ausgehend von den Grundbegriffen der klassischen Kunsttheorie - der Schönheit, der Ordnung, der Moral, und schließlich der Kreativität und Originalität als sehr moderne Wertkriterien von Kunst - schafft Baudelaire eine moderne Ästhetik, die das Potential hat, als wirksames Konzept für die Kunst des 19. Jahrhunderts zu funktionieren. Baudelaires Ästhetik ist, wie wir sehen werden, jedoch nicht als „Gebrauchsanleitung“ für den Künstler und Kunstkenner zu verstehen, sondern ein offenes und sehr intuitives Konzept, das dem Individuum sehr viel Raum zugesteht, ohne jedoch in blinden Subjektivismus zu verfallen. Wichtig ist es, zu verstehen, daß sich Baudelaires gesamtes Kunstverständnis unter den Begriff des *Surnaturalisme* subsumiert.

Die Suche nach dem *Surnaturalisme* ist es, welches das Ziel jeglicher künstlerischer Tätigkeit sein muß. Ohne dieses Bestreben, die Spuren der übernatürlichen Welt in der eigenen Seele zu entdecken, ohne dieses Bestreben, das „*Wörterbuch*“ der Natur zu verstehen und es durch den eigenen Geist zu klären und transformieren, kann es keine Kunst geben. Und ohne die Klarheit darüber, daß es Baudelaire um dieses *Surnaturalisme* ging, kann seine Ästhetik nicht entschlüsselt werden. Baudelaires Kunstverständnis geht von einer sehr mystisch-spirituellen Grundlage aus. Damit jedoch verläßt Baudelaire die klassische Kunsttheorie. Kunst wird, wie bei so vielen anderen seiner Zeit, auch in Baudelaires Augen zu einer Art Religion, deren Prophet der Künstler ist. Die absolute Bindung an die materielle, sichtbare Welt und die Mimesis wird aufgegeben zugunsten einer Suche nach dem „Mehr“, dem Göttlichen, dem Sinn, der Matrix der Welt. Ohne diesen spirituellen Grundpfeiler der Ästhetik Baudelaires im Auge zu behalten, können wir seinen Theorien nicht folgen. Baudelaires System ist jedoch kein starres System, sondern flexibel, wandelhaft und manches Male sehr widersprüchlich.

Aufbauend auf dieser Grundlage, die wir uns im ersten Teil erarbeitet haben, können wir im zweiten Teil der Frage nachgehen, wer denn nun diese Leute, diese Künstler waren, die Baudelaire nach dem „WARUM“ haben fragen lassen. Wer waren die Künstler, die den Dichter zu diesem vernichtenden Urteil in diesem berühmten zweiten Salonbericht verleitet haben? Was haben sie sich zuschulde kommen lassen? Als „Karaïben“ und „Barbaren“ beschimpfte Baudelaire diese Leute, die sich in seinen Augen an der wahren Skulptur vergangen haben; die die ursprüngliche Größe der „männlichsten“ aller Künste auf ein für die Masse verdauliches Maß beschnitten haben, sie verniedlicht und verrücht haben. Karaïben und Barbaren. Diese waren diejenigen, die den Fehler gemacht haben, ihrer Imagination nicht zu folgen, sondern den leichten Weg des Gefälligen gegangen sind. Sie sind der Antike blind gefolgt, haben die Natur kopiert, haben versucht, ihre mangelnde Bereitschaft oder Fähigkeit zur Kunst mit Spitzfindigkeit und französischem Esprit zu übertünchen. Am Ende jedoch sind die Ergebnisse öde, klischeehaft. Die „Karaïben und Barbaren“, wie Baudelaire sie in seinem Salonbericht von 1846 nennt, sind zu sehr darauf bedacht zu gefallen. Sie haben nicht den Mut oder den Willen zu echter Größe.

Das ist leicht dahin gesagt, doch wer waren diese Karaïben und Barbaren? Ich habe mir erlaubt, mich auf vier der unzähligen Bildhauer des 19. Jahrhunderts zu beschränken. Es erschien mir - wie auch im daran anschließenden dritten Teil der Arbeit - sinnvoller, nur einige wenige Werke genauer auszuleuchten um anschließend Baudelaires Wertung zu *verstehen*, anstatt hier eine öde, gleichermaßen endlose wie nichtssagende Aufzählung von vielen Werken zu präsentieren. James Pradier, David D'Angers und Eugène Frémiet erschienen mir als perfekte Repräsentanten für Baudelaires „Karaïben und Barbaren“. Im Blickfeld steht nicht das handwerkliche Können dieser seinerzeit gefeierten Bildhauer, das keiner, nicht einmal Baudelaire selbst, anzweifelt. Im Blickfeld steht vielmehr die Frage, was diese drei zu „Karaïben und Barbaren“ macht, wieso Baudelaire nach seinem Verständnis von Kunst sie ablehnen *mußte*. Gerade dadurch, daß wir nur wenige Werke und Künstler im Focus haben, erhalten wir die Gelegenheit, auszuleuchten, welche Kriterien dazu geführt haben können, daß Baudelaire gerade diese abgelehnt hat, anstatt einfach nur festzustellen, daß es so gewesen ist. Wir werden sehen, daß Baudelaire nicht von objektiven Maßstäben ausgeht, nicht von meßbaren Eigenschaften der Werke, sondern von einem sehr subjektiven, aber nichtsdestotrotz nachvollziehbaren Standpunkt aus urteilt.

Auf der anderen Seite stehen diejenigen, die den Traum von Skulptur, wie es hier bezeichnet wurde, erfüllen. Nur eine kleine Auswahl der Bildhauer des 19. Jahrhunderts, nicht einmal vollständig oder repräsentativ. Diese vier, eigentlich fünf Bildhauer, die hier gewählt wurden, stehen stellvertretend für so viele andere des 19. Jahrhunderts, ebenso wie die Repräsentanten für die Gruppe der Karaïben und Barbaren. Jeder dieser Bildhauer

zeigt uns eine ganz eigene Auffassung von Bildhauerei. Es geht hier nicht einmal so sehr um deren Verbindung mit Baudelaire, sondern um die Frage, ob eine Kunst, wie Baudelaire sie sich erträumte, überhaupt möglich war, welche Richtung sie einschlagen würde, ob sie eine Existenz überhaupt besitzt, wo sie endet oder zu welchem Anfang sie führen würde. Gibt es in dieser Verschiedenheit einen gemeinsamen Nenner, eine verbindliche Komponente, die bezeichnend ist, ja die kennzeichnend ist für die Bildhauerei im 19. Jahrhundert? Hat Baudelaire eine ästhetische Theorie entwickelt, resp. deren Existenz in Worte gefaßt, die sich verwirklicht hat in der Bildhauerei des 19. Jahrhunderts?

War eine Kunst, wie Baudelaire sie erträumt, möglich? Was sehen wir, wenn ein Künstler versucht, sich nicht den Wünschen des Publikums zu beugen, sich nicht dem „Mainstream“ ergibt, sich von pompösen Theorien verblenden läßt? Künstler, die in ihrer Zeit eine sehr eigene Kunst, sehr persönliche Kunst haben entstehen lassen, die doch mehr ist als nur „eigene“ Kunst, sondern über die Grenzen des Persönlichen hinausgreift? Künstler, die sich selbst und ihrer Kunst weitestgehend treu geblieben sind, in ihrer Kunst mehr als oberflächliche Effekte gesucht und verwirklicht haben? Eine Kunst, die sich der Oberherrschaft der Poesie ergibt, eine Kunst der *Feerien*, des *Surnaturalisme*? Eine Kunst der Empfindung, des Traumes, des „Mehr“, die das *Je ne sais quoi* nicht nur zuläßt, sondern ganz bewußt anstrebt? Eine Kunst der Metamorphose, der nicht festgelegten, wandelbaren Bedeutungen?

Wie sehen die Träume Baudelaires aus? Ist es notwendig, sie zu analysieren? Ist es notwendig, nach einem utopischen Traum von Plastik zu suchen? Ist es notwendig, über den Salonbericht, über das Jahr 1859 hinauszugehen, um sich auf die Suche nach dem Spekulativen zu machen?

Warum also dieser Versuch in den Bereichen des Spekulativen? Es ist ganz einfach: Baudelaire hat etwas geschaffen, was vielleicht als einziger ernstzunehmender Versuch einer umfassenden Theorie der Bildhauerei des 19. Jahrhunderts gewertet werden kann - das wurde ja bereits erwähnt. Diese Theorie, die sich in die Form der Salonkritik einkleidet, geht weit über das hinaus, was wir in den Salons beobachten konnten. Es ist weder der Traum eines künstlerischen Utopia, den Baudelaire hier träumt, noch eine Anleitung zum Selbermachen, sondern Baudelaire faßt in Worte - sehr subtil, sehr versteckt - was die Skulptur des 19. Jahrhunderts eigentlich ausmacht, ausmachen sollte. Alle diejenigen, die auf der Suche nach dem sogenannten „Epochenstil“ sind, können bei Baudelaire, wenn sie sich die Mühe machen, ihn genau zu studieren, fündig werden. Dabei geht Baudelaire weit über die Stilfrage hinaus, ja, sie wird nicht einmal angeschnitten noch interessiert es ihn wirklich. Baudelaire beschreibt uns die Charakteristika der dreidimensionalen Kunst des 19. Jahrhunderts, die, wie seine Theorie auch, flüchtig, kaum greifbar sind und sich

kaum jemals offensichtlich in Materie manifestiert. Sie ist mehr intuitiv als analytisch zu fassen. Doch sind sie vorhanden, diese Eigenschaften, die Baudelaire „träumt“.

Den Karäiben und Barbaren Baudelaires stehen also, wie wir es hier nennen wollen, die „Träume in Stein“ gegenüber. Diese „Träume in Stein“ langweilen Baudelaire nicht, sondern verwirklichen Skulptur, stellen die „reine Idee der Skulptur“ in ihrer Vollendung dar. Sie sind es, die dem Betrachter die „göttliche Rolle der Skulptur“ ins Bewußtsein rufen. Diese versuchen nicht, besonders originell zu wirken, besonders geistreich oder besonders gelehrt. Diese sind nicht kleinlich, sind nicht hübsch, leicht zu konsumieren und schnell zu vergessen. Diese sind kein Abklatsch der Wirklichkeit oder unmittelbar der Antike verpflichtet. Statt dessen spinnen sie einen herben Zauber um den Betrachter, der, sofern er sich auf diesen einläßt, über die bloße sichtbare Wirklichkeit hinauswächst. Die „wahre“ Skulptur ist das Erhabene, ist das Ewige, Beständige und Bedeutende. Diese leitet den Betrachter während des Betrachtens von der sinnlich wahrnehmbaren Realität in die Tiefen der eigenen Seele, und läßt ihn seinen eigenen Schöpfungsakt im Betrachten erleben.

Doch welche Art von Plastik kann diesen Anspruch erfüllen?

Die Stichworte in Baudelaires Salonkritik, die hier vorweggenommen werden sollen, verraten es uns: es handelt sich um Werke, die nach der „inneren Struktur“, nach der „inneren Wirklichkeit“, nach Sinn, nach Wahrheit suchen. Es sind die Werke, die *bedeuten*. Ebenso sind sie auf der Suche nach Schönheit, die sich in der Leidenschaft, im Empfinden, in der Träumerei ausdrückt. Sie vereinen das Vergängliche mit dem Besonderen und finden die Schönheit in der eigenen Zeit. Sie fangen die Schönheit ein, die sich im Augenblick manifestiert; die flüchtig und schwer zu greifen ist – aber immer vorhanden. Baudelaires Schönheit ist niemals leicht. Sie ist ernst, aristokratisch und erhaben. Die Werke, die Baudelaire sich erträumt, sind außerdem Ausdruck der Innerlichkeit des Künstlers, eine Schöpfung, die die Natur überwindet; ein Ausdruck der Wahrheit, die sich im Rausch oder Traum offenbart hat. Sie sind bis ins tiefste Innere moralisch zu verstehen. Baudelaire will eine Kunst, die nicht nur ist, sondern *bedeutet*. Eine Kunst, die einen geheimnisvollen Zauber auf den Betrachter ausübt, eine Kunst, die fasziniert, entführt, entrückt, erleuchtet.

Flüchtigkeit, Traum, Meditation, Schönheit, Moral, Ordnung, Imagination., Originalität, Leidenschaft, Empfindung, *Surnaturalisme*, Moderne – das sind die Baudelaireschen Kategorien der Ästhetik. Wir können versuchen, diese Kategorien in der Skulptur des 19. Jahrhunderts aufzuspüren um so Baudelaires „reine Idee der Plastik“ zu finden.

Baudelaire verlangt viel von der Kunst und er verlangt viel vom Künstler. Er führt in seinem Kunstbegriff Kategorien ein, die nahezu nicht zu fassen sind. Wenn Baudelaire von der

Kunst verlangt, sie solle Leidenschaft zeigen, Originalität, Imagination, zeitgenössisch sein, flüchtig, ungreifbar, rauschhaft, erhaben – so sind dies alles Begriffe, die nicht sehr konkret sind, sondern verschwommen und phantomhaft bleiben. Sie sind nicht greifbar. Und sie sind im Kunstwerk nicht meßbar, denn es handelt sich mehr oder minder um subjektiv empfundene Qualitäten.

Und doch versuchen wir im Folgenden, diese Qualitäten in den wenigen Werken zu finden, die hier vorgestellt werden sollen und von denen ich denke, daß sie die Kriterien Baudelaires erfüllen, die extrem ungreifbar, sehr verschwommen, nicht sehr klar umrissen und kaum zu fassen sind. Es sind abstrakte Qualitäten. Wie sieht eine Kunst aus, die sich diese abstrakten Qualitäten zu Eigen macht? Kann eine solche Kunst existieren? Gibt es sie? Eng verbunden mit dieser Frage ist die Frage nach der Dreieinigkeit von Form, Inhalt, Sujet. Kann eine solche Kunst sich den Luxus der Form, des Inhalts und des Sujets noch leisten? Kann eine solche Kunst, die zwischen dem Ungreifbaren und dem Greifbaren steht, zwischen dem Moment und dem Ewigen, diese Ansprüche Baudelaires erfüllen ohne ihren Sinn zu verlieren?

Ich gebe offen zu: genau so verschwommen wie Baudelaires Kunstphilosophie ist die Fragestellung, die hier zum Ausgangspunkt der Untersuchung gemacht wird. Sie ist kaum greifbar, doch ist sie, meiner Meinung nach, entscheidend für die Kunst des 19. Jahrhunderts und deren Verständnis - und nicht nur für die Skulptur. Ohne die Möglichkeit, von der konventionellen Kunstbetrachtung, die sich ausschließlich der Frage nach Form, Inhalt, Sujet, Stil, etc. widmet und die immer wieder nach dem „Dahinterliegenden“ fragt, abzurücken, kann die Kunst des 19. Jahrhunderts nicht verstanden werden, bzw. beschränken wir uns selbst, immer wieder um die zahllosen -ismen zu kreisen, ohne wirklich das Essentielle der Kunst zu verstehen, ohne zu verstehen, daß der Epochenstil, der so verzweifelt gesucht wird, nicht im Sichtbaren existiert. Baudelaires Kunsttheorie bietet eine Möglichkeit, zu verstehen statt die Werke immer nur von außen zu umkreisen ohne wirklich ins Innerste vorzudringen.

Wie im Kapitel über die „Karaïben und Barbaren“ schon, werde ich auch hier nicht auf jedes einzelne von Baudelaire erwähnte Werk eingehen. Es wäre sinnlos. Auch die Spekulation darüber, welche Werke Baudelaire gefallen hätten und seine Ansprüche erfüllt hätten, ist überflüssig, da es sich um nicht mehr als das handeln würde – reine Spekulation. Statt dessen erlaube ich mir, die Untersuchung auf fünf sehr unterschiedliche Bildhauer zu beschränken, von denen ich überzeugt bin, daß sie Baudelaires Ästhetik in drei Dimensionen realisiert haben. Viele andere Künstler und Werke, die dieses Potential ebenso in sich tragen, werden hier ignoriert.

Äußerlich lassen sich nur schwerlich Gemeinsamkeiten zwischen den Ballerinen eines Degas', den Frauengestalten Gérômes oder Rodins rätselhafte Schöpfungen feststellen. Doch gerade deshalb habe ich diese ausgewählt. Sie zeigen, jeder auf seine Weise, daß trotz aller Diversität Baudelaires „Traum von Skulptur“ erfüllt werden kann, zeigen, daß Baudelaires „Traum von Skulptur“ über das bloße Form-Inhalts-Problem hinausgeht. Sie zeigen uns, daß Baudelaires Ästhetik, so schwer sie auch zu fassen ist, sich erfüllen kann und erfüllt hat.

So unterschiedlich diese fünf Bildhauer auch sein mögen, so verschiedenartig ihre Werke auch sein mögen; gemeinsam ist ihnen, daß sie alle auf der Suche nach dem „Mehr“ in der Kunst sind. Sie alle befolgen nicht die Regeln, die ihnen von der Konvention, der Akademie, dem Publikum oder den neuen Theoretikern der Kunst auferlegt werden, sondern treffen ihre Wahl in Baudelaires Sinne. Sie suchen in ihrer Kunst das Poetische Mehr, das über den bloßen „Inhalt“ hinausgeht und Kunst mit Sinn erfüllt.

Es geht hier nicht darum, die Werke nach Baudelaires Ästhetik, wie sie hier vorgestellt wurde, listenartig Punkt für Punkt nach ihren Übereinstimmungen überprüfen, dazu ist Baudelaires Theorie der Kunst zu verschwommen, zu ungreifbar, zu offen und zu intuitiv. Sie ist keine Schubladenästhetik. Wir müssen uns statt dessen dem Kern der Skulptur und ihrer Essenz im Betrachten nähern, in einem ebenso intuitiven Ansatz wie Baudelaire. Denn er gibt keine Regeln vor, er gibt keine Vorschriften: wir haben es bereits gesehen. Das einzige Gesetz, dem der Künstler zu gehorchen hat, ist sein eigenes, in welchem er seinen Zugang zum *Surnaturalisme*, zur poetischen Wahrheit, erfahren kann.

TEIL I:

BAUDELAIRES
ÄSTHETIK

2. „POURQUOI LA SCULPTURE EST ENNUYEUSE? BAUDELAIRES SALONBERICHTE ÜBER DIE PLASTIK

Kunstkritik im 19. Jahrhundert bedeutete etwas anderes als Kunstkritik heute. Die Auseinandersetzung mit Kunst vollzog sich in der Presse und war von enormem öffentlichen Interesse, speziell in Frankreich. Einer der ersten und bekanntesten Kritiker war Denis Diderot, der in seinen Briefwechseln mit Katharina der Großen Ausstellungsberichte und Gemäldebeschreibungen sandte, die von Friedrich Melchior Grimm zwischen 1759 und 1781 als *Correspondance littéraire, philosophique et critique* veröffentlicht wurden und deren Abschriften schon schnell in Adelskreisen kursierten.¹⁴ Die Nachfolge von Diderot „in Sachen“ Kunstkritik traten Zeitungsjournalisten an, zu deren Aufgaben es gehörte, von Ausstellungen, Salons, Gemälden und Künstlern zu berichten. Ab dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts gab es auch Kritiker, beispielsweise Théophile Thoré, Jules-Antoine Castagnary, Charles Blanc, die sich ganz auf Kunst konzentrierten und sich außerdem mit wesentlichen Fragestellungen der Kunsttheorie beschäftigten.¹⁵ Speziell in Frankreich war die Kunstkritik von essentieller Bedeutung für die Kunstszene, denn in keinem anderen Land Europas haben sich Künstler, Kritiker, Kunstkenner und Publikum so intensiv mit Kunst auseinandergesetzt wie in dort. In der Kunstkritik des 19. Jahrhunderts liegen die Wurzeln der modernen Kunstgeschichte.

Baudelaire befand sich seinerzeit in guter Gesellschaft, denn viele junge Dichter begannen ihre Karriere mit Kunstberichtserstattung in diversen Zeitungen und Zeitschriften, als Broterwerb, als Mittel, um sich bekannt zu machen, als Fingerübung.¹⁶ Zu diesen Dichtern zählten unter anderem Größen wie Stendhal, Alfred de Musset, Maxime du Camp, Huysmans, Zola, de Maupassant. Wie Wolfgang Drost sagt:

„Die Dichter, als Teil des gebildeten Publikums, das sich sowohl in der antiken Mythologie als auch in der Weltliteratur auskannte, traten meist am Anfang ihrer Karriere als Verfasser von Kunstliteratur auf. Zwar waren sie nicht immer Kunstkenner, aber sie waren als schöpferische Menschen mit den Problemen vertraut, die

14 Drost, Wolfgang, Baudelaire und die Kunstkritik, in: Westerwelle, Karin (Hg.), Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker, Würzburg 2007, S. 190

15 ebd. S. 190

16 ebd., S. 191

Maler und Bildhauer bei der Gestaltung ihrer Konzepte und der Wirklichkeit beschäftigten. Sie verfügten über eine besondere Sensibilität für gestalterische Probleme und über alle Mittel der Sprache, um ihre vor dem Kunstwerk empfangenen Eindrücke wiederzugeben.“¹⁷

Nicht nur die Journalisten waren von den Künstlern abhängig, umgekehrt war es genau so, schließlich entschieden die Journalisten um die Gunst des Publikums. Der Künstler, der die Aufmerksamkeit der Kunstjournalisten erregte, der konnte sich auch der Aufmerksamkeit des Publikums sicher sein. Die Anerkennung aus berühmter Feder konnte den Weg zum Verkauf ebnen, zu Aufträgen, zu Ruhm und Geld. Oder, im Gegenzug, die Karriere des hoffnungsvollen jungen Talents für immer ruinieren.

Kunstkritik, darauf weist Drost in seinem kurzen Aufsatz hin, war jedoch nicht streng objektiv begründet, sondern häufig eine rein subjektive Betrachtung von Werken, die dem Schriftsteller zusagten. Dies gilt auch für Baudelaire, ja besonders Baudelaire hält nichts von streng objektiven Kriterien; in seiner Infragestellung der klassizistischen Ästhetik riskiert er die Gefahr der Verführung durch „Feerien“, die das eigentlich Künstlerische vergessen lassen.¹⁸

Baudelaire läßt sich vom Gefühl leiten, nähert sich auf emotionaler Ebene, läßt sich von den Sinnen, dem Sinnlichen verführen und verleiten.¹⁹ Dies schlägt sich - wir werden es noch sehen - nieder in seiner Ästhetik, die weniger auf objektiven Kriterien aufgebaut ist als vielmehr auf Gefühl, auf Emotion, auf Sensation, auf Sinnlichkeit, auf dem Ungreifbaren. Doch werfen wir zunächst einmal einen Blick auf die besagten Salonberichte.

2.1. DER SALONBERICHT DES JAHRES 1845

Im vierten und letzten Kapitel des *Salon de 1845* beschäftigt sich Baudelaire mit der Skulptur. Wie wir noch sehen werden, ist dieser Aufsatz, anders als die späteren aus den Jahren 1846 und 1859, sehr viel direkter auf die Plastiken bezogen, die tatsächlich im Salon zu sehen waren.

Baudelaire beginnt diese Betrachtung mit der *Nymphe mit Skorpion* von Bartolini, die sich heute im Louvre befindet (Abb. 1). Eine später entstandene Kopie befindet sich

17 ebd., S. 191

18 ebd., S. 193f.; Drost weist darauf hin, daß dies eine Gefahr ist, auf die schon Delacroix in seinen *Œuvres littéraires* hinweist.

19 ebd., S. 194

übrigens in der Eremitage von St. Petersburg. Baudelaire fand dieses Werk Bartolinis entzückend und bewertet sie als die beste bildhauerische Arbeit des Salons 1845. Die kurze Betrachtung der kleinen Nymphe nutzt Baudelaire außerdem, um seine Ansichten zur zeitgenössischen französischen Skulptur einzuflechten.

Einer der Kritikpunkte Baudelaires ist die größere handwerkliche Geschicklichkeit, die nach Baudelaires Ansicht Bildhauer wie Maler in viel zu großem Maße in Anspruch nimmt und sie dadurch einige Eigenschaften vergessen läßt, die der Dichter ebenfalls als wichtig für die Gesamtkonzeption eines Kunstwerks betrachtet. Darunter fallen Geschmack, Noblesse und Anmut, weiterhin auch die Reinheit der Intention und die Keuschheit der Linie.²⁰ Bartolinis *Nymphe* zeige, trotz ihrer handwerklichen Schwächen, gerade die von Baudelaire geschätzten Eigenschaften. Hinzu kommt die Eigenschaft, die Baudelaire am höchsten an einem Kunstwerk schätzt: die Originalität. Weiterhin ist Baudelaire hier der Ansicht, daß das *Individuum* Künstler an seinem Werk möglichst wenig zum Vorschein kommen sollte. Viel wichtiger sei es, daß die künstlerische Intention zu erkennen sein soll – je stärker diese zu erkennen sei, desto stärker könne diese den Betrachter in den Bann ziehen.

Nach Bartolini kommt der Dichter auf die französischen *Sculptiers* zu sprechen – übrigens ein Ausdruck, den er von Denis Diderot geliehen hat.²¹ David d’Angers, der sein *Enfant à la grappe* auf dem besagten Salon ausgestellt hat (Abb. 2) hat nach Baudelaires Meinung das größte Geschick unter den französischen Bildhauern, dennoch findet Baudelaire das Werk „bête comme la nature“²² - dumm wie die Natur, da d’Angers seiner Meinung nach der Natur zu sehr verhaftet bleibt, sein Werk zu sehr naturnah erscheint. Nachdem diese Feststellung gemacht wurde, bleibe, so Baudelaire, Raum, die Schönheit der Arbeit zu bewundern.

An dieser Stelle sollen nicht die Bildhauer, die Baudelaire aufzählt, im Einzelnen angesprochen werden. Es genügt, festzustellen, daß er an den meisten ausgestellten Werken des Salons 1845 die mangelnde Originalität rügt, wie an Bosios *Junger Indianerin* (Abb. 3), de Bays *Wiege der Menschheit* oder Pradiers namentlich nicht genannter Arbeit, bei der es sich jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach um die *Phryne* (Abb. 4) handelt, die jetzt in Grenoble zu Hause ist.²³ Letztgenannte Arbeit bewundert Baudelaire trotz der mangelnden Originalität wegen ihres *charme exquis*.

20 Baudelaire, Charles, Salon de 1845, Sculptures, in :Euvres complètes, Bd.II, hrsg. von Claude Pichois, Paris 1976, S. 402

21 *Sculptiers* – diesen Ausdruck hat Baudelaire von Diderot übernommen. Übersetzen könnte man die Bezeichnung *sculptiers* vielleicht mit „Bildhauerlinge“. In: Baudelaire, Charles, Juvenilia - Kunstkritik 1832 - 1846, in: Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 1, München 1977, Kommentar zu Baudelaires Kunstkritik, S. 469

22 Baudelaire, Charles, Salon de 1845, Sculptures, a.a.O., S. 403.

23 bzw. befindet sich nur die Kopie dieser Arbeit in Grenoble. Das Original wurde zerstört

Am Ende seiner Besprechung zieht Baudelaire sein Resumée, das keineswegs nur auf die Bildhauer bezogen wird, sondern vielmehr als Gesamtergebnis seiner Salonbetrachtung gewertet werden darf. Er kommt zu dem Schluß, daß die handwerklichen Fähigkeiten der zeitgenössischen Künstler zwar zugenommen haben, jedoch nicht „d’invention, d’idées, de tempérament“²⁴ – Erfindungsgabe, Ideenreichtum und Temperament. Weiterhin beklagt Baudelaire, daß die Künstler in einem zu großen Maße der Vergangenheit anhängen. Niemand, so der Dichter, sei in der Lage, vorausschauend in die Zukunft das „Heldentum des modernen Lebens“ zu erkennen. Erst der Künstler, der im modernen, zeitgenössischen Leben das epische Element erkenne und diese Seite mit den Mitteln seiner Kunst den Betrachter begreifen lasse, sei ein „wahrer“ Künstler.

Der Skulpturenteil der Salonbesprechung von 1845 ist nur kurz. Im Vergleich mit dem Artikel zur Plastik, der in Baudelaire's Salonbesprechung im darauffolgenden Jahr erschien, erscheint die Betrachtung von 1845 verhältnismäßig konservativ und unterscheidet sich stilistisch in keinsten Weise von den Salonbetrachtungen anderer Kritiker. Im Großen und Ganzen können wir den Artikel zur Skulptur von 1845 für die folgenden Ausführungen mehr oder minder vernachlässigen.

Ganz anders verhält es sich mit der berühmten Salonbesprechung *Pourquoi la sculpture est ennuyeuse?* aus dem Jahr 1846. Bereits der Titel weckt die Aufmerksamkeit des Lesers.

2.2. „POURQUOI LA SCULPTURE EST ENNUYEUSE?“ - DER SALONBERICHT VON 1846

„*Pourquoi la sculpture est ennuyeuse?*“²⁵ – „Warum ist die Skulptur langweilig?“ Diese Frage stellt sich Charles Baudelaire in seiner zweiten Salonbesprechung von 1846, um diese Frage in dem kurzen Artikel über die Skulptur, die auf dem Salon des Jahres 1846 zu sehen war, sofort zu beantworten. Sie sei eine Kunst der *Caraïbes* – der Kariben,²⁶ der Primitiven, der Bauern. Ein Stück eines bearbeiteten Steins bereite dem Primitiven und

24 Baudelaire, Charles, Salon de 1845, Sculptures, a.a.O., S. 407

25 Baudelaire, Charles, Salon de 1846, *Pourquoi la sculpture est ennuyeuse*, a.a.O., S. 487ff.

26 Zum besseren Verständnis: die *Caraïbes* – Kariben – waren die Ureinwohner der karibischen Inseln, äußerst wilde und kriegerische Kannibalen. Die Karibik war in diesen Zeiten weniger ein Traumziel für fernwehkranken Touristen sondern vielmehr der Alptraum eines jeden ehrlichen Handelsreisenden. Die Karibik war eine Hochburg der Piraterie, der Gesetzlosigkeit und des Sklavenhandels. Im Zuge der Französischen Revolution brachen auch in der Karibik, namentlich im französischen Teil der Insel Hispaniola blutige Freiheitskämpfe aus, so daß die Plantagenbesitzer, die sich dort niedergelassen hatten, fliehen mußten. Baudelaire war übrigens nicht der einzige, der in Verbindung mit der Bildhauerei die Bezeichnung *Caraïbes* verwendet hat. Denis Diderot verwendete im Zusammenhang mit der Skulptur ebenfalls den Ausdruck *Caraïbes*, wie auch den ungewöhnlichen Ausdruck *Sculptiers*. Baudelaire, Charles, *Juvenilia - Kunstkritik*, a.a.O. S. 469

Bauern Vergnügen, wohingegen derselbe hilflos vor der schönsten Malerei staunen würde, die sich nicht mit den Händen greifen läßt. In Baudelaires Augen steht die Skulptur der Natur näher als die Malerei, ist greifbar, tastbar, materiell. Sie ist weniger intellektuell, bedarf weniger des Nachdenkens als ihre Schwester, die Malerei.

Gleichzeitig jedoch nennt Baudelaire sie unbestimmt, ungreifbar, denn sie verweigert sich einem bestimmten – nämlich dem richtigen – Standpunkt und besitzt zu viele Ansichten. Anders die Malerei, die durch ihren einzig möglichen – Baudelaire bezeichnet es als despotischen – Blickpunkt einen viel stärkeren Ausdruck besitzt als die Skulptur. Dadurch sei es schwierig, sich in der Bildhauerkunst auszukennen.

Als „wilde“, „primitive“ Kunst darf die Skulptur in Baudelaires Augen nur eine komplementäre Funktion ausüben, nämlich sich der Malerei und der Architektur unterzuordnen:

„Seit die Skulptur das Zeitalter der Wilden hinter sich hat, ist sie, auch auf den Höhepunkten ihrer Entfaltung, nichts anderes als eine komplementäre Kunst. Es geht nicht mehr darum, sorgfältig ausgearbeitete Tragfiguren herzustellen, sondern darum, sich der Malerei und Architektur bescheiden unterzuordnen.“²⁷

Anschließend setzt der Dichter den Artikel mit seiner Besprechung der Skulptur fort, die auf dem Salon 1846 zu sehen war. Er beklagt sich über die „minuties et de puérités“ vor denen die Künstler nicht zurückschreckten, ja die sogar diese der „Kalumets und Fetische“ weit übertreffen würden. Zu diesen Karaïben und Barbaren zählt er David d’Angers als „Caraïbe de la ride, du poil et de la verrue“ und Gayard als „Caraïbe de la dentelle“. D’Angers hatte übrigens auf dem Salon 1846 nicht ausgestellt.²⁸

Feuchère ist in Baudelaires Augen zu allem fähig: er fertige Kolossalfiguren ebenso wie Zündholzhalter. Weiterhin beklagt er sich über das ausufernde Wissen der Bildhauer, die „gelehrt“ seien wie „Vaudevillisten und Akademiker“, die alle Epochen und Gattungen geplündert und alle Schulen ergründet haben, die „gerne die Gräber von Saint-Denis in Zigarrenschafteln oder Putzkästchen verwandeln, und alle florentinischen Bronzen in Zweigroschenstücke“²⁹ – kurz: über die Kleinlichkeit der Künstler, die auf diese Art und Weise ihre Werke zu Schlafzimmerdekorationen erniedrigen. Bevor Baudelaire zu guter Letzt schließlich auf die Porträtbüste eingeht und unter diesem Aspekt auf Dantan und Lenglet, kommt er auf James Pradier zu sprechen, der in seinen Augen ein kaltes,

27 Baudelaire, Charles, Der Salon 1846, Warum die Skulptur ein Ärgernis ist, a.a.O., S. 274

28 Baudelaire, Charles, Juvenilia - Kunstkritik, Anhang, a.a.O. S. 469

29 Baudelaire, Charles, Der Salon 1846, Warum die Skulptur ein Ärgernis ist, a.a.O., S. 275

akademisches Talent sei, ohne zeichnerische Phantasie und Erfindungskraft, der ohne die Krücke der Antike verloren wäre.

Insgesamt erscheint das Bild, das Baudelaire in diesem kurzen Artikel über die zeitgenössische Skulptur zeichnet, geradezu jämmerlich – eine Meinung, mit der Baudelaire übrigens nicht alleine steht. Thoré, der 1846 ebenfalls eine Salonkritik veröffentlichte, schrieb über die zeitgenössische Skulptur:

„Weit gefehlt, daß die aktuelle Skulptur auf der Höhe unserer Malerei ist. Wenn wir M. David d’Angers, M. Pradier, und MM. Barye sowie Antonin Moynet ausnehmen, die sich fast gar nicht darum kümmern ihre Arbeiten der Jury zu präsentieren, wer sind denn die Bildhauer, deren Name das Schicksal [der Skulptur] in Zukunft bestimmen? Diese Männer [...] hinterlassen keinerlei Erinnerung in der Geschichte. Die gesamte Generation des Empire ist vergessen [...]. Unsere Epoche ist keine des Marmors und der Bronze“³⁰

Der Kritiker Paul Mantz hatte auch einige Jahre später, nämlich 1863, noch keine bessere Meinung über die Bildhauerei seiner Zeit. So bezeichnete er die Situation der Plastik als „ein Einschlafen im Eklektizismus“, als ein Zusammenwirken von „banalen Impulsen“, „bourgeois Talenten“, dem „Verharren im Mittelmäßigen“³¹.

Castagnary schließlich fällt das radikalste Urteil über die Skulptur seiner Zeit, indem er seinen geneigten Lesern empfahl, sich mit einem Hammer bewaffnet in den Salon zu begeben, um die unzähligen banalen, mittelmäßigen, namenlosen Werke der Bildhauerei gnadenlos zu zerstören.³²

Anhand der abfälligen Urteile über die zeitgenössische Bildhauerei könnte man vermuten, daß Baudelaire, der sich schließlich in gleicher Weise wie seine namhaften Kritikerkollegen negativ über die Skulptur seiner Zeit äußert, sich nur zu gerne den Zerstörungsphantasien Castagnarys anschließen würde, um zusammen mit diesem die Werke, die ihm so sehr mißfallen, zu zerstören.³³

30 Thoré, T., *Le Salon de 1846. Précédé d’une lettre à George Sand*, Paris 1846, S. 203f. („Il s’en faut bien que la statuaire actuelle soit à la hauteur de notre peinture. Si l’on excepte M. David d’Angers, M. Pradier, et MM. Barye et Antonin Moynet, qui ne se soucient guère de présenter leurs œuvres au jury, quels sont les sculpteurs dont le nom soit destiné à être de l’avenir ? Que d’hommes, [...], ne laisseront aucun souvenir dans l’histoire. Toute la génération de l’empire est oubliée [...]. Notre époque n’est pas une époque de marbre et de bronze.“)

31 Türr, Karina, *Zur Antikenrezeption in der französischen Skulptur des 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Berlin 1979, S. 31

32 Castagnary, *Salons (1857 – 1870)*, avec une préface de Eugène Spuller et un portrait à l’eau-forte par Bracquemond, Tome Premier, Paris 1892, S. 95 – Eine Ausnahme macht Castagnary nur für Rude.

33 ebd., S. 95

Dennoch – es bleiben Zweifel, was die Unmißverständlichkeit dieses Aufsatzes von Baudelaire betrifft. Seine Kritik erscheint vernichtend; beim ersten Durchlesen und wohl auch beim zweiten. Beim dritten Lesen fallen einige Passagen ins Auge, die die Eindeutigkeit fragwürdig erscheinen lassen, denn eigentlich ist der Text durchzogen von Brüchen und Widersprüchen. So lesen wir den Satz, daß „[...] wir alle Völker lange Zeit hindurch mit großer Geschicklichkeit ihre Fetische schnitzen [sehen], ehe sie sich an die Malerei wagen, eine Kunst, die gründliches Nachdenken erfordert [...]“³⁴ Es folgt die Bemerkung, daß auch dem primitivsten Bauern, dem ein geschickt gedrechseltes Stück Holz oder ein bearbeiteter Stein ein gewisses Vergnügen bereitet, hilflos vor der Malerei staune, in der ein Mysterium stecke, das sich nicht mit Händen greifen lasse.

Zudem läßt auch der Hinweis auf die „Primitivität“ der Skulptur Raum für ein Gefühl des Befremdens, weiß man, daß Baudelaire in seinen Ansichten über die Kunst unter anderem auf die Bedeutung der *naïveté* sowie der Einfachheit zu sprechen kam:

„Merkwürdigerweise stellt man fest, daß die Kunst, wenn sie sich von diesem Grundsatz leiten läßt, - daß nämlich das Erhabene die Einzelheiten meiden soll, - in dem Streben nach Vollkommenheit zu ihrer Kindheit zurückkehrt. - Die ersten Künstler drückten auch keine Einzelheiten aus.“³⁵

Was für ein Widerspruch! Im Abschnitt *De l'idéal et du modèle* der Salonkritik 1846 quasi die Aufforderung an den Künstler, sich an den „ersten Künstlern“ zu orientieren und zur „Kindheit“ zurückzukehren; ein paar Seiten später die abgrundtiefe Herablassung eines Kultivierten gegenüber der Einfachheit denselben „ersten Künstlern“? Wie bereits F.W. Leakey bemerkt hat, ist es tatsächlich so, daß der Dichter in seinen Schriften einem primitiven „Woanders“ hinterhergejagt hat:

„During this whole period [die vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts, Anm.d.A.] we find him pursuing, equally, the nostalgic and elusive ideal of a pagan or primitivist »elsewhere«, a world of primal, uncorrupted felicity and of instinctive communion with Nature – here actively remembered by the poet from childhood or from the tropical »paradise« briefly visited in 1841-2; there, drawing upon Romantic and pre-Romantic versions of an ideal and stylized classical antiquity.“³⁶

Auch Wolfgang Drost weist darauf hin, daß Baudelaire in gewisser Weise mit dem Dilettantismus, wie er es bezeichnet, kokettiert hat. Baudelaire zeigte sich empfänglich für die Ägyptische Kunst, über die Quatremère de Quincy berichtet hat, daß ihr das „Gefühl

34 Baudelaire, Charles, Salon de 1846, Pourquoi la sculpture est ennuyeuse, a.a.O., S. 273.

35 Baudelaire, Charles, Der Salon 1846, Vom Ideal und Modell, a.a.O., S. 239

36 Leakey, F.W., Baudelaire and Nature, Manchester 1969, S. 311

für Schönheit und Geschmack immer fremd gewesen sei³⁷ und der Arsène Houssaye nur ein „verschwommenes Gefühl für das Ideal“³⁸ bescheinigte. Baudelaire hingegen empfand die Ägyptische Kunst als „geheimnisvoll und priesterlich.“³⁹ Weiterhin zeigte sich Baudelaire auch der chinesischen Kunst gegenüber aufgeschlossen, während er die klassizistische Norm als „gefühllos“ bezeichnete.⁴⁰ An dieser Stelle kommt also ebenfalls das Gefühl der Irritation auf, vergleicht man die Aussagen der verschiedenen Kapitel des Salonberichtes.

Auch im darauf folgenden Abschnitt hat Baudelaire Raum für Interpretationen gelassen, indem er schreibt: „C’est pourquoi il est aussi difficile de se connaître en sculpture que d’en faire de *mauvaise*.“⁴¹ – „Darum ist es auch so schwierig, sich in der Skulptur auszukennen, wie in ihr *schlechte* (Werke) zu schaffen.“⁴² So sind wahrhaftig schlechte Werke Baudelaires Worten zufolge nahezu unmöglich – und dennoch äußert er sich gnadenlos abfällig über die zeitgenössische Kunst der Bildhauerei.

Wie wir an diesen paar Beispielen sehen konnten, ist der Text im Grunde irritierend, denn wir finden Widersprüche. Insgesamt läßt Baudelaire dem Leser Raum für Zweifel, was seine Ansichten über die Skulptur betrifft. Wir werden später sehen, ob die bodenlose Langeweile, die der Dichter empfunden haben soll und von der in den Abhandlungen über Baudelaire immer wieder die Rede ist, tatsächlich in der Form zutrifft, daß er die Bildhauerei im Allgemeinen langweilig fand oder ob uns der Dichter nicht mit seinen Formulierungen etwas ganz anderes mitteilen wollte.

Eindeutig ist jedoch, so viel kann an dieser Stelle bereits gesagt werden, daß er die Plastiken des Salons 1846 für bestenfalls mittelmäßig hält, für ein eklektizistisches Sammelsurium. Doch ist Baudelaires Kritik weniger an den tatsächlichen Salon gebunden wie wir es von den herkömmlichen Salonkritiken gewohnt sind. Baudelaires Kritik geht über das Ereignis des Salons hinaus, geht tiefer als Castagnarys Lust an der Zerstörung und geht auch, zumindest zum Teil, über das Moment des bloßen Gefallens und Nichtgefallens hinaus.⁴³

37 Quatremère de Quincy, zitiert nach: Drost, Wolfgang, Baudelaire und die Kunstkritik, a.a.O., S. 197

38 Arsène Houssaye, nach: ebd., S. 198

39 Charles Baudelaire, nach: ebd., S. 197

40 Charles Baudelaire, nach: ebd., S. 197

41 Baudelaire, Charles, Salon de 1846, Pourquoi la sculpture est ennuyeuse, a.a.O., S. 487

42 Dies ist übrigens ein Satz, der auch in Diderots Salonkritik hätte vorkommen können. Im Salon 1765 schreibt Denis Diderot, daß es ihm so scheine, als sei es schwieriger, Skulptur zu beurteilen als Malerei und nur wenige Menschen, von Künstlern abgesehen, in der Lage seien, eine sehr schöne Skulptur von einer mittelmäßigen zu unterscheiden. Siehe: Diderot, Denis, Oeuvres complètes, Tome dixième, 1, Beaux-Arts, arts du dessin (salons). Etude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIIIe siècle / hrsg. von J. Assâzat, Paris 1876 (Reprint Nendeln 1966), S. 418

43 Auf diesen Aspekt werden wir an späterer Stelle noch eingehen.

2.3. „SCULPTURE“ - DER SALONBERICHT VON 1859

13 Jahre später, nämlich 1859, verfaßt Charles Baudelaire seinen letzten Salonbericht. Der Skulpturenteil dieses Salonberichts des Jahres 1859 wird, anders als die Kritik von 1845, von der Literatur weitestgehend ignoriert. In Karina Türres *Zur Antikenrezeption* findet dieser Bericht – trotz einiger Auseinandersetzung mit der Kunsttheorie dieser Zeit – keine Erwähnung. Lediglich der Artikel *Pourquoi la sculpture est ennuyeuse?* wird hier kurz genannt: „Schon früher hatte Baudelaire die Erbärmlichkeit der Bildhauerei festgestellt als einen oberflächlichen Eklektizismus, den er verkörpert fand in Pradier [...]“⁴⁴

Richard Burton, der sich eigentlich ausgiebig mit Baudelaires Schriften des Jahres 1859 beschäftigt hat,⁴⁵ erwähnt besagten Artikel zur Skulptur lediglich im Zusammenhang mit Ernest Christophes Skulptur.⁴⁶ Auch Marcel Ruff, der sich intensiv mit Baudelaires Werk beschäftigt hat, ignoriert den Teil des Berichts von 1859, der sich auf die Skulptur bezieht, während F.W. Leakey sich in seinem *Baudelaire and Nature* lediglich zu dem Schluß hinreißen läßt, daß Baudelaire die Skulptur verabscheut hat, da sie zu roh, primitiv, zu „natürlich“ sei.⁴⁷ Und selbst Albert Boime, der sein Buch *Hollow Icons* unter Bezugnahme auf Baudelaires Salonbericht 1846 einleitet, vernachlässigt diesen 13 Jahre später entstandenen Bericht und geht in seiner Einleitung auch auf den negativen Aspekt der Baudelaireschen Theorie zur Skulptur ein, ohne deren ambivalenten Charakter anzuerkennen.

„In his famous review of the 1846 Salon the French critic Charles Baudelaire wrote a short section unexpectedly entitled »Why sculpture is boring«. Even if he deplored contemporary sculpture (as he did), his response to it startles us by its sweeping denunciation. [...] He claimed that in general the sculptural presence was neutralized by its potential multiplicity of projections in comparison with a painting which could forcefully lock the spectator into a particular vision by a single, concentrated viewpoint [...]. Without realising it, Baudelaire was making a solid case for sculpture's statistically prominent role in nineteenth-century cultural production. The precise meaning of Baudelaire's contemptuous but revealing attitude will be found in the very nature of the sculptor's calling [...].“⁴⁸

44 Türres, Karina, *Zur Antikenrezeption in der französischen Skulptur des 19. und frühen 20. Jahrhundert*, a.a.O., S. 30

45 Burton, Richard D.E., *Baudelaire in 1859. A Study in the Sources of Poetic Creativity*, Cambridge 1988

46 ebd., S. 22

47 Leakey, F.W., *Baudelaire and Nature*, a.a.O., S. 74

48 Boime, Albert, *Hollow Icons. The Politics of Sculpture in Nineteenth-Century France*, Kent (Ohio, U.S.A.) - London 1987, Vorwort, o.S.

Baudelaires Artikel *Pourquoi la sculpture est ennuyeuse?* ist natürlich der weitaus bekanntere Beitrag zur zeitgenössischen Skulptur. Er ist provokativer formuliert als der Bericht zur Salonausstellung 1859. Doch wie wir soeben feststellen durften, wirft der zu Tage tretende ambivalente Charakter des Berichts des Jahres 1846 bei genauerem Hinsehen einige Fragen auf, die einer elegant einfachen Lösung – nämlich der generell negativen Aburteilung der Skulpturenproduktion des 19. Jahrhunderts – nicht zuträglich sind. Ein ähnlicher Fall liegt vor, wenn wir den Salonbericht 1859 lesen: er läuft dem (durchaus bequemen) Vorurteil zuwider, daß Baudelaire der Skulptur generell ablehnend gegenüber stand.

Der Aufsatz mit dem trockenen Titel *Sculpture* ist beginnt mit nichts weniger als einer poetische Apotheose der plastischen Künste. Kaum noch kommt hier die betont blasierte Attitüde des wahren Kenners gegenüber den dreidimensionalen Künsten zum Vorschein – statt dessen finden wir eine Eloge auf die Skulptur, die – meiner bescheidenen Ansicht nach – eine der schönsten Stellen des Salonberichts von 1859 sein dürfte.

1859 schreibt Baudelaire nämlich von der „göttlichen Rolle“ der Skulptur. Baudelaire beschwört hier eine verzauberte Welt, die, fern von allen Trivialitäten des Alltags, bevölkert wird von Göttern, die schweigend im staubigen Dämmerlicht schimmern. Von melancholischen Gespenstern, die auf Gräbern trauern, träumend, schlafend, mahnend. Reichtum, Ruhm, Vaterland – im Angesicht des Ewigen erscheinen die Träume und Ziele des Alltags und der Menschen wie bloßer Plunder. In grünen Lauben tanzen die lieblichen Gestalten von marmornen Göttinnen, und überlebensgroße Helden weisen stumm den Weg aus der Vergänglichkeit.

„Und wären Sie der Sorgloseste der Menschen, der Unglücklichste oder der Niedrigste, Bettler oder Bankier, das steinerne Gespenst bemächtigt sich Ihrer auf einige Minuten und befiehlt Ihnen, im Namen der Vergangenheit, der Dinge zu gedenken, die nicht von dieser Erde sind.

Dies ist die göttliche Rolle der Skulptur.“⁴⁹

Hier spricht der *Dichter* Baudelaire, der ein großartiges Programm heraufbeschwört, das die Skulptur zu erfüllen hat. Dieses Programm zu erfüllen gelingt nur jenen mit einer, wie er es ausdrückt, „mächtigen Einbildungskraft“, solchen wie den Ägyptern, den Griechen, Michelangelo, Coustou. Was er hier beschwört ist die „reine Idee der Skulptur“ – „*l'idée pure de sculpture*“.⁵⁰ In diesen Worten spiegelt sich die Möglichkeit der Überwältigung,

49 Baudelaire, Charles, Salon 1859, Skulptur, a.a.O. S 198.

50 Baudelaire, Charles, Salon de 1859, Sculpture, a.a.O., S. 471

die im Anblick von Skulptur empfunden werden kann – und die empfunden wird, sofern es sich um die Verwirklichung der *l'idée pure de sculpture* handelt.

Wie 1846 kommt er auch jetzt wieder auf den Wilden, Bauern, Primitiven zu sprechen, der eine Statue ungehindert umschreiten kann, ohne in jenes verständnislose Staunen zu verfallen, das ihn im Anblick der Malerei angesichts ihrer paradoxen und abstrakten Natur überfällt. Aus diesem Grund heraus, aus dem Grund ihrer „barbarischen“ Bedingungen, denen sie unterworfen ist, muß die Skulptur in ihrer Ausführung von äußerster Vollkommenheit sein (was der Malerei durchaus zum Nachteil gereichen kann) und verlangt eine aufs höchste entwickelte Geistigkeit. Statuen können, besonders in der schier unendlichen Anzahl, die in den Salons ausgestellt war, das Auge ermüden, jedoch seien Skulpturen selten wirklich schlecht. So kann auch eine mittelmäßige Statue von Kritikeraugen für gut gehalten werden. Eine wirklich erhabene Statue jedoch kann niemals schlecht sein. Und wenn sie wahrhaft erhaben ist, so Baudelaire, hinterläßt das Schöne eine unauslöschliche Spur in der Erinnerung: „Hier mehr noch als in jedem anderen Bereich hinterläßt das Schöne eine unauslöschliche Spur in der Erinnerung.“⁵¹

Die besten Bildhauer seien in der Lage gewesen, eine eindringliche Kraft in blicklose Augäpfel zu legen und die seelischen und körperlichen Bewegungen ihrer Werke ins Feierliche, Erhabene zu veredeln. Sie seien fähig gewesen, ihnen einen Hauch von Ewigkeit verleihen, um den Betrachter in eine „herbe Verzauberung“ zu locken. Das alles, so Baudelaire, sei die Aufgabe und Wirkung der „wahren“ Skulptur, die in den Salons fast ausgestorben zu sein schien. Kritik kommt nun auf, hauptsächlich an den modernen Bildwerken, die das göttliche Ziel verkennen:

„Bedenkt man jedoch, wie viele Vollkommenheiten es zu vereinigen gilt, um diese herbe Verzauberung zu erreichen, so werden die Erschöpfung und die Entmutigung niemanden erstaunen, die sich unseres Geistes bisweilen bemächtigen, wenn wir die Galerien der modernen Bildwerke durchwandern, wo das göttliche Ziel fast immer verkannt wird und statt des Großen überall das Hübsche, das Kleinliche sich wohlgefällig ausbreitet.“⁵²

Nur wenige Skulpturen des Jahres 1859 treffen den anspruchsvollen Geschmack des Dichters. Laut ihm mangle es den modernen Werken wieder einmal an Einbildungskraft, an Gefühl und an der Kraft des Ausdrucks; es überwiege das Spielerische, Hübsche, Spitzfindige, Gelehrte.

51 Baudelaire, Charles, Salon 1859, Skulptur, a.a.O. S. 199

52 ebd., S. 199

Den Ausstellungsbericht 1859 zum Thema Skulptur beschließt Baudelaire mit den Beschreibungen und Analysen der Werke, die - zumindest zum Teil - auf dem Salon zu sehen waren. Nur wenige Werke fanden vor seinen Augen Gnade. So lobte Baudelaire lediglich die heute verschollene *Andromeda* des nahezu völlig in Vergessenheit geratenen Jules Franceschi, die in des Dichters Augen aufregend, poetisch und edel scheint. Gefallen findet Baudelaire auch an der kleinen Gruppe *Et Jamais! Et toujours!* des Bildhauers Pierre-Eugène-Emile Hébert (Abb. 5), trotz ihres, wie Baudelaire bemängelt, spitzfindigen Titels. Wir werden noch darauf zu sprechen kommen. Was Baudelaire hier anzog war wohl auch das ungeheuerliche, makabre Sujet, das ihm analog zu der kleinen Gruppe *La danse macabre* des Bildhauers Ernest Christophes erscheint⁵³ (Abb. 6). Gefallen findet Baudelaire auch an der *Comédie humaine* (Abb. 7) Christophes, wohingegen ihm Clésingers Werke zu unstet erschienen und Frémiets Werke zu gelehrt und spitzfindig: an dessen Werken kritisierte Baudelaire vor allem die oberflächliche Effekthascherei, die Kunstfertigkeit, die um des Erstaunens willen betrieben wird und die das Publikum zwar zu Rätselspielen auffordert, jedoch nie an das Gefühl und Empfinden appelliert.

Vergleichen wir die beiden Salonberichte, so könnten sie im Tenor kaum unterschiedlicher sein. Ein pingeliger Leser könnte an dieser Stelle einwenden, daß immerhin 13 Jahre zwischen diesen beiden Artikeln liegen und die Ansichten des reifen Baudelaire durchaus von denen des jüngeren abweichen können. Dieser Leser hätte selbstverständlich nicht ganz unrecht, doch wollen wir uns erst einmal einem Überblick über Baudelaires künstlerischer Theorie verschaffen, bevor wir uns zu vorschnellen Urteilen hinreißen lassen.

⁵³ Auf diese kommt Baudelaire ausführlich zu sprechen, war jedoch nicht auf dem Salon ausgestellt, worauf auch Richard Burton hinweist. Burton, Richard D.E., Baudelaire in 1859, a.a.O., S. 22

3. BAUDELAIRES ÄSTHETIK

Um Baudelaires Kritik an der Skulptur zu begreifen, die im übrigen keinesfalls so zu verstehen ist, daß er die Bildhauerei ablehnt – der gegenteilige Eindruck entsteht sogar, liest man den Salonbericht des Jahres 1859 – müssen wir über die drei oder vier Seiten hinausgehen, die sein *Pourquoi la sculpture est ennuyeuse* umfaßt und auch über den Artikel *Sculpture* aus dem Salonbericht des Jahres 1859. Wir werden also im folgenden versuchen, uns einen Überblick über Baudelaires Kunstverständnis zu verschaffen.

Baudelaires Kunsttheorie überrascht. So viel kann an dieser Stelle schon gesagt werden. Charles Baudelaire hat seine Ansichten über Kunst niemals explizit in einem Essay, Aufsatz, Artikel oder dergleichen zusammengefaßt. Kunsttheorie - eigentlich ist dieser Begriff irreführend, denn Baudelaire hat schließlich niemals eine klar definierte Theorie der Künste verfaßt. Baudelaires Ästhetik können wir nicht nachschlagen, nicht endgültig und zweifelsfrei definieren, nicht in kleine Schubladen einordnen, sondern müssen sie uns aus den verfaßten Texten, Salonberichten, Artikeln filtern, seine Gedanken interpretieren, darüber nachdenken und uns am Ende vielleicht sogar fehlleiten lassen. Der Salonbericht ist nur das profane Kleid, in welches seine Abhandlung über die schönen Künste eingekleidet wurde. Allein die Tatsache, daß Baudelaire auch über Werke geschrieben hat, die nicht auf den entsprechenden Salons zu sehen waren, zeigt, daß diese Aufsätze von vornherein über die Grenzen eines reinen Salonberichts hinausgehen.

Baudelaires Salonberichte lesen sich literarisch, was auch durchaus intendiert war:

„Offengestanden halte ich die unterhaltsame, poetische Kritik für die beste, und nicht die kalte, algebraische Kritik, die unter dem Vorwand, alles zu erklären, weder Haß noch Liebe kennt und sich freiwillig jeder Art von Temperament entäußert. Da ein schönes Bild die von einem Künstler gespiegelte Natur ist, wird die beste Kritik diejenige sein, die zeigt, wie eben dieses Bild sich in einem einsichtigen und einfühlsamen Geist spiegelt. Demnach kann die beste Besprechung eines Bildes ein Sonett oder eine Elegie sein.“⁵⁴

Daher finden wir im *Salon* Baudelaires nicht nur die bloße Aufzählung der Werke des Salons. Und aus dem gleichen Grunde finden wir in Baudelaires *Salon* verstreute Fragmente seiner eigenen Ansichten über Kunst, die sich mitunter widersprechen, ungeordnet verstreut sind. Sie sollen nicht als reine, objektive Berichte gelesen werden, sondern als Kunstwerk empfunden werden. Und als solche, als Kunstwerk sind sie nicht

54 Baudelaire, Charles, Der Salon 1846, Wozu Kritik?, a.a.O., S. 196

logisch, stringent, widerspruchsfrei und objektiv, sondern unterliegen denselben Prinzipien wie Kunst, wie die Dichtkunst. Eines dieser künstlerischen Prinzipien des Dichters besteht darin, seinen eigenen künstlerischen Axiomen treu zu bleiben, ein anderes, die eigenen Intentionen im Kunstwerk zur Erscheinung kommen zu lassen.⁵⁵ Dabei werden Ungereimtheiten, methodische Brüche und Widersprüche vom Dichter durchaus in Kauf genommen, ja sogar forciert.⁵⁶

„Der törichte Doktrinär des Schönen würde gewiß Unsinn schwatzen; eingeschlossen in der jede freie Sicht verhindernden Strahlenfestung seines Systems, würde er Leben und Natur lästern, und in seinem Fanatismus für das Griechische, Italienische oder Pariserische glaubte er sich alsbald berechtigt, über dieses unverschämte Volk ein Verbot zu verhängen, daß es sich nicht unterstehen sollte, nach anderen Verfahrensweisen als denen von ihm vorgeschriebenen zu genießen, zu träumen oder zu denken; - eine tintenklecksende Wissenschaft, ein verkommener Geschmack, barbarischer als die Barbaren, der die Farbe des Himmels, die Gestalt der Pflanzen, die Bewegung und den Geruch der Tiere vergessen hat, und dessen verkrampte, federlahme Finger jede Behendigkeit eingebüßt haben, die ungeheure Klaviatur der *Entsprechungen* zu durchlaufen!“⁵⁷

Ein starres System der Künste zu entwickeln erscheint Baudelaire als Utopie, ja, wie wir im obigen Zitat gesehen haben, als etwas ausgesprochen Dummes und Verabscheuungswürdiges - daher die Bewegungen, Widersprüche und Brüche, die in seinen Schriften zur Kunst zu finden sind.

Im Zusammenhang gesehen scheinen die Theorien Baudelaires – vielleicht wäre die Bezeichnung Prinzipien in diesem Zusammenhang sogar angebrachter – seltsam altmodisch, ein Ausdruck, der angesichts Baudelaires Status als einer der großen Dichter der Moderne vielleicht eigenartig fehl am Platze wirkt.

Zwar entwirft Baudelaire in der Tat eine äußerst moderne Theorie der Kunst, doch ist diese nicht aus der leeren Luft gegriffen, sondern hat ihr festes Fundament auf der Theorie der Kunst des Klassizismus. Denn erst die Basis der älteren Theorien erlaubt dem

55 Baudelaire, Charles, Salon 1846, Von den Schulen und den Arbeitern, a.a.O. S. 278; Baudelaire hegte Verachtung für diejenigen Künstler oder auch allgemeiner Mitmenschen, die sich weigerten, einen klaren Standpunkt zu beziehen und diesen auch zu verteidigen. Vergl. auch Oehler, Dolph, Die antibourgeoise Ästhetik des jungen Baudelaire. Untersuchungen zum „Salon de 1846“, Diss. Frankfurt/Main 1975, S. 52

56 Oehler, Dolph, ebd., S. 23f., Oehler legt hier überzeugend dar, daß Baudelaire seine Argumente gerne in ironische Verkleidungen verpackte, als „Verhüllen des Wahren in der schillernden Folie des Unwahren“, aber ebenso gerne auch deutliche Aussagen scheute, was oft zu Mißverständnissen in der Baudelaireforschung geführt hat. Der Leser soll derart zu eigener Gedankenarbeit provoziert werden.

57 Baudelaire, Charles, Die Weltausstellung 1855 - Die schönen Künste, in: Charles Baudelaire, Sämtliche Werke / Briefe In acht Bänden, hrsg.von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 2: Vom Sozialismus zum Supranaturalismus Edgar Allan Poe (1847 - 1857), S. 229

Dichter schließlich, über die Grenzen der konventionellen Kunstwissenschaft seiner Zeit hinauszugehen und ein neues Konzept von Kunst zu entwerfen, das in seiner Zeit radikal neu scheinen mußte. Wir werden noch sehen, warum diese Behauptung hier aufgestellt wird.

Für Baudelaire gilt eigentlich in einem noch größeren Maße, was Karina Türr über die Theorie Eugène Delacroix' sagte:

„[...] Delacroix' theoretische Überlegungen [können] der Diskussion dieser Zeit und ihren konkreten Fragen kein Ende setzen, da sie unbildhaft zu abstrakt bleiben [...]. Sie bezeichnen aber eine historische Leistung, die alte Normen und Maßstäbe, ohne sie zu zerstören, in ein so erweitertes Blickfeld rückt, daß sie zukünftig neuem Verständnis von einem Begriff des Klassischen wieder gültig werden können.“⁵⁸

Die Frage hier ist jetzt, wo wir am besten beginnen? Baudelaire hat seine Kunstphilosophie nicht aus der leeren Luft „herbeigezaubert“, sondern seine Vorstellungen haben ihre Wurzeln in viel älteren Theorien. Vieles von dem, was Baudelaire schreibt, wird tatsächlich erst verständlich, wenn wir das Geschriebene im Lichte dieser älteren Theorien betrachten, die das theoretische Fundament für Baudelaires Ansichten bilden. Inwieweit Baudelaire diese Theorien für sich selbst nutzbar gemacht hat und diese in ein modernes, neues Kunstbetrachten verwandeln konnte, soll hier nicht weiter diskutiert werden. Das ist nicht die Frage. Doch erscheint es sinnvoll, diese älteren Theorien vorzustellen - nicht, um diese zu bewerten und die Modernität Baudelaires zu diskutieren, sondern um das Fundament zu verstehen, auf dem Baudelaires Kunsttheorie aufbaut. Sinnvoll erscheint es aus diesem Grunde auch, Baudelaires Ästhetik unter die Stichworte der älteren Ästhetik zu sortieren, zu betrachten und sie aus diesen zu extrahieren. Stichworte wie „Schönheit“, „Ordnung“, „Moral“ spielen schließlich auch bei Baudelaire noch eine große Rolle. Eine Hierarchie der Begriffe gibt es nicht, sie hängen zusammen und hängen voneinander ab. Eine Ausnahme bildet die Vorstellung des *Surnaturalisme* bei Baudelaire, ein Konzept, auf dem die Baudelairesche Ästhetik grundlegend aufbaut und der daher als erstes hier vorgestellt werden soll.

⁵⁸ Türr, Karina, Zur Antikenrezeption in der französischen Skulptur des 19. und frühen 20. Jahrhundert, a.a.O., S. 28

3.1. BAUDELAIRES KONZEPT DES SURNATURALISME: ÜBER DIE HIEROGLYPHENHAFTIGKEIT DER SICHTBAREN WIRKLICHKEIT

Das *Surnaturalisme* ist, anders als die anderen Begriffe, die folgend noch vorgestellt werden, kein Begriff, der der Tradition einer älteren Ästhetik folgt. Das *Surnaturalisme* Baudelaires ist ein Verständnis von der Ordnung der Welt, die im Salon 1846 seine erstmalige Erwähnung findet und deren Ursprung wir im *supernaturaliste* in Heinrich Heines Salonbesprechung von 1831 entdecken.⁵⁹

Die entsprechende Stelle finden wir in dem Abschnitt der Salonbesprechung Heines über den Maler Decamps:

„In der Kunst bin ich Supernaturalist. Ich glaube, daß der Künstler nicht alle seine Typen in der Natur auffinden kann, sondern daß ihm die bedeutendsten Typen, als eingeborene Symbolik eingeborner [sic!] Ideen, gleichsam in der Seele geoffenbart werden.“⁶⁰

Baudelaires spätere Definition des *Surnaturalisme* war:

„Zwei grundsätzliche Eigenschaften der literarischen Arbeit: Supranaturalismus und Ironie. Persönliche Betrachtungsweise, Anblick, den die Dinge dem Schriftsteller bieten, dann Wendung des Geistes ins Satanische. Das Übernatürliche umfaßt die Grundfarbe und den besonderen Tonfall, das heißt Eindringlichkeit, Klangfülle, Durchsichtigkeit, Schwingungsvermögen, Tiefe und Wiederhall in Raum und Zeit. Es gibt Augenblicke unseres Daseins, in denen Zeit und Ausdehnung sich vertiefen, und das Gefühl unseres Daseins eine Erhöhung ins Unermeßliche erfährt.“⁶¹

⁵⁹ Leakey, F.W., Baudelaire and Nature, a.a.O., S. 90; Der Vollständigkeit halber kann man hier anmerken, daß das im Grunde so nicht ganz korrekt ist. Zwar ist es richtig, daß der Begriff über Heine ins Französische importiert wurde, doch war Heine nicht dessen „Erfinder“. Der „Erfinder“ des Supernaturalismus ist Goethe, der seinen Supernaturalisten im *Walpurgisnachtstraum* seines *Faust*, *Erster Teil* auftreten läßt. Vergl.: Baudelaire, Charles, Vom Sozialismus zum Supranaturalismus / Edgar Allen Poe, in: ders., *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 2, München – Wien 1985, S. 371f.

⁶⁰ Die erwähnte Salonbesprechung erschien im Oktober/November 1831 im *Morgenblatt für gebildete Stände*. Heine, Heinrich, Gemäldeausstellung in Paris 1831, Salon I (1833), Abschnitt „Decamps“, [elektronische Ressource] URL: <http://www.heinrich-heine-denkmal.de/heine-texte/fr-maler.shtml>, o.S.

⁶¹ Baudelaire, Charles, Vom Sozialismus zum Supranaturalismus, a.a.O., S. 373

Das Denkmodell des *Surnaturalisme*⁶² geht von der Annahme aus, daß die Typen, die ein Künstler für seine Schöpfung benötigt, nicht nur in der Natur, sondern darüber hinaus im eigenen Verstand/der eigenen Seele zu finden sind. Dieses System geht über die Realität der normalen, alltäglichen Erfahrung hinaus. Unter oder hinter alltäglichen, natürlichen, gewöhnlichen Erfahrungen manifestiert sich eine „höhere“ Macht, die über die Naturgesetze hinausgeht, jedoch immer innerhalb des Menschen verankert ist.

Das *Surnaturalisme* ist das „Überindividuelle und das Währende“,⁶³ die überhistorischen *Correspondances*, „in denen Welt und Seele ineinander aufgehen, eine ‚Kunst, die das Wesen hinter den Erscheinungen und die Tiefe des Lebens‘ zu erfassen sucht.“⁶⁴

Den Ursprung dieser Theorie sucht Jean Pommier in den Theorien Emanuel Swedenborgs, von dem er glaubt, daß dieser seit dem Salon von 1846 einen grundlegenden Einfluß auf Baudelaire ausgeübt hat.⁶⁵ Tatsächlich erwähnt Baudelaire Swedenborgs Schriften im *La Fanfarlo* aus dem Jahr 1847.⁶⁶ Da Balzac ein großer Anhänger dieses Philosophen war, wird angenommen, daß durch diesen die erste Begegnung des Dichters mit Swedenborgs Theorie der *Correspondences* stattfand.⁶⁷

3.1.1. KORRESPONDENZEN

Swedenborgs Theorie der Entsprechungen geht davon aus, daß jedes Objekt der materiellen Welt seine Entsprechung in der spirituellen Welt haben muß:

„Das Geistige ist »das Allerinnerste und zugleich wieder das Allerdurchdringendste, demnach das Alleinwirkende und Bedingende « Es ist im Raum-Zeit-Kontinuum (Welt) als die alles bewirkende Kraft gegenwärtig, aber es ist dort nicht wesentlich greifbar. Es kann sich in der Welt nie eigentlich (unverhüllt) zeigen, wohl aber »entsprechende « Erscheinungen und Strukturen bewirken.“⁶⁸

62 bei Baudelaire begegnet man weiterhin den Formen *Surnaturalisme*, *surnaturaliste*, *supranaturalisme*, *supranaturel*, die alle ein- und dasselbe bedeuten. Vergl.: ebd., S. 372; Ich werde mich, um die Verwirrung in Grenzen zu halten, im weiteren Verlauf der Arbeit auf das Wort *Surnaturalisme* beschränken

63 Schneider, Sabine, Die Ironie der späten Lyrik Heines, (Diss. Tübingen 1993), Epistamata Literaturwissenschaft Bd. 148, Würzburg 1995, S. 227

64 ebd., S. 227

65 Starkie, Enid, Baudelaire, New York 1958, S. 227

66 ebd., S. 226

67 ebd., S. 226

68 Noack, Thomas, Der Seher und der Schreibknecht Gottes. Emanuel Swedenborg und Jakob Lorber im Vergleich, (elektronisches Dokument: http://www.urka.de/pdfs/swedenborg_jakob_lorber.pdf), o.Ort., 2004, S. 69

Die spirituelle Welt, das Göttliche, wirkt in die materielle Welt hinein; zwar verdunkelt, verschleiert; je niedriger in die Materie sie steige, desto schwerer sei sie zu erkennen, doch immer vorhanden. Das materielle Objekt ist in diesem Sinne nicht mehr als ein bloßes Symbol, eine Hieroglyphe der Idee des Objektes in der Welt des Geistes. Nur durch die Korrespondenz können wir - mittelbar - das Objekt der Welt des Geistes erfassen. Sobald der Geist erst einmal begriffen hat, daß derartige Beziehungen existieren, kann daraufhin der Weg zur Erkenntnis besritten werden. Die fundamentalen Gesetze beider Welten sind gleich, denn die spirituelle Welt wird durch die materielle symbolisiert, ebenso wie das Gesicht den Geist einer Person symbolisiert.

„Das Geistige ist überall gegenwärtig: im Denken und Wollen, im Bewußtsein, im Tätigsein, in den Werken, in Kunst und Kultur, in den Träumen, im Schicksal und in der Natur. Überall hinterläßt es Spuren und scheint doch selbst nicht greifbar zu sein, wie das Licht, das alles erleuchtet, selbst aber unsichtbar ist. Es gibt nur einen Weg, den Geist, seine Welt und seine Weisheit zu erforschen : die Wissenschaft der Entsprechungen.“⁶⁹

Die „Sprache des Geistes“, die es zu ergründen gilt, ist das innere Wesen der Dinge, die nur der widergeborene Geist, der diese Dinge bereits unverhüllt gesehen hat, ergründen kann. Intellekt reicht nicht aus, denn das innere Wesen der Dinge ist kein Regelwerk, sondern göttlichen Ursprungs.

Die „Lehre von den Entsprechungen“, wie sie von Swedenborg entwickelt wurde, kennen wir in anderer Form bereits aus der Antike. Wir finden Ähnliches bereits in der Abbild-Urbild-Theorie Platons. der die Welt in eine Welt der Erscheinungen und eine Urwelt aufteilt; wir finden sie bei Plotin, wir finden sie in den indischen *Brahman-Atman*-Lehren, denen Plotin nahe steht.⁷⁰

Der Unterschied zu beispielsweise Platon jedoch besteht darin, daß Swedenborgs Lehre metaphysisch ist, sich nicht aus Logik nährt, sondern aus Glauben, Spiritualität und Innerlichkeit. Der Weg zur Erkenntnis bei Swedenborg ist kein Weg, der erlernt werden kann, sondern nur erfahren werden kann. Er ist subjektiv; denn die Erkenntnis der Dinge, die objektive und allgemeine Macht des Universums - die kann ausschließlich durch das eigene Ich erfolgen. Erkenntnis kann nicht gelehrt werden.

Die Wahrheit ist also allgemein, die Erkenntnis des ewigen Schönen jedoch nicht.

69 ebd., S. 68

70 Allesch, Christian G., Geschichte der psychologischen Ästhetik. Untersuchungen zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene, Göttingen 1987, S. 29; es bestehen profunde Unterschiede zur Lehre Swedenborgs, so wird bei Plotin beispielsweise geleugnet, daß Materie ein Symbol des Geistigen sein kann. Aber es soll hier nicht um einen Vergleich der Lehren gehen, das würde den Rahmen sprengen und zu Konfusion führen.

Das ist in aller Kürze der Grundgedanke der „*Correspondences*“ und genau dieser Gedanke ist es, der hinter Baudelaires *Surnaturalisme* steht. Bei Baudelaire verwandelt sich diese Welt der *Correspondances* in eine persönliche subjektive Erfahrung, eine Erfahrung des eigenen Inneren.

Der Schlüsselbegriff des Wörterbuchs, dem wir bei Baudelaire wieder und wieder begegnen, ist eng damit verknüpft, denn dieses „Wörterbuch“ ist das, was gegeben ist, das, was vorhanden ist, die Existenz als Solche. Die Aufgabe des Künstlers ist es, dieses „Wörterbuch“ zu interpretieren, zu verstehen und zu erfahren. Erst im Versuch, die Natur zu verstehen erfährt der Künstler das *Surnaturalisme*, die Wahrheit hinter den Dingen. Das Wörterbuch, das besteht, der sichtbare Ausdruck des Unsichtbaren, kann jedoch nur zu Kunst werden, wenn der Künstler wahrnimmt, zum Propheten für die Stimme der Ewigkeit werden und das Werk des Schöpfers fortsetzen,⁷¹ wenn er versucht, die bestehenden *Correspondances* zu ergründen. Im bedenkenlosen Akzeptieren des Sichtbaren ist dies nicht möglich, der Künstler bleibt taub und blind.

Der Künstler, der wahre Künstler, ist derjenige, der dieses Wörterbuch benutzt, der versucht, zu *verstehen* und wahrzunehmen. Das *Surnaturalisme* ist in der Form sozusagen die Erweiterung der Natur, dessen Rezipient der Künstler ist. Allerdings hat sich Baudelaire hier vom christlichen Dualismus verabschiedet, denn die Symbolik der *Correspondances* ist keine allgemeingültige mehr, sondern eine persönliche, innerliche Erfahrung. Die Erkenntnis wird nicht mehr außen gesucht, sondern in das Innere verlagert.

Der Unterschied zu beispielsweise der hier kurz vorgestellten Theorie des Swedenborg ist, daß die Hieroglyphen des Swedenborg, die sichtbaren Symbole des Spirituellen, sind hier keine allgemein verständlichen oder allgemein gültigen Symbole mehr, sondern eine subjektive Erfahrung. Transzendenz im Sinne der religiösen Transzendenz - die Überschreitung der sinnlichen Erfahrung, die Erfahrung des Göttlichen - gibt es bei Baudelaire nur noch im Inneren. Die Symbole, die mit dem Begriff des „Wörterbuchs“ bei Baudelaire äquivalent zu setzen sind, sind keine Symbole mehr, die allgemeine Gültigkeit besitzen. Um es anders auszudrücken: bei Baudelaire gibt es keine Gewißheit des Jenseitigen mehr, keine Gewißheit des Paradieses, da sich jeder sein eigenes Paradies erträumt. Es gibt nur noch die vage Hoffnung darauf.

Die Theorie des *Surnaturalisme*, das dürfen wir bei der Betrachtung von Baudelaires Ästhetik niemals aus den Augen verlieren, ist der spirituelle Hintergrund, ohne den Baudelaires Ästhetik nicht funktionieren würde, wir sie nicht wirklich verstehen würden. Baudelaires Ästhetik wird durch den Versuch der Erkenntnis der *Correspondances*

71 Starkie, Enid, Baudelaire, a.a.O., S. 229

im Subjektiven motiviert. Dies betrifft die Moral, die Suche nach dem Schönen, die Einbildungskraft, alles. Erst, wenn man dieses Prinzip des *Surnaturalisme* verstanden hat, kann man Baudelaire verstehen.

3.2. DIE BEDEUTUNG DES L'ORDRE IN BAUDELAIRES ÄSTHETIK

Einer der Faktoren, der uns einen Zugang zum Verständnis der Kunsttheorie Baudelaire's eröffnet, ist ein ausgeprägter Sinn für Ordnung, der sich nicht nur auf sein Kunstverständnis sondern auf sein gesamtes Schaffen erstreckt. Marcel Ruff betont, daß Baudelaire Unordnung verabscheute.⁷² Und auch Baudelaire selbst betont in einem Brief an Soulyard, wie wichtig Ordnungsliebe für einen Dichter ist.⁷³

Selbst wenn Baudelaire sich nicht explizit auf ein bestimmtes Konzept von l'ordre beruft, so erkennen wir versteckt in der soeben vorgestellten Konzeption des *Surnaturalisme* diesen von Ruff unterstellten ausgeprägten Sinn für Ordnung und Struktur. Wir brauchen uns nicht auf die Behauptung von Ruff zu verlassen, sondern können den Beweis dafür in dem Satz „*Alles ist Zahl. Die Zahl ist in allem. Die Zahl ist im Einzelnen. Der Rausch ist eine Zahl.*“⁷⁴ finden. Im Anhang des sechsten Bandes der Gesammelten Werke wird darauf hingewiesen, daß Baudelaire mit der pythagoräischen Zahlenlehre vertraut war.⁷⁵ Die pythagoräische Zahlenlehre, die mehr ist als bloße Mathematik im heutigen Sinne, sondern vielmehr als Weltentwurf zu verstehen sein muß, mußte dem Mystiker Baudelaire attraktiv vorkommen. Die Pythagoräer gingen, so Aristoteles, von der Zahl als Urgrund des Seienden aus. Für die Pythagoräer basierte alles Sein auf Mathematik, sie versuchten, mit ihren Zahlen die Welt zu ordnen. Sie entwickelten das Bild der Harmonie des Weltalls; die „Zahl“ - die *archê* - ist ein abstraktes Gedankending, kein sinnlich wahrnehmbarer Stoff. Das Weltall ist für diese ein harmonisches System von Zahlen und ihren Verhältnissen. Das Verhältnis Zahl - Realität wird als Analogie aufgefaßt, die Pythagoräer gehen davon aus, daß die Elemente der Zahlen zugleich die Elemente der Dinge seien, die Welt selbst Harmonie und Zahl, wobei eine dialektische Struktur des Denkens vorauszusetzen ist.

72 Ruff, Marcel A., Baudelaire, London – New York 1966, S. 57

73 Baudelaire. Brief an Josephin Soulyard vom 22. Juli 1860, in: Charles Baudelaire, Sämtliche Werke / Briefe in acht Bänden, Hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 6: Les Paradis artificiels - Die künstlichen Paradiese, München, Wien 1991, S. 51

74 Baudelaire. Tagebücher / Raketen in: ebd., S. 193

75 ebd., S. 319

Die Ordnungsverhältnisse der Mathematik fanden sie in den Dingen realisiert, welche ihnen als „Abbilder oder Nachahmungen der Zahlen und deren Elemente erschienen.“⁷⁶

„Sie beschäftigten sich zuerst mit der Mathematik, förderten sie, und, in ihr auferzogen, hielten sie die mathematischen Prinzipien (archas) für die Prinzipien alles Seienden... Und in den Zahlen die Eigenschaften und Gründe der Harmonie erblickend, da ihnen das andere seiner ganzen Natur nach den Zahlen nachgebildet erschien, die Zahlen aber als das Erste in der ganzen Natur, so faßten sie die Elemente der Zahlen als die Elemente aller Dinge auf und das ganze Weltall als Harmonie und Zahl“⁷⁷

Die analoge Zahlentheorie, die von einer ihr zugrundeliegenden Mystik vollkommen durchzogen ist, hat sich später, nach einer vernichtenden Kritik durch Aristoteles, nicht mehr weiter durchsetzen können, sondern setzte sich nur noch in wissenschaftlich nicht mehr ernstzunehmenden Zahlenspielereien der Gnostik und der Kabbalah fort.⁷⁸ Wenn Baudelaire also das Credo der Pythagoräer „*Alles ist Zahl*“ ausruft, so müssen wir die Bedeutung der Ordnung, und nichts anderes ist Mathematik letzten Endes nicht, in Baudelaires Lebenswelt anerkennen. Zudem erinnert diese Zahlentheorie, die von einem nicht-sichtbaren Urgrund und dem Zusammenhang alles Seins ausgeht, der durch Mathematik offenbart wird, nicht unerheblich an das soeben besprochene Konstrukt des *Surnaturalisme*. Zwar spricht Baudelaire nicht von Zahlen und Mathematik, sondern geht von anderen Grundlagen aus, doch ist der Gedanke an das Zusammenspiel zwischen nicht-sichtbarer und sichtbarer Wirklichkeit in beiden Theorien vorhanden; der Gedanke an eine dialektische Analogie, laut dem jedes Ding einen Gegensatz zu sich selbst besitzt und die Ordnung der Welt determiniert, können wir ebenfalls in beiden Theorien nachweisen. So können wir zum Beispiel, und hier muß ich kurz vorgreifen, das zeitliche und das ewige Element als unverzichtbare Zusammensetzung der Schönheit auf eben diese pythagoräische Weltsicht zurückführen; schließlich gingen diese ja von der Harmonie der Gegensätze aus, wie beispielsweise Licht - Finsternis, Ruhendes - Bewegtes usw. Viele der späteren Theorien, die mit von Lehren der Pythagoräer ausgingen, sind außerdem untrennbar verschmolzen mit den Lehren der Neoplatoniker und den Platonikern, die, wie wir sehen werden, ebenfalls einen Einfluß auf Baudelaires Denken gehabt haben.

Noch ein, wenn auch eher versteckter, Hinweis auf die Wichtigkeit der Ordnung für Baudelaires Theorie, auch wenn Baudelaire so gut wie niemals dieses *L'Ordre* explizit

76 Eisler, Rudolf, Philosophen-Lexikon. Leben, Werke und Lehren der Denker, Stichwort: Pythagoras“, Berlin 1912, [elektronische Ressource] URL: <http://www.zeno.org/Eisler-1912/A/Pythagoras+von+Samos>

77 Aristoteles, zitiert nach: Vorländer, Carl, Die Geschichte der Philosophie, Bd. I: Die Philosophie des Altertums, Leipzig 1903, [elektronische Ressource] URL: <http://www.textlog.de/6303.html>, o.S.

78 Günther, Gotthard, Das Rätsel des Seins, in: Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik, Bd. 2, Hamburg 1979, S. 175

erwähnt zeigt ein weiterer Schlüsselbegriff in Baudelaires Theorie über Natur und Kunst. Greifen wir kurz vor auf diesen besagten Schlüsselbegriff, nämlich den des *Wörterbuchs*. Die Natur ist für Baudelaire ein Wörterbuch. In der Natur sind die Elemente zu finden, mit der der Künstler arbeitet, auf denen seine Kunst aufbaut. Doch das bloße „Abschreiben“ des Wörterbuchs, der bloße Naturabklatsch, führt nicht zu Kunst, sondern bleibt ein Abklatsch, eine Kopie der Natur, ein Abbild des Abbildes, wenn man so will. Der Künstler als ordnungsgebende Entität allein hat die Macht, Sinn in das Wirrwarr des Wörterbuchs zu bringen, auszuwählen, miteinander in Verbindung zu setzen – eben zu *ordnen*. Ich denke, allein diese Tatsache rechtfertigt den Miteinbezug eines Begriffs, der von Baudelaire mit keiner Silbe erwähnt wird, zu Baudelaires Zeiten hoffnungslos veraltet erschien und wohl nur noch von den eingefleischten Anhängern des Klassizismus verehrt wurde.

Eng verknüpft mit diesem Entwurf ist die Frage des Selbst und des Bewußtseins, die Jean-Paul Sartre in seinem Essay über Baudelaire anspricht. Das Selbst und das Bewußtsein erhält seine Gesetze ausschließlich durch sich selbst:

„[...] es muß seine volle Verantwortung akzeptieren und seine eigenen Werte schaffen, es muß der Welt und dem eigenen Leben Sinn geben. In der Tat, derjenige, der den Ausspruch »was vom Geist geschaffen wurde ist lebendiger als was von der Materie erschaffen wurde« hat eindringlicher als die meisten anderen Menschen die Macht und die Aufgabe des eigenen bewußten Selbst gefühlt.“⁷⁹

Die Ordnung Baudelaires konstituiert sich – das werden wir noch sehen –, so merkwürdig es auch zunächst klingt, aus dem Subjekt selbst und ist gleichzeitig allgemein konstituierend.

⁷⁹ Sartre, Jean-Paul, Baudelaire, London 1949, S. 41 ([...] it must accept complete responsibility and create its own values, must give meaning to the world and to its own life. Indeed, the man who declared that »what is created by the spirit is more alive than matter« had felt more keenly than most other men the power and mission of the conscious self.”)

3.2.1. EIN EINBLICK IN DAS KONZEPT DES L'ORDRE IN DER KUNST

Baudelaires sehr ausgeprägte Sinn für Ordnung erinnert in gewisser Weise an eine wesentlich ältere Theorie. Bereits im 17. Jahrhundert stellte Félibien seine Theorie der *dispositio* auf, die auf Albertis Theorie der *composizione* gründet.⁸⁰

Der Begriff der *composizione* bei Alberti ist ein der antiken Rhetoriklehre entnommener und an die Kunst angepaßter Begriff. Strukturell gesehen bezeichnet die *composizione* die Zusammensetzung einzelner Glieder zu einem Körper, der sich wiederum in einen größeren Zusammenhang – insbesondere ist hier das Historienbild gemeint – fügt. Die *composizione* bleibt dabei jederzeit an den menschlichen Körper gebunden und ist somit eine figurale Qualität.⁸¹ Unter Félibien wandelt sich die Bedeutung der Komposition von ihrer figuralen in eine eher abstrakt zu verstehende Qualität der Disposition, die sich auf das gesamte Bild, die Organisation eines Werkes, das noch vor der eigentlichen Ausführung im Geiste des Künstlers erschaffen wurde, bezieht.

Die Disposition basiert auf einer Ordnung, die dem Werk auf jeden Fall zugrunde liegt, wobei die Ordnungsvorstellungen dieser Zeit zum Großteil der antiken Proportionslehre angenähert waren. Ohne eine Vorstellung von Ordnung wäre die Disposition nicht möglich.⁸² Schönheit resultierte aus den richtigen Proportionen und Symmetrie der Teile, wobei die Schönheit als objektive Eigenschaft bewertet wurde, die den Dingen immanent sei und keinerlei subjektive Qualitäten besaß. Daher ist folgerichtig auch nur der Verstand in der Lage, Schönheit zu erkennen. Die Schönheit der Vernunft ist geometrisch und den

80 Bedeutend für die Theorien Félibiens waren im übrigen die Gedanken Nicolas Poussins, der in Rom die Regeln der Kunst suchte, die seinerzeit von den Künstlern selbst fast vergessen waren. Poussin las die Schriften der Renaissancetheoretiker und der antiken Autoren, die er niemals selbst systematisch zu einer Theorie verarbeitete. Die fragmentarisch gebliebenen Notizen wurden posthum von Giovanni Pietro Bellori veröffentlicht. Nicht zu unterschätzen ist auch der Briefwechsel zwischen Félibien und Poussin sowie Poussins Einfluß auf Charles Le Brun, der in den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts sein Schüler gewesen war. Tatarkiewicz, Wladislaw, History of Aesthetics, Vol. III: Modern Aesthetics, den Haag – Paris 1974, S. 333f.

81 vergl. Körner, Hans, Auf der Suche nach der „wahren Einheit“. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert, München 1988, S. 16ff.

82 Für das Verständnis des Félibienschen Konzeptes der Disposition ist maßgeblich, daß im 16. Jahrhundert von Männern wie Keppler, Galilei und Kopernikus das Bild der „Weltmaschine“ entwickelt wurde, die das statische geozentrische Weltbild ablöste. Die Erde bewegte sich um die Sonne wie ein Uhrwerk, das von einem genialen Uhrmacher geschaffen und in Bewegung gehalten wird. Ein Rädchen bewegt das nächste; ein Ereignis hat Auswirkungen auf das nächste. Damit das funktioniert, muß es Gesetze geben. Wenn es Gesetze gibt, ist der Mensch in der Lage, sie zu entdecken. Die Disposition nach Félibiens Vorstellungen kann als „Weltmaschine“ im kleinen Maßstab betrachtet werden, denn auch in dieser Konzeption sind die Teile des Bildes miteinander verzahnt und werden dem Hauptgeschehen, dem Initiator, der die Handlung in Bewegung gesetzt hat, untergeordnet. So wird aber auch klar, wieso die Vorstellung von festen Regeln und Gesetzen in der Kunst Fuß fassen konnte: wenn die Kunst ein Spiegel der Weltmaschine im Kleinen ist, so folgt auch sie den Regeln von Ursache und Folge, von aufeinander beruhenden und miteinander vernetzten Handlungen, die notwendigerweise, damit sie funktionieren können, vorbestimmten Gesetzen folgen müssen. Vergl. hierzu Jackson, Douglas W.A., The Shaping of our World. A Human and Cultural Geography, New-York - Chichester - Brisbane - Toronto - Singapore 1985, S. 82 oder auch Barzun, Jacques, From Dawn to Decadence. 1500 to the Present. 500 Years of Western Cultural Life, New York 2000, S. 360

Proportionen, der Beziehung der Teile zum Ganzen, der Anordnung der Teile zugehörig. Die Kunst wird so zu einer Wissenschaft, die nach Regeln gelernt und gelehrt werden kann. Ordnung ist Schönheit und Schönheit ist Ordnung.

Diese Vorstellung einer dem Kunstwerk, resp. der Natur unterströmenden ordnenden Macht hatte auch im 18. Jahrhundert noch seine Gültigkeit, doch brachen die englischen Sensualisten wie Hutcheson, Burke und Hume und in Frankreich unter anderem Denis Diderot mit der althergebrachten Theorie der an Proportion und Symmetrie gebundenen, objektiv wahrnehmbaren Schönheit. Laut Diderot, der sich an dieser Stelle der Lehre John Lockes verpflichtet fühlt, existiert eine objektiv wahrnehmbare Schönheit nicht. Wie auch die Ideen hängt die Wahrnehmung von Schönheit von Erfahrung ab. Zwangsläufig ergibt sich aus diesem Einfall, daß auch Ordnung nicht objektiv sein kann, nicht geometrisch sein kann: denn Schönheit ist für Diderot eine höhere Form der Ordnung.⁸³

Ordnung entsteht für Diderot vielmehr aus den kausalen Verknüpfungen der Dinge untereinander, als Ausdruck einer einheitlichen Substanz. Die Gesetzmäßigkeiten dieser „rapports“ gehorchen im Großen wie im Kleinen „unwandelbaren Gesetzmäßigkeiten“.⁸⁴ Trotzdem sich Diderot des geometrischen Ordnungsbegriffs, der von exakt meßbaren Proportionen ausgeht, entledigt, ist auch seine Vorstellung von Schönheit immer noch durch Ordnung bestimmt. Manchmal ist diese Ordnung nicht zu beschreiben, nicht zu fassen, sondern ist „erkennbar im Ganzen und verborgen in jedem Punkt“,⁸⁵ „verworren in den Teilen und klar erkennbar im Ganzen.“⁸⁶

Grundlegend für eine derartige Vorstellung von Ordnung ist eine Vorstellung von Harmonie, die gerade nicht von der meßbaren Geometrie ausgeht, von einer strengen Durchgliederung, sondern allen Teilen des Werkes immanent ist. Es ist die Schönheit/Ordnung des *je-ne-sais-quoi*, des *Ich-Weiß-Nicht-Was*, die zum Vorschein kommt, ohne benennen zu können, was denn letzten Endes diese Harmonie bestimmt.

Wie Hans Körner schließlich noch betont, entspringt diese Gleichsetzung von Schönheit und Ordnung, resp. Ordnung und Schönheit keineswegs Diderots Vorstellungen oder denen der Kunsttheoretiker des 17. Jahrhunderts, sondern einer anerkannten geistesgeschichtlichen Tradition, die ihren Ursprung bereits in der Antike hat:

„Seit der Antike stellt sich Schönheit als Beziehung dar, als Beziehung, die ihre Ursache in einem göttlichen Prinzip, ihr Urbild in den Zahlenverhältnissen des Kosmos und ihr Abbild in den Proportionen des schönen menschlichen

83 Körner, Hans, Auf der Suche nach der „wahren Einheit“, a.a.O., S. 87

84 ebd., S. 84

85 ebd., S. 102

86 ebd., S. 103

Körpers hat. Da die sinnlich erfahrbaren Manifestationen von Harmonie gegenüber der Sphärenharmonie im Status der Unvollkommenheit verbleiben, ist das schöne Natur- oder Kunstwerk, weil gestellt auf proportionale Verhältnisse, immer schon genauer bestimmt, immer aber auch grundsätzlich unabgeschlossen in seiner Bewegung auf die geläuterte Schönheit des Kosmos hin. Schönheit in ihren sinnlichen Manifestationen steht in einem teleologischen Prozeß, dessen Zielpunkt auf den empirischen Gegenstand zurückstrahlt. Diderot borgte die Deklaration der universalen Gesetzmäßigkeiten zum Prinzip des Schönen ohne das entsprechende harmonikale System und ohne die teleologische Unabgeschlossenheit des als schön Erscheinenden mitzuübernehmen. Die Beziehungen, die in der Wirklichkeit herrschen, sind für Diderot nicht nur schön, insofern sie bestimmten musikalischen und das heißt mathematischen Verhältnissen gehorchen, sondern weil diesen Beziehungen Notwendigkeit zukommt.“⁸⁷

3.2.2. DAS L'ORDRE BAUDELAIRES

Die ordnende Macht, die in Baudelaires Vorstellung regiert, unterscheidet sich jedoch von den Vorstellungen der Aufklärer und Klassizisten, denn es handelt sich hier weder eine geometrische Ordnung noch um eine objektive, allgemeingültige Macht. Vielmehr entsteht sie im Subjekt selbst und wird durch dieses beschränkt, resp. freigesetzt. Das Subjekt setzt sich seine Ordnung gewissermaßen selbst. Diese Anschauung kommt den soeben erläuterten Ordnungsvorstellungen Diderots nahe und ebenso auch den subjektivistischen Vorstellungen der deutschen Romantiker, die mit dem Denkmodell einer geometrischen, objektiv wahrnehmbaren Ordnung zugunsten der Freisetzung subjektiver Energien brachen. Die Ordnung hatte bei den Romantikern in der Kunst nichts mehr zu suchen – scheinbar, denn mit dem emotionalen Element des ästhetischen Erlebnisses und dem individuellen Element des künstlerischen Schaffens im Vordergrund, fällt es leicht zu vergessen, daß auch hier das Ziel der Suche die Entdeckung „der inneren Wirklichkeit“ (Jean Paul), das Finden der „Wahrheit“ (Novalis) war⁸⁸ – und dies ist wiederum in Wahrheit nichts anderes als die Suche nach einer universalen Macht, die Suche nach dem, was über die sichtbare Realität hinausging, eben nach dem *Surnaturalisme*, das wiederum die struktur- und ordnungsgebende Macht war. Es handelt sich bei den Romantikern eben nur um eine etwas andere Definition von Ordnung.

87 ebd., S. 104

88 Tatarkiewicz, Wladyslaw, Geschichte der sechs Begriffe. Kunst - Schönheit - Form - Kreativität - Mimesis - Ästhetisches Erlebnis, Frankfurt / Main 2003, S. 312

Der Weg des Subjektiven, Individuellen führt demnach zu dem, was über das Subjektive hinausgeht, nach einer Macht, die das Universum strukturiert und die vom Künstler in seinem Werk idealerweise immer wieder entdeckt werden soll. Dieser Ordnungsbegriff ist ebenso unbestimmbar wie Diderots Vorstellung von Ordnung, geht über eine meßbare, geometrische Ordnung hinaus und auch über den bloßen Begriff von Schönheit, auf den ich im folgenden Kapitel eingehen werde. Ordnung im romantischen Sinne bedeutet demnach nicht, daß diese nicht existent ist, sondern – ganz im Gegenteil – diese allen Dingen immanent ist, ungreifbar, unsagbar und den Grund des Seins berührend. Die Suche nach der Wahrheit, nach der „inneren Wirklichkeit“ ist gleichermaßen die Suche nach Ordnung, Struktur, Sinn. Auch bei Baudelaire. Das Chaos ist nur scheinbar; es gilt, das Chaos zu beseitigen, um die Ordnung zu *finden*. Sie ist nicht einfach *da*. Das belegt folgende Stelle aus dem Salon 1859:

„Das ganze sichtbare Universum ist nur eine Vorratkammer von Bildern und Zeichen, denen die Einbildungskraft eine Stelle anweist und einen relativen Wert verleiht; es ist eine Art Nahrung, welche die Einbildungskraft verdauen und verwandeln muß.“⁸⁹

Das sichtbare Universum ist für Baudelaire eine Art Wörterbuch, dessen Bildern und Zeichen die Einbildungskraft ihren Platz zuweist und ihren relativen Wert. Doch im Unterschied zu den Romantikern sucht er die Ordnung nicht in einer geheimnisvollen Quelle außerhalb des Künstlers, sondern in sich selbst. Es handelt sich um die natürliche Ordnung, die durch das Subjekt quasi gefiltert und gereinigt wurde.

Great poets do not imitate slavishly what they have seen - [...] - but they transpose their vision into their own native idiom. This work of transposition is artistic composition. Baudelaire thought that only poets who had attained a high degree of spiritual awareness would be successful in finding the images, the analogies, and the metaphors, to render their vision.“⁹⁰

Auf den Begriff des Wörterbuchs im Zusammenhang mit Baudelaires Kunsttheorie werde ich in einem späteren Kapitel noch einmal eingehen.

Nicht die transzendente Wahrheit der Natur, des Universums, des Unendlichen oder dergleichen gilt es zu suchen, sondern die Wahrheit, die innerhalb des künstlerischen Aktes zu finden ist. Die Ordnung Baudelaires, die wir vor allem als eine ästhetische Kategorie

89 Baudelaire, Charles, Salon 1859, Die Herrschaft der Einbildungskraft, Baudelaire, Charles, Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857 - 1860, in: Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 5, München / Wien 1989, S. 148

90 Starkie, Enid, Baudelaire, a.a.O., S. 230

begreifen müssen, steht nicht fest, sondern ist ständigen Wandlungen unterworfen, immer bereit, das Spontane, Unerwartete, den „Schock der Überraschung“ in das System einzubeziehen. Baudelaires System ist wandelhaft; er vermeidet das Eindeutige, Festgelegte, das er als „Horror der philosophischen Abtrünnigkeit“⁹¹ bezeichnete:

„Sollten die Menschen, denen es aufgetragen ist, das Schöne auszudrücken, sich den Regeln der Kathederästhetik zu bequemen, das Schöne selber, wie leicht einzusehen, verschwände von der Erde, weil alle Typen, alle Ideen, alle Empfindungen sich auflösen würden in eine weite Einheit, so eintönig und unpersönlich wie die Langeweile und das Nichts. Die Mannigfaltigkeit, diese *conditio sine qua non* des Lebens, wäre aus dem Leben getilgt.“⁹²

Eng mit dieser Vorstellung ist die Bedeutung von Regeln und Formeln verbunden, was vielleicht überraschend konservativ klingen mag:

„Denn offensichtlich sind keine Rhetorik und keine Prosodie eine willkürlich ersonnene Tyrannei, sondern jede eine Sammlung von Regeln, welche das geistige Wesen seiner Organisation nach fordert. Und noch niemals haben Prosodie und Rhetorik die Originalität verhindert, in ihrer Eigenart hervorzutreten. Das Gegenteil, daß sie nämlich die Entfaltung der Originalität begünstigt haben, wäre unendlich viel zutreffender.“⁹³

Seltsamerweise hören wir von dem Dichter, der sich immer wieder über den Wert der Einbildungskraft, der Leidenschaft und dem Gefühl schreibt, daß *Regeln* wichtig für die geistige Organisation der Schöpfung seien. Es besteht kein Grund anzunehmen, daß sich Baudelaire hier ausschließlich auf die Dichtkunst bezieht, obwohl er diese an dieser Stelle explizit anspricht. Im Salonbericht 1859 betont er im Abschnitt zur Skulptur nochmals, daß Regeln für die Kunst ausschlaggebend sind. Die hartnäckige Weigerung, die Regeln zu befolgen, die einer Kunst zugrunde liegen, stellt für den Schriftsteller eines der größten Laster des Geistes dar:

„[...] und wenn ich von ihnen rede, so darum, weil sie mir dienlich sind, und darum allein Gewicht besitzen, eines der größten Laster des Geistes festzustellen: die hartnäckige Weigerung, die Regeln, die einer Kunst zugrunde liegen, zu befolgen. Welche Fähigkeiten, sie mögen so schön sein, wie man will, wären wohl imstande, einem Mangel von solcher Ungeheuerlichkeit die Waage zu halten? Welches gesunde Gehirn kann sich ohne Grauen eine Malerei en relief vorstellen, eine mechanisch bewegte Skulptur, eine

91 Baudelaire, Charles, *Méthode de Critique*, a.a.O., S. 578

92 Baudelaire, Charles, *Die Weltausstellung 1855*, a.a.O. S. 230

93 Baudelaire, Charles, *Salon 1859, Die Herrschaft der Einbildungskraft*, a.a.O. S. 148

Ode ohne Reime, einen versifizierten Roman? Wenn das natürliche Ziel einer Kunst verkannt wird, ist es natürlich, alle dieser Kunst fremden Mittel zu Hilfe zu rufen.“⁹⁴

Regeln, Normen, Form – eben Ordnung – sind, so wie es hier scheint, notwendig, um den Grundstock dafür zu schaffen, seiner Einbildungskraft freien Lauf zu lassen, denn Einbildungskraft ohne Grenzen führt zum Chaos. Dieser Ansicht war im übrigen auch Ernst H. Gombrich: „Ohne Schema kamen die Künstler früherer Epochen kaum aus. Durch das Wissen um das Allgemeine, Universale war es den Künstlern möglich, das Individuelle darzustellen.“⁹⁵ Doch ist auch hier wichtig, nicht aus den Augen zu verlieren, daß Baudelaire keineswegs die Regeln im Auge hatte, die von irgendeiner Akademie aufgestellt wurden, sondern die Regeln, die „tirées de l’âme humaine“⁹⁶ – aus der menschlichen Seele entwickelt wurden. Also tritt auch hier wieder die Ordnung, die keinen objektiven Gesetzen folgt, sondern die der Mensch sich selbst auferlegt, zum Vorschein.

In der Salonbesprechung des Jahres 1859 wird auch an anderer Stelle noch einmal deutlicher formuliert, daß der Dichter die scheinbaren Widersprüche Einbildungskraft, Leidenschaft und Regeln keineswegs voneinander abgrenzt und diese sich in seinen Augen ausschließen. Im Kapitel III der Salonbesprechung von 1859 kommt Baudelaire auf die „Königin der Fähigkeiten“ zu sprechen: die Einbildungskraft. Besagte Einbildungskraft hat in seinen Augen die Welt geschaffen. Indem die Einbildungskraft die Welt nach *ihren* Regeln angeordnet hat, hat sie diese erschaffen:

„Sie zerlegt die ganze Schöpfung, und mit den angehäuften Materialien, die sie nach den Regeln anordnet, deren Ursprung in den tiefsten Tiefen der Seele zu suchen ist, schafft sie eine neue Welt, ruft sie die Empfindung des Neuen hervor. Da sie die Welt geschaffen hat (man kann das wohl so sagen, glaube ich, sogar in einem religiösen Verstande), so ist es nur gerecht, daß sie die Welt regiert.“⁹⁷

Ordnung steht demnach im Dienste der Einbildungskraft; nur durch sie ist es dem Künstler (oder auch Diplomaten, Wissenschaftler, Krieger) möglich, die verborgenen Gesetze des Seins zu erkennen, die nichts mit von Menschen künstlich aufgestellten Regeln zu tun haben. Wir können es auch als Paradox formulieren: Ohne Ordnung kann in Baudelaires Welt die Einbildungskraft nicht existieren, doch bringt die Einbildungskraft die Ordnung erst hervor.

94 Baudelaire, Charles, Salon 1859, Skulptur, a.a.O. S. 202f.

95 Gombrich, Ernst H., Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart – Zürich 1978⁵, S. 199

96 Baudelaire, Charles, Salon de 1859, Le gouvernement de l’imagination, a.a.O. S. 628

97 Baudelaire, Charles, Salon 1859, Die Königin der Fähigkeiten, a.a.O., S. 141

Den gleichen widersprüchlichen, paradox anmutenden Charakter des Ordnungsbegriffes finden wir durchgängig in Baudelaires Kunsttheorie wieder. Sowohl Baudelaires Begriff der Schönheit als auch der der Moral ist ebenso schwer faßbar, ebenso diffus wie der der Ordnung: denn alle konstituieren sich aus derselben Quelle, derselben Matrix. Alle werden durch die Suche nach der Transzendenz des *Surnaturalisme* bestimmt.

3.3. DIE SCHÖNHEIT

Ein weiterer sehr wichtiger Begriff in Baudelaires Theorie zur Kunst war die Schönheit. Die Schönheit, die so wichtig für Baudelaire ist, war Mitte des 19. Jahrhunderts keine allgemeingültige, objektiv wahrnehmbare Schönheit mehr wie noch ein Jahrhundert zuvor, zur Zeit Diderots. Die Suche nach den Regeln und Prinzipien der Schönheit, die noch im 18. Jahrhundert eifrig diskutiert wurden, war im 19. Jahrhundert obsolet: man glaubte im Gefolge Lockes, Humes, Diderots und der Romantik einfach nicht mehr an die Existenz derartiger Regeln. Statt dessen verlagerte sich die Suche nach der Schönheit ins Subjektive, Psychologische. Auch Baudelaires Schönheit folgt keinen objektiven Regeln mehr.

3.3.1. DIE BEDEUTUNG DES SCHÖNEN IN DER KUNST - EIN ÜBERBLICK

Schönheit – das Bild der Schönheit war seit der Antike eng verknüpft mit den Begriffen Ordnung, Proportion, Symmetrie, was im vorhergehenden Kapitel bereits zur Sprache kamen. Für Félibien, Colbert und seine Zeitgenossen war Schönheit das Ziel der Kunst. Der Verstand, resp. die Vernunft, ein in der Aufklärung reichlich überstrapazierter Begriff, zählte in der Zeit als das Organ, das in der Lage war, Schönheit zu erkennen. Schönheit gibt es sowohl in der Kunst als auch in der Natur, wobei die Natur die Vorlage für die Kunst zu sein hat, während Schönheit das Ziel der Kunst sein soll.

Wie oben bereits gesagt, war der Begriff der Schönheit eng mit dem der Ordnung verbunden. Diese Vorstellung von der Schönheit als Ordnung stammt nachgewiesenermaßen aus der griechischen Antike. Schon bei den Pythagoräern (etwa 6. Jh. v. Chr.) ist, nach Christian Allesch, die Grundthese spürbar, daß die Schönheit eine Funktion der Ordnung, bzw. der Harmonie sei, die auf berechenbare Maßverhältnisse zurückzuführen sei.⁹⁸ Das Schöne drückte sich in den richtigen Maße- und Proportionsverhältnissen, dem Kanon, aus, der

98 Allesch, Christian G., Geschichte der psychologischen Ästhetik, a.a.O., S. 8

als ein Erkenntnismittel begriffen wurde, in dem sich die Ordnung der Dinge enthüllte. Das „Schöne als metaphysische Eigenschaft der Dinge“⁹⁹ darf allerdings noch nicht als ästhetische Theorie gewertet werden, denn die antiken Lehren bezogen sich keineswegs explizit auf die bildenden Künste, sondern vielmehr auf eine den gesamten Kosmos durchwaltende Ordnung, welche Schönheit zur Folge hat.¹⁰⁰ Ordnung ist nicht Schönheit, aber sie ist schön. Schönheit erscheint als wesentlich verbunden mit dem Guten, was bedeutet, daß „Schönheit die Erscheinungsweise des Guten, d.h. die Erscheinungsweise des Seins“¹⁰¹ darstellt – das sogenannte *Summum Bonum*.¹⁰² Schönheit in diesem Sinne wird absolut gesetzt.

Weniger strikt, aber immer noch als Funktion der Ordnung wird die Schönheit bei dem Architekten Heron von Alexandrien aufgefaßt. Heron interpretierte den griechischen Kanon nicht als unverrückbare Regel, sondern als Richtmaß, nachdem er festgestellt hatte, daß eine exakt rechtwinklige Gebäudefront nach oben hin verbreitert erscheint.¹⁰³ Diese Gebäudefront entspricht zwar dem objektiv meßbaren Richtmaß, jedoch nicht dem subjektiven Empfinden. Maßgebend war nun nicht mehr die absolute Ordnung, sondern die relativierte Harmonie, die dem Betrachter die Illusion der Ordnung vermitteln sollte. Diese aufgelockerte Haltung gegenüber dem Kanon finden wir am Ende des ersten nachchristlichen Jahrhunderts bei dem Architekten M. Vitruvius Pollio wieder, der in seinen *zehn Büchern über Architektur* Begriffe wie Symmetria, Eurhythmia, Ordinatio und Dispositio aufschlüsselt.

Platon als einer der einflußreichsten Philosophen der Antike, läßt einen solch subjektiven Ansatz nicht zu. Ihm ging es nicht um das anschaulich Schöne, sondern um das Schöne an sich, das nicht sinnlich wahrnehmbar ist. Das sinnlich wahrnehmbare Schöne hat lediglich einen Anteil am Schönen, das als das „höchste Schöne“ nur erkannt werden kann, wenn es von allen Schlacken des Materiellen gelöst wird. Das „höchste Schöne“ ist das ewig Seiende, unteilbare und nicht der Materie zugehörig. Das ist auch der Grund, warum Platon die Kunst ablehnt, da sie durch ihren „scheinbildenden“ Charakter und ihre mimetische Natur nicht darauf abzielt, das Schöne an sich zu erkennen, sondern Trugbilder zu erschaffen, indem sie das nachahmt, was ohnehin schon durch ihren sinnlich

99 ebd., S. 8

100 es ist hier leider nicht der Ort, um die verschiedenen antiken Theorien zur Schönheit wiederzugeben. Die hier vorgestellte, grob vereinfachte Darstellung zum Wesen der Schönheit zeigt nur einen allgemeinen Grundtenor an, der seinen Einfluß bis in die Moderne behalten sollte.

101 Wiegand, Anke, *Die Schönheit und das Böse*, München - Salzburg 1967, S. 16

102 auf das *Summum Bonum* und die Verbindung des Schönen mit dem Guten komme ich in einem späteren Kapitel noch einmal zu sprechen.

103 Allesch, Christian G., *Geschichte der psychologischen Ästhetik*, a.a.O., S. 8

wahrnehmbaren Charakter von der Wahrheit abgerückt ist.¹⁰⁴ Somit ist auch bei Platon das Schöne eine Funktion der kosmischen Ordnung.

Plotin schließt sich später in seiner Definition der Schönheit eng an die Platonische Auffassung an, jedoch mit dem feinen Unterschied, daß das Eine, das Urschöne oder wie immer man das auch nennen will, als Quelle des Universums sich im Seelischen als Idee, bzw. Begriff offenbart. Das Schöne an sich ist in seiner Theorie formlos, jedoch „Ursprung jeder formhaften Bestimmtheit und somit auch in jeder Form wirksam“. ¹⁰⁵ Die Ordnung bringt das Schöne nicht hervor, aber durch sie erscheint Schönheit. „Den sinnlichen Harmonien [...] ist es eigentümlich, dem Maß unterworfen zu sein nicht in jedem beliebigen Zahlenverhältnis, sondern nur demjenigen, welches dienlich ist zur Erzeugung der Idee, [...]“. ¹⁰⁶ Schönheit, die wir wahrnehmen, kann nach Plotin demnach keine Eigenschaft eines Werkes sein, sondern ist eine Eigenschaft des Schöpfers, der in der Lage ist, an der Idee teilzuhaben. Die Seele entdeckt im Schönen ihr eigenes Wesen. ¹⁰⁷ Übrigens wäre es eine falsche Annahme zu glauben, daß das Schöne subjektiv erfahrbar sei. Vielmehr ist das Gegenteil der Fall: das Schöne ist objektiv, nicht weil es in der materiellen Erscheinung begründet ist, sondern weil im Schönen „dasselbe gestaltende Prinzip aufleuchtet, das die erkennende Seele selbst konstituiert.“ ¹⁰⁸

Auch später in der Renaissance konstituiert sich das Schöne als Ausdruck einer objektiven Weltordnung, so etwa bei Leon Battista Alberti, für den „Wille, Vernunft und die Ordnung der Natur [...]für die Handlungen der Menschen bestimmend [seien]“. ¹⁰⁹ Schönheit ist Ausdruck dieser Ordnung, bzw. Schönheit als objektive Norm ist Harmonie. ¹¹⁰ Die Harmonie wiederum ist das perfekte Zusammenspiel der Teile und keine Erfindung des Menschen, sondern das absolute und fundamentale Prinzip der Natur. Um der Harmonie und damit der Schönheit auf die Spur zu kommen, ist es also erforderlich, die Natur genauestens zu beobachten, um die elementaren Gesetze, denen die Natur unterliegt, zu verstehen.

Sicherlich gibt es noch wesentlich mehr Theorien über das Schöne, aber dieser kurze Überblick sollte genügen, um sich ein Bild des klassischen Schönheitsbegriffes machen zu können. Diese klassische Norm der Schönheit, die eine enge Allianz mit dem Ordnungsgedanken eingegangen ist, beginnt jedoch im 18. Jahrhundert zu bröckeln. Im

104 ebd., S. 11f.

105 W. Beierwaltes, zitiert nach: Körner, Hans, Auf der Suche nach der „wahren Einheit“ a.a.O., S. 205

106 Plotin, zitiert nach: ebd., S. 205

107 Allesch, Christian G., Geschichte der psychologischen Ästhetik, a.a.O., S. 30

108 ebd., S. 32

109 Pochat, Götz, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986, S. 225

110 Tatarkiewicz, Wladislaw, History of Aesthetics, a.a.O., S. 83

Gefolge des englischen Sensualismus verlor die enge Allianz von Schönheit und Ordnung ihren Reiz. Die Gegner des Rationalismus versteiften sich auf eine rein subjektive Wahrnehmung der Schönheit. So schrieb Abbé Du Bos: „[...] la sensibilité est la source du beau; et du sublime; et de l’art.“¹¹¹ Nicht der Verstand, sondern das Empfinden sei die Quelle des Schönen.

Als rein subjektive Wahrnehmung wird die Schönheit auch etwa zur gleichen Zeit in England verstanden. David Hume begreift Schönheit zwar immer noch als Ordnung, als ein „Zusammenfügen von Teilen“, doch leugnet Hume die These von einer den Dingen innewohnenden, demgemäß objektiv wahrnehmbaren Schönheit. Dieses „Zusammenfügen von Teilen“ geschieht in einer Weise, „daß sie entweder auf Grund der ursprünglichen Verfassung unserer Natur, aus Gewohnheit oder je nach Laune geeignet ist, der Seele Gefallen und Befriedigung zu vermitteln.“¹¹² In seinen *Essays* spricht er explizit von der subjektiven Natur des Schönen: „Schönheit ist keine Eigenschaft der Dinge selbst. Sie existiert vielmehr im Verstande desjenigen, der über sie nachdenkt und jeder Verstand nimmt eine andere Schönheit wahr.“¹¹³ Damit wird die Schönheit von der subjektiven Wahrnehmung abhängig.

Andere wiederum behaupteten, beispielsweise ein paar Jahre später Denis Diderot, daß die Schönheit gar nicht zu fassen sei, nicht zu beschreiben, sondern daß sie auf einem Gefühl, dem *Je ne sais quoi* – also wieder dem Unsagbaren, nicht Benennbaren, beruhe. Edmond Burke wiederum nimmt eine Zwischenstellung zwischen den Subjektivisten und den Objektivisten ein, indem er die den Dingen innewohnende Schönheit, also den objektiven Ursprung, nicht leugnet, diese jedoch von ihrer Wirkung auf das Subjekt abhängig macht. Schönheit wird bei Burke als „sozialer Instinkt“¹¹⁴ bezeichnet, der in zwei ästhetische Kategorien zu unterteilen ist: das Erhabene (the sublime) und das Schöne (the beautiful), womit Burke die zunehmende Entwertung des Schönen vorantreibt. Das Erhabene ist das Unbekannte, Erschreckende, Gefährliche, während das Schöne in Burkes Sinne vielleicht mit dem Hübschen gleichgesetzt werden kann, da es klein, leicht, zierlich erscheint.

“Die erhabenen Dinge sind von überwältigender Dimension, schöne hingegen vergleichsweise klein; Schönheit sollte lieblich und glatt sein; das Großartige hingegen wild und ungeschliffen; [...] das Großartige sollte

111 Abbé DuBos, zit. nach Wiegand, Anke, Die Schönheit und das Böse, a.a.O., S. 80

112 David Hume, zitiert nach: Allesch, Christian G., Geschichte der psychologischen Ästhetik, a.a.O., S. 140

113 David Hume, zit. nach Tatarkiewicz, Wladyslaw, Geschichte der sechs Begriffe a.a.O., S. 202 („Beauty is no quality in things themselves. It exists in the mind which contemplates them, and each mind perceives a different beauty.”)

114 Allesch, Christian G., Geschichte der psychologischen Ästhetik, a.a.O., S. 149

düster und melancholisch, das Schöne hell und zart, das Große fest, gar massiv...[sein]”¹¹⁵

Burkes Definition des *Sublime* hatte Mitte des 18. Jahrhunderts auch Einfluß auf die französische Kunsttheorie, auf Abbé Du Bos, Diderot, Condillac.¹¹⁶

„[...] Und der bewegliche Zustand seiner Seele wechselt schnell von der milden und wohltätigen Lust des Empfindens zu dem Gefühl des Schreckens, wenn er in seiner Phantasie die Wellen des Ozeans in Bewegung versetzt.

In dieser Weise nimmt der Genuß proportional mit dem Anwachsen der Phantasie, der Empfindsamkeit und des Wissens zu.“¹¹⁷

Diese Annahme des Schönen als eine rein subjektive Wahrnehmung hat ihren Einfluß auch auf Immanuel Kant gehabt, der das Schöne schließlich als unabhängig vom Objekt definierte und das Axiom vom interesselosen Wohlgefallen aufgestellt hat: „Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt.“¹¹⁸ Das Schöne wird bei Kant vom Guten vollkommen abgelöst und als zweckfrei bestimmt, da es ein Gefühl der „ästhetischen Lust“, einhergehend mit dem „freien Spiel der Einbildungskraft“ hervorruft.

Doch auch die Sehnsucht nach der absoluten Schönheitsidee, die nicht nur noch zweckfreies Spiel ist, ist noch nicht vergessen. Der Engländer Hogarth beispielsweise fordert eine Rückkehr zum klassizistischen, puren Ideal, einer „Wiederentdeckung objektiver Schönheitskriterien“.¹¹⁹ Auch Winckelmann und seine Anhänger fanden zum platonischen Ideal zurück: demnach sei die Darstellung der Schönheit der „höchste Endzweck und Mittelpunkt der Kunst.“¹²⁰ Die höchste Schönheit – natürlich die des menschlichen Körpers – ist bei Winckelmann ein vom Platonismus beeinflusster Begriff. Die höchste Schönheit ist eine „idealische“, die dem Göttlichen nahe steht:

„Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßter und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden, welches uns der Begriff der Einheit

115 Edmond Burke, zitiert nach: Pochat, Götz, Geschichte der Ästhetik, a.a.O., S. 420 (ooth, and polished; the great, rugged and negligent; [...]beauty should not be obscure; the great ought to be dark and gloomy; beauty should be light and delicate; the great ought to be solid, and even massive [...].)“

116 ebd., S. 420

117 ebd., S. 418

118 Immanuel Kant, zitiert nach: ebd., S. 450

119 Allesch, Christian G., Geschichte der psychologischen Ästhetik, a.a.O., S. 147

120 Winckelmann, Johann Joachim, Geschichte der Kunst des Altertums, Berlin 2003, E-Book-Edition, Version 1.1, URL: http://www.math.hu-berlin.de/~mrw/Geschichte_der_Kunst_des_Altertums.pdf (Stand: 30. April 2009) S. 124

und der Unteilbarkeit von der Materie unterscheidet. Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich sucht ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Kreatur. „Die Formen eines solchen Bildes sind einfach und ununterbrochen und in dieser Einheit mannigfaltig, und dadurch sind sie harmonisch; ebenso wie ein süßer und angenehmer Ton durch Körper hervorgebracht wird, deren Teile gleichförmig sind. Durch die Einheit und Einfalt wird alle Schönheit erhaben, [...]“¹²¹

Die ideale Schönheit erhebt sich über den Bereich des Sinnlichen, wird durch den Sinn empfunden, aber „durch den Verstand erkannt und begriffen“.¹²² Winckelmann verbindet hier Ratio mit Gefühl. Zwar wird der Verstand über das Gefühl gestellt, doch ist die sinnliche Wahrnehmung unerlässlich für die Wahrnehmung der Schönheit. Winckelmann zeigt sich hier als Kind der Aufklärung mit einer Tendenz zu dem, was man als romantisches Gefühl bezeichnen könnte.

Wie wir sehen, gibt es gegen Ende des 18. Jahrhunderts keine einheitliche Theorie zur Schönheit mehr, ja insgesamt ließ das Interesse an der Schönheit nach, der Schwerpunkt der Diskussion verlagerte sich allmählich hin zu Begriffen wie „Empfinden“ und „ästhetischem Erleben“ und ging im 19. Jahrhundert zum Teil sogar so weit, daß der Begriff, bzw. der Wert der Schönheit selbst angezweifelt wird.

So schreibt Victor Hugo in seinem Vorwort zum *Cromwell*:

„Wie das Christentum wird nun die Muse der Modernen die Dinge mit einem höher und weiter reichendem Blick erfassen. Sie spürt, das in der Schöpfung nicht alles im menschlichen Sinne *schön* ist, das es Häßliches gibt neben dem Schönen, Mißgestaltetes dicht beim Anmutigen, Groteskes hinter dem Erhabenen, Schlechtes zugleich mit dem Guten, Schatten mit dem Licht. [...] Das Schöne hat nur eine Erscheinungsform, das Häßliche hat tausend. Denn das Schöne, [...] ist nichts anderes als Form, begriffen in ihrer einfachsten Beziehung, absolutesten Symmetrie und innigsten Harmonie [...]. Jener immer gültigen Schönheit war eine gewisse Monotonie nicht abzusprechen; der sich stetig wiederholende gleiche Eindruck kann mit der Zeit ermüdend sein.“¹²³

121 ebd., S. 130

122 ebd., S. 128

123 Hugo, Victor, Vorwort zum *Cromwell*, zitiert nach: Matoni, Jürgen, Germanistik 4: moderne Lyrik, [elektronische Ressource], URL: www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/germ/germ4/modlyr/hugocro1.htm, 11.08.2004, (Seite leider nicht mehr verfügbar) o.S.

Wie wir gesehen haben, hat der Schönheitsbegriff im Laufe des 18. Jahrhunderts seinen Einfluß verloren. Es ist nicht mehr das Schöne, das für die ästhetischen Theorien bestimmend ist. Im 19. Jahrhundert wird der Begriff der Schönheit der allgemeinen Beliebtheit und der subjektiven Sensation preisgegeben. Schön ist nicht nur, was gefällt, sondern auch die Definition des Schönen ist, was gefällt.

Diese Ausführungen sollten zunächst genügen, um einen kleinen Überblick über die gängigen Schönheitstheorien zu gewinnen, die ab dem 18. Jahrhundert im Umlauf waren. Kehren wir nun nach diesem kleinen Exkurs zu Charles Baudelaire zurück.

3.3.2. BAUDELAIRES SCHÖNHEITSBEGRIFF

Baudelaires Schönheitsbegriff ist origineller, gleichzeitig aber auch allgemeiner als der Victor Hugos. Baudelaire leugnet das Schöne nicht, lehnt es nicht ab, sondern sucht es – in seinen individuellen Formen. Für Baudelaire existiert *das* (einzig wahre) Schöne nicht, ebensowenig wie es für ihn *das* (einzig wahre) Ideal gibt. Das Schöne ist für den Dichter ein Ausdruck des Empfindens, der Leidenschaft, der Träumerei, das in unendlich vielen Gestalten zum Vorschein kommt: „Il y a autant de beautés qu’il y a de manières habituelles de chercher le bonheur.“¹²⁴ Die Baudelairesche Definition der Schönheit – nämlich als individuelles Phänomen – erinnert übrigens nicht wenig an die plotinisch beeinflusste Definition der Schönheit bei Goethe, der 1827 in einem Gespräch mit Eckermann das Schöne kommentiert:

„Ich muß über die Ästhetiker lachen, welche sich abquälen, dasjenige Unaussprechliche, wofür wir den Ausdruck schön gebrauchen, durch einige abstrakte Worte in einen Begriff zu bringen. Das Schöne ist ein Urphänomen, das zwar nie selbst zur Erscheinung kommt, dessen Abglanz aber in tausend verschiedenen Äußerungen des schaffenden Geistes sichtbar wird. [...] Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinungen ewig wären verborgen geblieben.“¹²⁵

Unter diesem Blickwinkel betrachtet können wir die These aufstellen, daß Schönheit als eine Erscheinung des oben bereits erwähnten *Surnaturalisme* begriffen werden kann.

Das Schöne, so Baudelaire, existiert ausschließlich in der Erinnerung; es ist ein Balanceakt zwischen exakter Nachahmung der Natur und es ist gleichzeitig das Vermeiden von

124 Baudelaire, Charles, Salon de 1846, Qu’est-ce que le romantisme?, a.a.O., S. 421

125 Goethe 1827 im Gespräch mit Eckermann, zit. nach: Allesch, Christian G., Geschichte der psychologischen Ästhetik, a.a.O., S. 193

Einzelheiten.¹²⁶ Damit besteht ein feiner Unterschied zu den Sensualisten des 18. Jahrhunderts, denn Baudelaire behauptet keineswegs – wie Hume oder Du Bos – daß die Wahrnehmung der Schönheit subjektiver Natur sei; im Gegenteil. Nach Baudelaire ist die Schönheit durchaus objektiv wahrnehmbar; es ist sogar die Schönheit selbst, die in individuellen Erscheinungsformen auftritt. Diese subjektiv erscheinende Schönheit ist in Wirklichkeit objektiv wahrnehmbar und es ist die Aufgabe des Künstlers, diese aufzuspüren und zur Erscheinung zu bringen – hier finden wir übrigens ein Konzept von Schönheit, das an Plotins Entwurf erinnert, der ja, wie bereits erwähnt, Schönheit als gestaltendes Prinzip definiert hat, das durch den Künstler erkannt werden muß.

Deutlicher wird dieser Standpunkt, wenn wir zum Kapitel *XVIII. - De l'héroïsme de la vie moderne* der Salonbesprechung von 1846 blättern. In diesem Kapitel bestätigt sich die soeben aufgestellte These der metaphysischen Grundlage des Schönen als Ausdruck des *Surnaturalisme*, denn im Schönen, so Baudelaire, ist immer ein Element des Absoluten und Ewigen enthalten, genauso wie immer auch ein Element des Vergänglichen und Besonderen damit verquickt ist:

„Jede Art Schönheit enthält, wie alle möglichen Erscheinungen, etwas Ewiges und etwas Vergängliches, - etwas Absolutes und etwas Besonderes. Es gibt keine ewige und absolute Schönheit, oder sie ist vielmehr nur eine an der allgemeinen Oberfläche abgeschöpfte Abstraktion. Das besondere Element entstammt den Leidenschaften, und wie wir unsere besondern Leidenschaften haben, so haben wir auch unsere Schönheit.“¹²⁷

Folglich *muß* aus diesem Grunde Baudelaires Schönheit eine objektiv wahrnehmbare, den Dingen immanente Schönheit sein. Erst unter diesem Blickwinkel ist es möglich, einen Abglanz der Schönheit im Alltäglichen zu finden, die überall verstreuten „Parzellen“ des Schönen zu entdecken und dem Schönen auf der Fährte zu bleiben, wo es sich durch die Erbärmlichkeit der Natur hindurchgekämpft hat:

“Eine Fähigkeit, die gewiß nicht weiblich ist, [...] ist das Vermögen, die über die Erde hin verstreuten Parzellen des Schönen zu erfassen, dem Schönen überall auf der

126 Das übrigens ist übrigens auch wieder keine Erfindung Baudelaires, sondern ein Erbe der Antike. Die Mnemotechnik diene in der Antike dazu, die Erinnerung lebendig zu halten. „Bilder müssen wir also in der Art festlegen, die man am längsten in der Erinnerung behalten kann. Das wird der Fall sein, wenn wir [...] nicht stumme und unbestimmte Bilder, sondern solche, die etwas in Bewegung bringen, hinstellen (nec vagas sed aliquid agentes imagines ponemus)“ *Rhetorica Ad Herennium* (III, 22, 37), zitiert nach: Matussek, Peter, *Bewegte und Bewegende Bilder. Animationstechniken im historischen Vergleich*, Lechtermann, Christina / Morsch, Carsten / Wenzel, Horst (Hg.): *Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probedandeln in virtuellen Welten* [Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge, Bd. 8]; Bern 2004, S. 5 Es liegt nicht völlig fern anzunehmen, daß Baudelaire auch diese Auswirkung der Erinnerungstechnik in der Kunst im Sinne hatte.

127 Baudelaire, Charles, *Salon 1846, Vom Heroismus des modernen Lebens*, a.a.O. S. 280f.

Fährte zu bleiben, wo es sich durch die Erbärmlichkeit der
gefallenen Natur hindurch einen Weg gebahnt hat.“¹²⁸

Die Schönheit Baudelaires ist zeitgemäß, poetisch, pariserisch, neu, besonders, alltäglich und von Leidenschaften bestimmt. Diese moderne Schönheit, für die Baudelaire plädiert, ist nicht leicht zu finden. Dabei hat diese Schönheit, wie der Dichter weiterhin betont, nur wenig oder gar nichts mit der Wahl des Gegenstandes oder der Genauigkeit der Wiedergabe zu tun.¹²⁹

Es ist schwierig, in Worte zu fassen, was diese Baudelairesche Schönheit denn nun eigentlich ist. Sie ist flüchtig, ungreifbar, momenthaft in dem Augenblick, den der Künstler festhält. Als dargestellte Schönheit wird sie dauerhaft; dennoch ist das Momenthafte, Flüchtige an ihr immer noch zu spüren – eben wie die den Dingen immanente Ordnung, die zu spüren ist, die diesen Dingen unterliegt, doch niemals genau zu fassen ist. Wie Hermann Doetsch es formuliert, ist Schönheit eine Projektion des Einzelnen und kann daher nicht auf ein transzendentes Urbild zurückgeführt werden – aber eben auch nicht aus den materiellen Dingen abstrahiert werden, „da es nie mit sich selbst identisch ist.“¹³⁰

In diese neue, flüchtige Schönheit schleicht sich, wie ein nächtlicher Dieb, die antike Dreifaltigkeit des Schönen, Guten und Wahren, die nur wenig mit der sichtbaren Welt zu tun hat. Denn indem Baudelaire betont, daß die Romantik der „jüngste, der aktuellste Ausdruck des Schönen“ sei, er gleichzeitig Romantik als moderne Kunst mit „Innerlichkeit, Spiritualität, Farbe, Streben nach dem Unendlichen“¹³¹ gleichsetzt, zeigt er deutlich, daß er sich nicht mit der oberflächlichen, sinnlich wahrnehmbaren Schönheit begnügen kann oder will. Sie soll ein Abglanz einer Wahrheit sein, einer Wahrheit, die allerdings im Inneren des Künstlers zu finden ist.

Baudelaires Schönheit ist folglich ebenso idealisch wie eines Johann Joachim Winckelmann oder eines Quatremère de Quincy, nur ist eben das Baudelairesche Ideal ein anderes als das Ideal Winckelmanns. Winckelmanns und Quatremères Ideal. Das Ideal der Klassizisten ist ein absolutes, ewiges Ideal, das ewig gleich und unveränderlich durch alle Zeiten hindurch sich über die Zeit selbst erhebt. Ausdruck dieses Ideals war für die Klassizisten die Kunst der Antike, die am vollkommensten die Möglichkeiten der Kunst ausgeschöpft hatte und sogar die Natur übertroffen hatte. In der Kunst der Antike finden die Klassizisten ihr ewiges, unveränderliches Ideal.

128 Baudelaire, Charles, Salon 1859, Religion, Historie, Phantasie, a.a.O., S. 175

129 „Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir.“ Baudelaire, Charles, Salon de 1846, Qu'est-ce que le romantisme?, a.a.O., S. 420

130 Doetsch, Hermann, Flüchtigkeit. Archäologie einer modernen Ästhetik bei Baudelaire und Proust, Tübingen 2004 (Reihe Romanica Monacensia Bd. 70), S. 139

131 Baudelaire, Charles, Salon de 1846, Qu'est-ce que le romantisme?, a.a.O., S. 421

Baudelaires Ideal hingegen ist – wie seine Definition der Schönheit – wandelhaft, individuell. Das absolute Ideal sieht der Dichter als eine Unmöglichkeit, ja eine Monstrosität. Dagegen setzt Baudelaire sein eigenes Ideal, das jedesmal aufs Neue in immer neuen Erscheinungsformen in den verschiedenen Individuen zum Vorschein kommt.

Beiden Vorstellungen des Idealen gemeinsam ist jedoch der metaphysische Aspekt, der sie der sichtbaren Realität enthebt und auf eine immaterielle Ebene transportiert. Indem beispielsweise Winckelmann die Schönheit seines Ideals an der Nähe zu Gott mißt,¹³² kommt er in die Dimension der platonischen Ideendimension, welche das Schöne als *Kalogagathia* betrachtet, also als Einheit des Wahren und Guten.¹³³

Die Verwandtschaft Baudelaires mit platonischem Gedankengut findet auch in der Literatur Erwähnung, doch besteht, darauf weist auch Pia Doering hin, ein wesentlicher Unterschied.¹³⁴ Doering erwähnt an dieser Stelle den Deutungsversuch Marc Eigeldingers, der versucht, das Schönheitskonzept Platons auf Baudelaire zu übertragen,¹³⁵ was, wie sie richtig erkennt, nicht funktioniert. Baudelaire verwendet, wie Doering schreibt, platonische Denkmuster, wenn er von der „*harmonie*“ des Gesamteindrucks spricht, von der „*l'unité de l'impression*“ oder von einem auf die Kunst übertragbaren Leib-Seele-Dualismus:¹³⁶

„Die Zweiheit der Kunst ist eine unausweichliche Folge der menschlichen Gespaltenheit. Man betrachte deshalb, wenn man so will, den ewig gleichbleibenden Anteil als die Seele der Kunst, das veränderliche Element aber als ihren Körper.“¹³⁷

Doch besteht zwischen der Definition der Schönheit Platons und der Baudelaires ein wesentlicher Unterschied: Für Platon ist die Schönheit der sichtbaren Welt gegenüber der Schönheit der Ideenwelt minderwertig. Für Baudelaire hingegen ist die ewig unwandelbare Schönheit der Ideenwelt eine Monstrosität. Erst das Element des Flüchtigen, das historisch definierte Vergehende der sichtbaren, sinnlichen Welt, ist das Element, welches das Schöne bestimmt. Erst die Zusammensetzung des ewigen Schönen und des Flüchtigen erzeugt Schönheit.¹³⁸

132 vergl. Zitat Winckelmann S.47

133 Doering, Pia Claudia, Die Schönheit - Nur ein Glücksversprechen? Hobbes, Stendhal, Baudelaire, in: Westerwelle, Karin (Hg.), Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker, Würzburg 2007, S. 109

134 ebd., S. 107-123

135 ebd., S. 109

136 ebd., S. 109

137 Baudelaire, Charles, Der Maler des modernen Lebens, a.a.O. S. 216

138 Doering, Pia Claudia, Die Schönheit, a.a.O., S. 110

Baudelaires Betrachtungen über das Schöne nähern sich eigentlich eher an den neoplatonischen Ansatz, in dem das Schöne nicht an die Gestalt der Idee selbst gebunden ist, sondern die „Teilhabe an der Idee“¹³⁹ bedeutet. Die Idee ist – anders als bei Platon – nicht das Urbild eines materiellen Abbildes, sondern eine Offenbarung des Geistigen in der Seele und somit formlos – wobei, was Plotin gewiß noch nicht im Sinn hatte, diese Offenbarung von Schönheit nicht in einer Wahrheit außerhalb des künstlerischen Subjekts gesucht wird, sondern im Inneren, verursacht durch Meditation und Rausch.¹⁴⁰

Aber eines will auch Baudelaire glauben, nämlich, daß das Schöne der Ausdruck des Guten und Wahren ist. Auch er sucht nach dem Unendlichen in der Schönheit, was deutlich wird, wenn Baudelaire die Rede auf die *École païenne* zu sprechen bringt. Indem er hier erwähnt, daß diese zur monströsen und fremdartigen Unordnung führt und die Anhänger dieser Schule weder das Nützliche, das Wahre, das Gute und das wahrhaft Liebenswerte kennen, verrät sich der Autor.

„Das Nützliche, das Wahre, das Gute, das wahrhaft Liebenswerte, all dieses sind ihr [*der École païenne, Anm.d.Verf.*] wahrhaft unbekannt [...] Der übermäßige Geschmack an der Form führt zu einer monströsen und fremden Unordnung. Absorbiert von der heftigen Passion für das Schöne, das Merkwürdige, das Hübsche, das Pittoreske, denn es gibt Abstufungen, verschwindet die Kenntnis für das Angemessene und das Wahre.“¹⁴¹

Doch ist dabei immer zu bedenken, daß Baudelaires Schönheit nicht das rein Transzendente bedeutet, sondern in einem Spannungsverhältnis zwischen dem Transzendentalen und dem Empirischen steht. Ersichtlich wird der Zwittercharakter der Schönheit in der Forderung Baudelaires, Schönheit im Alltäglichen zu suchen, denn Baudelaire sucht das Transzendente im Alltag. Es handelt sich hier um einen Versuch, zwei diametral gegenüberliegende Ansätze miteinander zu vereinigen: nämlich den geheimnisvollen metaphysischen Zauber des Über-Weltlichen im profanen Hier und Jetzt zu entdecken. Dabei ist das Hier und Jetzt Baudelaires, die ihn umgebende Welt des Paris im 19. Jahrhundert radikal materialistisch determiniert – eigentlich hat die echte Transzendenz hier keinen Platz mehr. Sie wird in diesem Verständnis zu einem Phantom,

139 Allesch, Christian G., Geschichte der psychologischen Ästhetik, a.a.O., S. 30

140 vergleiche hierzu Baudelaire, Charles, *Salon de 1859, Religion, histoire, fantaisie*, a.a.O. S. 636 : „C'est l'infini dans le fini. C'est le rêve! et je n'entends pas par ce mot les capharnaüms de la nuit, mais la vision produite par une intense méditation, ou, dans les cerveaux moins fertiles, par un excitant artificiel.“

141 Baudelaire, Charles, *Appendice aux Curiosités esthétiques, VII. – L'école païenne*, in : *Curiosités esthétiques. L'art romantique : et autres oeuvres critiques*, hrsg. von Henri Lemaître, (elektronisches Dokument: www.gallica.bnf.fr), Paris 1999, o.S. (L'utile, le vrai, le bon, le vraiment aimable, toutes ces choses lui seront inconnues. [...] Le goût immodéré de la forme pousse à des désordres monstrueux et inconnus. Absorbés par la passion féroce du beau, du drôle, du joli, du pittoresque, car il y a des degrés, les notions du juste et du vrai disparaissent.)

zu einem Widerspruch, zum Absolut-Besonderen und Ewig-Vergänglichlichen, zu einer Spur, der man folgt ohne ihr jedoch jemals voll und ganz habhaft zu werden.¹⁴²

Gleichzeitig verläßt Baudelaire in seinem Verständnis des Schönen die Definition des Schönen. Wie Hermann Doetsch proklamiert, ist Baudelaires Schöne das Erhabene.¹⁴³ Baudelaire unterscheidet, anders als Burke oder Du Bos, Schönheit und Erhabenheit nicht mehr voneinander. Schönheit ist für den Dichter nicht das Niedliche, Hübsche; ja, das Niedliche und Hübsche ist für ihn eine Form der Dekadenz, ein Zeichen des Niedergangs der Kunst, ein Zeichen für die Verachtung der Einbildungskraft, Verachtung der Liebe zum Großen und Großartigen.

„Bedenkt man jedoch, wie viele Vollkommenheiten es zu vereinigen gilt, um diese herbe Verzauberung zu erreichen, so werden die Erschöpfung und Entmutigung niemanden erstaunen, die sich unseres Geistes bisweilen bemächtigen, wenn wir die Galerien der modernen Bildwerke durchwandern, wo das göttliche Ziel fast immer verkannt wird und statt des Großen überall das Hübsche, das Kleinliche sich wohlgefällig ausbreitet.“¹⁴⁴

Schönheit in Baudelaires Sinne enthält eine Bitterkeit, eine herbe Note, die tiefer geht als das bloße Hübsche. Schönheit ist, in Baudelaires Augen, aristokratisch.¹⁴⁵

Schönheit in Baudelaires Sinne enthält das Element der Leidenschaft – sowohl seitens des Schöpfers als auch des Betrachters. Sie ist packend, wühlt die Seele auf und enthält ebenso ein Element des Schreckens, wohingegen das bloß Hübsche das Auge reizt, jedoch sofort wieder in Vergessenheit gerät.¹⁴⁶

3.4. ÜBER DIE MORAL

Mit dem Wahren, Guten und Schönen sind wir bei einer weiteren wichtigen Frage in Baudelaires Kunstverständnis angelangt, nämlich der Bedeutung der Moral. Eigentlich

¹⁴² ebenso bewegt wie Baudelaires Verständnis von Schönheit ist die Vorstellung des Unendlichen. Für Baudelaire ist das Unendliche kein endgültiger Zustand, den es zu erreichen gilt, sondern etwas, das nicht vollendet werden *kann*. je mehr man nach dem Unendlichen strebt, desto ferner wird es. Vergl. hierzu Sartre, Jean-Paul, Baudelaire, a.a.O., S. 36

¹⁴³ Doetsch, Hermann, Flüchtigkeit, a.a.O., S. 123

¹⁴⁴ Baudelaire, Charles, Salon 1859, Skulptur, a.a.O. S. 199

¹⁴⁵ Baudelaire, Charles, Der Maler des modernen Lebens, a.a.O., S. 216

¹⁴⁶ Vergl. hierzu den Kommentar Baudelaires über die eklektizistische Kunst, die, egal wie großartig das Werk auch sein mag, es keine Erinnerung hinterlasse. Baudelaire, Charles, Salon de 1846, De l'éclectisme et du doute, a.a.O. S. 473

könnte man vermuten, daß der Begriff *Moral* im Frankreich des 19. Jahrhunderts absolut passé sei. Ein veralteter Begriff, dem nur noch die altmodischen Anhänger der klassizistischen Schule augenscheinlich die Treue halten, ohne sich jedoch tatsächlich den hohen moralischen Ansprüchen, die sie proklamieren, verpflichtet zu fühlen – so wie es beispielsweise noch bei dem Urklassizisten Jacques-Louis David der Fall gewesen ist. *Moral* scheint sich zu einem leeren Begriff gewandelt zu haben.

Noch eigenartiger wirkt die Vokabel *Moral* im Zusammenhang mit der Kunst- und Dichtungstheorie des Baudelaire. Ausgerechnet der Satanist Baudelaire, der das Böse gesucht und gefeiert hat, soll ausgeprägte Moralvorstellungen gehabt haben? Und doch lesen wir bei ihm das Feststellung:

„Stendhal hat irgendwo gesagt: ‚Die Malerei ist nichts als formgewordene Moral!‘ [...] ein Gleiches läßt sich von allen Künsten sagen.“¹⁴⁷

Tatsächlich weist schon Walter Benjamin darauf hin, daß der vorgebliche Satanismus Baudelaires nicht allzu ernst genommen werden sollte.¹⁴⁸ Jean-Paul Sartre deutet in dem Zusammenhang auf die streng katholische Erziehung hin, die Baudelaire zeitlebens stark beeinflusst hat.¹⁴⁹ Zudem beschränkt sich Baudelaires Auffassung von *Moral* in der Kunst keineswegs auf die bloße Forderung nach der didaktischen Funktion von Kunst. *Moral* geht bei Baudelaire tiefer und ist ebenso wie die Sachlage der Baudelaireschen Ordnungs- und Schönheitskategorien wesentlich komplizierter, als es auf den ersten Blick zu sein scheint. Wie bei dem Begriff der Ordnung und der Schönheit scheint es hier ebenfalls angebracht, sich einen kurzen historischen Überblick zu verschaffen, um besser zu verstehen, in welcher Tradition der Begriff der *Moral* innerhalb der Kunstgeschichte steht.

147 Baudelaire, Charles, *Salon de 1846, A quoi bon la critique?*, a.a.O., S.197f.

148 Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire. A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, London 1973; Tatsächlich finden sich in den Schriften Baudelaires zum einen satanistische Züge und die Hinwendung zum Satanismus, andererseits jedoch finden wir auch Passagen wie diese: “[...] Jeden Morgen mein Gebet verrichten, zu Gott, dem Urquell aller Kraft und Gerechtigkeit, [...]” Baudelaire, Charles, *Tagebücher / Raketen*, in: Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke / Briefe in acht Bänden*, Hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 6: *Les Paradis artificiels - Die künstlichen Paradiese*, München, Wien 1991, S. 219 An anderer Stelle heißt es: “Jeder Mensch wird zu jeder Stunde gleichzeitig von zwei Forderungen bewegt: die eine führt ihn zu Gott, die andere zu Satan hin. Die Anrufung Gottes, oder das Streben des Geistes, ist die Sehnsucht des Emporsteigens; die Anrufung Satans, oder die tierische Lust, ist eine Wonne des Herabsteigens.” Baudelaire, *Mein entblößtes Herz*, ebd., S. 229

149 Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*, a.a.O., S. 43

3.3.1. MORAL UND KUNST, KUNST UND MORAL

Die Vorstellung der Moral ist durchaus keine neue Idee, die vom 19. Jahrhundert in die Kunstwelt hineingetragen wird. Auch hier geht die Vorstellung auf die Antike zurück. Bereits im Kapitel zur Schönheit wurde die enge Verbindung des Schönen mit dem Guten angesprochen, indem der Suche nach der Schönheit eigentlich die Suche nach dem *summum bonum* zugrunde liegt. Schon bei Platon erscheint die Vorstellung des Schönen als dem Guten, denn in der Antike umfaßte das „Schöne“ nicht nur die äußere, sinnlich wahrnehmbare Schönheit, sondern, vielleicht sogar in einem weit größeren Maße, auch die innere Schönheit, die geistige und moralische Schönheit des Charakters. So läßt Platon seinen Sokrates im Gastmahl sprechen:

„Den Göttern sei das Dasein durch Eros zum Schönen geordnet worden, denn zum Häßlichen gäbe es keinen Eros. [...] und wenn es richtig ist, so wäre Eros Liebe zur Schönheit, zur Häßlichkeit nicht. [...]

[...] Eros aber ist Liebe zum Schönen, so daß Eros notwendigerweise weisheitsuchend (sic!) ist,[...]“¹⁵⁰

Wenn aber die Suche nach dem Schönen die Suche nach Weisheit ist, so impliziert dies, daß die Suche nach dem Schönen sich nicht auf die sinnlich wahrnehmbare Schönheit beschränken kann. Sie ist gleichzeitig die Suche nach dem Guten, was Platon auch im Symposion sagt: „So daß es nichts gibt, was die Menschen lieben, als das Gute.“¹⁵¹ Plotin verstand in diesem Sinne Schönheit auch als „*Ausdruck der Seele*“. Nur der Geist besitze wahre Schönheit und „materielle Dinge sind insofern schön, als sie von ihm erfüllt sind.“¹⁵²

Die Suche des Eros nach Schönheit ist so nichts anderes als die Suche nach Wahrheit und Weisheit. Der sokratische Eros sucht in der schönen, sinnlichen Form nach Schönheit. Doch ist diese Suche nicht eigentlich die Suche nach äußerer Schönheit, sondern es handelt sich hier vielmehr um die Suche nach dem *summum bonum*, dem höchsten Gut und dem Zweck jeglichen moralischen Handelns. Es ist also auch hier so, daß die äußere Schönheit auf etwas verweist, was verborgen ist. In diesem Sinne geht Eros schließlich über das sinnliche Begehren hinaus, das anfänglich der Antrieb der Suche war und findet Schönheit schließlich im Reich der Ideen, des Verstandes, des Abstrakten. Doch soll die äußere Schönheit nicht die Verkleidung der inneren Schönheit sein, sondern das sinnliche Erscheinen derselben.

150 Platon, Das Gastmahl oder Von der Liebe, übersetzt von Kurt Hildebrandt, Stuttgart 1998³, S. 72 und S. 76

151 Platon, Symposion, zitiert nach: Wiegand, Anke, Die Schönheit und das Böse, a.a.O., S. 19

152 Tatarkiewicz, Wladyslaw, Geschichte der sechs Begriffe a.a.O., S. 197

Auch bei Aristoteles liegt die Einheit des Guten und Schönen vor. Der Idealzustand war im aristotelischen Sinne das ethische Ideal der „sittlichen Güte“, bei dem das Gute zugleich schön erscheint.¹⁵³ Das Gute ist – anders als bei Platon – nicht mit dem Schönen gleichzusetzen. Doch ist die Grenze zwischen den ethischen und ästhetischen Kategorien ziemlich verschwommen, da „das Schöne insofern mit der ethischen Wertvorstellung des Guten verschmelzen kann, als der tugendhafte Mensch das Gute zugleich als begehrenswert, weil, gut, und damit [...] als schön empfindet.“¹⁵⁴ In diesem antiken Sinne hat das Schöne also gar nicht mal so sehr mit der Schönheit im heutigen Verständnis zu tun, ja ist noch nicht einmal explizit auf die Künste bezogen.¹⁵⁵ Die Verbindung Kunst – Schönheit etabliert sich in den theoretischen Überlegungen viel später, nämlich in der Renaissance.¹⁵⁶

Kunst und Schönheit – diese Verbindung wird von Leon Battista Alberti in seinen Schriften festgehalten. In der *Della Pittura* Albertis schleicht sich auch wieder der hohe moralische Anspruch ein, der, wie wir gesehen haben, bereits in der Antike eng mit dem Schönen verbunden war. Alberti weist in seiner *Della Pittura* den Maler an, seinen Figuren *Angemessenheit* zukommen zu lassen.¹⁵⁷ Jede Figur soll, so Alberti, ein Körperbau und Kleidung erhalten, die ihrer Rolle, die sie im Bild einnehmen, entsprechen. Angemessenheit in der gesamten Komposition bedeutet, daß die Geschichte (*istoria*), die hier zum Ausdruck kommt und die der Kunst erst ihren Sinn verleiht, von „Würde, Vielfalt, Zurückhaltung und Glaubwürdigkeit“¹⁵⁸ geprägt sein soll. Alberti bezieht sich in seinen eigenen Thesen auf die Theorie des antiken Theaters. Das Passende dient nicht nur der Feststellung des historischen Zusammenhangs, sondern verleiht der Darstellung überhaupt erst ihren Sinn „in derselben Weise wie das antike Drama nach der Theorie von Aristoteles den historischen Stoff zu behandeln habe, um die Gefühle des Betrachters anzusprechen und seine Seele zu läutern.“¹⁵⁹ Gemäß der aristotelischen Poetik empfindet der tugendhafte Mensch das Gute als begehrenswert und damit als nachahmenswert. Somit besitzt das Drama in gewisser Weise eine Vorbildfunktion, die den Betrachter / Hörer animieren, selbst tugendhaft zu handeln.

153 Allesch, Christian G., Geschichte der psychologischen Ästhetik, a.a.O., S. 15

154 ebd., S. 16

155 dies hing wohl auch damit zusammen, daß die Künste im heutigen Sinne nicht existierten. Malerei, Bildhauerei etc. als Kunst der Sklaven wurden zumeist unter dem Gesichtspunkt der reinen *techné*, der Technik betrachtet, die erlernbar ist – also ein Handwerk. Somit entfiel in dieser Betrachtungsweise die Überlegung der Moral, denn schließlich ist es nicht notwendig, daß ein Handwerker vom Range eines Tischlers oder Schuhmachers sich mit philosophischen Überlegungen den Kopf zerbricht.

156 Tatarkiewicz, Wladyslaw, Geschichte der sechs Begriffe a.a.O., S. 197, S. 158

157 Damit es hier nicht zu Mißverständnissen kommt: die Anweisungen für den Maler können ebenso als Anweisungen für den Bildhauer gelesen werden. Albertis *De Statua* ist im Vergleich zur *Della Pittura* enttäuschend kurz und enthält im wesentlichen technische Details, die zur Anfertigung einer Statue nützlich sind. Zu Albertis Zeiten existierte die scharfe Grenze zwischen den einzelnen Kunstgattungen noch gar nicht.

158 Pochat, Götz, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie, a.a.O., S. 229

159 ebd., S. 230;

Der Bezug zur antiken Rhetorik und insbesondere der Poetik des Aristoteles wird auch in der klassizistischen Theorie des 17. Jahrhunderts aufrechterhalten. So mißt Félibien den Wert eines Werkes an der Darstellung der Tugenden.¹⁶⁰ Aus diesem Verständnis heraus hat beispielsweise ein Stilleben den niedrigsten Wert, da von unbelebten Gegenständen keine moralischen Appelle ausgehen. Die Prinzipien des *delectare* und *prodesse*, des Angenehmen und Nützlichen, die auf Horaz zurückgeführt wurden,¹⁶¹ gelten auch jetzt noch.

3.3.2. MORAL UND SCHÖNHEIT - DAS 18. JAHRHUNDERT

Das Kriterium des Moralischen gewinnt in der klassizistischen Theorie des 18. Jahrhunderts wieder an Bedeutung, als der Dekadenz des Rokoko der Kampf angesagt wurde.¹⁶² Die leichtherzige Verführung des Rokoko, dieses delikate Spiel auf der Oberfläche, die Lüge in hübschen, verspielten Formen führte schließlich dazu, daß sich Schriftsteller, Philosophen, aber auch Künstler wieder um Ernsthaftigkeit bemühten und eine moralische Alternative suchten. Sie suchten eine Kunst, wie Harold Mah es ausdrückt, die das Auge disziplinieren sollte.¹⁶³ Die Klassische Kunst, die gerade zu dieser Zeit wiederentdeckt wurden, war dafür prädestiniert.

„Neoclassical art revived ancient values of moral seriousness, civic grandeur, and a loftiness of personality, virtues that were to be portrayed in a reinforcing style of clarity, simplicity and restraint. The playful and sensual bodies of Rococo were replaced by noble figures of

160 Held, Jutta, Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie, Berlin 2001, S. 124

161 Pevsner, Nikolaus, Academies of Art. Past and Present, Cambridge 1940, S. 95; „Aut prodésse volúnt aut delectáre poétae / aut simul ét iucúnda et idónea dicere vítae“: „Entweder nützen oder erfreuen wollen die Dichter oder zugleich sowohl Angenehmes als auch Passendes sagen.“ (Q. Horatii Flacci, De arte poetica liber ad Pisones, hrsg. von D. R. Shackleton Bailey, Stuttgart 1985, Vers 333) Zunächst war die Formel nur auf die Dichtung bezogen, später weitete sie sich allgemein auf die Künste aus, bis *delectare et prodesse* schließlich ab der Aufklärung zu einer festen Formel und einer Forderung an die Kunst wurde.

162 Im Rokoko war es das Ziel, eine angenehme Wirkung in Erscheinung, Gestik und in der Rede zu erzielen. Der *honnête homme* – ein ehrlicher Mensch – war das erklärte Ideal des Höflings, der sich in die komplizierte Welt des Hoflebens mit Anmut einfügt. Ein müheloses Einfügen in die verwickelten und manchmal auch verwirrenden Etikette des Hofes erfordert Höflichkeit (*politesse*), wahrscheinlich allein schon deshalb, damit sich die Höflinge nicht permanent untereinander duellieren. Der französische Code der Höflichkeit, der seine Wurzeln in den humanistischen Schriften der Renaissance hat, basiert auf dem Grundprinzip der Beziehung von Tugendhaftigkeit und Verhalten, bei dem die inneren Zustände und das äußere Erscheinen in direktem Zusammenhang stehen. Die äußere Schönheit als Spiegelbild der inneren schließt durchaus auch die Grazie der Gestik, die weiche, sanfte Stimme, die Eleganz des Ausdrucks und, was uns heute ein wenig komisch anmuten mag, den Stil der Kleidung ein. Mitte des 18. Jahrhunderts wird dieses höfische System der *honnêteté* mehr und mehr durch die *philosophes* der Kritik unterzogen. Die Problematik dieses Schönheitskonzeptes ist deutlich: mit der Betonung der äußeren Schönheit als Spiegel der Inneren richtet sich der Blick mehr und mehr allein auf das Äußere. Die Klassizisten erkannten, wie verlogen das Ideal der Höflinge letztendlich geworden war.

163 Mah, Harold, Enlightenment Phantasies. Cultural Identity in France and Germany 1750 – 1940, Ithaca (USA) & London 2003, S. 76

warriors, lawgivers, and philosophers. Sobriety, abstinence, self-renunciation, and duty were moral lessons conveyed in deathbed scenes, in solemn scenes of oath-taking, and in acts of heroic patriotism.”¹⁶⁴

Themen und Stil der klassizistischen Kunst waren eine Verteidigungslinie gegen die potentielle Morallösigkeit der schönen Oberflächen.

Die Theorie des Klassizismus beinhaltet, daß Schönheit sich von der Sinnlichkeit der Wahrnehmung auf eine rationale Ebene zurückzieht, innerhalb derer sie von abstrakten Prinzipien bestimmt wird und dadurch von einer Ebene der subjektiven Schönheitswahrnehmung auf eine Ebene der objektiven, allgemeingültigen und ewigen Wahrheit gehievt wird. Das äußere Schöne ist die sinnliche Erscheinung von etwas Geistigem, um mit August Schlegels Worten zu sprechen.¹⁶⁵

Für die gesamte Bewegung der Aufklärung stand der moralische Vorrang des Inhalts eines Kunstwerkes im Vordergrund. So war Denis Diderot überzeugt, daß die Kunst neben dem Erkenntnisgewinn der moralischen Besserung des Menschen dienen solle.¹⁶⁶

„Die Tugend ist liebenswürdig, das Laster abscheulich und das Lächerliche auffallend wiederzugeben: das ist die Absicht jedes rechtschaffenden Menschen, der Feder, Pinsel oder Meißel ergreift. [...] Warum willst du dich nicht auch zu den Erziehern der Menschheit gesellen.“¹⁶⁷

Grundsätzlich gesehen greift der Klassizismus auf das bereits etablierte Schönheitskonzept zurück, das sich im Klassizismus der Zeit Le Bruns und Poussins durchgesetzt hat und klärt es nun von den „Schlacken“ des Rokoko. Und so wendet sich die Kunst auch wieder von der Farbe und dem Malerischen ab, um zur Linie zurückzukehren, die der Ausdruck des Verstandes ist und reine Schönheit ohne den sinnlichen Reiz der Farbe, oder, wie in der Skulptur, dem Spiel von Licht und Schatten. Damit dringt man ein in die „innerste Seele der Schönheit“,¹⁶⁸ in eine der Zeit enthobene, ewig gültige Form. Die nach Innen gekehrte Sicht, zu der sich jeder Mensch erziehen soll, will er den Grund der Wahrheit und der Weisheit entdecken, ist die *padeia*, die Erziehung der Seele. Kunst soll, so die

164 ebd., S. 76

165 Schlegel, August Wilhelm, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 1, Erster Teil: Die Kunstlehre, hrsg. von Ernst Behler, Paderborn - München - Wien - Zürich 1989, S. 299

166 Lichtenstern, Christina, Der Marmor lacht nicht. Beobachtungen zu Diderots Verständnis der Skulptur, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XLVIII / XLIX, Köln 1987/88, S. 270

167 Denis Diderot, zit. nach: ebd., S. 276

168 Mah, Harold, Enlightenment Phantasies, a.a.O., S. 77

neue ästhetische Bewegung, ein „reines ästhetisches Vergnügen ohne Begehren sein.“¹⁶⁹
Antonio Canova teilt diese Ansicht:

„Das Nackte, wenn es rein und von exquisiter Schönheit ist, läßt uns moralische Bedenken vergessen und erinnert uns an diese frühen Tage der gesegneten Unschuld. Um so mehr, da es zu uns als ein spirituelles und selbstverständliches Ding spricht. Durch den Akt wird unsere Seele zum Nachdenken über das Göttliche geführt, welches, da es sich durch sein geistiges Wesen nicht den Sinnen manifestieren kann, lediglich seine Andeutung in der Perfektion der Form findet. Die Aufgabe dieser ist es, uns mit ihrer Schönheit zu erfüllen und uns von den fehlerhaften und vergänglichen des Materiellen zu erlösen.“¹⁷⁰

Das moralische Kunstwerk stand, wie wir hier gezeigt haben, im Klassizismus im Mittelpunkt der theoretischen Diskussion.¹⁷¹ Eines der Hauptziele war die didaktische Funktion: das Kunstwerk fungiert hier als Vorbild und regt so den Betrachter zur Nachahmung an. „The most worthy aim of sculpture, if one looks at it from a moral point of view, is therefore [...] to give us models of virtue [...].“¹⁷² Skulpturen haben dabei aufgrund ihres dauerhaften Materials einen besonders hohen Anspruch zu erfüllen.

Doch es ist eben nicht nur eine didaktische Funktion, die ein Kunstwerk zu erfüllen hat. Das wird aus dem Satz Antonio Canovas recht deutlich. Die moralische Qualität, die den Kunstwerken immanent ist, transponiert gleichzeitig den Betrachter über die sinnliche Wahrnehmung hinaus in einen Zustand der Transzendenz, der ihm das Göttliche und Spirituelle vor Augen führt. Wieder einmal könnte hier von der Suche des platonischen Eros gesprochen werden, der das Gute durch das Schöne sucht – und je deutlicher das Gute und Wahre durch die äußere Hülle zur Erscheinung gebracht wird, je mehr dem Betrachter bewußt wird, daß er das Gute und Wahre betrachtet, desto eher ist dieser Zustand der Transzendenz erreichbar.

169 Humboldt in einem Brief an Goethe, zitiert nach: ebd., S. 79

170 Canova, zitiert nach: ebd., S. 79 („The nude, when it is pure [...] with exquisite beauty, takes us away from moral perturbations and transports us to those early days of blessed innocence: all the more so because it comes to us as a spiritual and understood thing, and lifts our soul to the contemplation of divine things, which since they cannot be made manifest to sense by their spirituality can only be indicated to us by excellence of forms, to kindle us with their beauty and detach us from the imperfect and fleeting things of the earth.”)

171 Inwieweit sich dieser moralische Anspruch in der Praxis durchgesetzt hat, darüber kann gestritten werden.

172 Levitine, George, *The Sculpture of Falconet*, New York 1972, S. 64

3.3.3. DIE MORAL DES BOURGEOIS

Und jetzt Baudelaire, der fast hundert Jahre nach Diderot und den *philosophes* wieder für die Moral in der Kunst plädiert. Betrachtungen zur Moral dürften Mitte des 19. Jahrhunderts gerade unter den Intellektuellen, Künstlern, Bohémiens und Avantgardisten obsolet gewesen sein. Zu einem guten Teil finden wir die Gründe dafür im 18. Jahrhundert. Der Moral wurde von den *philosophes*, Intellektuellen und gebildeten Bürgern gerade deshalb so viel Bedeutung beigemessen, um sich von der Dekadenz der herrschenden Klasse abzusetzen. Eines wird heute nämlich zu gerne vergessen: daß die klassizistische Kunst, oder besser – und hier ist die englische Sprache genauer – die neoklassizistische Kunst die „Revoluzzerkunst“ des 18. Jahrhunderts gewesen ist.

Die Aufklärung war die Waffe des Bürgertums gegen das unbarmherzige, tyrannische Regime des Absolutismus. Der Klassizismus war sozusagen die Bastion der jungen „Revoluzzer“ der Kunst gegen die Kunst der herrschenden Klasse: das alte, korrupte und verlogene Rokoko, das sich dem Dienst des Absolutismus verschrieben hat. Moral, Reinheit, Strenge – das waren die Parolen der Klassizisten gegen das seichte Geplänkel und der moralischen Perversion des Rokoko, das als Spiegel der adeligen Gesellschaft betrachtet wurde.

Die Moral war ein Wert des Bürgertums des 18. Jahrhunderts und blieb auch ein Wert des Bürgertums des 19. Jahrhunderts. Doch im 19. Jahrhundert hatte sich das Verhältnis vollkommen verschoben: die adelige Klasse war in die Bedeutungslosigkeit versunken, das Bürgertum erstarkt und zu Wohlstand gelangt. Mit zunehmender Bedeutung und zunehmenden Wohlstand wurden die strengen Wertmaßstäbe des 18. Jahrhunderts natürlich unterhöhlt. Der Sinn des *Bourgeois* war auf Sicherheit, Ordnung und Genuß gerichtet. Das Gefährliche, Dunkle, Geheimnisvolle konnte eine Bedrohung für die Welt des Bürgers darstellen, daher durfte auch die Kunst des Bürgers nicht bedrohlich und geheimnisvoll sein und daher erschien die romantische Kunst schon von vornherein als verdächtig. Die Kunst für den Hausgebrauch hatte niedlich, harmlos und hübsch zu sein, während die „Festtagskunst“¹⁷³ die Tugenden und Wertvorstellungen des Bürgers zu repräsentieren hatte – vorzugsweise in der großen Historie. Diese bürgerliche neoklassizistische Richtung der Kunst wurde von Baudelaire als *école des bon sens* verspottet.¹⁷⁴

173 Scheffler, Karl, Das Phänomen der Kunst. Grundsätzliche Betrachtungen zum 19. Jahrhundert, München 1952, S. 28

174 Charles Baudelaire, zitiert nach: Wiegand, Anke, Die Schönheit und das Böse, a.a.O., S. 100

Die neoklassizistische Richtung vertrat die auf diesen *bon sens* gegründete bürgerliche Moral, die nicht auf die Verwirklichung des Guten gerichtet war, sondern auf die Sicherung der Bedingungen bürgerlicher Existenz. Indem die Kunst die bürgerliche Moral stützte, war sie der Gesellschaft nützlich.

Doch handelte es sich bei dieser bürgerlichen Moral viel mehr um eine scheinheilige Doppelmoral; es war die Art von Moral, die Emile Zola in seinen Romanen immer wieder thematisiert hat in Form der biedereren und wohlangesehenen Metzgerfrau Lisa zum Beispiel, die mit aller Macht zu verhindern versucht, daß der Bruder ihres Mannes seinen ihm zustehenden Erbteil ausbezahlt bekommt¹⁷⁵ oder in Form der reichen, wohlangesehenen Männer der Gesellschaft, die ihr Geld und ihren Ruf für die Hure Nana verprassen.¹⁷⁶ Trotz der bröckelnden Fassaden wird mit allen Mitteln der Schein für die Gesellschaft aufrechterhalten. Schein zählt mehr als Sein, das gilt ebenso für die Moral.

Diese Scheinheiligkeit und Doppelmoral ist es unter anderem, die den Bourgeois zu einer Spottfigur der Bohème, der Künstler, der Intellektuellen und all derer, die dazugehören wollen, werden läßt. Théophile Gautier bringt diese scheinheilige bürgerliche Moral in seinem Vorwort zu *Mademoiselle de Maupin* auf den Punkt:

[...] Aber es ist jetzt eben Mode, tugendhaft und christlich zu sein, so eine Art, mit der man sich schmückt; man posiert als Heiliger Hieronymus wie einst als Don Juan; man sieht bleich und gemartert aus [...], läuft mit gefalteten Händen und gesenktem Blick, gibt sich den Anschein des vollendeten Frommen [...]; man schwört nicht mehr, raucht nicht mehr und kaut nur noch selten reinen Tabak [...]. Unsere Epoche ist – was immer sie auch sagen mögen – unmoralisch (falls dieses Wort überhaupt etwas bedeutet, woran wir stark zweifeln).¹⁷⁷

Moral ist also insgesamt ein zu einem Begriff verkommen, der mehr oder minder negativ besetzt wurde und den wir mehr mit dem Bürgertum des 19. Jahrhunderts verknüpfen als mit der Avantgarde. Und erst recht verknüpfen wir den Begriff Moral nicht mit dem *enfant terrible* der französischen Dichterszene des 19. Jahrhunderts, Charles Baudelaire.

Dennoch taucht in Baudelaires Salonbesprechung von 1846 unerwartet das Wort Moral auf, wie wir ja bereits schon weiter oben festgestellt haben.¹⁷⁸

175 Zola, Emile, *Der Bauch von Paris*, aus dem Französischen von Karin Meddekis, Bergisch Gladbach 2000

176 Zola, Emile, *Nana*, aus dem Französischen von Walter Widmer, Bergisch Gladbach 1999

177 Théophile Gautier, zitiert nach: Luckscheiter, Roman, *L'art pour l'art*. Der Beginn der modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847, Bielefeld 2003

178 vergl. S. 54, Kapitel 3.4. Über die Moral, Anm. 146

3.3.4. BAUDELAIRES MORALBEGRIFF

Wie wichtig der Begriff der Moral für Baudelaire ist, belegt eine weitere Textstelle, in der Baudelaire die Schule des *l'art pour l'art* angreift. Für ihn stellen die Ideen des *l'art pour l'art* eine kindliche Utopie dar, da sie Moral ausschließe und es ihr an Leidenschaft fehle, was notwendigerweise zu Sterilität führe.¹⁷⁹ „[...] und von diesem Moment an war Kunst untrennbar verbunden mit Moral und Nützlichkeit.“¹⁸⁰

Doch wie wir bereits bei den Begriffen Schönheit und Ordnung gesehen haben, gehen die Definitionen bei Baudelaire tiefer als auf den ersten Blick vermutet. Ebenso ist es mit dem Begriff der Moral. Baudelaire war allerdings keineswegs der Ansicht, daß sich die Funktion eines Kunstwerks darin erschöpft, ein moralisches Vorbild für den Betrachter zu liefern. Es scheint ihm im Gegenteil sogar verhältnismäßig gleichgültig zu sein, welches Sujet der Künstler wählt, denn sonst hätte Baudelaire wohl kaum Freude an Delacroix' grausigem Schauspiel *Sardanapal*, würde kaum Ingres *große* und *kleine Odaliske* genießen können und würde wohl auch kaum Randexistenzen wie die Kurtisane oder den Verbrecher zu modernen Helden stilisieren. Wie Dolph Oehler betont, lehnt Baudelaire sogar ganz im Gegenteil einen didaktisch-lehrhaften Inhalt im Kunstwerk vollkommen ab:

„Romantische Kunst ist nicht bestrebt, die Seite des Erscheinens oder die Seite des Bedeutens an sich hervorzutreiben [...]. Die zu bewusste (sic!) Sinngebung durch den Künstler ist ein unerlaubter Eingriff in diesen [...] Reflexionsprozess (sic!), der erst im Akt der Rezeption sich vollendet, ein Manipulationsversuch am Betrachter zum Schaden des Werkes [...].“¹⁸¹

Baudelaire's Moral hat nicht viel mit dem Moral im Sinne bürgerlicher Tugenden zu tun, im Gegenteil. Diese Art Moral, die Moral des *bon sens*, verspottet Baudelaire und lehnt sie vehement als „Tyrannei“ ab:

„[...] was ist Tugend ohne Einbildungskraft? Nichts anderes als die Tugend ohne Erbarmen, die Tugend ohne den Himmel; etwas Hartes, Grausames, Lebentötendes, das in gewissen Ländern die Bigotterie, und in gewissen anderen der Protestantismus, geworden ist.“¹⁸²

179 Baudelaire, Charles, Appendice aux Curiosités esthétiques, Conseils aux jeunes littérateurs, a.a.O., o.S.

180 zitiert nach Charles Baudelaire, in: Benjamin, Walter, Charles Baudelaire, a.a.O., S. 26 („[...] and henceforth art was inseparable from both morality and utility.“)

181 Oehler, Dolph, Die antibourgeoise Ästhetik des jungen Baudelaire, a.a.O., S. 72

182 Baudelaire, Charles, Der Salon 1859, Die Königin der Fähigkeiten, a.a.O., S. 142

Moral in Baudelaires Sinne ist umfassender, vielleicht sogar vergleichbar mit der antiken Suche des Eros, der in der Schönheit das Wahre und Gute sucht, das *summum bonum*. Und vor allem, das zeigt die zitierte Verknüpfung der Einbildungskraft mit der Tugend, ist Baudelaires Moral erst verständlich, wenn wir sie als ästhetische Kategorie verstehen.

Ersichtlich wird dies, wenn wir den Satz lesen, daß für ihn keine allgemeingültige, überzeitliche Moral existiert:

„Die Fortschrittsphilosophie erklärt das deutlich; es gab ebenso viele Ideale, wie es für die Völker Arten gegeben hat, die Moral, die Liebe, die Religion usw. zu verstehen. So wird auch die Romantik nicht in einer vollkommenen Ausführung, sondern in einer der Moral des Jahrhunderts entsprechenden Konzeption bestehen.“¹⁸³

Ebenso wie die Schönheit oder der Begriff der Ordnung ist Baudelaires Moral zeitgebunden, wandelbar, an die Auslegungen der jeweiligen Gesellschaft gebunden. Daher erscheint eine allgemeingültige Moral ebenso absurd wie das absolute Ideal oder das absolut Schöne. Sie läßt sich nicht lehren, sondern sie manifestiert sich im Individuum selbst – auf ähnliche Weise, wie wir es bereits beim Begriff der Ordnung gesehen haben.

„Welcher Widerspruch und welche Ungeheuerlichkeit! Die Natur hat keine andere Moral als die Tatsachen, weil sie die Moral selbst ist: und dennoch gilt es, ihre Gestaltung zu erneuern, sie nach gesünderen, reineren Regeln zu ordnen, - Regeln, die nicht in der reinen Begeisterung für das Ideal zu finden sind, sondern in seltsamen Geheimvorschriften, die die Eingeweihten niemandem zeigen.“¹⁸⁴

Moral ist für Baudelaire kein abstrakter Begriff der Philosophie. Ebenso wenig ist sie ein von der Kunst separat existierender Bereich. Vielmehr scheint es sogar, daß Moral für Baudelaire weniger sich ausschließlich auf das sittliche Verhalten des Menschen ausdehnt als vielmehr den Charakter einer ästhetischen Kategorie angenommen hat, wie sich allein schon aus der Charakterisierung des Dandy ersehen läßt.¹⁸⁵

Der Dandy, wie ihn Baudelaire definiert, ist nicht im herkömmlichen Sinne eine moralische Figur. Im Gegenteil: der bürgerliche Moralbegriff muß den Dandy ablehnen, ebenso wie umgekehrt auch der Dandy die bürgerliche Moral ablehnen muß: denn dem Dandy ist alles erlaubt, sofern er im Namen einer höheren Moral – nämlich der ästhetischen Moral – handelt. Das eigentliche Ziel des Dandys ist es, das eigene Leben zum Kunstwerk

183 Baudelaire, Salon 1846, a.a.O. S.199

184 Baudelaire, Salon 1846, a.a.O. S. 265

185 Baudelaire, Charles, le peintre de la vie moderne – Le Dandy, a.a.O. S.709ff.

umzuformen. Die Sensation wird zum ästhetischen Objekt; jeder Reiz kann ästhetisiert werden wie wir anhand des Beispiels eines *Des Esseintes* sehen können. Die „Töne“ der Likörgel, die in Synästhesie zu den Tönen von Musik gesetzt werden, erlauben keine Unterscheidung mehr zwischen dem Kunstgenuß von Musik und dem Genuß von alkoholischen Getränken, da alles gleichwertig als ästhetischer Genuß wahrgenommen wird.¹⁸⁶ Der Mensch selbst wird nach innen und außen zum Kunstwerk, er ist sich dessen selbst im Schlafen bewußt:

„Der Dandy muß danach streben, ohne Unterbrechung
erhaben zu sein; er soll vor einem Spiegel schlafen und
leben.“¹⁸⁷

Die Transformation des Lebens im Namen der Ästhetik ist total. Deshalb unterliegt das Handeln notwendigerweise der Moral, die die Ästhetik dem Dandy auferlegt, und nicht der allgemein anerkannten Moral. So kann es sein, daß ein Ästhet zwar Bettlern Geld gibt, doch vollzieht er diese Handlung nicht aus Mitleid, sondern weil dieser Bettler vielleicht „pittoresk“ wirkt.¹⁸⁸ Im extremsten Fall kann durch diese ästhetische Moral sogar ein Mord, wie beispielsweise der des Dichters Thomas Griffith Wainwright, der eigentlich nicht vertretbar ist, gerechtfertigt werden, sofern er als Kunst zelebriert wird, im Namen der Kunst ausgeführt wird: „Sicherlich war es eine schreckliche Tat, doch sei hatte fette Fußgelenke“¹⁸⁹ Im Zelebrieren dieser ästhetischen Moral lehnt sich der Dandy gegen den bürgerlichen Moralbegriff, diesen *bon sens*, auf, denn die ästhetische Moral ist niemals zweckgebunden und sie ist niemals gewöhnlich, sondern aristokratisch. Dieser Aspekt ist es, den wir im Auge behalten müssen, wollen wir den Moralbegriff Baudelaires verstehen.

Baudelaires Moralbegriff wird in der Tat greifbarer und nachvollziehbarer, wenn wir das Problem von eben diesem ästhetischen Standpunkt aus betrachten. Eines der obersten Kriterien Baudelaires für das künstlerische Schaffen ist die Treue sich selbst gegenüber. Die „Affen“ sind die Republikaner der Kunst; diejenigen, die nicht aus tiefstem Ernst heraus ihre Werke schaffen, sondern mit der Mode gehen, ihr Schaffen nach dem Geschmack des Publikums richten:

„Und das verwöhnte Kind, der moderne Maler
sagt sich: «Was ist die Einbildungskraft? Eine Gefahr und
eine Lästigkeit. Was ist die Lektüre und das Studium der

186 Wiegand, Anke, Die Schönheit und das Böse, a.a.O., S. 95

187 Baudelaire, Charles, *Mon Cœur Mis à Nu, Pléiade*, S. 1273, zitiert nach : ebd., S. 95 (*Le Dandy doit aspirer à être sublime sans interruption ; il doit vivre et dormir devant un miroir.*)

188 ebd., S. 97

189 Oscar Wilde, *Works*, zitiert nach: ebd., S. 97 („Yes, it was a dreadful thing to do, but she had very thick ankles.“)

Vergangenheit? Verlorene Zeit. Ich werde klassisch sein nicht wie Bertin (denn das Klassische wechselt Ort und Namen), sondern wie... Troyon zum Beispiel.» Und wie gesagt, so getan. Er malt, und malt, und er vermauert seine Seele, und malt immer weiter, bis er schließlich dem Künstler gleicht, der gerade in Mode ist, und bis er durch seine Dummheit und Geschicklichkeit den Beifall und das Geld des Publikums verdient. Der Nachahmer des Nachahmers findet seinen Nachahmer, und jeder verfolgt seinen Traum von Größe, indem er seine Seele immer dichter vermauert.“¹⁹⁰

Die Kunst, die diese Eklektizisten betreiben, entsteht nicht aus einer inneren Notwendigkeit, Überzeugung oder wie immer man das nennen will, heraus, sondern ist ein Stückwerk aus verschiedenen Epochen und Werken, ohne Ideal, ohne vorgefaßte Meinung, ohne Leidenschaft, ohne Wahrheit. Für Baudelaire bedeutet der Eklektizismus die Negation von Kunst, da Eklektizismus in seinen Augen eine „leere Wiederholung des Erscheinenden, ohne Leben, Inhalt und Wahrheit [...]“¹⁹¹ ist.

Doch wie erklärt man Baudelaires Moral? Baudelaires Moral hat im Grunde genommen nur wenig mit dem gesellschaftlichen Verhaltenskodex zu tun, was ja bereits erwähnt wurde. Vielmehr enthält die Moral in Baudelaires Denken einen Aspekt des *Surnaturalisme*, der über die bloße materielle Realität hinausgeht:

„Die Theorie der Correspondenzen beinhaltet das unsichtbare Vorhandensein eines Systems von Beziehungen zwischen der moralischen und der materiellen Welt, d.h. die Existenz von Bedeutungen in der Erscheinungswelt.“¹⁹²

Leider geht Oehler in seiner Abhandlung nicht weiter auf die Bedeutung der Moral in Baudelaires Werk ein. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, daß Oehler völlig zurecht die Welt der Bedeutungen, die das ist, was wir hier als *Surnaturalisme* bezeichnet haben, als die „moralische Welt“ bezeichnet. Doch was ist diese „moralische Welt“, von der hier die Rede war? Was genau macht diese „Moral“ Baudelaires aus und – ist sie wirklich so wichtig? Versuchen wir also, der Moral in Baudelaires Schriften habhaft zu werden.

190 Baudelaire, Charles, Salon 1859, Der moderne Künstler, a.a.O. S. 132

191 Oehler, Dolph, Die antibourgeoise Ästhetik des jungen Baudelaire, a.a.O., S. 52

192 ebd., S. 94

3.3.5. ÜBER DIE BEZIEHUNG ZWISCHEN ÄSTHETIK, MORAL UND NATUR

Es wurde bereits gesagt, daß Baudelaires Moral von einem ästhetischen Standpunkt aus besser zu fassen sei. Schärfer ausgedrückt könnte jetzt auch die These aufgestellt werden, daß seine Moral erst durch Ästhetik bestimmt wird.

Schauen wir uns dazu einige Kommentare des Salons zur Natur an. Im Kapitel *De l'idéal et du modèle* des Salonberichtes von 1846 lesen wir, daß die Zeichnung ein Kampf zwischen Künstler und der Natur ist, in dem der Künstler um so leichter den Sieg über die Natur erringt, je besser er die Absichten der Natur versteht. Natur soll nicht einfach nur kopiert werden, sondern interpretiert:

„Die Zeichnung ist ein Kampf zwischen der Natur und dem Künstler, in welchem der Künstler um so leichter den Sieg davonträgt, je besser er die Absichten der Natur versteht. Es geht ihm nicht darum, sie zu kopieren, sondern in einer einfacheren, lichtvolleren Sprache auszulegen.“¹⁹³

Dieser Satz könnte – fast – von Alberti stammen.

Leon Battista Alberti verlangte in seiner *Della Pittura* vom Künstler, daß dieser die Natur genauestens beobachten sollte, da sie in ihrer vollkommenen Harmonie die Leitlinie zur künstlerischen Perfektion darstelle.¹⁹⁴ Schönheit war für Alberti das harmonische Zusammenspiel aller Teile und die Harmonie ein absolutes und fundamentales Prinzip der Natur. Wie Baudelaire ging es auch schon Alberti weniger um eine Kopie der Natur als vielmehr um eine hauptsächlich intellektuelle Leistung: Nachahmen kann nur derjenige, der das Prinzip, auf dem die Natur beruht (nämlich die Harmonie) verstanden hat. Ausdruck dieser intellektuellen Fähigkeit war für Alberti die Zeichnung:

“[...]die Zeichnung und die Materie: die eine ist das Produkt des Verstandes, die andere das der Natur [...]”¹⁹⁵

Auch für die französischen Theoretiker des 17. Jahrhunderts, die die Überlegungen der Renaissance in weiten Teilen adaptiert haben, stellte die Zeichnung das Destillat des Verstandes dar. Die Forderung bestand, daß Konzeption und Gedanke im Kunstwerk sichtbar werden sollten. Dies sollte mittels der Zeichnung bewerkstelligt werden, denn die Zeichnung stand der reinen Konzeption am nächsten. Die Zeichnung ist, nach Le

193 Baudelaire, Salon 1846, a.a.O., S. 240

194 Tatarkiewicz, Wladislaw, History of Aesthetics, a.a.O., S. 84

195 ebd., S. 92 („[...] di disegno e di materia: l'uno si produce da l'ingegno, l'altra dalla natura [...]”)

Brun, „[...] der Pol und der Kompaß, der uns die Regel gibt.“¹⁹⁶ und nach Félibien „das erste und essentiellste der Malerei“¹⁹⁷

Dieser Ansatz machte sich auch in der künstlerischen Praxis bemerkbar. Malen und Bildhauern, d.h. den praktischen Teil der Kunst, lernten die angehenden Künstler in den Ateliers. Das Zeichnen jedoch, vor allem das Zeichnen nach dem lebenden Akt blieb der Akademie vorbehalten.¹⁹⁸ Ergänzt wurde der Zeichenunterricht durch zusätzlich an der Akademie gelehrt Wissenschaften, in erster Linie Anatomie, Geometrie, Proportionslehre, Perspektive und Geschichte.¹⁹⁹ Im akademischen Unterricht wurden also weniger künstlerischen Techniken, sondern vielmehr die abstrakten und allgemeingültigen Prinzipien der Kunst vermittelt. Hinter diesem Prinzip steckt die Überzeugung, daß Kunst auf Regeln beruhe, die vermittelbar und erlernbar sind, daß Kunst eine Wissenschaft ist.

Allein schon durch diesen Ansatz wird klar, daß auch hier unter „Nachahmung der Natur“ etwas gänzlich anderes verstanden wurde, als der bloße Naturabklatsch. Da in der Aufklärung der Mensch über die rohe und bewußtlose Natur herrschte und sie mit seinen Verstandeskraften untertan machte, konnte Mimesis nicht bloß die Kopie der Natur, der sichtbaren Wirklichkeit, bedeuten, sondern bedeutete auch die Nachahmung der vom Menschen bereits umgeformten Natur, der *belle nature*. Daraus ergibt sich, daß man als Künstler eben auch diejenigen Künstler nachahmen solle, die es am besten verstanden haben, die Natur nachzuahmen – also am besten die Griechen.²⁰⁰ Die Nachahmung galt als Vervollkommnung, Erhöhung und Sublimierung der Wirklichkeit.

Folglich geht es auch hier um eine Art der Interpretation der Natur, nicht um die bloße Kopie derselben. Die Ansichten zur Mimesis änderten sich in der Akademie bis ins 19. Jahrhundert hinein nicht oder nur geringfügig. Bei den Theoretikern außerhalb der Akademie gewann die Frage der Nachahmung hingegen wieder an Brisanz. Ohne an dieser Stelle genauer darauf eingehen zu wollen, sollen nur einige Positionen dazu stichpunktartig aufgeführt werden. So erklärte F. Th. Vischer im Jahr 1846, daß die Wirklichkeit nicht Gegenstand der Kunst sein könne. Die Kunst sei vielmehr dazu da, Schönes zu schaffen.²⁰¹ Einige Jahre zuvor, 1821, plädierte ein anonym Autor im *Mercure du Dixneuvième Siècle* für die getreue Nachahmung derjenigen Vorbilder, die die Natur liefert – die Anfänge der

196 Le Brun, zitiert nach: Pevsner, Nikolaus, *Academies of Art*, a.a.O. (Anm. 160), S. 96 („le pôle et la boussole qui nos règle“)

197 Félibien, zitiert nach: ebd., S. 96 („la première (partie) et la plus essentielle de la peinture“)

198 Das Zeichnen nach dem lebenden Modell wurde zu einem zentralen Bestandteil der akademischen Lehre; und zwar so zentral, daß das Aktzeichnen später als Monopol der Akademie deklariert wurde. Selbst in den Ateliers der Künstler war das Zeichnen nach dem lebenden Modell verboten. Vergl.: Boime, Albert, *The Academy and French Painting in The Nineteenth Century*, New Haven - London² 1986, S. 4

199 Held, Jutta, *Französische Kunsttheorie*, a.a.O., S. 36

200 übrigens trat diese Idee nicht erst im 17. Jahrhundert auf, sondern hatte ihren Ursprung der Renaissance. Vergl. Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Geschichte der sechs Begriffe* a.a.O., S. 398

201 ebd., S. 409

Doktrin des Realismus. Champfleury war der wichtigste Sprecher des Realismus, der in seiner Schrift *Le réalisme* von 1857 die Phantasie als „Königin der Unwahrheit und der Heuchelei“ bezeichnete.²⁰² Seiner Meinung nach war die Abhängigkeit der Künstler von ihrer Inspiration vielmehr ein Versagen als ein Zeichen der künstlerischen Fähigkeit.²⁰³

Baudelaire schließt sich im Gegensatz zu Champfleury wieder an den älteren wissenschaftlich-intellektuellen Anspruch Albertis oder der Klassizisten an, jedoch mit einer kleinen Akzentverschiebung. Der Künstler soll die Natur verstehen – und je besser er die Natur versteht, kann er den *Sieg über die Natur* erringen. Aus dem alten Credo der Verbesserung der Natur wurde der Kampf gegen die Natur, die als Gegensatz zur Kunst, zur menschlichen Schöpfung verstanden werden kann. Dieser Kampf gegen die Natur wird schon 1846 zum obersten Ziel eines jeden Künstlers deklariert. Es sei, so Baudelaire, die erste Aufgabe eines jeden Künstlers, gegen die Natur zu protestieren und den Menschen an ihre Stelle zu setzen.²⁰⁴

Die Natur ist für den künstlerischen Akt in Baudelaires Augen zwar immer noch der Ausgangspunkt, doch ist sie eben nichts weiter als das: der Ausgangspunkt.²⁰⁵ Eine genaue Nachahmung der Natur würde im Ergebnis nicht nur häßlich, banal und trivial sein, sondern unharmonisch und chaotisch. Jede Hierarchie und sinnvolle Unterordnung würde verschwinden.²⁰⁶ Der Künstler muß die Natur beobachten, ihr folgen um danach das Gesehene durch die Imagination zu transportieren und modifizieren. Dieser Gedächtnisakt – denn ein wahrer Künstler zeichnet nach Baudelaire immer nur nach dem Gedächtnis, nie nach der Natur – ist der Sieg über die bewußtlose Natur.

Die Natur ist für Baudelaire nicht die Quelle des Guten, Wahren und Schönen. In diesem Punkt bezieht er eindeutig Stellung gegen die Vernunftbewegung aber auch den romantischen Naturkult des 18. Jahrhunderts, der unter anderem von Jean-Jacques Rousseau begründet wurde.

Das „Natürliche“ entwickelte sich in der Aufklärung schon bald zum Gegensatz zu allem, was der Mensch geschaffen hatte, zum „Künstlichen“ – zur Zivilisation, zur Kultur, zur

202 Champfleury, zit. nach: ebd., S. 409

203 Barasch, Moshe, *Theories of Art*, Vol. 2, a.a.O., S. 343

204 Baudelaire, Charles, *Salon 1846*, Über den Eklektizismus und den Zweifel, a.a.O. S. 258

205 Zu Baudelaires Verhältnis zur Natur kann nur gesagt werden, daß es keineswegs so ist, daß Baudelaire die Natur haßte. Der spöttische Kommentar zum „geheiligten Gemüse“ (in: *Fontainebleau. Paysages – Légendes – Souvenirs – Fantaisies*, Paris 1855, S. 73) zielte wohl eher auf die Anhänger dieser „Gemüsereligion“ der Naturalisten, die Baudelaire übrigens als schockierendes Sakrileg ansah, als auf die Natur selbst. Leakey vermutet sogar, daß die betont feindselige Einstellung zur Natur, die Baudelaire manchmal in seinen Schriften an den Tag legt, zum Teil darin begründet ist, daß diese Haltung mehr auf den grassierenden Naturkult der Pariser Bohème zurückzuführen ist als auf einen tatsächlichen, tiefgehenden Haß. Vergl.: Leakey, F.W., *Baudelaire and Nature*, a.a.O. Ein sehr zwiespältiges Verhältnis zur Natur ist Baudelaire jedoch nicht abzusprechen. Leider ist hier nicht der richtige Ort um intensiv auf Baudelaires kompliziertes Verhältnis zur Natur einzugehen.

206 Baudelaire, Charles, *Le peintre de la vie moderne. L'art mnémonique*, a.a.O. S. 699

Gesellschaft. Die Vorstellung vom „natürlichen Zustand“ als Zustand der Unschuld, des Guten, des Gesunden, wurde mehr und mehr in Kontrast zur Korrupten, künstlichen, mechanistischen Gesellschaft gesetzt. Gleichzeitig erschien die Natur als Autorität, indem die Naturgesetze als Gesetze der Vernunft gesetzt wurden. Natur war Ordnung und Gesetz. Baron d’Holbach, Zeitgenosse und Mitarbeiter Diderots, verkündete in seinem *Système de la nature*, daß der Mensch nicht von Natur aus schlecht sei, sondern erst durch Erziehung, Gesellschaft und Staat dazu gemacht wurde.²⁰⁷

“Laßt uns also den Verstand um Rat fragen, die Erfahrung uns zu Hilfe kommen, die Natur befragen [...] wir sollten instande sein, in Ruhe nach der Wahrheit zu suchen und in der Natur die Fackel zu finden, die uns zur Glückseligkeit leiten kann. Laßt uns die Natur studieren [...]”²⁰⁸

Auch Diderot glaubte an die Leitfunktion der Natur, indem er voraussetzte, daß Einheitlichkeit und Homogenität, die mit der Mannigfaltigkeit der Natur unvereinbar erschienen, nur deshalb nicht zu erkennen seien, weil die Menschheit noch nicht genügend Kenntnisse erlangt hätte. Jede Erscheinung wird von kausalen Verknüpfungen dominiert und ist Ausdruck einer einheitlichen Substanz in der Natur. Aber Natur kann nicht unverdaut genossen werden: „In nature all species devour one another [...]”²⁰⁹ Er war der Überzeugung, daß nicht auf das bewußte Eingreifen und Überformen des Menschen verzichtet werden könne, da das Ergebnis sonst die Vernichtung des einen durch den anderen sei. Das Erkenntnis- und Gestaltungsvermögen des Menschen, die Schönheit und höhere Ordnung, basiert auf einer notwendigen Umformung der Natur durch den Menschen. Auch in dieser Theorie ist die Natur die Grundlage, auf welcher der Mensch aufbauen kann, ja muß, um zur Schönheit und Ordnung zu finden.²¹⁰

Jean-Jacques Rousseau hingegen ging noch einen Schritt weiter. Er träumte von einer unkorruptierten und von der Gesellschaft gänzlich unberührten Natur. Der „edle Wilde“ galt Rousseau als das Gegenteil des kultivierten und zugleich korrumpierten, durch die Gesellschaft verdorbenen Menschen. Er träumte von einem unberührten Garten Eden, in dem die Menschen einer natürlichen Religion und einer natürlichen Moral folgten, ohne Staat, Kultur und Eigentum.

“Wahre Freundschaft, ehrlicher Respekt und vollkommenes Vertrauen sind aus den Menschen verbannt.

207 Marshall, Peter, *Nature’s Web. Rethinking our Place on Earth*, London 1992, S. 226

208 Baron d’Holbach, zitiert nach: ebd., S. 228 („[...] Let us then consult reason, call experience to our aid, interrogate nature [...] we shall be able quietly to search for the truth and find in nature the torch which can guide us to felicity. let us then study nature [...].”)

209 Diderot, zitiert nach: ebd., S. 238

210 vergl. Körner, Hans, *Auf der Suche nach der „wahren Einheit“*, a.a.O., S. 86f.

Eifersucht, Mißtrauen, Furcht, Kälte, Zurückhaltung, Haß und Täuschung befinden sich versteckt unter dem täuschenden Schleier der Höflichkeit.”²¹¹

Der Naturkult des 18. Jahrhunderts mit seiner Vorstellung von der Natur als Quelle des Guten, Schönen und Wahren beeinflusste auch noch in unterschiedlichen Ausprägungen entscheidend die Vorstellungen des 19. Jahrhunderts. Aber im Großen und Ganzen sind die genannten Positionen, in der die Natur als besserer Gegensatz zum künstlich Geschaffenen, der Natur entgegengesetzten Schöpfungsversuchen des Menschen betrachtet wird, diejenigen, gegen die Baudelaire Stellung bezieht.

3.3.6. BAUDELAIRES ÄSTHETISCHE MORAL

Baudelaire bezeichnet im *Le peintre de La vie moderne: Eloge du maquillage* den Glauben, daß die Natur die Quelle des Guten, Schönen und Wahren sein könne, als Verblendung, als Irrtum, der den falschen Vorstellungen des 18. Jahrhunderts entsprungen sei. Die Natur lehre den Menschen nichts. Sie zwingt den Menschen, zu schlafen, zu trinken, zu essen und sich Schutz vor der Witterung zu suchen – sie nötigt den Menschen dazu, lediglich die notwendigsten Vorrichtungen zum Überleben zu treffen. Wie also könnte sie die Quelle des Guten, Schönen und Wahren sein, wenn sie den Menschen lediglich dazu drängt, die grundlegendsten, ja tierischsten Anliegen zu stillen? Die Natur – für Baudelaire ist sie im Bereich des Notwendigen und der Bedürfnisse angesiedelt. In allem, was über die Befriedigung der grundlegendsten Triebe hinausgeht, zeigt sich die Natur als Scheusal, die den Menschen zum Mord, zur Folter, zu den grausigsten Verbrechen treibt: zur Erlangung des eigenen Vorteils ohne Rücksicht auf Verluste.

Marquis de Sade ist im 18. Jahrhundert aus eben diesem Grund zu dem Schluß gekommen, daß der Mensch das tun müsse, was seiner Natur entspricht:

„[...] Die Natur schreitet raschen Schrittes auf ihr Ziel los. Dabei beweist sie dem Forscher alltäglich, daß sie nur schafft, um zu zerstören [...]. Wer möchte bezweifeln [...], daß Mord eines der wichtigsten Naturgesetze ist?“²¹²

Im Gegensatz zu de Sade, der aus dem monströsen Charakter der Natur den Schluß gezogen hat, daß er dazu berufen sei, fortan in seinen grausamen, wollüstigen und

²¹¹ Rousseau, zitiert nach: Mah, Harold, *Enlightenment Phantasies*, a.a.O., S. 56 („Sincere friendship, real esteem, and perfect confidence are banished from among men. Jealousy, suspicion, fear, coldness, reserve, hate, and fraud lie constantly concealed under that uniform and deceitful veil of politeness.”)

²¹² Marquis de Sade, zit. nach : Praz, Mario, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, aus dem Italienischen von Lisa Rüdiger, München 1994, S. 105

blutrünstigen Phantastereien zu schwelgen, kommt Baudelaire zu der Folgerung, daß das Gute und Wahre, da es nicht der Natur entstammen könne, der Vernunft, der Philosophie und der Religion entsprungen sein muß – eben *künstlichen* Ursprungs sei. Dieser Schluß hat so betrachtet im Grunde weniger mit einer feindseligen Einstellung Baudelaires der Natur gegenüber zu tun, wie Hans Robert Jauß meint,²¹³ als vielmehr mit einer illusionslosen Betrachtung der Gegebenheiten. Es handelt sich hier übrigens um die gleiche Illusionslosigkeit, mit der er den Beruf des Schriftstellers betrachtete.²¹⁴

Die Natur ist banal, brutal und grausam – aber sie ist es nicht willentlich, da sie keinen Verstand, keine Logik und keine Vernunft besitzt. Der bloßen Natur zu folgen, ja sie zu vergöttern, bedeutet demnach für Baudelaire den äußersten Grad an Dummheit, Primitivität und Roheit – doch bedeutet dies nicht automatisch den Haß auf die Natur. Die Natur ist für Baudelaire letzten Endes nicht viel mehr als ein Wörterbuch. Niemand, der seine fünf Sinne beisammen hat, würde ein Wörterbuch als Produkt der Kunst sehen, genausowenig würde man ein Wörterbuch hassen können. Ein Wörterbuch ist etwas, das benutzt wird, ein Produkt, das benutzt werden kann, um Kunst zu schaffen, doch es selbst ist kein Produkt der Kunst:

„Man sucht dort die Bedeutung der Wörter, die Entstehung der Wörter, die Etymologie der Wörter; schließlich entnimmt man ihm alle Elemente, aus denen ein Satz und eine Erzählung sich zusammensetzen; niemand ist aber jemals auf den Gedanken verfallen, das Wörterbuch selbst für eine Komposition im dichterischen Verstande des Wortes zu halten.“²¹⁵

Zur Kunst wird das Wörterbuch erst, wenn Elemente daraus entnommen werden, denen der Künstler eine neue Gestalt verleiht, sie durch seinen Verstand transformiert, ihnen eine sinnvolle Ordnung auferlegt. Gleiches gilt für die Natur, die in ihrer sichtbaren Ausprägung das hieroglyphenhafte Symbol der spirituellen Welt des *Surnaturalisme* darstellt.

Das Verbrechen, das Böse, das natürlichen Ursprungs sei, geschieht, nach Baudelaire, mühelos, schicksalhaft, denn es bedarf keiner Vernunft, um zu geschehen. Erst mit Einsetzen der Vernunft kann das Entsetzen über das Böse entstehen. Und erst mit Einsatz der Vernunft kann das Böse, die kreatürliche Natur, überwunden werden. Daher ist das

213 Jauß, Hans Robert, Studien zum Epochenwandel der Moderne, Frankfurt / Main 1989, S. 91

214 In diesem Punkt betrieb er geradezu die Entmythologisierung des Reiches der Kunst voran, worauf Dolph Oehler hinweist. Baudelaire schätzte den Schriftstellerberuf relativ nüchtern ein, wußte um die Lohnabhängigkeit des Dichters und war sich auch bewußt, daß man als Dichter dem Publikum entweder gefiel oder aber unterging. Oehler, Dolph, Die antibourgeoise Ästhetik des jungen Baudelaire, a.a.O., S. 6f. und Benjamin, Walter, Charles Baudelaire, a.a.O., S. 26

215 Baudelaire, Charles, Salon 1859, Die Herrschaft der Einbildungskraft, a.a.O. S. 145-146

Gute „immer ein Produkt der Kunst.“²¹⁶ Die Tugend, die Moral, ist für Baudelaire künstlich, übernatürlich – eben entsprungen aus dem *Surnaturalisme*, das die „moralische Welt“ ist, von der soeben die Rede war. Die Tugend ist das Produkt der Vernunft, die in der Lage ist, das Böse, das heißt die dumpfe, kreatürliche Natur, zu überwinden. Die Tugend kann vom Menschen nicht aus sich heraus entdeckt werden, sondern es bedarf der Propheten und Götter, um sie den Menschen nahezubringen.

Wie Sartre in seinem Aufsatz über Baudelaire ganz richtig einwirft, ist der Naturbegriff Baudelaires nicht eindeutig. Der Sieg über die Natur, die Ursache für das Böse, das Verbrechen ist, führt zur Tugend, die ein künstliches Konstrukt unseres Geistes ist, der die Natur überwunden hat. Doch wie erklären wir uns, so wirft Sartre nicht ohne Grund ein, dann das Böse Baudelaires? Das Satanische Böse, das in Baudelaires Werk hundertfach gefeiert wird und das ein Produkt des Geistes ist und nicht der Natur? Sartre erklärt sich das mit der Unterscheidung, die Baudelaire zwischen dem vulgären und dem besonderen Bösen getroffen haben muß. Außerdem, so wirft der Autor ein, sei Baudelaires Position der Natur gegenüber ohnehin nicht eindeutig definiert, sondern beinhaltet, wie eigentlich alle Theorien Baudelaires, das Element des Ambivalenten.²¹⁷

Diese Diskrepanz zwischen dem Bösen Baudelaires und dem allgemeinen Bösen der kreatürlichen Vernunft läßt sich vorsichtig aus dem zuvor Festgestellten ableiten: nämlich indem wir von dem bürgerlichen Tugendbegriff abrücken und im Blick behalten, daß der Moralbegriff Baudelaires als ästhetische Kategorie begriffen werden muß. Tugend, das Gute, die Vernunft – all dies geschieht im Namen der Kunst!

„Hingegen ist es die Philosophie (ich meine, die rechte Philosophie), ist es die Religion, die uns unsere armen und gebrechlichen Eltern zu nähren befiehlt. Die Natur (die nichts anderes als die Stimme unseres Vorteils ist) heißt uns, sie totschiagen (*sic!*) Man lasse alles, was natürlich ist, Revue passieren [...] und man wird nichts als Scheußlichkeiten finden. Alles Schöne und Edle ist ein Ergebnis der Vernunft und der Überlegung. Das Verbrechen, an dem das Menschentier vom Mutterleib an Gefallen hat, ist natürlichen Ursprungs. Die Tugend hingegen ist *künstlich*, übernatürlich [...].“²¹⁸

Das Moralische ist in diese Überlegung einbezogen. Wenn die Natur an sich nicht die Quelle des Guten sein kann, dann, so folgert Baudelaire, muß die Quelle der Moral und der Tugend, das Künstliche sein, da das Künstliche erst dazu verhilft, das ursprüngliche

216 Baudelaire, Charles, *Le peintre de la vie moderne: Eloge du maquillage*, a.a.O. S. 715 („est toujours le produit d’un art.“)

217 Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*, a.a.O., S. 98f.

218 Baudelaire, Charles, *Der Maler des Modernen Lebens: Lob auf das Schminken*, a.a.O. S. 248f.

Böse zu überwinden. Was für die Moral gilt, gilt übrigens ebenso für das Schöne. Das Künstliche, geboren aus der Vernunft, wird so zu einer geradezu göttlichen Gabe, ist die „wahre Erlöserin“ und „Heilsbringerin“.

Folgerichtig muß gelten: alles, was im Namen der Kunst geschieht, ist gut, selbst das Verbrechen. Der Unterschied zwischen Baudelaires Verbrechen und de Sades Verbrechen ist jener, daß de Sade seiner vulgären, kreatürlichen Natur nachgibt, Baudelaire hingegen in der Lage ist, Verbrechen zu rechtfertigen, vorausgesetzt, es ist ästhetischer Natur. Es mag sein, daß ein Verbrechen, das aus dem Antrieb der Erfahrung des *Surnaturalisme* passiert, mit der bürgerlichen Moral kollidiert, doch könnte in Baudelaires Denken beispielsweise der Mord des Wainewright in Wildes Werk vollkommen gerechtfertigt sein, denn er handelt schließlich nicht aus niederen Beweggründen, also aus einem natürlichen Antrieb heraus, wie de Sades grausame Phantasien, entstanden ist, sondern ästhetisch gerechtfertigt ist: „Yes, it was a dreadful thing to do, but she had very thick ankles.“²¹⁹ Aus diesem Blickwinkel heraus wäre es wahrscheinlich noch nicht einmal ein Verbrechen.

Es ist also tatsächlich so, daß die Moral in Baudelaires Denken dem Bereich der Ästhetik zugehörig erscheint. Wie hier gezeigt, ist es also tatsächlich so, daß der Mensch nur zum Wahren, Schönen und Guten, zum *summum bonum* eben, gelangen kann - das im übrigen, wie auch schon die Ordnung und die Schönheit nicht gesellschaftlich vorformuliert ist, sondern durch das Subjekt selbst definiert wird - indem er die Natur (im allgemeinsten Sinne) überwindet. Dies geschieht durch den Verstand, die Vernunft, den Geist, resp. durch den Akt der Schöpfung, die zwar nicht aus dem Nichts stammt, sondern aus dem inneren Selbst. Die Schöpfung ist, worauf Sartre hinweist, ein Akt der Freiheit, der Befreiung von der sinnlich wahrnehmbaren Welt.²²⁰

„Er muß die volle Verantwortung übernehmen und seine eigenen Werte schaffen; muß der Welt und seinem eigenen Leben Sinn verleihen. In der Tat, derjenige, der verkündet hat, daß das, „was durch den Geist erschaffen wurde lebendiger ist als Materie“ hat viel leidenschaftlicher als die meisten anderen Männer die Macht und die Aufgabe des bewußten Selbst gefühlt.“²²¹

Die Schöpfung schafft sich letztendlich ihre eigene Prinzipien – und genau hierin liegt Baudelaires Moral begründet: eine Schöpfung ohne Moral, ohne Prinzipien kann es nicht

219 Oscar Wilde, Works, zitiert nach: Wiegand, Anke, Die Schönheit und das Böse, a.a.O., S. 97

220 Sartre, Jean-Paul, Baudelaire, a.a.O., S. 42

221 ebd., S. 41 (It must accept complete responsibility and create its own values, must give meaning to the world and to its own life. Indeed, the man who declared that »what is created by the spirit is more alive than matter« had felt more keenly than most other men the power and mission of the conscious self.)

geben, sondern wäre Chaos. Es ist niemals von außen festgelegt, welche moralischen Überlegungen eine Rolle spielen, diese können nur vom Subjekt selbst entdeckt werden. Weiterhin unterliegen diese moralischen Überlegungen auch der Zeit, sie können sich ändern. Doch müssen diese Prinzipien im Künstler vorhanden sein, will er Kunst erschaffen. Eine Kunst ohne Moral, wie sie die Eklektizisten erschaffen, ist keine Kunst.

Der Eklektizismus besitzt keine Prinzipien. Zwar erkennen die Künstler, die sich dem Eklektizismus verschrieben haben, durchaus die bürgerliche Moral mehr oder minder an, doch hat dieses nicht das geringste mit Baudelaires ästhetischer Moral zu tun. Ein Künstler, der nach Belieben in der Schatztruhe der Kunstgeschichte kramt, um sein Publikum zufriedenzustellen, um vor der Menge zu brillieren, bleibt sich und seiner Kunst nicht selber treu, er besitzt keine künstlerischen Prinzipien, keine Moral. Es ist dabei vollkommen egal, welchen moralischen Wert das Dargestellte besitzt, wie tugendhaft der Inhalt sein mag - ein Werk, das sich nicht der Moral des Schöpferischen beugt, sondern einer von außen auferlegten Moral, ist niemals ein moralisches Kunstwerk, ganz gleich, welche Aussage es äußerlich auch besitzen mag. Im Gegenteil. Für Baudelaire muß ein solches Werk im höchsten Maße unmoralisch sein, denn in einem solchen Falle gehorcht der Künstler nicht der Notwendigkeit, die Hieroglyphen der moralische spirituelle Welt in der sichtbaren Natur zu entdecken, das Wesen hinter den Erscheinungen zu finden und zu erfassen.

Baudelaires Ablehnung des Eklektizismus ist, so betrachtet, anders als für die meisten, demnach keineswegs eine Frage der Qualität, sondern eine Frage der Moral.

Und genau aus diesem Gedankengang läßt sich auch Baudelaires Ablehnung des *l'art pour l'art* erklären, die er zur „sterilen Utopie“ erklärt: das *l'art pour l'art* erkennt nichts außerhalb der Kunst an. Die Suche nach dem Ideal erfolgt ausschließlich innerhalb der Kunst und Kunst erkennt nichts außerhalb von sich selbst an. Das *l'art pour l'art* sucht die totale Autonomie, die es nach Baudelaire – wir haben es soeben gesehen – nicht geben kann. Das Gute, die Kunst muß aus der Überwindung der Natur heraus geschehen, aus dem Willen heraus, die Natur zu besiegen – das kann jedoch nicht passieren, indem man sie schlichtweg ignoriert. Diese Ignoranz der äußeren Welt führt zur Herrschaft der „reinen“ Form, die unweigerlich zur Gegenstandslosigkeit und damit zur Beliebigkeit und schlußendlich zur Selbstvernichtung führt, denn sie hat, sie *kann* keine Bedeutung mehr haben. Moral kann in dieser Welt des *l'art pour l'art* keine Bedeutung haben, denn das Gute, die Moral entsteht nur aus der Überwindung der Natur. Eine Kunst, die den Bezug zur Natur leugnet, leugnet gleichzeitig die Abhängigkeit von der Außenwelt. Damit aber erfolgt in der Kunst nicht der notwendige Kampf gegen die Natur, nicht der Versuch, die kreatürliche Existenz durch den Verstand zu besiegen. Und damit wiederum verurteilt sich

das *l'art pour l'art* selbst zum Scheitern, denn was bleibt denn darzustellen, wenn nichts mehr Vorbild ist? Was bleibt denn vom *Surnaturalisme*, das die Welt der Bedeutungen ist, wenn nichts in der Kunst mehr Bedeutung hat? Ohne den Halt der Natur, ohne das Wörterbuch, wird Kunst zu einer reinen Formspielerei, zu einer Ansammlung hübscher Farben, Formen, Muster, die Bedeutung haben können oder aber auch nicht - die völlige Abstraktion steht am Ende dieses Denkens, die mit jeglichem beliebigen Inhalt gefüllt werden kann.

Diesen Aspekt sollten wir im Auge behalten.

3.4. DIE KÖNIGIN DER FÄHIGKEITEN

Aus der Opposition gegen die Natur und der Einsicht, daß nur das Künstliche die Quelle des Schönen und Edlen sein kann ergibt sich zwingend eine überragende Bedeutung der Einbildungskraft. Tatsächlich nimmt die Einbildungskraft – und zwar die schöpferische Einbildungskraft – einen großen Raum in Baudelaires Überlegungen zur Kunst ein. Vielleicht, oder wahrscheinlich sogar, ist sie sogar eines der wichtigsten Elemente in Baudelaires Theorie zur Kunst. Die Einbildungskraft – das ist für Baudelaire *La reine des facultés*, die „Königin der Fähigkeiten“.

Bereits in der Salonbesprechung des Jahres 1845 beklagt er sich am Ende der Besprechung über die mangelnde Einbildungskraft der zeitgenössischen Künstler, die zwar bemerkenswerte handwerkliche Fähigkeiten besäßen, jedoch auch einen Mangel an Erfindungsgabe, Ideen und Temperament.²²² Auch in den folgenden Besprechungen ziehen sich die Klagen über die mangelnde Erfindungskraft und die mangelnde Phantasie wie ein roter Faden durch die Kunstkritiken. Der zeitgenössische Künstler wird von Baudelaire als verwöhntes Kind bezeichnet, der die Einbildungskraft als Gefahr und als Lästigkeit ansieht.²²³ Genau diese verwöhnten Kinder sind es, die das Wörterbuch der Natur ohne Seele und ohne Verstand abschreiben: „A force de contempler, ils oublient de sentir et de penser.“²²⁴ Erst die Einbildungskraft kann den Elementen, die dem Wörterbuch entnommen werden, Leben verleihen, die einzelnen Elemente zur Kunst werden lassen.

222 Baudelaire, Charles, Salon de 1845, Sculptures, a.a.O. S. 407

223 «L'artiste, aujourd'hui et depuis de nombreuses années, est, malgré son absence de mérite, un simple enfant gâté.» Baudelaire, Charles, Salon de 1859, L'artiste moderne, a.a.O. S. 611

224 Baudelaire, Charles, Salon de 1859, L'artiste moderne, a.a.O. S. 625

3.4.1. ZUR KREATIVITÄT

Kunstgeschichtlich betrachtet ist die Bedeutung der Phantasie ein Novum, das erst ab etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts zu einem wichtigen Kriterium für Kunst wurde, worauf nicht nur Jurij Lotman hinweist.

„In der Weltgeschichte der Kunst, wenn wir sie in ihrem ganzen Umfang nehmen, bilden künstlerischen Systeme, die den ästhetischen Wert an Originalität binden, eher eine Ausnahme als die Regel. Die Folklore aller Völker, die mittelalterliche Kunst [...], die Commedia dell'arte, der Klassizismus – das ist eine bei weitem nicht vollständige Liste der künstlerischen Systeme, die den Wert eines Werkes nicht an der Verletzung, sondern an der Einhaltung bestimmter Regeln maßen [...] Eine Zerstörung der vom Zuhörer erwarteten Struktur [...] führte in einem solchen System der künstlerischen Erziehung zu der Vorstellung von minderer Qualität des Werkes und von Unfähigkeit und Unbildung oder gar lästerlicher Absicht und sündigem Erkühnen des Autors.“²²⁵

Mit dem Aufkommen des modernen Kunstbegriffs seit der Renaissance begann man erstmals, den Wert der Phantasie zu schätzen. So schrieb Raffael in einem Brief an Baldassare Castiglione:

„Um eine schöne Frau malen zu können, müßte ich viele schöne Frauen sehen [...] aber da es so wenig schöne Frauen gibt [...] gehe ich (statt dessen) von einer gewissen Vorstellung (una certa idea) aus, die ich im Sinn habe.“²²⁶

Hier ist nicht die Rede von einer herkömmlichen Auswahl im Sinne der Zeuxislegende, sondern Raffael geht von einem Bild in seiner Vorstellung aus, deren Ursprung im Dunkeln bleibt. An diesem Punkt ist eine Neuorientierung der Kunst zu erkennen, die nicht mehr auf der reinen Naturnachahmung beruht. Raffael war nicht der einzige. Michelangelo sprach davon, daß der Künstler weniger die Natur nachahmt als vielmehr seine Visionen realisiert, Vasari ging schließlich so weit, zu verkünden, daß die Kunst die Natur besiegen wird.²²⁷

In der Antike wurde die Rolle der Phantasie kaum gewürdigt. Bei Platon nahm sie beispielsweise die unterste Stufe im Erkenntnisvermögen ein, da sie als Denkweise am meisten dem Irrtum unterworfen war. Aristoteles würdigte die Phantasie zwar als

225 Jurij M. Lotman, zitiert nach: Link, Hannelore, Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme, Stuttgart - Berlin - Köln - Mainz 1976, S. 74

226 zitiert nach: Pochat, Götz, Geschichte der Ästhetik, a.a.O., S. 256

227 Tatarkiewicz, Wladyslaw, Geschichte der sechs Begriffe a.a.O., S. 360

Mittlerin zwischen unterem und höherem intellektuellen Denkvermögen, jedoch fehlte hier, wie eigentlich in den meisten Fällen, die Verbindung zur künstlerischen Fähigkeit. Allein Philostrate gibt einen Hinweis auf die Beziehung von Phantasie und Kunst, indem er die „Phantasie [als] eine weisere Künstlerin als die Nachahmung“²²⁸ bezeichnet. Erst seit der Renaissance wurde ein erster Zusammenhang zwischen schöpferischer Phantasie und künstlerischen Schaffen hergestellt.

In der Aufklärung dagegen wurde Imagination, schöpferische Kraft und Originalität nicht als Kriterium für die Kunst anerkannt, das Gegenteil war der Fall. Gemäß der absoluten Vorrangstellung der Vernunft wurde Imagination, Phantasie und Originalität nicht als Qualitätsmerkmal, sondern als Quelle des Irrtums betrachtet. Erst mit der Wendung zum neuen Naturgefühl ab etwa dem 18. Jahrhundert kann sich der Begriff des Genies, des Schöpfers und der Imagination langsam durchsetzen. Sehr früh, nämlich schon 1719, wies Abbé Du Bos in seinen *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* auf die Bedeutung der Phantasie hin. Hier zeigt er deutlich, wie auch die englischen Sensualisten, seine Wertschätzung für Gefühl und die Sinnlichkeit in der Kunst. Er greift den aufkommenden Geniegedanken auf, in dem Erfindungsgabe, Enthusiasmus und Inspiration im Mittelpunkt stehen und der durch die gute Beschaffenheit des Blutes, der gleichmäßigen Verteilung der Organe und soziologische Verhältnisse erklärt wird.²²⁹ Auch der große Literat Voltaire glaubte an die Macht der Phantasie. Er schrieb einige Jahre später, 1740, in einem Brief an Helvétius, daß „der wahre Dichter ein Schöpfer ist.“²³⁰

Der Geniekult und der Enthusiasmus, der dem Gedanken des Künstlers als Schöpfer entgegengebracht wurde, stieß allerdings nicht auf ungeteilte Zustimmung, besonders bei den französischen Aufklärern. Batteux schrieb dazu:

„Von unserem Geist kann nur in uneigentlichem Verstande gesagt werden, daß er erschaffe: alle seine Werke tragen die Spuren eines gehabten Vorbildes. Selbst die Ungeheuer, die sich eine zerrüttete Phantasie in ihren Rasereyen (sic!) vorstellt, müssen aus Theilen (sic!) zusammengesetzt werden, die aus der Natur entnommen sind.“²³¹

Diderot hegte ähnliche Vorstellungen wie Batteux, wenn er erklärt, daß nur das Genie in der Lage sei, das „Urbild der absoluten Schönheit nachzuschaffen, indem es die Natur idealisiert“,²³² statt wie die Nachahmer die Natur als vollkommen zu betrachten und sie

228 Neumann, Eckhard, *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt / New York 1986, S. 27

229 ebd., S. 40

230 Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Geschichte der sechs Begriffe a.a.O.*, S. 362

231 ebd., S. 362f.

232 Denis Diderot, zitiert nach Neumann, Eckhard, *Künstlermythen*, a.a.O., S. 41

lediglich zu kopieren. Das Genie erhebt sich über die gewöhnlichen Menschen und ist nicht an die gewöhnlichen Bedingungen gebunden:

„Geistige Weite, Einbildungskraft und seelische Regsamkeit: all das zusammen bedeutet ‘Genie’. [...] Die meisten Menschen bekommen lebhafte Empfindungen nur durch den Eindruck von den Gegenständen, die eine unmittelbare Beziehung zu ihren Bedürfnissen, ihrer Neigung usw. haben. Alles, was ihren Leidenschaften fremd ist, und alles, was ihrer Daseinsweise nicht verwandt ist, wird von ihnen entweder gar nicht wahrgenommen oder nur einen Augenblick gesehen, aber nicht empfunden; und dann für immer vergessen. Genial ist der Mensch, dessen Seele die größte Weite hat, also von allen Dingen Empfindungen erfährt, Anteil an allem nimmt, was in der Natur existiert, und deshalb keine Idee empfängt, ohne daß in der Seele ein Gefühl geweckt wird. Alles belebt die Seele und bleibt darin bewahrt.“²³³

In Deutschland entsteht auf dem Höhepunkt der Sturm-und-Drang-Bewegung in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts ein Kult um das Genie, in dessen Verlauf der Begriff der Originalität und Imagination einen nie gekannten Aufschwung erlebte. Im Gefolge dieses Geniekultes stand die aufs höchste gesteigerte Gefühlswelt des Sturm und Drang und eine rauschhaft gesteigerte Subjektivität. Regeln hatten keine Bedeutung mehr. Goethe schrieb :

„Damals manifestierte sich’s [das Genie] nur, indem es die vorhandenen Gesetze überschritt, die eingeführten Regeln umwarf und sich für grenzenlos erklärte. Daher war es leicht, genialisch zu sein, und nichts natürlicher, als daß der Mißbrauch in Wort und Tat alle geregelte Menschen aufrief, sich einem solchen Unwesen zu widersetzen.“²³⁴

Die romantische Einbildungskraft ist die entfesselte Imagination, die keine Grenzen kennt: sie war ein Gegenkonzept zu einer starren, reglementierten Gesellschaftsordnung, der sich die gefühlsselligen Romantiker gegenüber sahen, sowie ein Gegenentwurf zur allgegenwärtigen Herrschaft der Vernunft. In der schon beinahe hemmungslosen Glorifizierung des Subjekts wurde das künstlerische Genie zum Inbegriff der romantischen Persönlichkeit. Die Wahrheit im Kunstwerk kann nicht durch Wissen gefunden werden, sondern nur durch „Erleben“. Jedes Kunstwerk, so intensiv wie möglich empfunden, überschreitet die Grenze dessen, was gewußt wird, überschreitet die Grenzen der Vernunft und führt zu einer Wahrheit, die niemals genannt werden kann, sondern eben nur – erlebt.

233 Denis Diderot, Genie (Literatur und Philosophie) Band VII der Enzyklopädie 1757, Ausgabe der Werke Diderots von J. Assézat. Paris 1875 - 1877, Bd. XV, S. 35

234 Goethe, Johann Wolfgang von, Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, (1811-1833), [elektronische Ressource], URL: <http://www.odysseetheater.com/goethe/duw>, o.S.

Die Imagination ist das Werkzeug, das es dem Künstler ermöglicht, die Grenzen der sinnlich wahrnehmbaren Realität zu überschreiten. Mittels der Imagination werden die Grenzen zwischen Realität und Phantasie, zwischen Traum und Wirklichkeit, zwischen Bewußtem und Unbewußtem überwunden.

Kant schließlich ist der Mittler zwischen Vernunft und Einbildungskraft. Er war es, der schließlich deklarierte, daß es das Genie sei „welches der Kunst die Regel gibt.“²³⁵ Weiter heißt es bei Kant: „Genie ist die musterhafte Originalität der Naturgabe eines Subjekts im freien Gebrauch seiner Erkenntnisvermögen.“²³⁶

Im 19. Jahrhundert hat sich der Wert der Einbildungskraft, die Originalität, die Imagination, wie auch immer man es bezeichnen mag, fest als Qualitätskriterium für die Kunst etabliert. Ja, die Bedeutung der Originalität steigt sogar so weit, daß sie zum Zwang für jegliches künstlerisches Schaffen wird.

„Die bildende Kunst wurde von diesem Geist des Jahrhunderts ebenfalls ergriffen. Die Maler, Bildhauer, sogar die Architekten sahen sich der Aufgabe gegenüber, den Darstellungsstoff frei zu erfinden, der Inhalt bereitete ihnen soviel Sorge wie die Form.[...] Die Wirklichkeiten, deren große Umrisse sich zeigten, waren der Phantasie nicht interessant genug, nicht utopisch genug, [...]. Alle steigerten das Wirkliche in ein literarisches Dämonisches hinein [...].“²³⁷

Die Imagination, die Originalität und damit auch das ästhetische Empfinden waren im 19. Jahrhundert auch die Medizin gegen die Langeweile. Die als kalt, profan und banal empfundene Wirklichkeit, die gesichtslosen Massen und die einheitliche Massenproduktion, das Entstehen der Industrie, das unaufhaltsame Credo des technischen Fortschritts – all das galt es, mittels der Imagination zu überwinden. Die Wirklichkeit, der sich das 19. Jahrhundert gegenüber sah, erweckte Furcht. Delacroix schrieb anlässlich der Weltausstellung 1855:

„Der Anblick all dieser Maschinen trübt mich zutiefst. Ich mag diese Materie nicht, die so tut, als wollte sie, allein und sich selbst überlassen, Dinge schaffen, die der Bewunderung würdig sind.“²³⁸

235 Immanuel Kant, zitiert nach: Neumann, Eckhard, Künstlermythen, a.a.O., S. 46

236 Immanuel Kant, zitiert nach: ebd., S. 47

237 Scheffler, Karl, Das Phänomen der Kunst, a.a.O., S. 17, 106 und 107

238 Eugène Delacroix, Tagebucheintrag vom 03. August 1855, zitiert nach: Hofmann, Werner, Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts, München 1974, S. 87

Von dieser grau erscheinenden Wirklichkeit konnte allein die Fähigkeit zur Imagination befreien. Trostlosigkeit, Banalität und – nicht zu vergessen – die Krankheit des 19. Jahrhunderts: der *Ennui*, ließen sich mit dem Neuen und Originellen bekämpfen oder wenigstens für kurze Zeit vergessen. Ironischerweise funktionieren das Neue und das Originelle nach den gleichen Mechanismen wie der verhaßte Fortschritt, in dem Veränderung als Dauerzustand eingerichtet wird. Nur über eine sehr kurze Zeitspanne hinweg ist das Originelle in der Lage mitreißen, zu überraschen, zu erstaunen. Ist der Reiz des Neuen erst verflogen, wird wieder ein Neues, Unbekanntes gefordert.

3.4.2. BAUDELAIRE UND DIE EINBILDUNGSKRAFT

Auch Baudelaire ist, wie so viele seiner Zeitgenossen, ein überzeugter Anhänger der Imagination, ja für ihn ist sie die „Königin der Fähigkeiten“. Ohne die Einbildungskraft ist der Künstler nichts, kein Künstler, sondern lediglich ein Handwerker – ganz gleich wie groß seine handwerklichen Fähigkeiten auch sein mögen. Diese handwerklichen Fähigkeiten allein machen ihn nicht zum Künstler, sondern lediglich zum „singes artistiques“.²³⁹

„Wer heute zur Klasse der Affen, selbst der wendigsten gehört, wird immer ein mittelmäßiger Maler bleiben; früher hätte er einen ausgezeichneten Arbeiter abgegeben.“²⁴⁰

Doch das darf nicht zu dem Schluß verleiten, daß Baudelaire die handwerklichen Fähigkeiten gar nicht zu schätzen wüßte, im Gegenteil. In der Einleitung zum Salon 1859 legt er explizit Wert darauf, daß ein Künstler, je mehr Einbildungskraft er besitzt, um so besser sein Handwerk beherrschen muß. Die handwerklichen Fähigkeiten des Künstlers sollen sich an einem Kunstwerk lediglich nicht aufdringlich in den Vordergrund drängen.

Die Bedeutung der Einbildungskraft ist in Baudelaires Kunstverständnis untrennbar mit dem verbunden, was soeben im Kapitel über die Moral erläutert wurde. Um die Natur zu überwinden, bedarf der Künstler der Einbildungskraft, damit er in der Lage ist, das zu schaffen, was er träumt. Der Dichter bezieht hier massiv Stellung gegen den aufkommenden Realismus, in dem die Natur als Religion gefeiert wurde. Er bezieht aber auch Stellung gegen den materiellen und industriellen Fortschritt seiner Zeit, der in seinen Augen den Menschen daran hindert, zu träumen und das auszudrücken, was man träumt. Der Realist träumt in Baudelaires Augen nicht. Er schaut und kopiert, was er sieht, ohne

239 Baudelaire, Charles, Salon de 1846, Des écoles et des ouvriers, a.a.O. S. 490

240 Baudelaire, Salin 1846, a.a.O. S. 278

zu träumen, ohne zu empfinden, ohne denken. Es gibt in Baudelaires Augen kaum etwas kunstfeindlicheres, als die Natur zu kopieren:

„Auf tausend verschiedene Arten haben wir in letzter Zeit sagen hören: »Kopiert die Natur; und nichts als die Natur. Es gibt keinen höheren Genuß und keinen schöneren Triumph als eine vortreffliche Kopie der Natur.« Und diese kunstfeindliche Doktrin beanspruchte, nicht nur in der Malerei angewendet zu werden, sondern in allen Künsten [...].“²⁴¹

Baudelaire verachtet diejenigen, die in der genauen Nachbildung der Natur ihr Credo der Kunst gefunden haben. Der Künstler macht sich so mehr und mehr zum Sklaven der äußeren Wirklichkeit, statt zu träumen. Die einzige Natur, der der Künstler laut Baudelaire ohne Bedenken zu folgen habe, ist seine eigene:

„Der Künstler, der wahre Künstler, der wahre Dichter, soll in seinen Schilderungen sich an das halten, was er sieht und was er fühlt. Er soll *wirklich* seiner eigenen Natur treu bleiben.“²⁴²

Wie aus dem im Kapitel zur Moral bereits Erläuterten weiterhin hervorgeht, kann gefolgert werden, daß Baudelaire den Gebrauch der Einbildungskraft geradezu als moralische Verpflichtung des Künstlers ansieht. Denn um zum Wahren zu gelangen, muß die Natur überwunden werden. Das Wahre ist im Künstlichen zu finden, das die Natur überwunden hat:

„Die Einbildungskraft ist die Königin des Wahren, und das Mögliche ist eine Provinz des Wahren. Sie ist in der Tat mit dem Unendlichen verwandt.“²⁴³

Das wahre Kunstwerk geht aus dem Traum hervor, dem der Künstler Stück für Stück Wirklichkeit verleiht und das Werk immer näher an die Vollkommenheit heranrückt. Der Künstler wird hier zum Schöpfer, das Kunstwerk wird zum Schöpfungsakt, das nicht in einem großen Wurf fertiggestellt wird, sondern aus mehreren Schöpfungsakten, die einander harmonisch folgen. Für den Künstler sollte das sichtbare Universum, nach Baudelaires Meinung, nur eine Vorratskammer an Zeichen und Bildern darstellen, die durch die Einbildungskraft an ihren Platz verwiesen werden.

241 Baudelaire, Charles, Salon 1859, Die Königin der Fähigkeiten, a.a.O. S. 140 Insbesondere die Kopie der Natur mit dem der Kunst nicht angemessenen Mittel der Photographie sei abzulehnen, wie Baudelaire im vorhhergehenden Kapitel *Le public moderne et la photographie* erläutert hat.

242 ebd., S. 140-141

243 ebd., S. 142

Das Ziel, das es zu erreichen gilt, ist die Vollkommenheit, das Ideal. Doch ist die Vollkommenheit bei Baudelaire keineswegs ein statischer Zustand, das Ideal nicht das Ideal der Klassizisten, sondern eine bewegliche Vorstellung. Vollkommenheit im Sinne von Perfektion, in dem Sinne, daß diese ein fest umrissenes, definiertes Ziel darstellt, das ein Künstler erreichen kann, solange er nur eifrig danach strebt, ist für Baudelaire unsinnig. Der Künstler soll zwar danach streben – aber er wird die Vollkommenheit niemals erreichen, dessen muß dieser sich bewußt sein.

Vollkommenheit ist für Baudelaire weiterhin eine sehr individuelle Vorstellung, die, wie die Schönheit, die Ordnung und die Moral, aus dem Künstler selbst hervorgeht und niemals durch feststehende Regeln von außen bestimmt werden kann. Das Vollkommene ist, wie das Unendliche, das *Supernaturalisme*, nicht einfach verfügbar, sondern entzieht sich dem Künstler. Das Vollkommene, das Unendliche, das Schöne, die Moral und die Ordnung werden vielmehr charakterisiert durch eine Beweglichkeit, durch die sich auch Baudelaires Kunsttheorie auszeichnet:

„Wie alle meine Freunde habe ich mehr als einmal versucht, mich in ein System einzuschließen, um dort unangefochten zu predigen. Aber ein System ist eine Art Verdammnis, die uns unaufhörlich von Abschwörung zu Abschwörung treibt; immer wieder muß ein neues erfunden werden, und dieses Mühsal ist eine grausame Strafe. Und jedesmal war mein System schön, umfassend, geräumig, vor allem bequem und glatt; wenigstens erschien es mir so. Und jedesmal kam mir ein spontanes, unerwartetes Erzeugnis der alles durchwaltenden Lebenskraft in die Quere, um meine kindische und altbackene Wissenschaft, diese klägliche Tochter der Utopie, Lügen zu strafen.“²⁴⁴

Die Einbildungskraft hat bei Baudelaire also nicht nur deswegen einen so hohen Stellenwert, weil sie in der Lage ist, die pure Natur, bzw. die sichtbare Wirklichkeit zu überwinden, sondern auch, weil es sich bei Baudelaires Ästhetikkonzept um einen ständigen, lebendigen Prozeß handelt. Baudelaires Ästhetik ist die der ständigen Transformation, der Prozeßhaftigkeit; nichts in ihr ist hat Bestand, alles ist abhängig von den Umständen, die den Prozeß der Entstehung eines Werks begleiten. Ähnlich sieht es auch Hermann Doetsch:

„Das Transzendente stellt dabei aber keine metaphysisch-ideale Einheit mehr dar, sondern lediglich eine zu einer temporären Form gebrachte Einheit des Heterogenen, dessen inhärente Differenz nicht aufgehoben, sondern in einer *différance* aufgeschoben ist und im nächsten

²⁴⁴ Baudelaire, Charles, Die Weltausstellung 1855 - Die schönen Künste, in: Charles Baudelaire, Sämtliche Werke / Briefe In acht Bänden, hrsg.von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 2: Vom Sozialismus zum Supernaturalismus Edgar Allan Poe (1847 - 1857), S. 229f.

Augenblick bereits wieder zu einer neuen Konfiguration in der Zeitlichkeit wird.“²⁴⁵

Es handelt sich hierbei nicht um einen sukzessiven Verlauf im Sinne des Fortschritts, sondern um einen Prozeß, der den Gesetzen der Harmonie gehorcht. Es wird keine permanente, sukzessive Verbesserung gefordert, sondern das harmonische Ganze, das auch schwächere Teile durchaus in der Komposition erlaubt, sei es, weil sich das Detail dem Gesamten unterzuordnen hat, sei es, weil eben diese schwächeren Stellen notwendig sind, um die Gesamtwirkung überhaupt erst herzustellen. „What is the use of pointing out insignificant mistakes and microscopic blemishes? The ensemble is breathtaking.“²⁴⁶

Um diese Prozeßhaftigkeit zu gewährleisten, ist Einbildungskraft vonnöten, da der Künstler sich nicht auf ein feststehendes, vorgeformtes System verlassen kann, bzw. darf. Die Unendlichkeit, von der soeben die Rede war, wird, wie bereits erwähnt, durch das Spiel der Einbildungskraft ins Innere des Künstlers verlagert. Nicht die transzendente Wahrheit der Natur, des Universums, des Unendlichen oder dergleichen gilt es zu suchen, sondern die Wahrheit, die innerhalb des künstlerischen Aktes, im Rausch oder Traum offenbart wird – und genau das funktioniert nur mittels der Einbildungskraft.

„Man könnte sagen, er [= *Delacroix, d. Verf.*] sei mit einer reicheren Einbildungskraft begabt und dank dieser drücke er vor allem das Geheime des Geistes, die ungewöhnliche Seite der Dinge aus, [...] Das Unendliche im Endlichen! Der Traum! und [*sic!*] ich verstehe unter diesem Wort hier nicht das nächtliche Durcheinander, sondern die Vision, wie sie eine beharrliche Meditation oder, in weniger fruchtbaren Köpfen, ein künstliches Reizmittel hervorbringt.“²⁴⁷

3.5. DAS STAUNEN AN DEN DINGEN - DIE BEDEUTUNG DER ORIGINALITÄT

Dieses Verlangen nach Originalität, das sich durch Baudelaires Schriften hindurchzieht, die Einbildungskraft, die notfalls durch Drogen entzündet wird, die entfesselte Imagination, die nur durch sich selbst beschränkt wird – all das kennzeichnet ein Ästhetikverständnis,

245 Doetsch, Hermann, *Flüchtigkeit*, a.a.O., S. 124

246 Kommentar von Baudelaire angesichts einer Komposition von Delacroix, zitiert nach: Ruff, Marcel A., *Baudelaire*, a.a.O., S. 109

247 Baudelaire, Charles, *Salon 1859, Religion, Geschichte, Fantaisie*, a.a.O. S. 160-161

das nicht nach der Einheit der Dinge sucht, sondern von Spannungsverhältnissen lebt, die im Zusammenklang eine Harmonie ergeben.²⁴⁸

Die „Ästhetik des Staunens“, wie Doetsch es ausdrückt,²⁴⁹ birgt gleichzeitig die Gefahr des *Ennui*. Denn eine Ästhetik, die auf das Staunen und das Originelle ausgerichtet ist, ist auf den Reiz des Neuen angewiesen, der jedoch ein schnelles Schalwerden mit sich führt. Ein neues „Neues“ wird gefordert, auf das wiederum ein „Neues“ folgt. Die Formen werden verschlissen; eine einmal gefundene Kombination an Formen wird für die Nachfolgenden unmöglich. Die Sinne verlangen ständige Reizung, ständige Erregung bis hin zur Überreizung. Ohne diesen Reiz verfällt man leicht dem *Ennui* in die Hände – *Ennui* nicht im Sinne von bloßer Langeweile, sondern im Sinne von Überdruß an der Welt, ein beständiger Weltschmerz.

Der *Ennui* ist von äußeren Faktoren unabhängig. Das Leiden hat keine objektive Ursache, wie Hungersnot, Katastrophen, Krankheit, sondern ist auf „das Objektive schlechthin, auf die Welt“²⁵⁰ gerichtet. Der *Ennui*, der Weltüberdruß entsteht durch den Verlust an Sinn: „[...] und es ist mir zutiefst gleichgültig, ob nun eine Sache gut oder nicht gut ist.“²⁵¹

Der *Ennui* war schon dem 18. Jahrhundert bekannt. Bereits Abbé du Bos stellte in seinen ästhetischen Überlegungen die Theorie auf, daß das ästhetische Verhalten des Menschen darin begründet liege, daß der Mensch auf diese Art und Weise eines seiner größten Grundbedürfnisse erfülle: nämlich den Geist zu beschäftigen, da „die Langeweile, die aus geistiger Inaktivität erfolge, so schmerzlich sei, daß der Mensch alles unternehme, um diese Tortur zu vermeiden.“²⁵² Die künstlerische Betätigung ist seiner Meinung nach ein Weg, seinen Geist beschäftigt zu halten, um der Langeweile zu entgehen. Das Gefallen an der Kunst besteht also in der Gemütsbewegung, die es hervorzurufen vermag.

248 Hierbei ist es wichtig, darauf aufmerksam zu machen, daß ich in diesem Zusammenhang das Wort „Einheit“ nicht mit „Harmonie“ gleichsetze. Dinge, die in Spannung zueinander stehen, können zwar keine Einheit bilden – aber eine Harmonie. Dabei muß das im Auge behalten werden, was ich an früherer Stelle zum Schöpfungsprozeß erklärt habe: Der Schöpfungsakt besteht aus vielen Prozesse, die einander ergänzen. Dabei verträgt das Werk durchaus auch Kontraste, Gegensätze, die einander brauchen. Hierbei besteht Baudelaire auch nicht auf einer linearen Ordnung, sondern das harmonische Gefüge könnte als Architektur bezeichnet werden, deren einzelne Teile sich zu einem Ganzen zusammenfügen. Die einzelnen Teile, die sich gegenseitig bedingen, sind hierbei von gleichwertiger Bedeutung und nicht subordinativ unter einer bestimmten Vorstellung oder intendierten Aussage positioniert. Die Idee ist vorhanden – doch sie drängelt sich nicht in den Vordergrund. Der Künstler will und soll nicht belehren, sondern das Publikum soll betrachten und empfinden. Komposition in Baudelaires Sinne ist keine bloße Addition einzelner Elemente, sondern eine rhythmische Struktur. Hierzu zitiert Marcel A. Ruff eine Begegnung Baudelaires mit Calonne, in dem ein Text Baudelaires besprochen wurde. Calonne kritisierte einige schwache Zeilen in dem Werk *La double Vie*. Baudelaire stimmte Calonne zu, merkte jedoch an, daß er diese Passage nicht ändern könne, da sie zu einer sehr guten Zeile hinleite. Baudelaire weigerte sich, die besagte Stelle zu ändern, da dies die Abstufung, die rhythmische Struktur des Gesamten ruinieren würde. In: Ruff, Marcel A., Baudelaire, a.a.O., S. 108

249 Doetsch, Hermann, Flüchtigkeit, a.a.O., S. 125

250 Sydow, Eckart von, Die Kultur der Dekadenz, Dresden 1922, S. 28

251 Théophile Gautier, zitiert nach: Wiegand, Anke, Die Schönheit und das Böse, a.a.O., S. 83 („[...] et il m'est profondément égal qu'une chose soit ou ne soit pas.“)

252 Allesch, Christian G., Geschichte der psychologischen Ästhetik, a.a.O., S. 170

Die Gemütsbewegung wird so zum Selbstzweck: denn je stärker die Gemütsregung, desto stärker auch der Genuß. Die Begegnung mit dem Kunstwerk hat in diesem Sinne nur noch den Zweck, eben diesen Genuß zu empfinden. Die Aufgabe der Kunst sei demnach, Leidenschaften nachzuahmen. Der Aktivitätsdrang werde durch die „Erregung künstlicher Leidenschaften“ auf harmlose Art und Weise abgeführt, ohne jedoch tatsächliche Leiden und Affekte nach sich zu ziehen. So ist beispielsweise der Schauer, den eine gruselige Geisterszene in einem Roman hervorruft, ein angenehmes Gruseln, da man sich während des Lesens in Sicherheit weiß – ganz im Gegensatz dazu steht die tatsächliche Angst, die man empfindet, vernimmt man beispielsweise nachts auf dem Friedhof ein unbekanntes Geräusch oder steht einem Taschendieb mit gezücktem Messer gegenüber, denn diese Situation könnte in einem sehr realen Schaden resultieren.

Doch erst das 19. Jahrhundert hat den *Ennui* tatsächlich erfahren. Auch jetzt gilt immer noch, daß tatsächliche Affekte gefährlich sind, ja das Handeln selbst wird gefährlich, denn es könnte echte Leiden nach sich ziehen – und so ergibt man sich lieber der Reflexion, die die gefahrlose künstliche Leidenschaft nach sich zieht. Die Beschäftigung mit dem Kunstwerk, das den Zweck hat, Gemütsbewegungen hervorzurufen führt gleichzeitig zu einer permanenten Beschäftigung mit sich selbst: das Handeln findet nur noch aus zweiter Hand statt, gleichzeitig ist man auf der Suche nach einer noch intensiveren Gemütsregung, die im nächsten Kunstwerk gesucht wird. Das Handeln verliert seinen Sinn, da es nicht diese Gemütsregungen bieten kann, die erwünscht werden. Gleichzeitig wird die Wirklichkeit, die nicht ästhetisch überhöht wird, trostlos, denn sie bietet nicht den Ausweg in den Gemütsreiz. Sie wird banal. Das führt so weit, daß die Außenwelt gleichgültig wird, sofern sie nicht ästhetisch verwertbar ist. Das einzige, worauf es in letzter Konsequenz nur noch ankommt ist das Ich. Das Dasein beschränkt sich auf die Erlebnisseite. Die ständige Reflexion, die dieses Phänomen begleitet, zieht eine weitere Störung nach sich: das Erleben verliert seine Unmittelbarkeit. Die Außenwelt wird unwirklich, ebenso das eigene Dasein.

Baudelaire war jemand, der dem Phänomen des *Ennui* verfallen war. Jean-Paul Sartre beschreibt Baudelaires Verhalten als unaufhörliches Kreisen um sich selbst. er war nie in der Lage gewesen, sich selbst zu vergessen:

„Für den Rest von uns ist es genug, einen Baum oder das Haus zu sehen; wir vergessen uns, sind vollkommen in die Betrachtung dessen versunken. Baudelaire war ein Mann, der sich selbst niemals vergessen hat [...]. In seinem Fall sind wir uns etwas Durchscheinendem bewußt, etwas Feuchtem und zu sehr Parfümierten, das sich zwischen dem Mann und dem Objekt schiebt wie eine Bewegung in der warmen Sommerluft [...]. Alles war gefälscht weil alles. hinterfragt wurde, die kleinste Stimmung, das geringste

Begehren beobachtet und aufgelöst wurde, just in dem Moment, in dem es entstand.“²⁵³

Dieser Überdruß an der Welt war somit noch ein weiterer Grund, warum Baudelaire so wenig Gefallen an der reinen Nachbildung der Natur fand, denn wie kann etwas, das in seiner Alltäglichkeit so trivial erscheint, in der Kunst gefallen? Die bloße Naturkopie ist nicht mehr in der Lage, einen Ausweg aus dem *Ennui* zu bieten.

„Für die meisten von uns, vor allem für die Geschäftsleute, in deren Augen die Natur nicht vorhanden ist, es sei denn im Hinblick auf die Nutzbarmachung für ihre Geschäfte, ist die wirkliche Phantastik des Lebens seltsam stumpf und glanzlos geworden.“²⁵⁴

Dies jedoch nur am Rande.

Einen Ausweg aus dem *Ennui* bietet das Neue – und zwar nicht das Neue an sich, sondern die *Sensation* des Neuen. Auch hier wird wieder einmal der eigentliche Gegenstand aus dem Blick verloren und an seine Stelle rückt die Empfindung ins Zentrum.

3.5.1. DIE SENSATION DES NEUEN UND DIE ANTIKE

Mit dem Stichwort „Sensation des Neuen“ sind wir bei einem weiteren Stichwort angelangt, das kennzeichnend für Baudelaires Ästhetik ist. Baudelaire verlangt vom Künstler eine zeitgebundene Schönheit, eine Schönheit der Moderne, die, ähnlich wie die Frauen, mit der Mode geht, sich möglichst täglich ein neues Gewand überstreift.

Die Idealisierung des früheren Lebens, das rückwärtsgewandte, ewige Ideal, das einige in der Antike zu finden hofften und die Suche nach einer absoluten Schönheit – all dies verwirft Baudelaire zugunsten einer flüchtigen Schönheit, die sich nur im Augenblick einfangen ließ. Die Mode ist für Baudelaire ein Zeichen für das Streben nach dem Ideal:

„Die Mode muß deshalb als ein Zeichen für das Streben nach dem Ideal gelten, das im menschlichen Gehirn alles dauert, was das natürliche Leben dort an Grobem, Irdischem und Schmutzigem anhäuft, als eine erhabene

253 Sartre, Jean-Paul, Baudelaire, a.a.O., S. 22 und 23 („For the rest of us it is enough to see the tree or the house; we forget ourselves, completely absorbed in contemplation of them. Baudelaire was the man who never forgot himself [...]. In his case we are aware of something translucent, slightly damp and rather too highly perfumed, which insinuated itself between the man and his object like the vibration of the warm air in the summer [...]. Everything was faked because everything was scrutinized and because the slightest mood or the feeblest desire was observed and unravelled at the very moment it came into being.”)

254 Baudelaire, Charles, Maler des modernen Lebens, Die Moderne, a.a.O. S. 228

Deformation der Natur, oder vielleicht als dauernder und wiederholter Versuch, die Natur zurechtzubringen.“²⁵⁵

Der Künstler soll sich bemühen, aus dem Vorübergehen das Poetische herauszuziehen, in dem Vergänglichen das Ewige zu finden. Modernität hat für Baudelaire nichts oder nur wenig mit dem Sujet zu tun, was er bereits in dem Kapitel II der Salonbesprechung 1846 über die Romantik bemerkt hat: „Die Romantik liegt eigentlich weder in der Wahl des Gegenstandes noch in der Genauigkeit der Wiedergabe, sondern in der Art des Empfindens.“²⁵⁶ Modernität läßt das Sujet hinter sich. Nur so läßt sich verstehen, daß Baudelaire die antiken Motive Jacques-Louis Davids zu schätzen wußte. David hat zwar mit Vorliebe antike Motive gewählt, also mußte er der Bildlogik zufolge antike Gewänder wählen. Dies bedeutet nun keineswegs, daß David kein moderner Maler gewesen war, ganz im Gegenteil. David hat zwar seine Motive in der Antike gesucht, jedoch niemals seine eigene Zeit aus den Augen verloren. Seine Gestalten sind keine kostümierten Puppen, sondern sind bedeutend für die Bildaussage. Sie können nichts anderes sein, können in keiner anderen Bildsphäre auftauchen, können in keiner anderen Zeit auftauchen und sind der Ausdruck der ureigenen Kunstwelt Davids und damit, trotz der Antikisierung, legitim. Dagegen werden diejenigen Künstler kritisiert, die allgemeine Motive, die in jeder Epoche unterzubringen wären, mit antiken Gewändern aufputzen, um ihnen eine größere Bedeutung zu verleihen.

Ein Kunstwerk, das dieses Namens würdig ist [...], stellt nie ein Vergangenes, eine Idee und ein Modell ewiger Wahrheiten vor, sondern wird im Akt der Betrachtung zu einem Gegenwärtigen. Es erscheint nicht als hieratisch versteinert, sondern als profane Erleuchtung, als lebendige Bewegung. Die traditionelle Opposition von Ewigkeit und Geschichtlichkeit wird von Baudelaire in dialektische Spannung zwischen Vergangenheit und Gegenwärtigkeit umgewandelt, eine Vergangenheit, die niemals transzendent zu einer immanenten Gegenwart ist, sondern stets den Charakter eines Phantoms hat. Mit diesem für seine Ästhetik zentralen Begriff unterstreicht Baudelaire, daß „das sinnlich-flüchtige Moment der Erinnerung selbst [...] verzeitlicht [ist].“²⁵⁷

Die Moderne, das bedeutet für den Dichter nicht das Motiv, sondern das Vergängliche, Flüchtige, Zufällige an sich, das zum Teil Kunst, zum Teil Ewigkeit und Unwandelbarkeit ist. In diesem Ideal findet sich das unerbittliche Plädoyer für das Heute, die Antike hat

255 Baudelaire, Charles, Maler des modernen Lebens, Lobrede auf das Schminken, a.a.O. S. 249

256 Baudelaire, Charles, Salon de 1846, a.a.O. S. 199

257 Doetsch, Hermann, Momentaufnahmen des Flüchtigen. Skizzen zu einer Lektüre von *Peintre de la Vie moderne*, in: Westerwelle, Karin (Hg.), Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker, Würzburg 2007, S. 141

hier ihre Vorrangstellung endgültig verloren. Die eigene Zeit wird zu einem Ideal erhoben. Doch das radikal Transitorische dieses Konzepts birgt eine Unmöglichkeit in sich: in dem Bestreben, das Heute festzuhalten, wird das Heute zu einer Unmöglichkeit, zu einem Phantom. Sie entzieht sich dem Griff, denn die Gegenwart ist schließlich in dem Moment vorbei, in dem man sie ergreift. „So produzierte die Moderne jetzt ihre eigene Antike, die nichts anderes als die Moderne von gestern war: da die Moderne immer neu sein will, muß sie sich selbst immer wieder erfinden.“²⁵⁸ Hermann Doetsch bezeichnet dies als Paradoxie des Augenblicks, in dem das Subjekt im Akt der Wahrnehmung niemals bei sich ist, sondern jegliche Anschauung den Prozeß einer Repräsentation darstelle.²⁵⁹ Das Gegenwärtige ist niemals das Identische, sondern als vergangener Moment des Erleidens zu verstehen. Gegenwart als solche ist nicht mehr möglich, denn im Akt des Erlebens wird sie in eben diesem Moment zur Vergangenheit und damit zu einem Phantom, das über sich selbst hinausweist.

In diesem Sinne unterliegt bei Baudelaire die Vergangenheit bis zum Äußersten der Verzeitlichung. Die Antike kann so nicht mehr das ästhetische Ideal sein. Sie soll studiert werden, um zu lernen. Um Künstler zu werden, genügt das Antikenstudium nicht, da sie nicht das Künstlerische, die Methode, die Logik der Kunst lehren kann.

Es existiert kein ewig gültiges Ideal, keine ewig gültige Schönheit, keine ewige Ordnung, alles befindet sich im Fließen, unterliegt der Interpretation der eigenen Zeit. Die Vergangenheit ist nicht interessant als zeitloses Modell der ewigen Schönheit, sondern der Wert der antiken Schönheit, resp. der Vergangenheit besteht darin, daß sie einmal Gegenwart war - etwas, das sich selbst übersteigt. Für jeden Künstler in der Vergangenheit gab es einmal eine Moderne, in der er lebte, die er in ihrer flüchtigen Vergänglichkeit als Ganzes in seiner Kunst festzuhalten versuchte. „Die antike Gegenwart gibt uns heute noch zu denken, gerade weil sie einmal Gegenwart war und nun Vergangenheit ist.“²⁶⁰

„Die Vergangenheit fesselt uns nicht durch die Schönheit, welche die Künstler, für die sie Gegenwart war, ihr zu entlocken wußten, sondern auch als Vergangenheit, ihres geschichtlichen Wertes wegen. Das gleiche gilt von der Gegenwart. Das Vergnügen, das uns die Darstellung der Gegenwart verschafft, entspringt nicht nur der Schönheit, worin sie sich kleiden mag, sondern auch ihrer wesentlichen Eigenschaft als Gegenwart.“²⁶¹

258 Belting, Hans, Das unsichtbare Meisterwerk, München 1998, S. 189

259 Doetsch, Hermann, Momentaufnahmen des Flüchtigen, a.a.O., S. 141

260 Doetsch, Hermann, Flüchtigkeit, a.a.O., S. 138; In diesem Sinne ist es töricht, die Antike als Vorbild für die Kunst zu betrachten.

261 Baudelaire, Charles, Maler des modernen Lebens, Das Schöne, die Mode und das Glück, a.a.O. S. 123f.

Erst dadurch, daß dieses flüchtige Element festgehalten wird, ist der Künstler imstande, sein Werk zum Leben zu erwecken und ihm gleichzeitig gleichzeitig den Hauch von Ewigkeit zu verleihen, den es benötigt, um die Moderne zu überwinden. Diese Art der Moderne, die vom Künstler festgehalten wird, hat die Möglichkeit, selbst einmal zur Antike zu werden – indem sie sich gerade durch ihre Zeitgebundenheit dem Zeitgenössischen entzieht.

3.5.2 BAUDELAIRE UND DER FORTSCHRITT

Doch es soll hier nicht unterschlagen werden, daß Baudelaires Verhältnis zur Moderne auch nicht frei von Zwiespalt und Unbehagen war, denn auch wenn er das Ideal der Moderne proklamierte, stand er dieser Moderne eher skeptisch gegenüber. So beklagt er sich in seiner Schrift zur Weltausstellung in der Einleitung über das moderne Phänomen des Fortschritts. Fortschritt bedeutet für den Dichter eine groteske Idee, eine Dekadenzerscheinung. Fortschritt – das ist für den Dichter nicht die Erfindung der Elektrizität, die Eisenbahnen, die Photographie, die moderne Wissenschaft, der Nützlichkeitsglaube. Fortschritt dieser Art verdunkelt nach Meinung Baudelaires die Erkenntnis und führt den Menschen noch tiefer ins Nichts hinein.

Fortschritt im Sinne von materiellem und industriellen Fortgang führt zu nichts, sondern ist eine nicht endenwollende Serie aus Verbesserungen des ewig Gleichen. Fortschritt tötet die Imagination und die Fähigkeit, das *ordre matériel* und das *ordre spirituel*, die *monde physique*, die *monde moral*, *monde nature* und *monde Surnaturalisme* voneinander zu unterscheiden.²⁶²

„Man frage irgendeinen braven Franzosen, der Tag für Tag in seiner Schenke *seine* Zeitung liest, was er unter Fortschritt versteht, und seine Antwort wird lauten, daß die Dampfkraft, die Elektrizität und die Gasbeleuchtung, diese den Römern unbekannten Wunder, der Fortschritt seien, und daß diese Entdeckungen ein hinreichendes Zeugnis unserer Überlegenheit über die Alten ablegten. Welche Finsternis hat sich dieses unseligen Gehirns bemächtigt, wenn die Bereiche des Geistes und der Materie darin so wunderlich vermengt sind! Der arme Kerl ist derart

²⁶² Sebastian Neumeister weist darauf hin, daß für diese Kritik ein konkreter Anlaß bestand. Die Errichtung des Palais des Beaux-Arts in Glas und Eisen für die Weltausstellung 1855, um der Weltöffentlichkeit den modernen Fortschritt auch in den bildenden Künsten zu veranschaulichen, war laut Baudelaire unzulässig. Der Glas-und-Eisen-Bau, der nach dieser Theorie der *ordre matériel* zugerechnet werden müßte, war inadäquat, um die bildenden Künste, die der *ordre spirituel* zuzurechnen sind, vorzuführen. Dieser Hinweis hilft meiner Meinung nach, den Standpunkt Baudelaires in diesem Punkt deutlicher zu machen. Neumeister, Sebastian, Perfektibilität und Vollkommenheit im Zeitalter der Gleichheit: Tocqueville und Baudelaire, in: Drost, Wolfgang (Hg.), Fortschrittsglaube und Dekadenbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte, Heidelberg 1986, S. 103

durch seine zookratischen und industriellen Philosophen amerikanisiert, daß er die Vorstellung dessen verloren hat, was die Erscheinungen der physischen Welt von denen der geistigen, was das Natürliche von dem Übernatürlichen untescheidet.“²⁶³

Eine Vermengung dieser Welten führt in keinster Weise zur Weiterentwicklung des Menschen selbst, sondern lediglich in die „ziellos strebende Perfektibilität.“²⁶⁴

Allerdings existiert Fortschritt in Baudelaires Denken, jedoch nicht im Sinne der immer weiter perfektionierten Handhabung der Mittel. Fortschritt passiert bei Baudelaire auf einer nicht-materiellen Ebene, der Ebene der Erkenntnis. Ein verfeinertes Verständnis der Moral, ein Kunstwerk, das den Beweis eines angewachsenen Wissens erbringt oder auch eine größere imaginative Kraft des Künstlers, die im Werk zu erkennen ist – all dies bedeutet für den Dichter Fortschritt.²⁶⁵

Progreß bedeutet bei ihm allgemein die Weiterentwicklung der Erkenntnis, nicht die Weiterentwicklung von technischen Spielereien. Ein weiteres Merkmal der Fortentwicklung ist das Individuelle, Spontane, das nicht Ergebnis eines geplanten Prozesses sein kann. Fortschritt passiert zufällig.

„Im Bereich der Dichtung und der Künste hat, wer etwas Neues offenbart, nur selten einen Vorläufer. Jedesmal sind Blüte und Frucht spontan, individuell. Hat Signorelli wirklich Michelangelo hervorgebracht? War Raffael schon in Perugino enthalten? Der Künstler hängt nur von sich selbst ab. Er verspricht den kommenden Jahrhunderten nur seine eigenen Werke. Er bürgt nur für sich selbst. Er stirbt ohne Nachkommen. Er war *sein König, sein Priester und sein Gott*.“²⁶⁶

Der technische Fortschritt hingegen, der in die Kunst einbricht, ist ihm ein Greuel, es ist wider die Kunst.

Baudelaire bringt die Sprache vor allen Dingen auf die Photographie, die in seinen Augen nichts mehr denn eine triviale Wiedergabe der trivialen Natur ist. Photographie, die in der Rolle einer bescheidenen Dienerin der Wissenschaften und Künste belassen bleiben sollte,²⁶⁷ tötet, erlaubt man ihr den Übergriff in die Welt der Kunst, dieselbe:

263 Baudelaire, Charles, Die Weltausstellung 1855, Über die Methode der Kritik, a.a.O., S. 233

264 Neumeister, Sebastian, Perfektibilität und Vollkommenheit, a.a.O., S. 101

265 Baudelaire, Charles, Exposition universelle, Méthode de critique, a.a.O., S. 575ff.

266 Baudelaire, Charles, Die Weltausstellung 1855, Über die Methode der Kritik, a.a.O., S. 234

267 Baudelaire, Charles, Salon 1859, Das moderne Publikum und die Photographie, a.a.O., S. 139

„Erlaubt man ihr [der Photographie, d.V.] aber solche Übergriffe in den Bereich des Ungreifbaren und des Imaginären, in alles, was nur deshalb einen Wert besitzt, weil der Mensch etwas von seiner Seele hinzutut, - dann wehe uns!“²⁶⁸

Im Andienen an die äußere Wirklichkeit, mit der Dienstbarmachung von seelenlosen Apparaten für die Kunst, kann die Natur nicht überwunden werden. Baudelaire lehnt die Photographie nicht vollkommen ab, doch erlaubt er ihr auch nicht, sich zur Kunst aufzuschwingen.

Nicht nur, daß Künstler, die dergestalt vorgehen, die Einbildungskraft, die zur Schaffung von Kunst notwendig ist, nach und nach abtöten, nein, sie verzichten auch auf die willentliche und notwendige Überwindung der Natur. Die Natur die, in all ihrer Banalität ungereinigt und ungefiltert durch den Geist, dargestellt wird, ist in Baudelaires Augen keine Kunst. Sie verzichtet willentlich auf das Element der Einbildungskraft, auf das Element des *Surnaturalisme*, auf das Element der Poesie. Der Künstler weigert sich, indem er sich der äußerlichen Natur andient, seiner eigentlichen Aufgabe als Schöpfer nachzugehen. Die Kunst, die dieser Künstler produziert, will nicht über die sichtbare Realität hinausgehen und bleibt der äußeren Wirklichkeit verhaftet. Eine Auffassung von Kunst, die zuläßt, daß die Produkte der Industrie die Seele ersetzen, kann, wie wir jetzt sehen, in Baudelaires Augen keinesfalls zur Erkenntnis führen, sondern muß die Kunst statt dessen nach und nach korrumpieren und letzten Endes vernichten.

3.6. DER BETRACHTER BEI BAUDELAIRE

An dieser Stelle können wir die Betrachtung der Baudelaireschen Theorie zur Kunst nun beinahe abschließen, da die bedeutendsten Punkte geklärt wurden. Die Anforderungen, die Baudelaire an den Künstler sowie an das Kunstwerk stellt, dürften ebenfalls deutlich geworden sein. Doch was ist mit dem Betrachter, oder allgemeiner ausgedrückt: mit dem Rezipienten eines Kunstwerks?

Baudelaire spricht die Beziehung zwischen Künstler, Kunstwerk und Betrachter nur selten explizit an, so beispielsweise im Kapitel II *Das moderne Publikum und die Photographie* des Salonberichts von 1859:

268 ebd., S. 139

„Daß seine Künstler ihm den Geschmack daran einimpfen, ist nicht zu leugnen; daß es von ihm die Befriedigung dieses Geschmacks fordert, ist nicht minder wahr; denn wenn der Künstler das Publikum verdummt, so rächt es sich dafür an ihm. Beide stehen in Beziehung zueinander und beeinflussen einander wechselseitig mit gleicher Macht.“²⁶⁹

Allgemein hält Baudelaire nicht viel vom Kunstpublikum seiner Zeit, das in seiner Sicht zumeist aus kleinen Seelen, unfähig zur Träumerei und unfähig, sich an wahrer Kunst zu entzücken, besteht. Daher verlange das Publikum danach, durch die Kunst erstaunt und verblüfft zu werden, fordert die genaue Naturkopie und hat im Großen und Ganzen den Glauben an die Malerei, resp. die Kunst verloren.

Doch um Baudelaires Meinung bezüglich des Kunstpublikums seiner Zeit soll es hier nicht gehen, sondern um die Frage, was der Betrachter in Baudelaires Augen zu leisten hat. Daß der Rezipient eines Kunstwerks nicht unwichtig ist, ist natürlich auch Baudelaire klar:

„Daß der Künstler auf das Publikum wirkt, und daß das Publikum auf den Künstler zurückwirkt, ist zweifellos ein Gesetz, dem niemand widersteht; außerdem sind die Fakten leicht zu studieren, und diese legen ein schreckliches Zeugnis ab; die Katastrophe ist bereits eingetreten.“²⁷⁰

Einen Aufschluß über die Bedeutung des Rezipienten gibt Baudelaire in seiner Salonbesprechung von 1846, im Kapitel *A quoi bon la critique?*. Hier bezieht er sich explizit auf den Kunstkritiker, der auf ein Kunstwerk mit einer künstlerischen Kritik antworten solle. Auf ein Kunstwerk, das die gespiegelte Natur des Künstlers darstellt, soll der Kritiker ebenso einfühlsam in seiner Kritik spiegeln, die idealerweise aus *un sonnet ou une élégie*²⁷¹ besteht. Kritik darf nicht leidenschaftslos und neutral sein, sondern muß parteiisch, voller Passion und politisch sein. Kritik ist nicht einfach nur die Besprechung eines Kunstwerkes, sondern ist ebenso wie das Kunstwerk der Ebene des Metaphysischen zugehörig. Die Kunst, das Schöne ist „[...] Ausdruck der Empfindung, der Leidenschaft, der Träumerei eines jeden [...], das heißt die Vielfalt in der Einheit, oder die verschiedenen Seiten des Absoluten, - so rührt die Kritik jeden Augenblick an die Metaphysik.“²⁷²

Doch Kunst wird nicht ausschließlich für den Kritiker gemacht, soviel weiß auch Baudelaire. Daher kann hier die Behauptung aufgestellt werden, daß nicht nur der

269 Baudelaire, Charles, Salon 1859, Das moderne Publikum und die Photographie, a.a.O. S. 135f.

270 ebd., S. 139

271 Baudelaire, Charles, Salon de 1846, A quoi bon la critique?, a.a.O. S. 198.

272 ebd. S. 419

Kritiker Kunst empfinden soll (wozu diese in den Augen Baudelaires ohnehin nur in Ausnahmefällen in der Lage sind), sondern der Betrachter im Allgemeinen. Doch ebenso eindeutig ist, daß für Baudelaire nicht die bürgerliche Menge als adäquater Betrachter in Frage kommt, sondern nur die wenigen, die Leidenschaft empfinden und ebenso wie der Künstler nach Innerlichkeit, Unendlichkeit und Spiritualität strebt – wie sonst sollte der Rezipient sonst in der Lage sein, ein Kunstwerk zu verstehen?

Was also ist der Betrachter bei Baudelaire? Der Dichter gibt uns hierauf im *Le peintre de la vie moderne* eine Antwort: „Der Betrachter ist [...] also der Übersetzer einer stets klaren und mitreißenden Übersetzung“²⁷³ Der Betrachter ist also in Baudelaires Augen ein Übersetzer, ebenso wie der Künstler ein Übersetzer ist. Doch ist der Betrachter eben der Übersetzer jener Übersetzung, die vom Künstler durch sein Werk bereits geleistet wurde. Als solcher hat er exakt dasselbe zu leisten wie der Künstler auch. Wenn Oehler schreibt, daß der „Hörer [...] zur eigenen Gedankenarbeit provoziert [...]“²⁷⁴ wird, daß er die „Brücke zwischen Paradox und der gemeinten Bedeutung“²⁷⁵ schlagen soll, so können wir zuerst einmal den „Hörer“ durch den allgemeineren „Rezipienten“ ersetzen und zum zweiten die Feststellung wagen, daß Oehler zwar durchaus recht hat, aber diesen Gedanken nicht weit genug ausführt.

Der Betrachter ist der Übersetzer der Übersetzung ... und doch ist es nicht so, daß der Übersetzer auf der Ebene der nüchternen, intellektuellen Geistesarbeit bleibt, wie das Verhältnis Künstler – Rezipient nach Oehler verstanden werden kann. Der Betrachter wahrt gerade nicht die ästhetische Distanz, die von den Klassizisten gefordert wird, und die für eine objektive Betrachtung eines Kunstwerkes notwendig wäre. Baudelaires Betrachter soll, im Gegenteil, die Distanz zum Werk aufgeben.

Der Rezipient soll – ebenso wie der Künstler – denken und fühlen. Der Satz „A force de contempler, ils oublient de sentir et de penser.“²⁷⁶ drückt in Baudelaires Ansicht nicht nur eine Gefahr für den Künstler, sondern auch für den Betrachter aus. Eine rein intellektuell-analytische Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk führt dazu, daß das innerste Geheimnis eines Werks, wenn man so will das *je-ne-sais-quoi*, übersehen wird. Das führt, nach Baudelaires Meinung, zu einem Verfall der Künste und zum Verlust des Schönen, da das Publikum, wie wir bereits gesehen haben, durchaus imstande ist, die Kunst zu beeinflussen. Durch die Lust am Staunen und am Verblüfftwerden bringt das Publikum so den Künstler dazu, in seinen Werken nicht mehr das Schöne zu suchen, sondern den

273 Baudelaire, Charles, Der Maler des modernen Lebens, Die Gedächtniskunst, a.a.O. S. 229

274 Oehler, Dolph, Die antibourgeoise Ästhetik des jungen Baudelaire, a.a.O., S. 24

275 ebd., S. 24

276 Baudelaire, Charles, Salon de 1859, Le gouvernement de l'imagination, a.a.O. S. 625

Gefallen des Publikums, indem sie auffallen, verblüffen – und das mit Mitteln, die der Kunst fremd sind.²⁷⁷

Um die wahre Natur des Schönen, oder allgemeiner: des Kunstwerks zu erkennen, soll der Betrachter sich, ebenso wie der Schöpfer des Werkes, dem Gefühl hingeben, einer traumartigen Vision, die es ermöglicht, den Abstand von der materiellen, sinnlich wahrnehmbaren Realität zu gewinnen, um sich dem *Surnaturalisme* zu nähern. Die Übersetzungsarbeit des Betrachters geschieht nicht durch das bloße Annehmen des Sichtbaren, sondern durch den Wunsch des Verstehens des Gesehenen. Verstehen kann aber nur derjenige, der empathisch empfindet, der in der Lage ist, sich in den Künstler, das Kunstwerk, ja quasi in den ganzen Prozeß der Entstehung hineinzusetzen. Der Rausch- oder Traumzustand, in den der Schöpfer eines Werk sich versetzen muß oder soll, damit die Natur durch die Seele geläutert werden kann, ist ebenso beim Betrachter gefordert, doch eben nur in vermittelter Form. Der Künstler, der sich in den Rauschzustand versetzt, versucht, das Phantom, das sich Wirklichkeit nennt, in seinem Werk zu bannen. Er versucht dabei, die Realität durch seine Imagination zu transformieren, sie zu einem Produkt seines Geistes zu machen, um dadurch die Wahrheit, die im künstlerischen Akt liegt, zu einem Teil der Realität zu machen – eben indem er seine künstlerische Wahrheit in einem sinnlich wahrnehmbaren Objekt fixiert.

Der Betrachter hat es zum einen dadurch leichter, da er eine bereits aufbereitete Version der Realität vor Augen hat, die er zu „übersetzen“ hat. Zum anderen hat er es schwerer, denn dieser Übersetzungsvorgang kann nur funktionieren, wenn er sich nicht allein auf sein analytisches Denken verläßt und die ästhetische Distanz, die traditionell gefordert wird, nicht einhält. Er muß sich voll und ganz auf das Werk einlassen, sich von ihm verzaubern lassen, wobei er eben dieses Kunstwerk noch nicht einmal vor Augen haben muß.²⁷⁸ Der Übersetzungsprozeß kann sogar noch besser funktionieren (das gilt auch für den künstlerischen Akt selbst), verläßt sich dieser Betrachter auf sein Erinnerungsvermögen, bzw. läßt er dieses Werk vor seinem inneren Auge wieder aufleben. Details verschwinden hierbei, während Silhouette, Farben und Umrisse sich vor dem inneren Auge beleben.

Diese Konzeption von Kunst ist eng verwandt mit dem Erlösungsgedanken Schopenhauers. Schopenhauer vertritt die Theorie, daß die sichtbare Realität unerträglich sei und das Dasein Leiden (oder Langeweile) bedeutet. Erlösung ist – nach Schopenhauer – unmöglich, solange der Intellekt des Subjekts am blinden Willens (= die zum Objekt gewordene Welt, bzw. entspricht der Wille Kants „Ding an sich“) gebunden bleibt. Der

²⁷⁷ Baudelaire, Charles, Salon de 1859, Le public moderne et la photographie, a.a.O. S. 614

²⁷⁸ Doch wie bereits im Kapitel 3.5 erwähnt wurde, besteht die Gefahr, daß durch ein Zuviel an Empfinden und den damit einhergehenden Verlust der ästhetischen Distanz das Empfinden zum Selbstzweck gerät, indem der Betrachter im Kunstwerk nur noch die Gefühlssensation sucht, die er zu befriedigen gedenkt.

Leib ist dabei der in Zeit und Raum objektivierte Wille; die Handlung der in Anschauung getretene Akt des Willens. Durch das Wollen, das dem Bedürfnis entspringt, bleiben wir an den Willen gebunden, doch Befriedigung erlangen wir dadurch nicht. Diese tritt erst ein, wenn wir uns vom immerwährenden Wollen losreißen. Die Erkenntnis / Erlösung von dem immerwährenden Leiden an der Welt ist nur in Ausnahmefällen möglich; nämlich dann, wenn das Subjekt sich vom immerwährenden Dienst an den Willen losreißt, indem es aufhört, Individuum zu sein und zum reinen willenlosen Subjekt der Erkenntnis wird.²⁷⁹ Ein Mittel, diese Erlösung zumindest kurzfristig zu finden, ist die Anschauung des Kunstwerks. Hier angesprochen ist jedoch nicht das abstrakte Denken oder gar die Vernunft, sondern die Anschauung mittels der Kontemplation, in der man sich in eben dieser Anschauung verliert und so kurzfristig seine Individualität als Subjekt vergißt und „nur noch als reines Subjekt, als klarer Spiegel des Objekts bestehend bleibt.“²⁸⁰ Besonders das Genie ist zu dieser Art der Betrachtung in der Lage.

Die Situation ist bei Baudelaire ein wenig anders, denn im Betrachten der Kunst vergißt das Subjekt sich selbst nicht, sondern gibt sich der Sensation der Empfindung hin – ist also die totale Individualität. Jedoch ist das Ziel das gleiche: Ziel ist das kurzfristige Vergessen der Leiden oder der Langeweile an der Welt, um in der Kunst ein Bruchstück des Unendlichen oder des Übernatürlichen zu finden.

279 Schopenhauer, Arthur, Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. 1, Köln 1997, S. 271

280 ebd., S. 271

4. EIN ERSTES RESUMÉE: NATUR IST NICHT-KUNST

Wie hier gezeigt wurde, fügt sich Baudelaires Kunsttheorie zu einem äußerst komplexen Gebilde zusammen. Kennzeichnend für das Kunstverständnis des Dichters ist das Element der Bewegung, des Fließenden und auch Unbestimmten, die den Aspekt einer ständigen, unaufhörlichen Transformation und Metamorphose mit sich bringt. Vor allem aber ist der Aspekt des Subjektiven, des allein verantwortlich schaffenden Künstlers, der entscheidende Faktor.

Schon beim Begriff der Ordnung, der hier als erstes erläutert wurde, haben wir gesehen, daß die Ordnung in Baudelaires Sinne nur wenig mit einer universalen, allgemeingültigen Ordnung zu tun hat, sondern vielmehr vom kunstschaffenden Subjekt selbst gesetzt werden muß. Sie ist nicht faßbar und nicht sichtbar – aber in jedem Falle vorhanden. Anders als bei den Romantikern, die die den Dingen immanente Ordnung in der Natur, im Universum, im Traum²⁸¹ oder im Unendlichen suchen, will Baudelaire seine (transzendente) Ordnung im künstlerischen Akt selbst finden. Die Regeln, die selbst ein Abklang der Ordnung sind und die dazu dienen, das Chaos der ungezügelter Einbildungskraft zu zügeln, sind ebenfalls vom kunstschaffenden Subjekt selbst bestimmt.

Es erscheint ein Paradox: Der Künstler soll die den Dingen immanente Ordnung finden, doch kann dies nur durch sich selbst. Die Frage, die hierbei entsteht, ist die, ob die den Dingen innewohnende Ordnung nun objektiv und allgemein wahrnehmbar ist, so daß es dem Künstler obliegt, diese zu *finden*. Oder ob die Ordnung eine Sache der rein subjektiven Wahrnehmung ist und sie in diesem Falle nicht den Dingen immanent sein kann.

Bei dem Versuch der Auflösung dieses Paradoxons kommt uns zugute, was der Dichter über die Schönheit geschrieben hat. Im Aufsatz *Le peintre de la vie moderne* schreibt Baudelaire im ersten Kapitel *Le beau, la mode et le bonheur*, daß die Schönheit aus einem ewigen und unveränderlichen Element besteht. Der zweite Bestandteil der Schönheit jedoch ist das Vergängliche, Flüchtige, wie beispielsweise die Moral, die Epoche, die Leidenschaft – und erst dieses Element sei es, das der Schönheit ihre Würze verleihe.²⁸²

281 hierbei muß zwischen dem Traum im Sinne der Romantiker und dem Traum in Baudelaires Verständnis unterschieden werden. Der Traum der Romantiker ist der Traum, der aus dem Unbewußten oder Unterbewußten emporsteigt, etwas, das man nicht kontrollieren kann. Baudelaires „Traum“ ist eine kontrollierte Vision, wie sie während einer Meditation heraufbeschworen werden kann. Gegebenenfalls kann diese Vision auch mittels Rauschzuständen herbeigeführt werden.

282 Baudelaire, Charles, *Le peintre de la vie moderne*, *Le beau, la mode et le bonheur*, a.a.O. S. 685

Ähnlich verhält es sich mit dem Begriff der Ordnung: zu dem ewigen Element, das den Dingen immanent ist, kommt das Subjektive, das allein der Künstler selbst beisteuern kann. Denn was wir in diesem Zusammenhang nicht vergessen sollten, ist die Natur des Universums als *Natur*. Die allgemeingültige, objektive Komponente der Ordnung ist ein Bestandteil der Natur – und Aufgabe des Künstlers ist es, wie oben bereits gezeigt, die Natur nicht in ihrem reinen und somit banalen Wesen hinzunehmen, sondern diese mittels der schöpferischen Imagination aufzuspüren und umzuformen. Nur so kann der Künstler gleichzeitig eine universale, den Dingen enthaltene Ordnung entdecken, um sie daraufhin nach subjektiven Prinzipien umzuformen.

Es ist klar, daß ein solcher Begriff von Ordnung eine stark metaphysische Überlegung beinhaltet und für einen Künstler nicht wirklich praktikabel sein kann. Was jedoch durchaus praktikabel erscheint, ist die mit diesem Gedanken verbundene Forderung nach einem selbstaufgelegten Prinzip im Kunstschaffen. Nur, indem der Künstler sich selbst Regeln und Ordnung auferlegt, kann dieser „wahre“ Kunst schaffen.

Ebenso wenig greifbar und ebenso wandelbar ist bei Baudelaire der Schönheitsbegriff. Das Schöne in Baudelaires Sicht besteht aus einer ewigen, absoluten Komponente und einem flüchtigen, vergänglichen Element. Wie Doetsch schreibt, erscheint Schönheit bei Baudelaire

„[...] nicht als etwas den Dingen / Menschen
Intrinsisches, sondern ist immer schon eine Projektion des
Einzelnen und [...] des gesellschaftlichen Diskurses. Das
moderne Schöne kann nicht mehr auf ein transzendentes
Urbild zurückgeführt werden, noch weniger aus den
materiellen Dingen abstrahiert werden [...].“²⁸³

Wie wir in den vorhergehenden Ausführungen gesehen haben, stimmt diese Feststellung nur bedingt. Zwar ist Baudelaires Schönheit tatsächlich eine Projektion des Einzelnen, ist also ein durchaus individuelles Phänomen, jedoch enthält Schönheit zugleich auch ein ewiges, abstraktes Element. Es obliegt dem Künstler, den abstrakten, ewigen Bestandteil herauszufiltern. Beschränkt er sich auf letzteres, erhält er eine unverdauliche, der menschlichen Natur unangemessene und unangepaßte Schönheit – eine Monstrosität. Erst das Flüchtige, Zeitgemäße und Individuelle, das der Künstler dieser Schönheit zufügt, verleiht der Schönheit ihre Vollständigkeit.

Zeitgebunden – das ist bei Baudelaire auch der Begriff der Moral, die ebenso wenig allgemeingültig und ebenso individuell bestimmt ist wie die Kategorien Ordnung und Schönheit. Moral im künstlerischen Sinne bedeutet in Baudelaires Denken, seinen

283 Doetsch, Hermann, *Flüchtigkeit*, a.a.O., S. 139

künstlerischen Prinzipien treu zu bleiben und nicht beliebig sich dem Geschmack und den Vorlieben der Menge anzupassen. Der Ausdruck der „inneren Notwendigkeit“ fällt zwar nicht explizit, doch genau dies ist mit dem Baudelaireschen Moralverständnis verbunden. Nur so kann ein Künstler Werke schaffen, die der „wahren“ Kunst zugeordnet werden können. Moral im künstlerischen Sinne bedeutet aber auch ebenso, sich der bloßen Natur entgegenzustellen. Natur wird hier als Wörterbuch verstanden, das der Künstler nach seinen Vorstellungen benutzt, nicht als Quelle des Wahren, Guten und Schönen. Das Wahre, Gute und Schöne entspringt allein der Vernunft – und daher ist es die Pflicht des Künstlers, seine Vernunft über die bloße, bewußtlose Natur zu stellen. Und Vernunft – das bedeutet wiederum, daß sich der Künstler von seinen Prinzipien leiten läßt, die ihren Ursprung in der Imagination haben.

Die schöpferische Imagination, die den Künstler dazu befähigt, die Natur in seinen Werken zu überwinden, macht ihn gleichzeitig zum Schöpfer, der aus sich selbst heraus schafft. Vergessen wir nicht: der Künstler ist eigentlich ein Prophet des Übernatürlichen, nicht Sichtbaren. Er ist es, der die Wahrheit des *Surnaturalisme* zu suchen hat und sie im Kunstwerk zum Vorschein zu bringen hat, quasi als Fortsetzung des Schöpfungsprozesses.

Dabei soll nicht eine wie auch immer geartete transzendente, abstrakte Wahrheit des Universums ans Licht gebracht werden, sondern die Wahrheit, die im künstlerischen Akt selbst zu finden ist. Die Wahrheit, von der hier so oft schon die Rede war, ist in diesem Sinne demnach ebenfalls eine künstlerische Kategorie. Wahrheit in der Kunst kann es demzufolge nur geben, wenn dem künstlerischen Akt die Übereinstimmung zwischen der Wahrheit, die der Künstler im Inneren mit sich trägt (wobei er sie gleichzeitig selbst definiert) und dem Kunstwerk, in dem diese Wahrheit zum Vorschein gebracht werden muß, besteht.

Die rückhaltlose Vorrangstellung der Imagination beinhaltet jedoch auch Gefahren, denn eine Ästhetik, die den Wert des immer Neuen betont, in der beständig die Sensation des Originellen gesucht wird, ist in Gefahr, zu einem automatisierten Mechanismus zu werden. Das Neue und Originelle, das die Sinne reizt, kann nur kurz befriedigen und muß von einem neuen Neuen abgelöst werden, um nicht zu langweilen. Der Schritt hin zum bloßen Konsumprodukt Kunst ist nicht weit.

Das ausgesprochen Moderne an Baudelaires Kunsttheorie ist die Betonung des Flüchtigen und Vergänglichen, verbunden mit der Weigerung, sich einem starren, unveränderlichen System unterzuordnen. Das Neue, das Bewegliche, das Vergängliche und das Flüchtige – all diese Termini steigen in Baudelaires Anschauung zum Rang einer ästhetischen Kategorie auf und lösen das starre Ideal des ewig und unveränderlich Bestehenden ab.

Doch sucht Baudelaire nicht das Vergängliche, Flüchtige, sondern das Gegenteil. In der Beschreibung seiner Figur des Malers M.G. betont Baudelaire, daß es eben *nicht* darum geht, das Flüchtige zu bannen, sondern das Ewige im Flüchtigen zu finden, das Poetische im Alltag.

„Er ist nach etwas auf der Suche, das die Modernität zu nennen man mir erlauben möge; da es nun mal kein besseres Wort gibt für das, was mir vorschwebt. Für ihn geht es darum der Mode das abzugewinnen, was sie im Vorübergehenden an Poetischem enthält, aus dem Vergänglichen das Ewige herauszuziehen.“²⁸⁴

Auf der einen Seite nun wird Baudelaires Kunsttheorie von der Flüchtigkeit und Vergänglichkeit gekennzeichnet, auf der anderen Seite wird das genaue Gegenteil davon gesucht. Was nun? Wieder einmal stehen wir vor einem Paradoxon.

Erinnern wir uns daran, was zuvor über das Spannungsverhältnis in Baudelaires Ansichten über die Schönheit und das Ästhetikverständnis des Dichters erwähnt wurde: Baudelaires Theorien leben von Widersprüchen und Spannungsverhältnissen. Harmonie in Baudelaires Sinne existiert auch oder gerade dann, wenn das Werk nicht vollkommen in allen Teilen erscheint, sondern wenn der Prozeß der Schöpfung auch mit kleinen Unvollkommenheiten im Ganzen zu erkennen ist und die Gesamtheit bildet – erst dadurch kommt die Fähigkeit zur Imagination zum Vorschein. Ebenso ist es mit der Schönheit: Schönheit als Ewig-Vergängliches wird zu einem Zwitterwesen, zu einem ungreifbaren Phantom, das dennoch essentiell für Baudelaire ist.

Ebenso verhält es sich mit der Ordnung, die zugleich im Inneren des Künstlers zu finden ist als auch den Dingen immanent ist. In einem ähnlichen Spannungsverhältnis steht auch die Kunst, indem sie gleichzeitig das Ewige als auch das Flüchtige zur Erscheinung kommen läßt. Das Flüchtige verliert in diesem Prozeß seine Zeitgebundenheit, während das Ewige nicht mehr außerhalb der Zeit stehenbleiben kann, sondern in die Zeitlichkeit eingebracht wird. Das Ewige vergeht. Erst dadurch kann das Kunstwerk eine Qualität gewinnen, das es der Zeitgebundenheit enthebt und ihm die Möglichkeit verleiht, selbst zur Antike zu werden – wir erinnern uns: der Wert der antiken Schönheit, resp. der Vergangenheit besteht darin, daß sie einmal Gegenwart war. Nicht die Antike ist hier das Stichwort, sondern die historische, vergangene Gegenwart.

Wie wir nun im Zusammenhang erkennen können ist der Begriff des „Wörterbuchs“ der Schlüsselbegriff, von dem aus der Kunstbegriff Baudelaires operiert. Das „Wörterbuch“, das es zu interpretieren gilt, ist nicht nur die sichtbare Natur, wie zuvor noch behauptet.

284 Baudelaire, Charles, Maler des modernen Lebens, Die Modernität, a.a.O. S. 225

Das „Wörterbuch“ ist den Dingen immanent. Was für die Natur gilt – nämlich daß von dem Künstler verlangt wird, sinngebende Macht für das vor ihm liegende bestehende Chaos zu sein – gilt für alle anderen Aspekte des Baudelaireschen Kunstbegriffes, bzw. sehen wir hier, daß die Natur eben doch der Ausgangspunkt für Baudelaires Kunstverständnis ist – sofern wir gewillt sind, den Naturbegriff ein wenig zu dehnen. Natur bezieht sich nicht nur auf das sinnlich wahrnehmbare, sondern ist allen bestehenden Dingen zu Eigen. Natur ist das Vorhandene, dem der Verstand des Subjekts Sinn verleihen muß. Das geht über das Gemälde, für das der Künstler das Wörterbuch frequentieren muß, hinaus. Natur ist vorhanden und erst der menschliche Verstand ist in der Lage, einen Sinn zu finden, sich über die bloß kreatürliche Daseinsform zu erheben um das Nicht-Sichtbare zu finden. Das beinhaltet im weitesten Sinne auch Baudelaires Begriff der Moral, der Schönheit, der Ordnung, der Wahrheit, die erst dann zu verstehen sind, wenn wir sie als Facette des Wörterbuches betrachten. Denn sowohl Schönheit als auch Moral, Wahrheit und Ordnung sind von vornherein vorhanden, wie wir gesehen haben. Dem Künstler kommt die Aufgabe zu, sie im Schöpfungsakt nicht zu erfinden, sondern sie durch die Einbildungskraft zum Vorschein zu bringen. Ganz platt können wir so an dieser Stelle behaupten, daß alles, was Natur ist, Nicht-Kunst ist. Denn in Baudelaires Theorie kommt so der Kunst die Aufgabe zu, die einzig sinnstiftende Macht zu werden, die Lücke, die das zunehmende Scheitern der Philosophie und der Religion hinterläßt, zu füllen. Alles Sein ist in diesem Sinne der Kunst unterworfen – die totale Ästhetisierung des Lebens in dem Extrem, das uns *Des Esseintes* vor Augen führt, ist in dieser Kunstauffassung vorweggenommen, wobei der Unterschied zu einem *Des Esseintes* ist, daß die Außenwelt bei Baudelaire nicht geleugnet wird.

Der Kunstbegriff Baudelaires, bzw. die Kunst im Sinne Baudelaires ist so einer beständigen Wandlung unterworfen. Die Metamorphose ist es, die eine solche Kunst kennzeichnet, denn sie kennt nicht das Vollendete, das Sein, das Erreichen, sondern nur das Werden, das Zuständliche, das Hinstreben auf etwas. Die Gefahr, die lauert, wenn man einem solchen Kunstverständnis folgt ist die Gefahr des Scheiterns, die den Kunstwerken immanent wird. Das Streben nach dem Vollendeten, das von vornherein niemals erreicht werden kann, führt zu einem Scheitern, das von Beginn an der Kunst zu Eigen ist. Die Vollendung des Kunstwerkes ist nun nicht mehr möglich, denn es befindet sich in einem permanenten Übergangsstadium. Wie wir sehen werden, ist die Unmöglichkeit, ein Kunstwerk zu vollenden, an den eigenen Ansprüchen zu scheitern, von Zweifeln gequält zu werden, da das gesetzte Ziel nicht erreicht werden kann, gerade den beiden Bildhauern zu Eigen, von denen man sagen kann, daß sie dem Traum von Baudelaires Skulptur am nächsten gekommen sind.

4.1. ERGÄNZENDE BETRACHTUNGEN ZUM SALON VON 1846

Das Ziel dieser Betrachtung der Kunsttheorie Baudelaires war es, einen Einblick in Baudelaires Denken und Verständnis von Kunst zu erhalten, denn ohne diesen Hintergrund sind die von Baudelaire verfaßten Salonkritiken – und nicht nur die zur Skulptur – nur oberflächlich erfaßbar und irreführend. Es handelt sich tatsächlich nur eine Einführung in das Kunstkonzept Baudelaires und dessen Hintergrund. Vieles, was noch wichtig erscheint, wurde nur am Rande besprochen,²⁸⁵ auch haben sich einige der Widersprüche nicht auflösen können. Ein großer Teil dieser Kunstphilosophie ist zu theoretisch und zu abstrakt als daß diese für die Kunst praktisch nutzbar gemacht werden könnte. Vor allem stellt sich hier auch die Frage nach dem Zusammenhang mit den Kritiken zur Skulptur.

Wir dürfen Baudelaires theoretische Überlegungen keinesfalls als Anleitung zur praktischen Ausübung der Kunst begreifen. Dennoch ist es so, daß vieles von dem, was Baudelaire geschrieben hat, in einem anderen Licht erscheint, wenn wir das Grundgerüst seiner Überlegungen im Auge behalten. Und nicht nur das: vieles von dem, was in der Kunst des 19. Jahrhunderts passiert wird ebenso deutlicher. Dazu kommen wir später. Zunächst betrachten wir nochmals die Salonberichte zur Skulptur.

Die Kritik des Jahres 1845 vernachlässige ich an dieser Stelle, da diese nicht sonderlich aussagekräftig bezüglich Baudelaires Kunsttheorie erscheint.

Es wurden eingangs bereits Zweifel angemeldet, ob die Kritik „*Pourquoi la sculpture est ennuyeuse?*“ des Salonberichts von 1846 tatsächlich eine einzige Denunziation an der Kunst der Bildhauerei darstellt, wie Albert Boime glaubt.²⁸⁶

F.W. Leakey interpretiert die Frage Baudelaires ebenfalls als Kritik an der Bildhauerei im Allgemeinen, wenn er schreibt, daß die Skulptur als „rohe“ und „primitive“ Kunst eine direkte und unmittelbare Reproduktion der Natur sei.²⁸⁷ Alex Potts geht gar so weit, daß er Baudelaires „*Pourquoi la sculpture est ennuyeuse?*“ dahingehend deutet, daß Skulpturen für Baudelaire allgemein „[...] a trivial caricature of the primitive fetish“ darstellen.²⁸⁸ Nur als komplementärer Bestandteil eines Ensembles, so Potts, könne die Skulptur Bedeutung

285 Einige der Punkte, die nicht angesprochen wurden, werden im Folgenden in den jeweiligen Kapiteln noch behandelt, um nicht völlige Konfusion in die ohnehin schon komplexe Theorie zu bringen.

286 Boime, Albert, *Hollow Icons*, a.a.O., Vorwort, o.S.

287 Leakey, F.W., *Baudelaire and Nature*, a.a.O., S. 74

288 Potts, Alex, *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven – London 2000, S. 65

erlangen, nicht jedoch in ihrem isolierten Zustand, der durch die Ausstellung im Salon erzeugt wird.²⁸⁹

Auch H.W. Janson ist der Auffassung, daß die Frage „*Pourquoi la sculpture est ennuyeuse?*“ definitiv mit „Ja“ zu beantworten ist. In seinem *Nineteenth Century Sculpture* legt er seine Überzeugung dar, daß Baudelaire weniger über den aktuellen Zustand der Skulptur auf dem Salon 1846 besorgt ist, als vielmehr über die Kunstform Bildhauerei an sich:

„Actually, Baudelaire is less concerned with the state of French sculpture at the moment, which strikes him as deplorable [...] than he is with the limitations of sculpture as an art form.“²⁹⁰

Janson beruft sich dabei auf das Argument Baudelaires bezüglich der Allansichtigkeit der Skulptur und ihren Fetischcharakter.

Letztendlich hat Janson wenigstens mit einer Aussage Recht: Baudelaires Urteil über die Skulpturen des Salons, oder allgemeiner: die seiner Zeitgenossen ist vernichtend. Für Baudelaire befindet sich die Skulptur seiner Zeit in einem traurigen Zustand. Sie ist nicht das, was sie seiner Meinung nach sein sollte. Das ist der springende Punkt: Baudelaires Kritik richtet sich zwar gegen die Statuenproduktion seiner Zeit, gleichzeitig jedoch läßt er erahnen, daß sich diese Kritik nicht gegen die Statuenproduktion im Allgemeinen richtet. Im Lichte der zuvor aufgeschlüsselten Theorien läßt er erahnen, daß die Skulptur in ihrem *Ist-Zustand* inakzeptabel ist, ein Verrat an die Skulptur im *Soll-Zustand*. Dieser Soll-Zustand, eigentlich Baudelaires Traum von Skulptur, der immer wieder in den Salonberichten über die Skulptur hintergründig mitschwingt - das ist das eigentlich Wichtige an den Salonberichten, nicht das, worüber Baudelaire in den Salons urteilt.

Das, wovon Baudelaire träumt, wird niemals explizit, niemals deutlich und klar formuliert, doch wird im Lesen klar, daß diese Salonberichte ein *Je ne sais quoi* enthalten, eine nicht formulierte, unterschwellig vorhandene Vorstellung von Skulptur, die dem Text immanent ist. Der Salonbericht zur Skulptur ist nicht so sehr als weiterer Kommentar zum jämmerlichen Zustand der Plastik zur Mitte des 19. Jahrhunderts aufzufassen, sondern vielmehr ein Ausdruck eines Traumes der Skulptur, des Zustandes, in dem sie sich eigentlich befinden sollte. Im Zusammenhang mit den theoretischen Überlegungen Baudelaires erscheint der Salonbericht nicht nur als Kommentar zu dem, was Skulptur ist, sondern in einem noch größeren Maße, als Kritik dessen, was sie *nicht* ist.

289 ebd., S. 65, Zwar hat Potts damit recht, doch geht Potts mit dieser Interpretation einfach nicht weit genug. Er begrenzt so die Baudelairesche Kunstkritik auf einen einzigen Standpunkt, von dem er auch nach einem sehr kurzen Seitenblick auf die Salonbesprechung von 1859 nicht abrückt.

290 Janson, H.W., *Nineteenth Century Sculpture*, London 1985, S. 126

Kehren wir daher noch einmal zum Ausgangspunkt dieser Abhandlung zurück und beleuchten im Lichte der Baudelaireschen Kunsttheorie erneut die Salonkritiken.

„*Warum ist die Skulptur langweilig?*“ Auf diese Frage wurde zwar bereits in Kapitel 2.1. gründlich eingegangen, doch rufen wir uns noch einmal in aller Kürze die Gründe für Baudelaires Langeweile in Erinnerung:

Die Plastik sei eine Kunst der *Caraïbes*, der *sculptiers*, also eine primitive Kunst mit einem ihr anhaftenden Fetischcharakter. Die Malerei hingegen erfordere gründliches Nachdenken, bedürfe einer besonderen Einweihung und löse bei den primitivsten Bauern hilfloses Staunen aus. Derselbe Bauer würde jedoch, so Baudelaire, an einer Plastik Vergnügen finden, denn diese stehe der Natur näher. Ja, die Plastik sei sogar „*Brutale et positive comme la nature*“;²⁹¹ unbestimmbar und ungreifbar durch ihre Vielansichtigkeit. Der Betrachter könne so Hunderte von verschiedenen Blickpunkten einnehmen, wobei der Zufall eintreten könne, daß er in der Skulptur eine Schönheit findet, die nicht in des Künstlers Absicht lag. Daher, so die Schlußfolgerung, sei es so schwierig, sich wirklich in der Bildhauerkunst auszukennen, wie schlechte Werke hervorzubringen. Dagegen besitze die Malerei durch ihren einzigen Blickpunkt eine größere Ausdrucksstärke. Zuletzt schließlich betrachtet Baudelaire die Skulptur als *un art complémentaire*, die nur als untergeordnetes Element ihren Dienst verrichten sollte. „In allen großen Epochen ist die Skulptur ein Beiwerk; nur am Anfang und am Ende ist sie eine Kunst für sich.“²⁹²

Der Artikel erfordert den größeren Zusammenhang. So müßte es einem aufmerksamen Leser auffallen, daß Baudelaire zwar die Kunst der Bildhauerei als Kunst der *Caraïbes* bezeichnet, doch schränkt er diese Aussage ein. Die Kunst der *Caraïbes* – das ist nicht die Bildhauerei an sich, die Kunst der *sculpteurs*, sondern die Kunst der *sculptiers*, ein Ausdruck, der sich vielleicht mit „Bildhauerlinge“ übersetzen lassen könnte.²⁹³ Die Kunst der Primitiven – das ist die Kunst der Bildhauerlinge, der Möchtegern-Künstler, die Kunst derjenigen, die ihre Werke mit einem Zuckerguß überziehen, und zwar ganz unabhängig davon, wie groß die handwerklichen Leistungen sein mögen.²⁹⁴

Die Kunst der Skulptur, die eine der ältesten Kunstformen darstellt, steht, so Baudelaire, den Barbaren und Primitiven nahe, unter denen sie einen Fetischcharakter besitze. Die Barbaren und Primitiven, die „ersten Künstler“, von denen Baudelaire im Kapitel *De l'idéal et du modèle* schreibt und die in ihren Werken eine Art ursprünglicher Naivität walten lassen, indem sie keine Einzelheiten ausdrücken, ist ja bereits im entsprechenden

291 Baudelaire, Charles, Salon de 1846, Pourquoi la sculpture est ennuyeuse, a.a.O., S. 487.

292 Baudelaire, Charles, Juvenilia - Kunstkritik, Warum die Skulptur ein Ärgernis ist, a.a.O. S. 274

293 Baudelaire, Charles, Salon de 1846, Pourquoi la sculpture est ennuyeuse, a.a.O. S. 469

294 Baudelaire, Charles, Salon 1859, Das Moderne Publikum und die Photographie, a.a.O. S. 134

Kapitel gefallen. Ein Gegeneinwand zu diesem Argument wäre der Kommentar, daß der Satz in diesem Zusammenhang überhaupt nicht vollständig wiedergegeben wurde. Es heißt zwar, daß jene ersten Künstler keine Einzelheiten ausdrückten, sie die Arme und Beine ihrer Figuren in einem Zug zeichneten, doch weiter heißt es, daß nicht die Künstler die Einzelheiten vermieden, sondern die Details sich den Künstlern entzogen haben. Sie besaßen diese Details nicht, daher hatten sie auch nicht die Wahl. Jahre später, im *Le peintre de la vie moderne* greift Baudelaire das Thema im Kapitel *V. - L'art mnémonique* noch einmal auf. Er weist in seinen einleitenden Worten in dieses Kapitel darauf hin, daß das Wort „*barbarie*“ nicht im Sinne einer formlosen Zeichnung verwendet wird, die sich erst in den Sinnen des Betrachters zu etwas Sinnvollem zusammenfügt, sondern daß diese „Barbarei“ ein unvermeidbarer, kindlich-synthetischer Ausdruck der primitiven Künstler sei, die ihre Dinge „groß“ sehen wollen und dabei um der Gesamtwirkung willen nicht auf Details eingehen.

Doch dies ist im 19. Jahrhundert anders, zu Baudelaires Zeiten besitzen Künstler diese Einzelheiten und können daher die Wahl treffen. Im Streben nach Vollkommenheit sollen die Kunst wieder zu ihren Ursprüngen zurückfinden, die Einfachheit suchen. „Merkwürdigerweise stellt man fest, daß die Kunst, wenn sie sich von diesem Grundsatz leiten läßt, - daß nämlich das Erhabene die Einzelheiten meiden soll, - in dem Streben nach Vollkommenheit zu ihrer Kindheit zurückkehrt.“²⁹⁵

Es ist nicht so, wie eingangs vermutet, daß die modernen Künstler sich an den rohen und primitiven Werken der vergangenen Tage zu orientieren haben und versuchen sollten, wieder zu dieser rohen Primitivität zurückzufinden. Vielmehr ist das Gegenteil der Fall, denn diese rohe Primitivität steht der Natur nahe, die es zu überwinden gilt. Diese „ersten Künstler“, wie Baudelaire sie nennt, haben nicht zugunsten der Gesamtwirkung auf das Detail verzichtet, da sie nichts hatten, worauf die verzichten konnten. Ihre Fähigkeiten reichten für den Verzicht nicht aus. Die „ersten Künstler“ legten es nicht darauf an, die Natur zu überwinden, sie schufen das, wozu sie fähig waren und dies im Einklang mit der Natur. Der moderne Künstler hingegen, der zur „Kindheit“ der Kunst zurückfinden soll, soll dieses durch bewußte Überlegung tun. Der Verzicht zugunsten des großen Ganzen erfolgt bewußt. Verweigert man sich als Künstler diesem Verzicht, nähert man sich in der Tat wieder den „Primitiven“, denn diese Kunst wird ohne Verstand, ohne die notwendige Reflexion geschaffen.

Die Naivität, der Verzicht, die sinnvolle Einordnung in ein Gesamtbild – das alles erfolgt bei den „Barbaren“ der Bildhauerei nicht, was keineswegs etwas mit den handwerklichen Fähigkeiten zu tun hat. Die *Caraïbes* der Bildhauerei sind des Verzichtes nicht fähig

295 Baudelaire, Charles, *Juvenilia - Kunstkritik, Vom Ideal und vom Modell*, a.a.O. S. 239

oder schrecken davor zurück. Gerade weil die Skulptur mehrere Ansichtsseiten besitzt, die ihre Prägnanz, ihren Ausdruck untergräbt, ist es notwendig, daß der Bildhauer seine Wahl trifft, der Verzicht erfolgt, um diese Prägnanz zu erhalten, die in der Malerei viel einfacher zu erlangen ist. Die fehlende Prägnanz führt zu einer Schönheit, die zufällig und nicht intendiert ist, die durch das Herumgehen und die vielen Ansichtsseiten entsteht. Die auf diese Art entstandene Schönheit jedoch kann Baudelaire nicht akzeptieren, denn diese Art von Schönheit würde nicht der klaren Überlegung entspringen, nicht dem Verstande, nicht durch den Menschen gefiltert, sondern würde der chaotischen und ungeordneten Natur näher stehen und damit dumm und banal sein.

Die Schönheit des Kunstwerkes, die nur zufällig entstanden ist, geht nicht tiefer, sie bringt nicht das Ewige zum Vorschein, das der Künstler im Flüchtigen und Zufälligen festhalten soll. Das widerspricht sich keineswegs mit Baudelaires Schönheit, die die des Flüchtigen und Vorübergehenden ist, denn das Flüchtige und Zufällige, das zeitgebundene Element, diese neue Schönheit im Vorübergehenden, die Festzuhalten die Aufgabe des wahren Künstlers ist, ist diejenige, die es auszudrücken gilt; sie ist jedoch nicht diejenige, die ungewollt im Kunstwerk erscheinen soll.

Die Materialität des Kunstwerkes, die Positivität, die der Skulptur zu eigen ist, ihr sehr greifbarer Charakter macht es dem Künstler schwer, die Natur zu überwinden, das *Surnaturalisme* zu suchen. Sie ist, wie Baudelaire schreibt, „Brutale et positive comme la nature“.²⁹⁶ Skulptur, Stein, ist, im Gegensatz zur Malerei, der Wirklichkeit mehr verhaftet. Dieses Argument ist nicht besonders neu, bereits im *Paragone* kam die Nähe der Skulptur zur Natur zur Sprache:

„Während der Maler das Licht, Hell-Dunkel und Farben sowie die perspektivische Anordnung erst schaffen müsse, finde der Bildhauer diese als naturgegebenes Ereignis seiner Arbeit vor. In der Körperhaftigkeit einer Figur ergeben sich für den Betrachter die Verkürzungen nach Hinten und die Lichtverhältnisse von selbst. [...] Alles in allem sei die Theorie der Bildhauerei ‚kurz‘. Da sie sich auf die Erstellung realer Gegenstände beschränken müsse [...].“²⁹⁷

Um so wichtiger sei es darum, daß der Künstler das Natürliche überwindet. Am Ende zielt der Vorwurf des Positivismus, der Vorwurf, den Baudelaire an die *Sculptiers* seiner Tage richtet, wieder einmal auf das Fehlen der Einbildungskraft, ohne die es keine Kunst geben kann.

296 Baudelaire, Charles, Salon de 1846, Pourquoi la sculpture est ennuyeuse, a.a.O., S. 487.

297 Zaunschirm, Thomas, Distanz-Dialektik in der modernen Kunst. Bausteine einer Paragone-Philosophie, Wien 1982. S. 106

Die Natur ist ein Wörterbuch und so der Ausgangspunkt für künstlerisches Schaffen. Der Künstler benutzt das Wörterbuch; benutzt diejenigen Elemente des Wörterbuchs und schafft daraus etwas vollkommen Neues. Doch diejenigen, denen Einbildungskraft fehlt, machen den Fehler, das Wörterbuch abzuschreiben, d.h. sie ahmen die Natur nach – ohne sie zu verstehen, oder schlimmer: ohne auch nur den Versuch zu machen, sie zu verstehen. Denn die Natur kann um so leichter überwunden werden, je besser der Künstler die „Absichten der Natur“ versteht, um sie somit in einer „einfacheren, lichtvolleren Sprache auszulegen“.²⁹⁸ Das blinde „Abschreiben“ der Natur führe, so Baudelaire, nicht nur in die Banalität und Trivialität, sondern auch ins Chaos, da jegliche Hierarchie und sinnvolle Ordnung verschwinden würde.²⁹⁹ Die Verweigerung der Wahl, denn auch hier läuft es wieder darauf hinaus, führt dazu, daß der *Sculptier* sein Streben nach Vollkommenheit aufgibt oder auch gar nicht erst aufbricht.

Diesen *Sculptiers* geht es nicht um das Knochengerüst, die Physiognomie, die Struktur, die allgemeine Methode, die Logik der Kunst oder wie auch immer wir das bezeichnen wollen, sondern Ihnen geht es um das äußerlich Virtuose, die größtmögliche Ähnlichkeit mit der Natur. Indem sie dieses Ziel anstreben, wird es diesen so genannten *Sculptiers* niemals gelingen, Erhabenheit oder Größe des Ausdrucks zu erreichen, da sie schon vom Konzept ihrer Kunst her nicht dazu angelegt sind. Und in diesem Klammern an die bloße äußerliche Natur verfehlen sie das oberste Prinzip der Kunst: den Kampf *gegen* die Natur, welcher allein zur wahren Kunst führen kann. Im Festhalten an die sichtbare Wirklichkeit werden diese *Sculptiers* niemals in der Lage sein, ihrer Imagination freien Lauf zu lassen – und somit wird Originalität für diese Art von Künstler zur Unmöglichkeit.

Zuletzt, bevor Baudelaire auf die Werke des Salons 1846 eingeht, wird ein Punkt angesprochen, der schwierig zu greifen erscheint: und zwar geht es um die Gesamtwirkung der Skulptur, um ihre Rolle als Beiwerk für die Malerei und Skulptur. Sie bilden mit den Kathedralen ein „Fleisch und einen Körper“, wie sich Baudelaire ausdrückt. Sie vervollständigen die poetische Wirkung eines gewaltigen Werkes, sie soll den Absichten der Malerei und Architektur dienen.³⁰⁰ Sie trägt dazu bei, das Gewöhnliche der Realität zu entrücken – es sei denn, am Anfang und am Ende, wo sie als Kunst für sich betrachtet werden kann. Daraus könnte man zunächst schließen, daß die Skulptur einen weniger bedeutenden Platz innerhalb der Künste einnimmt als die Malerei und die Architektur.

Diesem Anspruch können die Skulpturen im Salon nicht gerecht werden. Sie stehen statt dessen vereinzelt auf ihren Podesten, bevölkern wie weiße kalte Gespenster die Ausstellungsräume, in die sich kaum jemand jemals verirrt. Baudelaires Platz der Skulptur

298 Baudelaire, Charles, Salon 1846, Vom Ideal und vom Modell, a.a.O., S. 240

299 Vergl. Baudelaire, Charles, Le peintre de la vie moderne, L'art mnémonique, a.a.O., S. 699

300 Baudelaire, Charles, Salon 1846, Warum die Skulptur ein Ärgernis ist, a.a.O., S. 274

ist nicht im Salon; sie gehören einfach nicht dorthin. Im Salon können sie ihrer Aufgabe nicht gerecht werden. Wie im Kleinen auch, geht Baudelaire hier von dem großen Ganzen aus. Was zählt ist das Gesamtkunstwerk, nicht das Detail. Der Blick wird im Salon auf die bloße, vereinzelte Skulptur gerichtet. Statt eine Statue in einem Kontext wahrzunehmen, der ihr Sinn verleihen könnte, dem umgekehrt auch die Statue Sinn verleiht, wird die Statue selbst dem sezierenden Blick unterworfen. Wieder einmal werden die Augen durch die gängige Ausstellungspraxis gnadenlos auf das Detail gelenkt. Eine Statue im Salon ist sinnlos. Eine Statue an sich, ohne Kontext, beflügelt nicht, kann die Einbildungskraft des Betrachters nicht anregen, ihn nicht der Wirklichkeit entreißen.

Ein Gemälde hingegen eröffnet eine neue Welt, eine andere Welt, denn es hat die Möglichkeit der Narration. Die Möglichkeiten der Statue sind begrenzt, sie bedarf anderer Mittel, um den Geist des Betrachters von der Wirklichkeit weg zu lenken.

4.2. ERGÄNZENDE BETRACHTUNGEN ZUM SALON VON 1859

In der Salonkritik 1859 schlägt Baudelaire bezüglich der Skulptur einen vollkommen anderen Ton an. Auch hier wollen wir uns noch einmal kurz in Erinnerung rufen, was Baudelaire in jenem Jahr zur Plastik zu schreiben hatte.

Baudelaire beginnt seine Kritik 1859 mit einer Eloge auf die Skulptur. Die Rede ist von Göttern, die im Dämmerlicht schlummern, träumenden Gespenstern und tändelnden, lieblichen Gottheiten. Baudelaire beschwört hier eine traumartige, unwirkliche Welt, in der der Alltag nichts zu suchen hat. Hier werden menschliche Banalitäten als das entlarvt, was sie sind: Trivialitäten, die vom Erhabenen und Wahren ablenken. In dieser Vision, die Baudelaire für seine Leser kreiert, beschreibt er seine Version von der Skulptur als komplementärer Kunst. Keine der Statuen, die dieser Zauberwelt innewohnen, steht allein und abgeschieden, sondern befinden sich in ihrer angemessenen Umgebung, die ihnen Bedeutung und Sinn verleiht. Mit Apoll, der in den Schatten einer alten Bibliothek zum Erhabenen ermutigt, mit der Melancholie, die im Schatten eines Wäldchens über ihrem Spiegelbild sinnt, mit dem Gespenst, das den Besucher einer Kapelle an die Ewigkeit erinnert – all dies sind Gestalten der Einbildungskraft, die der Bildhauer in Verwirklichung seines plastischen Traumes geschaffen hat. Und nach Baudelaire bedarf es einer mächtigen Einbildungskraft, ein Programm zu entwerfen, daß der „göttlichen Rolle“ der Skulptur gerecht wird.

Worin aber besteht diese *rôle divin* der Skulptur? Sie besteht darin, den Menschen an jene Dinge zu erinnern, die nicht von dieser Welt sind. Die Aufgabe der Skulptur nach Baudelaire ist es, das *Surnaturalisme*, von dem hier schon so oft die Rede war, in Stein zu bannen und so „[...] den Betrachter während des Betrachtens von der sinnlich wahrnehmbaren Realität in die Tiefen der eigenen Seele [zu führen...], ihn seinen eigenen Schöpfungsakt im Betrachten erleben zu lassen.“³⁰¹ und schließlich auch, den Betrachter zum – in Ermangelung eines besseren Wortes – *summum bonum* zu führen, das sich im Schöpfungsakt Ausdruck verschafft.³⁰²

Aber noch ist die Kunst den „barbarischen Bedingungen“, die schon 1846 geherrscht haben, unterworfen. Auch diesmal kommt Baudelaire auf diese zu sprechen. Wie wir bereits geklärt haben, besteht die Gefahr der Bildhauerei, darin, sich zu sehr an die Natur zu klammern – was dazu führt, daß nur „Affen und Wilde“ darüber in Verwunderung geraten können. Auch hier kommt wieder das Element des „Umschreitens“, also der „Allansichtigkeit“ der Skulptur als Argument zum Tragen. Wir müssen hier nicht noch einmal auf die Hintergründe dieses Kritikpunktes eingehen, das ist schließlich bereits im vorangegangenen Abschnitt passiert. Was jedoch hier evident wird, ist, daß Baudelaire mittels des Wiederaufgreifens seiner älteren Argumente recht deutlich zeigt, daß er seine Meinung bezüglich der Skulptur keineswegs sehr gravierend geändert hat. Was hier wesentlich stärker offen zutage tritt ist lediglich die Formulierung des Soll-Zustandes der Skulptur. Aber immer noch steht Baudelaire den Plastiken der Salons skeptisch gegenüber, immer noch empfindet er Verachtung für die Bildhauerei der *Sculptiers*.

Und immer noch empfindet er das gleiche Unbehagen wie 1846, da es schwer fällt, Skulpturen wirklich zu beurteilen. Eine mittelmäßige Statue kann dem Betrachter immer noch schön erscheinen, ja er kann sie sogar für gut halten,³⁰³ vielleicht, weil es so schwierig ist, die zufällig auftretende Schönheit der allansichtigen Skulptur von der intendierten Schönheit zu unterscheiden. Jedoch betont er diesmal, daß eine wahrhaftig erhabene Statue niemals für scheußlich gehalten werden kann, ja daß das Schöne in einer wirklich erhabenen Statue noch intensiver wirkt als in jeder anderen Kunstform. Denjenigen, die die Bildhauerei bis zur Vollendung gemeistert haben, gelingt es, ihren Traum in Kunst zu bannen und so die banale Realität zu überwinden. Das wirklich Erhabene, das nach

301 vergl. S. 11, Einleitung

302 vergl. hierzu Kap. 3.3.3. Natur, Moral, Schöpfung, Mimesis

303 Um es nicht zu vergessen: mit der Unsicherheit bezüglich der Beurteilung von Skulpturen greift er wieder einmal auf Denis Diderot zurück, der in seiner Salonkritik von 1765 in der Besprechung der Skulptur ebenfalls dieses Argument anführt: „Il me semble encore qu’il est plus difficile de bien juger de la sculpture que de la peinture; et cette mienne opinion, si elle est vraie, doit me rendre plus circonspect. Il n’y a presque qu’un homme de l’art qui puisse discerner, en sculpture, une très-belle chose d’une chose commune.“ Diderot, Denis, Salon de 1765: Sculpture, in: Oeuvres complètes de Diderot. Revues sur les éditions originales, par J. Assézat, Tome Dixième, Paris 1876 (Reprint Nendeln, Liechtenstein 1966), S. 418f.

Baudelaires Theorie niemals in der Natur zu suchen ist, sondern nur in der Kunst, kommt in der reinen Idee der Skulptur zum Vorschein.

Um an dieser Stelle wieder einmal kurz abzuschweifen: Baudelaires Schönheit ist immer auch das Erhabene. Und das Erhabene Baudelaires, so viel ist jetzt klar, *kann* seinen Ursprung nicht in der Natur haben, sondern in nur in der Kunst. Hier geht Baudelaire noch einen Schritt weiter als Burke, Du Bos und die anderen Anhänger des Erhabenen. Das Sublime, das im 18. Jahrhundert in der Natur gesucht wurde, wird im Grunde nicht wirklich in der Natur gefunden, sondern funktioniert nur mittels der ästhetischen Überhöhung – indem die angsteinflößenden Naturgewalten ästhetisch überhöht werden, wird das Schreckliche erst erträglich und den Empfindungen zugänglich gemacht. Nach Baudelaires Theorie kann demnach die Natur keinen erhabenen Anblick bieten, da sie trivial und banal ist. Erst durch den geistigen Transfer der Natur durch die schöpferische Imagination des Künstlers kann das Erhabene überhaupt erst geschaffen werden. Das Erhabene in Baudelaires Sinne ist das Schöne der Kunst, verbunden mit Größe, Überwältigung, Innerlichkeit und Faszination – das Schöne mit einem aristokratischen Charakter.

Erst derjenige Künstler, der wagt, sich der Wahl zu stellen, das Detail zugunsten der Gesamtwirkung zu vernachlässigen, Größe zu suchen und sich auf die Suche nach der Physiognomie der Skulptur einzulassen, ist in der Lage, seinen Werken so etwas wie Ewigkeit zu verleihen. Ansonsten wird er zu einem *Caraïbe* der Skulptur, der statt Göße lediglich das Hübsche und Gefällige schafft.

Insgesamt ist auch hier wieder die schöpferische Einbildungskraft das ausschlaggebende Kriterium für Baudelaires Salonkritik. Ohne Einbildungskraft kann kein Bildhauer das Erhabene schaffen. Ohne Einbildungskraft kann kein Bildhauer Dauerhaftes schaffen. Ohne Einbildungskraft kann kein Bildhauer Ausdrucksvolles schaffen. Und ohne Einbildungskraft kann kein Bildhauer die göttliche Rolle der Skulptur verwirklichen, sondern wird immer nur Kalumets und Fetische³⁰⁴ fertig bringen.

Wie Diderot, der in vielem Baudelaires Vorläufer gewesen war, in seiner Salonkritik von 1767 schon schrieb:

„In der Skulptur gibt es keine Mitte, es gibt nur das Sublime oder das Triviale; oder wie ein Mann des Volkes im Salon sagte, alles was nicht Skulptur ist, ist *sculpterie*.“³⁰⁵

304 Baudelaire, Charles, Salon de 1846, Pourquoi la sculpture est ennuyeuse, a.a.O., S. 488 ; Ein Kalumet ist eine Art Friedenspfeife, ein Kultgegenstand der nordamerikanischen Indianer.

305 Denis Diderot, zitiert nach: Baudelaire, Charles, Juvenilia - Kunstkritik, Anhang, a.a.O., S. 425

4.3. ZUM VERGLEICH DER KRITIKEN DES SALONS VON 1846 UND VON 1859

Wie wir nach diesem erneuten Blick auf die beiden Salonkritiken des Jahres 1846 und des Jahres 1859 sehen können, hat sich die aufgestellte These von der Ähnlichkeit der Aussagen beider Kritiken bestätigt.³⁰⁶ Trotz des vollkommen unterschiedlichen Tonfalls der beiden Schriften – die eine als abschätzender Verriß, die andere als rühmendes Loblied – sind die Bewertungskriterien ähnlich geblieben. Fassen wir die Essenz beider Kritiken in kurzen Worten zusammen:

Sowohl in der Kritik des Jahres 1846 als auch in der Schrift von 1859 findet Baudelaire nur wenig Geschmack an den *Caraïben* und Barbaren der Bildhauerkunst – den so bezeichneten *Sculptiers*. Indem sie der Natur zu nahe stehen und sie so genau kopieren wie nur möglich, schaffen sie Fetische, an denen bestenfalls ein primitiver Geschmack Freude finden kann. Diese Kultgegenstände sind eine Feier des Banalen, Trivialen und Alltäglichen. Klein und verspielt, zierlich und niedlich sollen diese Götzenbilder der Wirklichkeit sein, sie sollen erstaunen und überraschen – selbst durch Mittel, die dem Wesen der Skulptur fremd sind. Die Kunst wird mit einer „Zuckerschicht“³⁰⁷ verkleidet und für die Massen genießbar gemacht – Baudelaire hat dafür nur Verachtung übrig, sowohl 1846 als auch 1859.

Das Schöne im Sinne von erhabenem Schönen finden diese Primitiven der Bildhauerei nicht. Die „wahre“ Skulptur und die „wahre“ Schönheit kann nur derjenige finden, der seine Einbildungskraft ins Spiel bringt. Nur derjenige, der seine Träume in die wirkliche Welt hineingebeiert, wird in der Lage sein, hinter den Vorhang des Alltäglichen zu blicken. Erst, wenn der Künstler den bloßen Naturabklatsch hinter sich läßt, es wagt, das *Surnaturalisme* in sich selbst zu erforschen, wird es ihm möglich, Kunst in Baudelaires Sinne zu schaffen. Kunst, die ernst und gravitatisch ist; die Größe und Würde ausstrahlt, um an das Ewige zu gemahnen, Kunst, die nicht vom Gefallen der Masse abhängig ist.

Und diese Kunst hat ihren Platz nicht in der Isolation der Salons, wo weiße Gips- und Marmorgespenster das Auge ermüden, sondern ihren Platz an einem Ort, der ihnen Bedeutung verleiht.

306 Ich erlaube mir hier an dieser Stelle, die Kritik des Salons von 1845 zu ignorieren, da jene an dieser Stelle nicht von vorrangiger Bedeutung ist.

307 diese Wendung gebraucht Baudelaire in Kapitel II – *Le public moderne et la photographie* seiner Salonkritik von 1859; Baudelaire, Charles, *Le public moderne et la photographie*, a.a.O., S. 614

Denn erst im Zusammenhang der beiden Salonkritiken wird auch deutlich, was Baudelaire 1846 meinte, als er auf die Funktion der Skulptur als „Beiwerk“³⁰⁸ zu sprechen kam: Skulptur kann nicht im luftleeren Raum existieren, sondern benötigt einen Sakralraum, der sie überhöht, der den notwendigen Ort für die Versenkung, der Andacht vor dem Kunstwerk und für das Kunstwerk bildet. Sie benötigt den Statuengarten von Versailles, die Kathedralen, das „grüne Boudoir“.

Ein leerer Raum wie der des Salons, ein ungestalteter – *natürlicher* – Raum ist unangemessen, denn das würde bedeuten, daß die Skulptur profanisiert wird, sich in die Reihe der Alltagstrivialitäten einreihet und ihren Kunstcharakter, ihren erhabenen Charakter, wenn man so will, verlieren würde. Sie würde banal werden. Nur in einem entsprechenden „Sakralraum“, dem zu einem Kunstwerk verwandelten Raum, kann sie ihrer „göttlichen“ Funktion gerecht werden, ihre Aufgabe erfüllen. Dabei ist es gleichgültig, ob es sich um eine gotische Kathedrale handelt oder um den Statuengarten von Versailles. Wichtig ist nur, daß es Räume, Umgebungen sind, die von Kunst durchdrungen und geformt sind, in dem die Kunst, das Kind der Einbildungskraft, die Herrscherin ist.

308 Baudelaire, Charles, *Juvenilia - Kunstkritik, Warum die Skulptur ein Ärgernis ist*, a.a.O., S. 274

TEIL II:

ÜBER DIE KARAÏBEN UND BARBAREN DER KUNST

5. ÜBER DIE „CARAÏBES“ DER SKULPTUR

Die *Caraïbes* der Skulptur stellen *Calumets* und *Fétiches* her, so formuliert es Baudelaire – doch wer oder was sind diese „*Caraïbes*“? Was sind „*Calumets* und *Fétiches*“?

Nach Baudelaire sind die Karaïben diejenigen, die sich allzu sehr an die äußere, wahrnehmbare Gestalt klammern; diejenigen, die die Natur bloß kopieren, statt sie zu überwinden; diejenigen, die versuchen, mangelnde Originalität hinter Witz und Gelehrsamkeit zu verstecken; diejenigen, die versuchen, mit Mitteln, die der Plastik nicht angemessen sind, über ihre mangelnde Einbildungskraft hinwegzutäuschen und schließlich diejenigen, die die Antike heiligen und dabei die Gegenwart vergessen.

Bereits im Salon 1845 tauchen die ersten von Baudelaires sogenannten Karaïben auf. So wird einer der berühmtesten Bildhauer seiner Zeit, David d'Angers, von Baudelaire der zu großen Naturnähe beschuldigt. François-Joseph Bosio, James Pradier, Jean-Jacques Feuchère und der nur wenig bekannte August-Hyacinthe De Bay machen sich der mangelnden Originalität schuldig, während Antoine Étex nach Baudelaires Ansicht zwar bisweilen durch einen gewissen Einfallsreichtum glänzt. Jedoch gefällt er Baudelaire durch seine oftmals schwerfällige Ausführung nicht; ähnliches gilt in größerem Maße für Joseph Garraud.

Die Bildhauer des Salons des darauffolgenden Jahres werden von Baudelaire nicht weniger kritisiert. David d'Angers, der in jenem Jahr noch nicht einmal ausgestellt hatte, uns seinesgleichen werden als „*Caraïbes de la ride, du poil et de la verrue*“³⁰⁹ bezeichnet, während Gayard³¹⁰ für Baudelaire der Karaïbe der Rüschen ist. Jean-Jacques Feuchère hingegen ist, laut Baudelaire, zu allem fähig – zu Büsten, Kolossalfiguren aber auch Nippes. Der Bildhauer James Pradier wird von Baudelaire auch 1846 der mangelnden Originalität beschuldigt, der mangelnden Einbildungskraft und des Klammerns an der Antike. Am Ende seiner Skulpturenbesprechung kommt Baudelaire auf Jean-Pierre Dantan und Charles-Antoine-Armand Lenglet zu sprechen, die beide auf dem besagten Salon Porträts ausgestellt haben, jedoch beide Baudelaire keinen Grund zur heftigen Kritik geliefert haben.

309 Baudelaire, Charles, Salon de 1846, XVI. - Pourquoi la sculpture est ennuyeuse, a.a.O., S. 488

310 Wahrscheinlich handelt es sich hier um Paul-Joseph Raymond Gayard, der 1846 eine Marmorgruppe mit dem Titel *Gruppe der fünf Töchter des Grafen von Montalembert* ausgestellt hatte. In: Baudelaire, Charles, Juvenilia - Kunstkritik, Anhang, a.a.O. S. 469

Auch auf dem Salon von 1859 wimmelt es nach Baudelaires Meinung von Karaïben und Bildhauerlingen. Jean-Baptiste Clésinger wird seine fehlende Entschiedenheit und Vollkommenheit vorgeworfen, obgleich Baudelaire Clésinger nicht pauschal aburteilt. Heftig kritisiert dagegen wurde die *Gallia*, die von einem „allzu gelehrigen“ Schüler Rudes stammt.³¹¹ Jean-Baptiste Bajaults Werk wurde von Baudelaire als das „Bildnis eines verwüsteten Leichnams“³¹² bezeichnet, ja geradezu als das Gegenteil von Skulptur. Als das Gegenteil von Skulptur werden auch die beiden Werke *La Tour de Babel* und die *Le Déluge* von Butté bezeichnet, die durch die Weigerung, die Regeln, die einer Kunst zugrunde liegen, zu befolgen sowie in ihrer Kleinlichkeit das Wesen der Kunst zerstören. Auch Emmanuel Frémiets tatsächlich nicht ausgestelltes Werk *L'Orang-outang, entraînant une femme au fond des bois*³¹³ sowie die kleine Statuette *Le Cheval de saltimbanque* werden in der Kritik von Baudelaire angesprochen. In Frémiets Fall werden seine Talente als Bildhauer zwar durchaus anerkannt, jedoch lehnt Baudelaire seine Sujets ab, die er als Einfälle eines spitzfindigen Geistes betrachtet.

Natürlich fehlen in dieser kurzen Aufzählung einige Werke, die von Baudelaire in seiner Salonkritik angesprochen wurden. Doch im Grunde kommt es an dieser Stelle weniger auf die Werke an, die von Baudelaire in seinen Salonkritiken angesprochen wurden, als vielmehr um die Gründe, die er für seine Ablehnung anführt. Die Gründe, die von Baudelaire hinsichtlich des Gefallens, bzw. der Mißfallens an einem Werk angeführt werden, erscheinen nur selten objektiv. Nur in wenigen Fällen gründet seine Abneigung tatsächlich ausschließlich auf einer mangelhaften Ausführung des jeweils angesprochenen Werkes – wir erinnern uns: in der Salonkritik von 1859 schrieb Baudelaire, daß es für den Laien schwierig sei, in der Skulptur das Mittelmäßige von dem Guten zu unterscheiden. Es ist nun keineswegs der Fall, daß Baudelaire die eventuell vorhandenen Schwächen eines Kunstwerks nicht sehen würde – er spricht diese auch gnadenlos aus – dennoch sind diese für seine Kritiken nicht unbedingt ausschlaggebend. Wie Baudelaire schon 1846 sagte: „Das ist der Grund, weshalb es ebenso schwierig ist, sich in der Bildhauerkunst auszukennen, wie schlechte Werke in ihr hervorzubringen.“³¹⁴ Die handwerkliche Qualität kann, ganz im Gegenteil, in Baudelaires Augen einem Kunstwerk sogar zum Nachteil gereichen, wie beispielsweise im Falle David d'Angers, wenn die Ausführung derart vollkommen erscheint, daß die Ähnlichkeit zur Natur zu groß wird.

311 Baudelaire, Charles, Aufsätze zur Literatur und Kunst, Anhang, a.a.O., S. 363

312 Baudelaire, Charles, Aufsätze zur Literatur und Kunst, Skulptur, a.a.O., S. 202

313 Es handelt sich hierbei eigentlich um einen Gorilla. Baudelaire hat das Werk zum einen selber gar nicht gesehen, zum anderen wurden Gorillas Mitte des 19. Jahrhunderts, genauer gesagt 1847, durch den amerikanischen Forscher Thomas Staughton Savage erst entdeckt.

314 Baudelaire, Charles, Juvenilia - Kunstkritik, Warum die Skulptur ein Ärgernis ist, a.a.O., S. 273

Man darf Baudelaire jedoch nicht so verstehen, daß die handwerkliche Ausführung eines Werkes gar keine Rolle spielen würde, aber sie spielt eben nicht die Hauptrolle. Vielmehr wird diese als ergänzende Eigenschaft zur Beurteilung eines Kunstgegenstandes herangezogen.

Die ausschlaggebenden Faktoren zur Beurteilung eines Kunstwerkes sind diejenigen, die nicht unbedingt objektiv nachzuvollziehen sind, sondern vielmehr der subjektiven Wahrnehmung entspringen. So sind für Baudelaire „Einbildungskraft“ und „Originalität“ äußerst wichtige Kriterien zur Beurteilung eines Kunstwerks – doch wie mißt man „Einbildungskraft“? Wie mißt man „Originalität“? Wie beurteilt man die „Entschiedenheit“ eines Kunstwerks, wie die vorhandene oder nichtvorhandene „Spitzfindigkeit“? Diese Faktoren sind durchaus nachvollziehbar, werden jedoch auch sehr subjektiv empfunden.

Um uns klar zu machen, wer eigentlich diese „Bildhauerlinge“ waren, die sich in den Salons des 19. Jahrhunderts tummelten, schauen wir uns drei von diesen Karaïben der Bildhauerkunst im Folgenden genauer an. Im Lichte der vorangegangenen Ausführungen können wir uns klar machen, welche Kriterien zur Ablehnung Baudelaire geführt haben. Im Falle von James Pradier war es die zu große Abhängigkeit von der Antike, im Falle des David d’Anger war es die zu große Naturnähe und im Falle Frémiets war es die Spitzfindigkeit, die Baudelaire kritisierte.

5.1. ÜBER DAS „ZUVIEL“ AN ANTIKE

Baudelaire mißbilligt Künstler, die sich der Nachahmung der Antike verschrieben haben. Die Idolatrie der Antike – das bedeutet für Baudelaire eine unzulässige Krücke der Kunst. Zu einfach machen es sich diejenigen, die sich jener Krücke bedienen, denn dadurch werden sie nicht gezwungen, ihre Einbildungskraft zu bemühen. Statt dessen reicht es jenen Künstlern, sich ihre Formen aus verschiedenen Epochen, ganz wie es beliebt, zusammenzustehlen, um daraus ein Ding zu „basteln“, das, hauptsächlich der Masse des bürgerlichen Publikums, gefällt.

Natürlich ist es selbst für den gestrengen Kritiker Baudelaire zulässig, die Antike und die alten Meister zu studieren – doch nur, um das Künstlerische, die allgemeine Methode zu lernen. Um Kunst zu schaffen, darf der Künstler sich nicht in der Antike verlieren. Im Gegenteil: er muß die alten Meister hinter sich lassen, um den Geist der Gegenwart einzufangen. Doch bevor wir auf die von Baudelaire verachteten Antikenverehrer

eingehen, wäre es sinnvoll, sich zuerst einen kurzen Überblick über die Hintergründe des Antikenkultes in der Französischen Kunst zu verschaffen.

5.1.1. EXKURS: DIE IDEE DES KLASSIZISMUS. EIN ÜBERBLICK

Die Auffassung Baudelaires widerspricht massiv den Lehren der Akademie. Seit Gründung der Akademie wird die Vorbildfunktion der Antike gelehrt, ja schon die gelehrten Theoretiker der Renaissance, wie zum Beispiel Leon Battista Alberti, beriefen sich in ihren Schriften auf Wert- und Ästhetikvorstellungen der Antike. In den Augen der Klassizisten des 17. Jahrhunderts waren es die Griechen der Antike, die die Möglichkeiten der Kunst voll ausgeschöpft hatten und sogar die Natur übertroffen hatten. Da ihre Werke die Vollkommensten der Kunst sind, seien diese auch nachahmungswürdig.³¹⁵

Im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts und Anfang des 18. Jahrhunderts gerieten die strengen Lehren der Akademie ein wenig in Vergessenheit. Erst ab Mitte des 18. Jahrhunderts besannen sich Künstler und Theoretiker wieder auf die fast vergessene klassizistische Theorie des 17. Jahrhunderts. Anlaß dazu war auf der einen Seite die Wiederentdeckung Pompejis und Herculaneums.³¹⁶

Der Fund Herculaneums und Pompejis war selbstverständlich nicht der einzige Grund, der zum Wiederaufleben des Klassizismus führte. Ebenso ausschlaggebend war die allmähliche Umstrukturierung der Gesellschaft, die sich nicht mehr länger mit dem herrschenden Absolutismus zufriedengeben wollte. Allgemein war die Aufklärung ein weiterer entscheidender Auslöser für die Rückschau auf die Antike. Mitte des

315 Verfolgt man Albertis Gedankengänge zur Nachahmung der Natur, so ist dies die logische Konsequenz. Die Künstler selektieren aus der Natur, suchen die edelsten und schönsten Teile zur Nachahmung; somit kann die Kunst die Natur übertreffen. Da die Griechen die Kunst zur vollkommenen Reife gebracht haben, haben sie die Natur an Schönheit übertroffen. Von diesem Standpunkt aus ist es vollkommen logisch, noch den Schritt weiterzugehen und daraus zu schließen, daß die Kunst nur noch vollkommener werden könne, wenn man diejenige Kunst, die die Natur bereits übertroffen hat, nachahmt.

316 Pompeji wurde versehentlich Ende des 16. Jahrhunderts entdeckt, als der Architekt Domenico Fontana einen Kanal an der Stelle anlegen wollte. Niemand assoziierte die gefundenen Artefakte mit dem legendären Pompeji, also wurden dort auch keine Ausgrabungen unternommen. An ernsthafte Ausgrabungen dachte niemand, und die Funde gerieten erst einmal in Vergessenheit, bis im 18. Jahrhundert bei der Aushebung eines Brunnenschachtes die Überreste des antiken Theaters von Herculaneum entdeckt wurden. 1738 startete man wieder mit Ausgrabungen, erst in Herculaneum. Zehn Jahre später begannen die Ausgrabungen in Pompeji, die von König Karl von Bourbon in Auftrag gegeben wurden. Die Funde aus Pompeji und Herculaneum erregten europaweit Aufsehen. So veröffentlichte ein gewisser Stuart 1748 seine *Proposals for publishing a accurate Description of the Antiquities of Athens*, drei Jahre später, 1752, brachte Graf Caylus eine siebenbändige Anthologie *Recueil des antiquités égyptiennes, grecques, étrusques, romaines et gauloises* heraus. 1755 erschien Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, während im selben Jahr die *Accademia Ercolanese* für die Funde aus Herculaneum in Neapel gegründet wurde. Die Wißbegier beschränkte sich keineswegs nur auf die gefundenen Ruinen, sondern weitete sich allgemein auf die Antike und den griechischen Hellenismus als des Inbegriffs der Hochblüte der Kunst und Kultur im Besonderen aus. Die Funde wurden auch nicht nur in Fachkreisen mit Begeisterung aufgenommen, sondern in den philosophischen Zirkeln und in den Salons eifrig diskutiert. Vergl. auch: Feder, Theodore H., *Great Treasures of Pompeii and Herculaneum*, New York 1978 und Chastel, André, *L'Art Français. Ancien Régime 1620 – 1775*, Paris 1995, S. 346ff.

18. Jahrhunderts war der Rokoko die herrschende Kunstform sowie die Kunst der Herrschenden. Die leichtherzige Verführung des Rokoko, dieses delikate Spiel auf der Oberfläche, diese Lügen in hübschen Formen führten schließlich dazu, daß sich Schriftsteller, Philosophen aber auch Künstler wieder um Ernsthaftigkeit bemühten und eine moralisch hochwertigere Alternative suchten. Eine Kunst, wie Harold Mah es ausdrückt, die das Auge disziplinieren sollte. Die Klassische Kunst der Antike die zufälligerweise gerade zu dieser Zeit wiederentdeckt wurde, sowie die im Zuge dessen wieder in Erinnerung gerufenen Lehren des Klassizismus des 17. Jahrhunderts, waren dafür prädestiniert.

„Neoclassical art revived ancient values of moral seriousness, civic grandeur, and a loftiness of personality, virtues that were to be portrayed in a reinforcing style of clarity, simplicity and restraint. The playful and sensual bodies of Rococo were replaced by noble figures of warriors, lawgivers, and philosophers. Sobriety, abstinence, self-renunciation, and duty were moral lessons conveyed in deathbed scenes, in solemn scenes of oath-taking, and in acts of heroic patriotism.”³¹⁷

Themen und Stil der klassizistischen Kunst waren eine Verteidigungslinie gegen die potentielle Morillosigkeit der schönen Oberflächen des Rokoko. Der Geschmack der Pariser Kunstszene begann sich daraufhin in den 1760er Jahren zu wandeln.

Die Vorbildfunktion der Antike wird von den Klassizisten immer wieder betont, deren Kunst ihre Perfektion durch die ideale Schönheit erhalten habe, die der Natur überlegen sei. Joshua Reynolds spricht in seinem Diskurs vom 14. Dezember 1770 an der Royal Academy of London:

“[...] die Erforschung dieser Form, von der ich spreche, ist schmerzhaft und ich kenne keine Methode außer der einen, um diesen Weg abzukürzen: indem wir sorgfältig die Werke der Antiken studieren, die unermüdlich im Studium der Natur waren. Sie haben uns die Modelle dieser perfekten Form hinterlassen, welche der Künstler, der sein Leben dem kontemplativen Betrachten dieser einen Form gewidmet hat, als überragend schön betrachten muß.”³¹⁸

317 Mah, Harold, *Enlightenment Phantasies*, a.a.O., S. 76

318 Reynolds, Sir Joshua, *Seven Discourses on Art*, 14. Dezember 1770, ed. by Henry Morley, 2005, Project Gutenberg [elektronisches Dokument (Transcribed from the 1901 Cassell and Company edition by David Price)], URL: <http://www.gutenberg.org/etext/2176>, o.S. ([...] the investigation of this form I grant is painful, and I know but of one method of shortening the road; this is, by a careful study of the works of the ancient sculptors; who, being indefatigable in the school of nature, have left models of that perfect form behind them, which an artist would prefer as supremely beautiful, who had spent his whole life in that single contemplation.)

Ab den 1780er Jahren wird die Idee des Klassizismus finsterer, ernster; mehr und mehr wird der moralische Appell der Kunst betont und die Ethik zum Ziel der Kunst erklärt. Die Fixierung auf den moralischen Inhalt der Kunst geht in revolutionärer Zeit sogar so weit, daß Mercier der Befreiung der Künstler von der Gewerbesteuer nur zustimmte, wenn sich die Kunst auf „noble Sujets und würdige Monumente zurückziehe.“³¹⁹ Ein Klassizismus dieser Art ist nicht mehr daraufhin ausgerichtet, durch die Nachahmung der Antike einen Fortschritt in der Kunst zu bewirken, sondern wird den Zielen und Ideen der Revolution unterworfen und zur Handlangerin des Staates. Zudem ist es in dieser Zeit auch nicht mehr die griechische Antike, die eine Vorbildfunktion ausübt, sondern die römische, auf die sich die Aufmerksamkeit der revolutionären Künstler fokussiert – schließlich dient das Modell der römischen Republik mit ihren strengen, puristischen und moralischen Werten sowie ihrer Regierungsform den Denkern der Französischen Revolution als Vorbild.³²⁰

Seinen Ausgangspunkt hatte der Klassizismus des 18. Jahrhunderts jedoch nicht in Frankreich, sondern in Rom, wo sich nicht nur die bedeutendsten Denker des Klassizismus – Johann Joachim Winckelmann und Antoine C. Quatremère de Quincy aufhielten, sondern auch die Bildhauer, die unsere Vorstellung vom Klassizismus entscheidend geprägt haben: der Italiener Antonio Canova und der Däne Bertel Thorvaldsen. Einzig in der Malerei prägte ein Franzose, Jacques-Louis David, unsere Idee des Klassizismus.

Wie wir sehen konnten, ist die Ursprungsidee des Klassizismus meilenweit entfernt von der populären Vorstellung der bloßen Kopie antiker Kunst um ihrer Formen willen, wie sie noch Wolfgang Stadler im Kopf herumspukt.

„[...]während die echte klassische Kunst uns durch den Einklang von äußerer Form und innerem Gehalt entzückt und fasziniert, ist im Klassizismus nur die Form vorhanden, die – entleert vom inneren Gehalt, von der lebendigen Anteilnahme an der Welt der griechischen Götter, Sagen und Mythen – in toter Pose erstarrt und den Betrachter nicht zu wirklicher Begeisterung mitreißen kann.“³²¹

Es handelt sich bei klassizistischer Kunst eben nicht nur um die Darstellung antiker Götter ohne Sinn und Verstand. In der Klassizistischen Kunst ging es um viel mehr als bloß eine Illusion der äußeren, sichtbaren Wirklichkeit zu schaffen. Sichtbares Zeichen dafür ist die Rangordnung der Künste: je näher sich ein Sujet an der Natur befindet, je lebendiger es ist und je weniger ideal es sich gibt, desto weiter unten steht das Motiv

319 Herding, Klaus, Im Zeichen der Aufklärung. Studien zur Moderne, Frankfurt / Main 1989, S. 33

320 Das muß man jetzt hier einfach so hinnehmen. Dies zu erläutern, würde an dieser Stelle zu weit führen

321 Stadler, Wolfgang, Bildhauerkunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Erlangen 1996, S. 165f.

auf der Rangliste. Das Ideal, nach dem die Künstler des 18. Jahrhunderts suchten, findet sich in der geistigen Welt, die der materiellen Welt entgegengesetzt ist – das finden wir bereits bei Platon. Der sichtbare Ausdruck dieses Ideals kann demzufolge, will es seinen Platz in der Kunstwelt dieser Zeit behaupten, *unmöglich* eine Skulptur sein, die uns die Illusion von Lebendigkeit vorgaukelt und die Sinne stimuliert. Es ging den Künstlern nach der Mitte des 18. Jahrhunderts um ein objektives Schönheitsideal, das ein „sinnliches Erscheinen der Idee“ ist. Das sinnliche Scheinen ist die Linie, der Kontur, die den Verstand anspricht. Die Kunst wird so auf die höchst denkbare Ebene des Entsinnlichten gehoben. Wie also kann man der Kunst dieser Zeit vorwerfen, sie sei nicht lebendig, künstlich, tot? Die klassizistische Skulptur soll den Verstand ansprechen, nicht die Sinne, ist ergo von vornherein schon gar nicht dazu angelegt, den Betrachter zu „wirklicher Begeisterung“ mitzureißen.

5.1.2. DER ANTIKENKULT IM 19. JAHRHUNDERT

Im 19. Jahrhundert war es eine andere Vergangenheit, eine andere Antike, als sich Quatremère und Winckelmann vorgestellt hatten. Es war nicht mehr die Antike der freien Griechen, die in entzückender und vollendeter Naivität ihre erhabenen Kunstwerke und ihre überlegene Geisteskultur zum moralischen Vorbild zur Schulung und Besserung der eigenen Zeit machten. Nicht nach dieser Vergangenheit als moralischem Vorbild lechzten das Volk und die Künstler. Und es lechzte auch nicht nach der Vergangenheit als dem verlorenen „Goldenen Zeitalter“, in welchem die Menschen wie im Schlaraffenland weise und würdevoll in einer idealen Gesellschaftsform lebten. Es verlangte auch nicht nach der „edlen Einfalt“ und „stillen Größe“, obwohl diese Formulierung fortan als geflügeltes Wort unter den gebildeten kunstinteressierten Laien und professionellen Kennern geisterte. Die Antike des 19. Jahrhunderts ist eine Antike, die größtenteils zu einem bloßen Stilmittel verkommen ist, zu einer rhetorischen Phrase. Die Antike, die vom 19. Jahrhundert erfunden wurde, gab dem gierenden Publikum seine Geschichte. Die Vergangenheit wurde so zum unfäßbar „Anderen“.

Durch ihre zeitliche Ferne wurde die Antike zum Orient. Sie war fremd – und das Fremde fasziniert; es regt die Phantasie an, auf Reisen zu gehen, sich eine Vergangenheit vorzustellen, die einem selbst am besten gelegen kam. In der Vergangenheit konnten die heroischsten Schlachten geschlagen werden, verführten die wollüstigsten und schönsten Weiber, lebten die edelsten und klügsten Geister. Die Antike und der Orient befriedigten beide als das Neue, Überraschende und Originelle. Diverse Künstler gaben dem Wunsch des Publikums nach eben diesem „Anderen“ Ausdruck. Mit ihren Werken entführten sie das staunende Publikum in fremde, schillernde Welten, die so fern schienen von der

eigenen profanen Realität des bürgerlichen Lebens. Künstler gaben dem Publikum, was es begehrte. Natürlich gaben sie ihrem Publikum nicht nur die Antike, sondern jede Epoche, denn das geschichtliche Interesse ging im 19. Jahrhundert weit über die Antike hinaus. China, die Südsee, die griechische Antike, Gotik, Renaissance – all dies wurde in ihrem essentiellen Anderssein austauschbar, je nach Geschmack und Mode.

„Unterwegs durch Zeit und Raum hatte dabei der moderne Geschmack [...] allmählich die normativen Konturen, welche die *instruction publique* ihm gegeben hatte – den Bezug auf die ästhetische (antike Norm) und gesellschaftliche (Republik) Utopie des Klassischen, die Einbindung in die nachklassischen Kunsttraditionen –, gerade in dem Maße verloren, wie die politischen Regime wechselten, wie industrielle Konsumgüter und (reproduzierte) Kunst sich in jedem privaten Raum verbreiteten, wie Ausstellungen, Museen, *embellissement* und Schaufenster allerorten den öffentlichen Stadtraum zu einem Kunst-Raum machten.[...] Moderner Geschmack bezog sich zunehmend auf subjektive Präferenzen der Konsumenten, welche [...] sich zu vielerlei Gestalten verdichten, auf unterschiedliche Weltbilder beziehen ließ.“³²²

Von der ursprünglichen Idee des Klassizismus ist zu Baudelaires Zeiten nicht mehr viel übrig geblieben.

Der tiefe konzeptuelle Ernst des Klassizismus ist nicht mehr vorhanden, die Antike wird zu einer Verkleidung, zu einem beliebig einsetzbaren Stilmittel. Wir sehen dies überdeutlich an Pradiers leichten Mädchen.

5.1.3. JAMES PRADIER, DER „KÖNIG DER BILDHAUER“

Das „Verkleiden“ von Statuen in antike Gewänder, das die allzu große Abhängigkeit von der Antike zeigt, ist neben der fehlenden Imaginationskraft der Hauptgrund, warum Baudelaire den seinerzeit sehr populären James Pradier heftig kritisiert. Weiterhin bemängelte Baudelaire dessen Kälte, seine mangelnde Originalität, sein „akademisches Talent“.

James Pradier, eigentlich Jean-Jacques Pradier, war zur Zeit des Bürgerkönigs der Bildhauer *à la mode*, der „die Kirchen, Plätze, Gärten und Museen Frankreichs mit unzähligen

³²² Cleve, Ingeborg, Geschmack, Kunst und Konsum: Kulturpolitik als Wirtschaftspolitik in Frankreich und Württemberg (1805 - 1845), Göttingen 1996, S. 105

Denkmälern, Statuen und Reliefs bevölkert hat, [...].³²³ Er war der Lieblingsbildhauer des Königs Louis-Philippe.

James Pradier stellte im Salon 1845 eine *Phryne* aus, deren Gipsabdruck sich heute in Grenoble befindet (Abb. 4). Die Marmorplastik wurde schon wenige Jahre nach ihrer Anfertigung zerstört.³²⁴ Im darauffolgenden Jahr kann der Salonbesucher die *Poésie Légère* (Abb. 8) bewundern, sowie einen *Anakreon* und *La Sagesse*.

Karl-Eugen Schmidt beschreibt die Werke Pradiers als „oberflächlich elegant“, „geleckt und gezuckert“. Außerdem seien Pradiers Skulpturen dabei aber „innerlich leere Marktware“, die immer einen Anflug ins Schlüpfrige besaßen. Pradiers Fähigkeiten wurden während des zweiten Viertels des 19. Jahrhundert von allen Seiten, konservativen wie auch progressiven Stimmen, angezweifelt. So lästerte der Bildhauer Préault über Pradier: „Jeden Morgen zieht er aus, um nach Athen zu wallfahren, und jeden Abend kommt er im Quartier Bréda an.“³²⁵

Das *Quartier Bréda* war berüchtigt: Es liegt hinter der Kirche *Notre Dame de Lorette*, die den Damen des horizontalen Gewerbes in diesem Viertel den Namen (*Lorettes*) gegeben hat. Die *Lorettes* standen in der Regel in etwas höherem Ansehen als die Straßendirnen oder die sogenannten *Grisettes*.³²⁶ Henry Murger beschreibt sie in seinen *Scènes de la vie de Bohème* als

„Ein zwitterhaftes Geschlecht, impertinente Kreaturen, mittelmäßige Schönheiten, halb Fleisch, halb Schminke, deren Schlafzimmer ein Ladentisch ist, wo sie Stücke ihres Herzens anbieten wie Scheiben vom Roastbeef.“³²⁷

Am anderen Ende des Spektrums stand der konservative Kritiker Gustave Planche, der, einvernehmlich mit Baudelaire, Pradier der zu großen Abhängigkeit von der griechischen Antike beschuldigte, ohne jedoch fähig zu sein, die wahre Natur der griechischen Kunst wirklich zu verstehen.³²⁸ Heute wird Pradiers Schaffen von der Literatur gemeinhin als

323 Schmidt, Karl-Eugen, *Französische Skulptur und Architektur des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1904, S. 14

324 Fusco, Peter; Janson, H. W. (Ed.), *The Romantics to Rodin. French Nineteenth-Century Sculpture from North-American Collections, Catalogue of the Exhibition from March, 3rd to May 25th 1980 in the Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1980*, S. 319

325 Préault, zitiert nach: Schmidt, Karl-Eugen, *Französische Skulptur*, Leipzig 1904, a.a.O., S. 14

326 Rounding, Virginia, *Grandes Horizontales. The Lives and Legends of Four Nineteenth-Century Courtesans*, New York - London 2004, S. 17

327 Murger, Henry, *Scènes de la vie de Bohème*, Reprod. de l'édition de M. Lévy, Paris 1869, [elektronische Ressource], URL: <http://gallica.bnf.fr>, S. 234 („Race hybride, créatures impertinentes, beautés médiocres, demi-chair, demi-onguents, dont le boudoir est un comptoir où elles débitent des morceaux de leur cœur, comme on ferait des tranches de rosbif.“)

328 Fusco, Peter; Janson, H. W. (Ed.), *The Romantics to Rodin*, a.a.O., S. 313

das tote Ende des Klassizismus bezeichnet. Aber es gibt auch Gegenurteile zu Pradier, die nicht alle aus dem konservativen Lager stammen. Überraschenderweise fällt zum Beispiel das Urteil von Gustave Flaubert positiv aus. Dieser sagte, allerdings nicht ohne einen Unterton von Spott, über Pradier:

„Er ist ein großer Künstler, ein wahrer Grieche, viel antiker als all die Modernen; ein Mann, der sich nicht mit Kleinigkeiten beschäftigt, nicht mit Politik, nicht mit dem Sozialismus und der, wie ein guter Arbeiter, seine Ärmel hochkrempelt und seine Arbeit von morgens bis abends mit dem Wunsch, es gut zu machen und Liebe zu seiner Kunst ausübt.“³²⁹

Um nun wieder auf die Lästerei Préaults zurückzukommen: Préault hat nicht ganz unrecht, wenn er Pradier eine gewisse Schlüpfrigkeit unterstellt, denn Pradier schien eine gewisse Vorliebe für derlei Themen gehabt zu haben. So handelt es sich bei der *Phryne* zum Beispiel um eine griechische Hetäre, eine der großen Kurtisanen der Geschichte, die als Modell für Praxiteles' knidische Aphrodite gedient haben soll. Weitere Sujets Pradiers waren beispielsweise eine Variation des Satyr- und Bacchante-Themas (1834, Abb. 9) oder eine sitzende *Odaliske* (1841, Abb. 10), die aus der Rückenansicht nicht wenig von der *Badenden von Valpençon* von Ingres inspiriert scheint (Abb. 11). Eine weitere Arbeit, eine kleine um 1850 entstandene Bronzeplastik, die Pradier zugeschrieben wird, behandelt das Thema *Leda und der Schwan* (Abb. 12). Ein spätes Werk ist die *La Toilette d'Atalante* (Abb. 13).

Allen diesen Sujets kann man eine gewisse Anstößigkeit nicht absprechen. So erscheint die Gruppe *Satyre et Bacchante* als eine verhältnismäßig derbe Darstellung der Überwältigung einer ewig lüsternen Bacchante durch ein durch animalische Geilheit getriebenen Genossen des Weingottes Dionysos. Die Odaliske wiederum ist eine Haremsdienerin, ein in der Vorstellung des 19. Jahrhunderts faules Geschöpf, das in der schwülen, erotisch aufgeladenen Abgeschlossenheit eines Serails ein pflanzenartiges Dasein führt und dessen einziger Daseinszweck in der sinnlichen Befriedigung ihres männlichen Besitzers besteht. Auch die *Leda*, die der Verführung des Gottes Zeus in Form eines Schwanes erliegt; und ebenso die *Atalante*, eine sportliche Jungfrau, die der Sage nach nur denjenigen zum Mann nehmen würde, der sie im Wettkampf besiegen könne,³³⁰ all dies sind Gestalten,

329 James Pradier, 1790-1852, Sculpteur, in: Feuille d'Avis Officielle du Canton de Genève, 19. August 2002, Jg. 250, Nr. 95, [elektronische Ressource] URL: <http://www.ge.ch/fao/2002/doc/20020819.pdf> („C'est un grand artiste, un vrai Grec, le plus ancien de tous les modernes ; un homme qui ne se préoccupe de rien, ni de la politique, ni du socialisme et qui, comme le bon ouvrier, les bras retroussés, est là à faire sa tâche du matin au soir avec l'envie de la bien faire et l'amour de son art.“)

330 Fink, Gerhard, Who's who in der Antiken Mythologie, München 1998⁷, Stichwort: Atalante, S. 60

die von Pradier nicht aufgrund ihres hohen moralischen Gehalts gewählt wurden.³³¹ Im Gegenteil. Diese Figuren sind zwar geeignet, zu sinnlichen Träumen anzuregen, nicht jedoch zur moralischen Reflexion.

Um wieder auf die eingangs erwähnte *Phryne* (Abb. 4) zurückzukommen: die *Phryne* von 1845 erscheint als klassizistische Statue. Nun sollten wir bei aller Pradier-Kritik nicht unterschlagen, daß Baudelaire die Statue zwar nicht allzu originell fand, jedoch sonst von ihr durchaus angetan war. So lobte er beispielsweise ihre „unvergleichliche Geschicklichkeit“.

In der Tat ist die *Phryne* eine äußerst elegante Erscheinung. *Phryne* steht geschlossener Haltung auf ihrem engen Sockel. Das linke Bein, ihr Spiebein, ist leicht angewinkelt, ihr rechtes Bein wird von dem elegant gefalteten Gewand bedeckt. Ihre rechte Hand hält ihr Kleid eng an den Körper gepreßt, das in eleganten senkrechten Falten ihren Körper halb bedeckt. Sie hat sich wohl just in dem Moment vor den Richtern entblößt, um zu beweisen, daß ihre Schönheit der Aphrodite gleichkommt.³³² Ihre linke Seite ist nackt. Ihr linker Arm ist erhoben, um einen besseren Blick auf ihre vollendeten Formen zu erlauben, ihr Kopf und damit ihr Blick richtet sich nach unten. Ihr Gesicht, ausdruckslos und ruhig ist von sehr klassischer griechischer Schönheit. Um ihr rechtes Handgelenk und ihren Hals windet sich eine goldene Kette, ihr Gewand wird am Saum durch goldene Ornamente verziert.

Sie ist, wie Baudelaire sagte, „voller Anspielungen“. Sie erinnert an antike Venusdarstellungen, insbesondere an die *Venus Kallipygos* (Abb. 14). Auch für sie gilt, was Étienne Delécluze über die *Atalante* geschrieben hat: „[...] everyone praises the morbidity of flesh as much as the artist's superior working of the marble, [...]“³³³

Die Ausführung der *Phryne* ist vollendet, der Kontur des Körpers mit den sanften Kurven läßt diese Skulptur ungemein sinnlich erscheinen. Sie ist jedoch kein ätherisches, geradezu immaterielles Wesen, sondern sie besitzt durchaus eine gewisse Schwere.

331 Die hier aufgeführten Werke unterscheiden sich natürlich beträchtlich von den öffentlichen Aufträgen, die bedeutend ernsterer Natur waren. So wird beim Betrachten des Reliefs *Der öffentliche Unterricht* an der Nordfassade der Pariser Nationalversammlung deutlich, wie Pradier zu seinem Ruf kam, ein gestrenger Klassizist zu sein.

332 *Phryne* maßte sich an, anzudeuten, daß ihre Schönheit mit der der Aphrodite mithalten könne und war der Gottlosigkeit angeklagt worden. Vor dem Areopag (Gericht) ließ sie zum Beweis ihrer Behauptung die Hüllen fallen. Ihr Anblick überzeugte die Richter, die sie daraufhin frei sprachen. Eine andere Version besagt, daß sie von ihrem Liebhaber entkleidet wird; eine Szene, die Jean-Léon Gérôme in seinem Gemälde *Phryne vor den Richtern* (1861) festgehalten hat.

333 Étienne Delécluze, *The Salon of 1850-51*, zitiert nach: Holt, Elizabeth Gilmore (ed.), *The Art of All Nations 1850 - 1873*, a.a.O., S. 23

Die *leichte Poesie* (Abb. 8), deren Rückenansicht Baudelaire in seiner Salonbesprechung von 1846 „abscheulich“³³⁴ findet, erinnert kompositorisch ein wenig an antike Tanzdarstellungen (Abb. 15 und 15a). Die tanzende *Poésie légère*, die Muse *Erato*, ist in dieser Darstellung schwungvoll tanzend gezeigt. Sie ist weniger rundlich als die Phryne, sondern sehr schlank mit langen Gliedmaßen. In einer Vorwärtsbewegung tanzt sie auf den Betrachter zu. Ihr linkes Bein ist nach vorne gestreckt, die linke Hüfte wird leicht zur Seite gedreht. Ihre rechte Seite streckt sich in einer Gegenbewegung, betont durch den rechten, in einem anmutigen Bogen nach oben gestreckten Arm. Die linke Hand hält die Leier, die das klassische Attribut der Muse *Erato* ist (Abb. 16 und 16a). Ihr Blick ist nach oben gerichtet, ihr Hals leicht überstreckt, um den Blick an ihrer linken Hand vorbei zu ermöglichen. Ihr Gewand, oder besser ihr Umhang, der an ihrem Hals befestigt ist, schwingt in einer dem schwungvollen Vorwärtstänzeln korrespondierenden Bewegung mit. Auch hier finden wir den Schmuck und die Ornamente mit Gold unterlegt. Auch sie ist nicht wirklich eine eigenständige Erfindung Pradiers. In ihrer sehr manirierten Haltung, dem fast schon barocken Faltenwurf, und der Betonung der sehr eleganten Linien und des Konturs des Körpers, dessen glatte Schönheit im Vordergrund der Komposition steht, ist sie ein typisches Beispiel für Pradiers Arbeiten.

Beide Werke, die im Salon zu sehen waren, stehen ganz im Zeichen der Sinnlichkeit. Nicht die moralische Reflexion, nicht der Mythos, nicht das Griechische, was immer das auch sein mag, stehen im Vordergrund, sondern die Schönheit der Frau, die sich in die historische Verkleidung hüllt. Die Schönheit der Körper ist nicht ätherisch, nicht immateriell, sondern sehr greifbar. Der Körper wird nicht negiert, sondern dessen Sinnlichkeit vielmehr idealisch überhöht.

Es handelt sich bei Pradiers Geschöpfen um wunderschöne Frauengestalten, die mit ihren vollendeten Formen verlockend wirken – und doch kommt bei ihrem Anblick ein Unbehagen auf. Ein Vergleich mit einer barocken steinernen Schönheit zeigt den Unterschied. Berninis *Raub der Proserpina* (Abb. 17), die hier als Beispiel herhalten muß, zeigt uns ein gänzlich anderes Verständnis von Körper. Pradiers Frauen sind nicht weniger üppig als Berninis, doch sind die Ziele deutlich unterschiedlich. Bernini bemühte sich, Fleisch überzeugend darzustellen (Abb. 17a). Er bemühte sich um die Illusion eines weichen, beweglichen Körpers hervorzurufen – komplett mit Speckfalten, Grübchen und glattpolierter Oberfläche, die den Eindruck von Weichheit vermittelt. Seine Proserpina lädt dazu ein, sie zu betrachten, ihre fraulichen, sinnlichen Formen zu bewundern. Der Betrachter soll sich der Illusion hingeben und sich davon zumindest für den Moment des Betrachtens vollkommen überzeugen lassen, daß er vor sich ein echtes, atmendes Wesen hat.

334 Baudelaire, Charles, *Juvenilia - Kunstkritik, Warum die Skulptur ein Ärgernis ist*, a.a.O., S. 275

Henri Joseph Ruxthiels³³⁵ entzückende Gruppe *Zephyr und Daphne* aus dem Jahr 1814 (Abb. 18), die hier als Gegenbeispiel einer klassizistischen Figurengruppe angeführt werden soll, zeigt uns eine ganz andere Art von Erotik. *Zephyr*, der Sohn der Eos und des Astraios, ist der Westwind, der Wind der Dichter, der *Psyche* von einer Felsklippe, wo sie einem gräßlichen Ungeheuer geopfert werden soll, rettet und sie in die Arme des Gottes Amor legt. *Zephyr*, der Westwind, hat *Psyche* in seinen rechten Arm genommen, während er schwebend von dem Felsen, auf dem *Psyche* gefangengehalten wurde, flieht. Die Eile des Windes zeigt sich in der vorwärtsstrebenden Bewegung, die das Tuch, das er in seiner linken Hand hält, gleichsam wie von einer Windböe getroffen, nach hinten bauscht. Die bewußtlose *Psyche*, die ihr ganzes Gewicht auf seinen Arm verlagert hat, wird bewußtlos mitgerissen. Ihr Körper verflüssigt sich, wird zu Wachs und schmiegt sich in *Zephyrs* Arm hinein.

Ruxthiel ist, indem er in der Ausführung seines *Zephyr und Psyche* auf eine plastische Formulierung der Körper verzichtet hat, Canovas Vorbild, die Skulpturen in eine Fläche einzuspannen, gefolgt. Sowohl *Zephyr* als auch *Psyche* erscheinen in ihrer jugendlichen Erscheinung als nahezu geschlechtsneutrale, ätherische Gestalten, fast ausschließlich durch ihren Kontur formuliert. Die Oberfläche des Marmors wirkt stumpf, fast wie unglasiertes Porzellan, was dem Eindruck der Leichtigkeit, fast schon Immaterialität, aber auch der Zerbrechlichkeit zugute kommt. Auf Masse wurde zugunsten der exquisiten Linienführung verzichtet. Der Eindruck einer unterkühlten, zwiespältigen, sinnlich-unsinnlichen Erotik kommt auf. Statt einen deutlichen sexuellen Appell zu verfassen, verbleibt Ruxthiel mit *Zephyr* und *Psyche* auf der Ebene der sexuellen Andeutungen – des Versprechens einer Verführung, die niemals erfüllt wird und eigentlich niemals stattfindet. Der Blick fällt nicht bewundernd auf die Körper der beiden Figuren als Abbild des menschlichen Körpers, sondern auf die Körper als Kunstwerk und auf die den Körper formulierenden Linien, die sich in eleganten Bögen durch den Raum schwingen. Er bewundert auch die samtig wirkende Glätte des Materials, den Marmor an sich. Statt sinnlicher Wollust zu erregen, wird die Sinnlichkeit ästhetisiert. Sie verbleibt auf der Ebene der Kunst. Hier sind die Körper als Körper nebensächlich. Viel wichtiger wird der Umriß der Körper, die Oberfläche des Steins – eben die künstlerische Ausführung, die zwar sinnlich erscheint, jedoch eine Sinnlichkeit darstellt, die den Verstand beschäftigt und die Libido so weit wie möglich negiert.

Pradiers Wesen jedoch sind Zwitterwesen zwischen der handfesten Erotik eines Bernini und der verstandesorientierten Sinnlichkeit des Klassizismus. Die Frauen sind zunächst einmal ideale Gestalten. Sie besitzen zwar einen Körper, doch dieser ist ideal glatt.

³³⁵ Ruxthiel, Schüler von Jacques-Louis David und Antoine Houdon sowie Gewinner des Rompreises, schuf später nie wieder etwas vergleichbares: West, Alison, *From Pigalle to Préault. Neoclassicism and the Sublime in French Sculpture 1760-1840*, Cambridge 1998, S. 196

Unschöne Grübchen, Vertiefungen, Beulen, Hautfalten; schlicht alles, was die perfekte Oberfläche unterbrechen könnte, werden vermieden. Pradiers Ziel ist nicht die Illusion, er will kein Fleisch darstellen. Er bemüht sich nicht, darüber hinwegzutäuschen, daß seine Figuren aus kaltem Stein sind. Seine Geschöpfe besitzen die leicht angerauhte Oberfläche von Biskuitporzellan, was die Kühle noch betont. Die Linien und Flächen der Statuen sind elegant, grazil und darauf bedacht, die Schönheit der Statue hervorzuheben.

Jedoch besitzen die Wesen Pradiers nicht die immaterielle Qualität, die diese Körper aus der Ebene des greifbar Erotischen in die Ebene des ungreifbar Erotischen der reinen Kunst bringen. Pradier vermeidet die abstrakte Sinnlichkeit, die vom Klassizismus hervorgebracht wurde und die den sinnlichen, materiellen Körper so weit als möglich durch die Sinnlichkeit des schönen Konturs ersetzt.

Pradiers Statuen sind statt dessen schlüpfrig. Zunächst einmal auf auf der thematischen Ebene: sie sind zwiespältig, denn die Themen sind zwar der Antike übernommen, doch stellt Pradier keine Göttinnen dar: nicht die Venus, nicht die Diana, nicht das unantastbar höhere Wesen. Er schafft statt dessen mit Vorliebe Gestalten, die wir als die *Lorettes* der Antike bezeichnen könnten. Auf formaler Ebene wiederum ist es das Unentschiedene, das uns merkwürdig vorkommt. Die Kühle der Oberfläche, die schöne Linie präsentiert Pradier in Verbindung mit einem Körper, der sich nicht ins Abstrakte verflüchtigt, sondern materiell bleibt. Der sinnliche Körper lädt dadurch nicht zum Anfassen ein, denn er vermittelt nicht die Illusion. Wir wissen: wenn wir die Frau anfassen, bleibt sie Stein. Also betrachten wir sie, die nackte Göttin.

Pradier will letztlich beides: die Idealität der Klassizisten *und* den erotischen Appeal. So entsteht für den Betrachter eine etwas irritierende Situation. Seine *Lorettes* sind idealschöne Frauen. Sie entblößen sich vor dem Betrachter, um ihre Vorzüge zu präsentieren.

Berninis *Proserpina* stellt in dieser Hinsicht kein Problem dar. Sie lädt den Betrachter ein, zu berühren, sich davon zu überzeugen, daß der meisterhaft gearbeitete Körper tatsächlich nur aus Stein besteht. Der Betrachter, der sich der Illusion hingibt, bewundert den Körper an sich, ohne gleichzeitig über die Bearbeitung nachzudenken.

Pradiers Statuen jedoch versetzen den Betrachter in den Zwiespalt, sowohl ihre Verarbeitung zu bewundern als auch die sinnlichen Körper. Es werden sowohl die sinnlichen Linien und die Oberfläche als marmorne Oberfläche bewundert, als auch die dargestellten Körper von schönen Frauen, denn sie werden nicht, wie bei Ruxthiel, neutralisiert. So versetzt Pradier den Betrachter letzten Endes in die peinliche Situation, seine Geschöpfe nicht als Illusion von Frauen, sondern als Statue, als Kunstwerk erotisch zu finden. Hinzu kommt die Position, in die der Betrachter gedrängt wird: er wird zum Voyeur gemacht. *Er* ist der

Richter der Phryne, *er* ist der Besieger der Atalante, *er* ist der Besitzer der Haremsdame. Die Objekte stellen sich dem Betrachter zur vollen Verfügung.

5.1.4. WARUM BAUDELAIRE DIE ANTIKENJÜNGER VERACHTETE

James Pradier ist für Baudelaire das Negativbeispiel der Antikenjünger unter den Bildhauern schlechthin. Dies liegt nicht jedoch nicht an Pradiers bildhauerischen Fähigkeiten, die Baudelaire ihm keineswegs absprechen will. Was Baudelaire kritisiert, ist Pradiers mangelnde Einbildungskraft und die Tatsache, daß Pradier sich an der Antike „mästet“ – die Antike, die Pradier zum Vorwand dient, seine hybriden Wesen, die weder der Sphäre der Sinne noch der Sphäre des Verstandes zugehören, zu gestalten. Die mythologischen Themen sind eine Verkleidung, ein Kostüm, eine legitime Entschuldigung, unbekleidete Körper darzustellen: denn am Ende ist es gleichgültig, wen Pradier darstellt.

In der *Poésie légère* sehen wir die Verkörperung der antiken Muse der Liebesdichtung. Oder einfach nur eine tanzende Nymphe, eine anonyme Griechin. Gleiches gilt für die *Phryne*. Ob *Phryne*, *Psyche*, *Aphrodite* – es läßt den Betrachter kalt, denn auch das Thema bleibt Verkleidung, eine Maske, es hat nicht wirklich Bedeutung, es macht für das Verständnis keinen Unterschied, wen diese Mädchen darstellen sollen. Pradiers Mädchen verbleiben in Anonymität, sie gewinnen keinen Subjektcharakter, sondern bleiben dem Objektstatus verhaftet: sowohl als Objekt für die männliche Lust ebenso wie auch als Kunstobjekt. Dadurch entsteht auch der Eindruck der Kälte, die Baudelaire empfindet. Sie nehmen den Betrachter nicht wahr, ob sie nun wissen, daß er da ist – wie im Falle der *Phryne* – oder nicht, macht keinen Unterschied. Sie bleiben in einer eigenen Sphäre, die der Betrachter heimlich beobachten, niemals aber betreten kann. Sie sind kalt, weil sie nicht diese flüchtige Schönheit besitzen, die ihnen Leben verleiht und die Baudelaire so sehr schätzt. Sie sind kalt, weil sie in Wahrheit tote Gestalten sind, die die Gegenwart vermeiden und sich eine Vergangenheit flüchten, die in Wahrheit leer ist, die nichts mehr bedeutet. Diese Leere verbirgt Pradier in einer Hülle aus Stein.

Den Schritt, den Goya vollzogen hat, indem er eine nackte, oder, wenn man will, ausgezogene Frau seiner eigenen Gegenwart auf Leinwand gebracht hat (Abb. 19) oder auch Clésinger, der zwar nicht gewagt hat, seine *Frau von einer Schlange* gebissen (Abb. 20) offen als Ganzkörperporträt der Mme. Sabatier zu bezeichnen, ihr jedoch unverkennbar das Gesicht dieser berühmten Halbweltschönheit verliehen hat – diesen Schritt wagt Pradier nicht. Die Darstellung nackter Damen als Zeitgenossinnen wäre ein Skandal ohnegleichen gewesen, die Darstellung antiker unbekleideter Frauen verbleibt

in der Ebene der Anspielungen. Sie werden immer noch von dem schützenden Schleier der Ästhetik umhüllt, der hier, wie wir gesehen haben, schon recht fadenscheinig scheint.

Wie vollkommen ungehemmt die „Antike“ Mitte des 19. Jahrhunderts als Stilmittel eingesetzt wurde, zeigt uns auch der in romantischer Trauer dargestellte *Chactas auf dem Grab der Atala* von Francisque Duret (Abb. 21), der bei Baudelaire nicht besprochen wird und der hier lediglich zur Illustration herangezogen wird. Duret hat nach Belieben verschiedene Elemente in einer Skulptur zusammengemischt, um etwas darzustellen, das dieser Verkleidung eigentlich nicht bedarf. Hier wird die Trauer über einen geliebten Menschen dargestellt: Chactas, der über den Tod seiner geliebten Atala trauert. Es ist ein allgemeines Sujet, das durch den literarischen Hintergrund der Novelle aufgezückt wird. Die Frisur und das Lendentuch würzen die Statue mit einem Element des Exotischen. Die innerliche Schönheit des Charakters, die Chactas zugeschrieben wird, wird durch den schönen, ideal geformten Körper repräsentiert, während seine Stimmung dem Betrachter durch die Übernahme des Motivs Dürers deutlich vor Augen geführt wird. Es werden verschiedene Elemente je nach Bedarf gemischt. Die Antike, das Mittelalter, Renaissance – was auch immer gerade erforderlich ist, wird zur Übermittlung der künstlerischen Botschaft – in diesem speziellen Fall sentimentale Trauer – hinzugezogen.

Die Antike hat ihre Bedeutung sowohl als moralisches als auch als ernsthaftes künstlerisches Vorbild verloren und wird quasi als Bauklotz verwendet. Dies ist die Art Eklektizismus, die Baudelaire zutiefst verachtete. Es geht hier nicht darum, daß der *Chactas* als Statue qualitativ schlecht bewertet wird – das ist sie nicht – sondern um den Geist, der hinter dieser Ausführung steckt. Duret bleibt sich selbst nicht treu, sondern wählt Komponenten, die ihm genehm sind. Duret ist einer, den Baudelaire als „Affen“ bezeichnet hätte:

„Aber außerhalb dieses engsten Kreises gibt es ein zahlreiches Volk von Mittelmäßigkeiten, Affen verschiedener Rassen und Kreuzungen, nirgends ansässige Mischlinge, die tagtäglich aus einem Land in ein anderes überwechseln, aus jedem die Bräuche mitnehmen, die ihnen genehm sind, und die es zu einem Charakter zu bringen hoffen, indem sie sich aus zusammengeklauten Widersprüchen ein System zimmern.“³³⁶

Duret wählt nach Geschmack die Bestandteile seiner Skulptur aus, nicht nach Überzeugung. Er kommt so den schnellebigen Bedürfnissen des Publikums entgegen, jedoch fehlt seinen Arbeiten, wie wir gesehen haben, echte Tiefe und Konsequenz. Somit ist der *Chactas* eine

336 Baudelaire, Charles, 1846, Von den Schulen und den Arbeitern a.a.O., S. 278.

hervorragende Illustration der Haltung, die Mitte des 19. Jahrhunderts der Antike, oder um es allgemeiner auszudrücken: den geschichtlichen Epochen, entgegengebracht wurde.

Ich denke, es konnte hier recht deutlich gemacht werden, warum Baudelaire den Klassizismus, oder besser Eklektizismus, so ablehnte. Er lehnte keineswegs den Klassizismus von der Art eines Jacques-Louis David ab. In seiner puristischen Strenge hat David seine Version der Antike dargestellt. Seine Bilder waren nicht dazu geschaffen, lediglich dem Publikum zu gefallen, den Betrachtern raffinierte Stilspiele vor die Augen zu setzen oder archäologische Lehrstücke zu sein, sondern waren völlig von Davids gestrengem Geist durchdrungen. Was Baudelaire ablehnte war das oberflächliche Spiel mit den Stilen, die Verkleidung auf Kosten der Anstrengung, originell zu sein, die Unverbindlichkeit der künstlerischen Anschauung.

Die hier vorgestellten Statuen, und sicherlich noch viele andere auch, illustrieren aber noch etwas, das mit der schon erwähnten Unverbindlichkeit einhergeht: nämlich die Austauschbarkeit der Sujets. Die Sujets nicht mehr von grundlegender Wichtigkeit für die Themenwahl einer Skulptur. Die Sujets sind noch vorhanden, sicherlich, verlieren jedoch an Bedeutung. Noch ist der Vorgang nicht offensichtlich, doch die Tatsache, daß die Skulpturen nicht mehr selbsterklärend sind, sondern einer Erklärung bedürfen, bzw. die Eindeutigkeit des Themas mehr und mehr am Schwinden ist, spricht für sich.

Die Bearbeitung der Oberfläche und die Ausformung der Linien werden bei Pradier sehr in den Vordergrund gestellt, während die Sujets austauschbar werden. Das „Wie“ gewinnt die Oberhand über das „Was“, der oberflächlichen Virtuosität wird alles andere geopfert: es ist gleichgültig, ob die Dargestellte *Phryne*, *Venus* oder auch anonymer *Poésie Légère* genannt wird. Bei Duret wird das Sujet noch verschwommener, denn hier wurde eigentlich die Darstellung der Trauer, also eine Gemütsregung, als Thema gewählt. In diesem Licht betrachtet fungiert nicht nur der Stil als Verkleidung, sondern auch das Sujet selbst.

Das Sujet verdeckt die Tatsache, daß der Objektcharakter einer Statue als Kunstwerk, eben als Statue, allzu deutlich zutage tritt; bzw. im Falle Durets überdeckt das Sujet den Fakt, daß versucht wird, einer sehr unbestimmten Gemütsregung – also etwas unsagbar subjektives und gleichzeitig abstraktes – Form zu verleihen. Das Sujet dient den Künstlern nur noch als Maske. Es verhüllt die Tatsache, daß die Form in einem sehr langsamen und sehr schleichenden Prozeß Überhand gewinnt über den Inhalt.

Dieter Rahn formuliert es negativ:

„Baudelaire erkennt, daß bei allem Steigerungspathos, bei allem Pluralismus auch der Inhalte, diese Skulpturen sich allesamt ähnlich sind, sie sind austauschbar. Sie zeugen

von einer Plastik, die mit jedem beliebigen Inhalt gefüllt werden kann und die doch immer gleich bleibt [...].“³³⁷

Rahn hat mit dieser Aussage nicht unrecht, obwohl er in seiner Analyse der Baudelaireschen Theorie sehr weit an der Oberfläche bleibt. Doch ob wir diesen Umstand der Austauschbarkeit der Inhalte tatsächlich so negativ sehen können, wird sich noch zeigen.

5.2. DIE „SKLAVEN DER REALITÄT“

Die Antikenjünger sind nicht die einzigen, die Baudelaire aus tiefstem Herzen verabscheut. Die zweite Gruppe von Künstlern, die Baudelaires Kritik zum Opfer fallen, sind diejenigen, die die sichtbare Wirklichkeit als Heilsbringerin für die Kunst feiern. Zu dieser Kategorie gehörten die Realisten, die versuchten, die empirische Wirklichkeit so objektiv wie nur irgend möglich wiederzugeben.³³⁸ Die „Anhänger der Gemüsereligion“, wie Baudelaire sie so charmant bezeichnet,³³⁹ hatten ebenfalls das Ziel, die Wirklichkeit wiederzugeben, doch statt am zeitgenössischen Leben und Treiben Anteil zu nehmen, nahmen sie den Schlachtruf „zurück zur Natur“ nur allzu wörtlich und zogen sie sich in die Waldeinsamkeit von Barbizon zurück.

5.2.1. VON DEN ANHÄNGERN DER „GEMÜSERELIGION“

Realistische Strömungen hat es zu allen Zeiten in der Kunst gegeben, doch als eigenständige künstlerische Bewegung mit eigenem Namen trat der Realismus erst ab dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts in Erscheinung. Der bereits erwähnte anonyme Autor des *Mercure du Dixneuvième Siècle*, der für die getreue Nachahmung der Natur plädierte, schlug 1821 als erster vor, die neue künstlerische Strömung „Realismus“ zu

337 Rahn, Dieter, Die Plastik und die Dinge, a.a.O., S. 210

338 Der „Realismus“ als Strömung tritt ab etwa 1830 auf. Geprägt wurde der Begriff durch Jules Champfleury in seinem Werk *Le Réalisme* (1857). Der Realismus hat das Ziel, die Welt in ihrer objektiven Wahrnehmbarkeit wiederzugeben, d.h. sie in der Kunst so darzustellen „wie sie ist“. Programmatisch ist hierbei, daß Charaktere und Handlungen mit so wenig künstlerischen Verzerrungen wie möglich dargestellt werden. Hierbei beschränkt sich der Realismus keineswegs nur auf die Wiedergabe aktueller Ereignisse oder Personen, sondern bedient sich auch historischer Stoffe. Vergl. zum Thema auch: Nochlin, Linda, *Realism*, Middlesex / Baltimore (USA) / Victoria (AUS) 1971

339 Baudelaire, Charles, *Les deux crépuscules*, in: *Fontainebleau. Paysages – Légendes – Souvenirs – Fantaisies*, Paris 1855, S. 73

nennen.³⁴⁰ Offiziell wurde dieser Begriff 1855, als Gustave Courbet eine Ausstellung seiner Gemälde mit *Le Réalisme par Gustave Courbet; Exhibition de quarante tableaux de son œuvre* betitelte.³⁴¹ Seine These lautete: „Die Malerei ist eine konkrete Kunst, sie kann nur reale Dinge darstellen, Abstraktionen gehören nicht zu ihrem Bereich.“³⁴² So war es beispielsweise auch für Auguste Comte das erklärte Ziel des Künstlers, die Natur zu imitieren.³⁴³

Der Realismus, der sich parallel zum philosophischen Positivismus entwickelte, wandte sich an die äußere Welt, die in der Romantik kaum eine Rolle spielte. In der romantischen Theorie spielte die sichtbare, materielle Realität nur eine untergeordnete Rolle, viel wichtiger war ihr die Schau ins Innere. Die äußere Welt diente hierbei als „Rohmaterial“, das durch die „innere Vision“ transformiert und so den expressiven Bedürfnissen des Künstlers angepaßt wurde. Wichtig war in der romantischen Kunst die spiritualisierte Natur, in der die Romantiker schwelgen konnten, und die sich in den Werken der Romantiker in eine Projektionsfläche für die Emotionen des Künstlers verwandelte; wichtig war der romantischen Kunst auch die Verwandlung der sichtbaren Realität in eine utopische Scheinwelt, auf die sich die berühmte romantische „Sehnsucht“ richten konnte. Tatsächliche soziale und historische Gegebenheiten wurden in den Werken nicht zum Ausdruck gebracht.

„The picture, the statue, or the poem are now presumed to be revelation, either of the divine spark in the artists' soul or of his unique experiences. [...] The suggestive, evocative description replaced the rationally argued reasoning.“³⁴⁴

Der Positivismus hingegen, den man vielleicht als Gegenströmung zur Romantik bezeichnen könnte, und der damit einhergehende Realismus wandten sich der Welt zu. Die Anhänger des Positivismus wurden sich der äußeren, sichtbaren Welt bewußt. Die Schau nach Innen, Träume, eine übernatürliche Schönheit spielten hingegen kaum noch eine Rolle. Statt dessen wandte sich die Ästhetik den „Fakten“ zu. Der Positivismus mit seiner pragmatischen, materialistischen und objektivistischen Anschauung triumphierte über die Phantasie. Als Hippolyte Taine, einer der wichtigsten Vertreter der neuen Bewegung,

340 Tatarkiewicz, Wladyslaw, Geschichte der sechs Begriffe a.a.O., S. 406, siehe auch Kap. 3.4.3. Natur, Moral und Schöpfung

341 Chiari, Joseph, Realism and Imagination, New York 1970, S. 73

342 Tatarkiewicz, Wladyslaw, Geschichte der sechs Begriffe a.a.O., S. 410

343 Chiari, Joseph, Realism and Imagination, a.a.O., S. 78

344 Barasch, Moshe, Theories of Art, Vol. 2, a.a.O., S. 319; Barasch behauptet hier, daß historische und soziale Realitäten für die Romantiker keine Rolle spielten, doch so eindimensional kann die romantische Kunst nicht betrachtet werden. Für eine ausführliche Diskussion des Themas ist hier nicht der richtige Platz, doch kann hier kurz gesagt werden, daß selbst die so weltfremd erscheinenden Romantiker sich durchaus der politischen und sozialen Ereignisse bewußt waren und die Kunst als Flucht vor eben diesen instrumentalisierten. Aber das nur am Rande.

seine populären Vorlesungen an der *École des Beaux-Arts* hielt, betonte er, daß es sein oberstes Ziel war, „Fakten“ zu liefern – was diese „Fakten“ jedoch waren, wird nicht besonders deutlich.³⁴⁵ Wichtiger als die Klärung der Frage, worin und was die „Fakten“ waren, auf die sich Hippolyte Taine berufen wollte, ist der Ansatz seiner Theorie: statt auf diffuse subjektive innere Erfahrungen beruft er sich in seiner Kunsttheorie auf die materielle Welt:

„Gebt die Theorie der Konstitutionen und deren Mechanismen auf, die der Religionen und ihren Systemen [...] und versucht, die Männer in ihren Werkstätten zu sehen, in ihren Büros, in ihren Feldern mit ihren Himmeln, ihrer Erde, ihren Häusern, ihre Kleidung, Ackerbau, Mahzeiten ebenso wie ihr es tut, wenn ihr in Italien oder England ankommt - ihr registriert Gesichter und Gesten, Straßen und Gasthäuser, ein Bürger, der seinen Spaziergang macht, eine trinkende Frau.“³⁴⁶

Taines Ansatz beruht auf einer wissenschaftlichen Basis, nämlich auf empirischer Beobachtung, wobei betont werden muß, daß Wissenschaft gegen Mitte des 19. Jahrhunderts darum bemüht war, systematisches, präzises und objektiv verifizierbares Wissen zu sammeln. Was man zu wissen wünschte, konnte durch Beobachtung von „Fakten“ gelernt werden – nicht nur in der Wissenschaft, sondern auch in Moral, Religion und Kunst. Man „klebte“ geradezu an der äußeren Welt. So glaubte Taine fest daran, daß die Nachahmung der Realität die Basis aller Künste sei:

„Jede Schule (Ausnahmslos, wie ich glaube) degeneriert und fällt, einfach durch ihre Vernachlässigung der exakten Naturnachahmung und ihrer Preisgabe des lebenden Modells.“³⁴⁷

Dem zufolge wäre die Photographie die ultimative Kunstform, doch selbst Taine betont, daß die Photographie zwar eine durchaus nützliche Kunstform sei, jedoch nicht wirklich die Malerei ersetzen könne. Die sklavische Imitation der Natur sei nicht das Ziel der Kunst. Der Künstler soll nicht alles kopieren, was er sieht, sondern selektieren, nur einige Ausschnitte der Realität wiedergeben.

345 ebd., S. 321

346 Taine, zit. nach: Nochlin, Linda, *Realism*, a.a.O., S. 23 (Give up the theory of constitutions and their mechanism, of religions and their system [...] and try to see men in their workshops, in their offices, in their fields, with their sky, their earth, their houses, their dress, tillage, meals, as you do when, landing in Italy or England, you remark faces and gestures, roads and inns, a citizen taking his walk, a woman drinking.)

347 Taine, zitiert nach: Barasch, Moshe, *Theories of Art*, Vol. 2, a.a.O., S. 322, („Every school (I believe without exception) degenerates and falls, simply through its neglect of exact imitation, and its abandonment of the living model.“)

Die Aufgabe der Kunst war es, von einem positivistischen Standpunkt aus gesehen, streng wissenschaftliche Methoden auf den Bereich der Kunst zu übertragen. Der positivistische Künstler hatte also strenggenommen nicht mehr das Ziel, lediglich eine (subjektive) Nachahmung der Wirklichkeit zu liefern, sondern die Wirklichkeit quasi zu sezieren und sie zu analysieren, um die Ergebnisse der Analyse anschließend in Kunst zu bannen. Kunst, so Hippolyte Taine, muß einem wissenschaftlichen Anspruch folgen; der Künstler hat zu observieren und zu beschreiben. Dazu gehörte auch der Anspruch auf eine möglichst genaue und objektive Wiedergabe, möglichst der Gegenwart³⁴⁸ und möglichst unter Einbezug der sozialen und politischen Aspekte des bürgerlichen Lebens. Für den realistischen Künstler bedeutete dieser Anspruch, daß er nicht in seinem Elfenbeinturm der Kunst verbleiben konnte, sondern aktiv am sozialen Geschehen Anteil nahm.

Für Pierre-Joseph Proudhon nahm dieser soziale Aspekt der Kunst sogar Überhand. Glaubte er auf der einen Seite, daß Kunst Freiheit bedeutet, so proklamierte er auf der anderen Seite, daß die soziale Dimension die vorrangige Aufgabe der Kunst sei. So glaubte er an die erzieherische Wirkung von Kunst und ihre Fähigkeit, Menschen anzuspornen und sie für ein Ziel zu begeistern. Kunst kann daher in dieser Theorie nie neutral bleiben, sondern hat sich immer in den Dienst einer Sache zu stellen. Ein Künstler ist geradezu verpflichtet, einen Standpunkt bezüglich gesellschaftlicher oder politischer Gegebenheiten einzunehmen. In diesem Konzept hat die Schönheit nichts zu sagen. Die Kunst, so Proudhon, hat die Aufgabe, den Menschen zu verbessern: „In order to improve us it must first of all know us, and in order to know us, it must see us as we are and not in some fantastic, reflected image which is no longer us.“³⁴⁹ In der Skulptur wären beispielsweise die Arbeiten des Constantin Meunier zu nennen, die ihre Werke ganz im Sinne des Realismus, wie sich ihn Proudhon oder Champfleury vorstellen, schaffen (Abb. 22).

Im Realismus verloren das Ideal der Klassiker oder auch die Schönheit als künstlerische Kategorie ihre Bedeutung. Im Konzept der exakten Nachahmung der Wirklichkeit oder auch der Analyse der Wirklichkeit werden künstlerische und künstliche Idealisierungen und/oder Verschönerungen ausgeklammert. War die Wirklichkeit häßlich – dann soll sie als ebenso häßlich, wie sie erscheint, dargestellt werden. Wie Proudhon in seiner Kritik zu

348 Zwar wurde die Geschichte auch als Wissenschaft betrachtet, doch da eine historisierende Darstellung immer auch ein gewisses Maß an Phantasie seitens des Künstlers voraussetzte, wurde die Wiedergabe der Gegenwart bevorzugt, da diese objektiv beobachtet werden konnte. Vergl.: Chiari, Joseph, *Realism and Imagination*, a.a.O., S. 78. Andere wiederum argumentierten, daß Geschichte als eine der führenden intellektuellen Disziplinen dazu führe, die Gegenwart zu verstehen. Für viele Künstler wurde es daher selbstverständlich, historische Rekonstruktionen zu schaffen, die auf archäologischen Beweisstücken und geschichtlichen Quellen fundierten. Vergl.: Needham, Gerald, *19th Century Realist Art*, New York 1988, S. 118

349 Proudhon, zitiert nach: Barasch, Moshe, *Theories of Art*, Vol. 2, a.a.O., S. 333

Courbets Badenden schrieb: „Every figure, beautiful or ugly, can fulfill the goal of art.“³⁵⁰ Jules-François Félix Husson, besser bekannt unter seinem Künstlernamen Champfleury, setzte sich dafür ein, daß die Realität wiedergegeben werden soll, „wie sie ist“. Realität, dazu gehört auch und insbesondere die gesellschaftliche Realität, sollte nicht unter einer Schicht bourgeois Kosmetik verschwinden. Der akademische Kunst begegnete er darum mit vehementer Abneigung. Aber auch die romantische Bewegung fand nicht Champfleury's Zustimmung. Zwar seinen diese ehrlicher als die Klassizisten, da sie nicht mit vorgefertigten Mustern arbeiteten, sondern der eigenen Imagination folgten, doch lehnte er die Exzesse der Imagination, wie sie von der *école fantaisiste* betrieben wurden, kategorisch ab – die Phantasie der romantischen Künstler hindere sie daran, die Realität zu sehen. Das einzige, was in der Kunst zulässig bleibe, so Champfleury, sei die getreue Nachahmung der Realität – eben der Realismus, auch wenn er diesen Terminus ablehnt. Champfleury war der Meinung, daß Künstler ihre Energie nicht auf die fruchtlose Suche nach der Formel der Schönheit verschwenden sollten. Die Akzeptanz der eigenen Zeit führt somit von der „leeren“ akademischen Formel weg, hin zu einer Akzeptanz des Häßlichen, des Grotesken, des Alltäglichen, die in der Realität nun einmal vorkommen und deswegen der Darstellung wert seien.

Eine weitere Forderung, neben der Nachahmung der Wirklichkeit und der Weigerung, Ideale anzuerkennen, war die Forderung nach Aktualität. Ein Künstler sollte sich seiner eigenen Zeit zuwenden, da er unweigerlich ein Kind seiner eigenen Zeit sei und diese Zeit in seinen Werken zum Ausdruck bringen solle. In den Augen der Realisten sind Kunstwerke Dokumente der eigenen Zeit.

Der vielleicht wichtigste Ansatzpunkt des Konzeptes der realistischen Kunst war die Ablehnung der Allegorie, der Anspruch, Götter, Helden und Heilige hinter sich zurück zu lassen um den Menschen und die Natur ins Zentrum des künstlerischen Schaffens zu stellen. Die gängigen Themenbereiche, die nicht den Menschen in den Mittelpunkt stellen, sondern sich in die Welt der Götter, der Bibel oder der Heldentaten verlieren, sind Anachronismen, der Zeit nicht mehr angemessen.

„Die menschliche Seite der Kunst ersetzt die des Heroischen und Göttlichen und setzt sich durch ihre Überzahl und der Autorität ihres Talentes durch. [...] Was bleibt dir, Künstler? Was bleibt deinem Genie? Mensch und

350 zitiert nach Théophile Thoré, in: Holt, Elizabeth Gilmore (ed.), From the Classicists to the Impressionists. Art and Architecture in the 19th Century, New Haven - London 1986, S. 162

Natur bleibt dir, das ist, alles, was da ist. [...] Nein, Liebe, Schönheit, Weisheit und Macht sind in dir selbst.“³⁵¹

Diese Formeln könnte als Realismus im strengsten und engsten Sinne bezeichnet werden. Doch wie bei so vielen Kunstrichtungen des 19. Jahrhunderts sind die Grenzen schwammig und nicht klar definiert. So ist die Abgrenzung zum Naturalismus, der als eigene künstlerische Strömung zwar erst um 1880 in Erscheinung trat, jedoch, wie der Realismus, immer schon latent mal mehr oder weniger in der Kunst zu spüren war, nahezu unmöglich.³⁵² Der Versuch, Natur zu imitieren, bedeutet nicht automatisch, daß ein Maler in den Wald hinausziehen soll und Bäume, Sträucher und Tiere „abpinseln“ soll. Realismus bedeutete auch nicht automatisch, daß ein Künstler ausschließlich die häßliche Wirklichkeit mit einem (sozial-)kritischem Blick darzustellen hat, selbst wenn die Theoretiker und strengen Realisten dies gerne gehabt hätten. Ebenso wie die Grenzen zwischen Naturalismus und Realismus fließend sind, sind auch die Möglichkeiten der Darstellung. Und ebenso wie zuvor der Klassizismus wurde die Theorie des Realismus für die Masse verwässert und konsumierbar gemacht. Der Realismus beeinflusste selbst die akademische Kunst der *Pompieri* oder auch den Impressionismus, so sehr sich die Mitglieder der einzelnen Kunstgruppen auch gegenseitig mißtrauisch beäugten.

So konnte die Imitation der Natur überall hin führen – beispielsweise auch in die obsessiv detailverliebte, prachtvolle Schilderung einer historischen Genreszene à la Paul Delaroche (Abb. 23), die mit den hohen Ansprüchen eines Champfleury oder Comte nicht das Geringste zu tun hatte. Die Künstler hörten keineswegs auf, sich Sujets aus der Geschichte zu suchen. Allerdings hatten sich die Themenbereiche gewandelt: statt heroische Szenen der Mythologie, der Religion oder bedeutende historische Ereignisse darzustellen, wandten sich Künstler mehr und mehr zu Schilderungen des täglichen Lebens, den Anekdoten. Ihnen erschienen die pittoresken Kostüme des Mittelalters oder der Renaissance jedoch interessanter als die Kostümierungen der antiken Welt. Diese Anekdoten schilderten sie „realistisch“ – indem sie detailversessen jede noch so kleine Einzelheit auf die Leinwand brachten. Oder auf den Marmor, je nachdem, was bevorzugt wurde.)

Delacroix kritisierte diese Art der Historienmalerei:

351 Castagnary, zitiert nach: Holt, Elizabeth Gilmore (ed.), *The Art of All Nations 1850 - 1873*, a.a.O., S. 201 (The human side of art replaces the heroic and divine and asserts itself both by power of numbers and authority of talent. [...] What remains for you, artist? What is left for your genius? Man and nature remain for you, that is to say, everything there is. [...] No, Love, Beauty, Wisdom, and Power were in you yourself.)

352 Es war Emile Zola, der dem „Naturalismus“ seinen Namen gab, er plädierte für eine Untersuchung der Natur. Vergl. Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Geschichte der sechs Begriffe* a.a.O., S. 411

„Der Historienmaler ist derjenige, der die heroische Tat repräsentiert, und diese erhabenen Taten sind allein in der griechischen und römischen Historie zu finden [...] Motive, die aus anderen Zeiten stammen erzeugen nichts anderes als bloße Genremalerei.“³⁵³

Linda Nochlin weist zudem darauf hin, daß die Unterschiede zwischen akademischen Künstlern wie Jean-Leon Gérôme, der mit Bildern wie dem Sklavenmarkt glänzte (Abb. 24) und den Avantgardisten vom Schlage eines Gustave Courbet (Abb.25) gar nicht so groß sind: abgesehen von den Themen, welche von beiden Künstlern bevorzugt werden und der erklärten Haltung der Kunst gegenüber, gab es scheinbar eine wesentliche Gemeinsamkeit zwischen den beiden sehr unterschiedlichen Künstlern: sie schienen beide der Überzeugung gewesen zu sein, daß Kunst / Malerei eine *art concret* gewesen sei und dementsprechend eine entsprechend konkrete visuelle Sprache für sich beanspruche.³⁵⁴

Phantasie, innere Schau, Träume, Vision – all das hat hinter der Repräsentation der Wirklichkeit zurückzustehen. Letzten Endes zählt nur, daß der Künstler in seinem Werk die Wirklichkeit nicht schafft, sondern repräsentiert. In einem sehr weiten Sinne können wir sagen, daß der Realismus der Versuch einer Repräsentation der sichtbaren Wirklichkeit und damit Ausdruck der positivistischen Einstellung des Zeitalters gewesen war. Gemeinsam ist den realistisch arbeitenden Künstlern der Anspruch – wie schon erwähnt – die Wirklichkeit (oder das, was sie dafür halten) objektiv wiederzugeben. Eine obsessive Beschäftigung mit der Wirklichkeit bedeutet jedoch nicht, daß ein Realist sich streng an die oben aufgeführten Theoreme zu halten hat. Ob der Künstler hierbei die Ambition nach genauester historischer Rekonstruktion hegt, die er auf Grund von archäologischen Fundstücken oder historischen Quellen aufbaut, ob er nach mikroskopischer Beleuchtung des alltäglichen Lebens trachtet oder soziale Kritik in sein Werk einbringt, ist im Grunde nebensächlich. Der Realismus als Kunstrichtung mag sich von der akademischen Kunst der *Pompieri* distanzieren wollen, doch der Realismus als Phänomen oder Tendenz – nämlich als Wunsch, die sichtbare Wirklichkeit so realitätsnah wie nur möglich in Kunst zu bannen – findet sich Mitte des 19. Jahrhunderts nahezu überall in der Kunst, vollkommen ungeachtet aller „-ismen“.

353 Delacroix, zitiert nach: Nochlin, Linda, Realism, a.a.O., S. 24 (The history-painter is he who represents heroic deeds, and theses lofty deeds are to be found exclusively in Greek and Roman history [...] subjects drawn from other eras produce nothing but genre paintings.)

354 ebd., S. 25

5.2.2. DAVID D'ANGERS, EIN „SKLAVE DER REALITÄT“ DER SKULPTUR

David d'Angers ist einer von denen, die sich nach Baudelaires Meinung der Kopie der Natur schuldig machen, ein *Caraïbe* der Runzeln, Borsten und Warzen.

Pierre-Jean David, besser unter dem Namen David d'Angers bekannt, war einer der führenden Bildhauer der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Er war Schüler von Philippe-Laurent Roland und Jacques-Louis David. Bekannt wurde er durch seine Porträtstatue des Condé, die er im Salon des Jahres 1817 ausstellte. Im Jahr 1845, als er sein Werk *L'Enfant à la grappe* (Abb. 2) ausstellte, stand er also schon fast am Ende seiner Karriere.³⁵⁵ Der *L'Enfant à la grappe*, den Baudelaire in seiner Salonkritik erwähnt, könnte auf den ersten Blick, wie übrigens die meisten Arbeiten d'Angers, ebenso als klassizistisches Werk eingestuft werden. Ein Titel wie beispielsweise „Der junge Bacchus“ wäre bei diesem Werk durchaus vorstellbar.

Der *L'Enfant à la grappe* zeigt einen nackten kleinen Jungen, ein Kleinkind, das sich zu einem Traubenbündel, das an einem alten Weinstock hängt, hochreckt. Mit beiden Händen greift das Kind fest in die Trauben, zieht sie ein wenig zu sich herunter und reckt den Kopf nach den süßen Früchten. Der Kleine steht in einer leichten Schrittstellung, beide Fersen heben sich vom Boden ab. Der Körper ist in einer äußerst angespannten Haltung festgehalten. Der Knabe streckt sich nach den Trauben, die ein wenig zu hoch für ihn hängen, geht ins Hohlkreuz, hebt beide Arme nach den Trauben, um sie zu sich herunter zu ziehen. Ein Ast des alten Weinstocks, der sich rechts von dem Kind befindet, drückt ihm dabei unbequem ins Kreuz. Sein Kopf, von dem die langen Haare in Locken herunter hängen, ist ein wenig zu seiner linken Seite geneigt, sein Gesicht drückt freudige Erwartung im Angesicht des bevorstehenden Genusses aus. Auf den ersten Blick also tatsächlich eine klassizistische Darstellung. Dennoch – es gibt etwas an dieser Statue, das irritierend wirkt und nicht zu einem klassizistisch konzipierten Werk paßt.

Ein Vergleich mit einem viel früheren Werk, das zwar auch nicht klassizistisch ist, aber recht gut verdeutlichen kann, was hier gemeint ist, ist Jean-Baptiste Pigalles *Kind mit Vogelkäfig* aus dem Jahr 1750 (Abb. 26). Pigalle stellt hier einen sehr kleinen Jungen, fast noch ein Baby, dar, der in seiner linken Hand einen geöffneten Vogelkäfig hält. Im Vergleich mit d'Angers *L'Enfant à la grappe* ist der Junge Pigalles von reizender Niedlichkeit. Er stellt ein hübsches Baby dar, wie es sich jede Mutter nur wünschen könnte, das mit Speckfalten, Grübchen und einem rundlichen, drolligen Babygesicht ausgestattet ist. Neben diesem kleinen Wonneproppen wirkt Davids Kind häßlich. Es ist

³⁵⁵ Die Idee zum *Enfant à la grappe* hatte d'Angers schon ein paar Jahre früher. Ein Modell von 1837, das sich heute im Musée des Beaux-Arts in Angers befindet, zeigt schon die endgültige Formulierung dieser Statue.

zu groß, um noch ein Baby zu sein, aber noch zu klein, um ausgewogene Proportionen zu besitzen. Vor allem ist es aber das Gesicht, das deutlich macht, daß es sich beim *L'Enfant à la grappe* nicht unbedingt um eine Szene aus der griechischen Mythologie handelt. Das Gesicht des Kindes ist kein ideal geschnittenes, anonymes Babygesicht, sondern besitzt mit seiner etwas zu langen Nase und dem ein wenig zu ausgeprägten Kinn den Charakter eines Porträts; auch die Frisur mit den unordentlich herabhängenden langen Locken ist für eine antikisierende Statue relativ untypisch, denn Kinderdarstellungen sind in der Regel kurzhaarig – aber das nur am Rande. Und tatsächlich ist d'Angers *L'Enfant à la grappe* ein Porträt. Es handelt sich bei dem dargestellten kleinen Jungen um Davids Sohn Robert.

Es ist ein eigenartiges Werk, das David geschaffen hat, denn es schwankt zwischen verschiedenen Wirklichkeitsebenen und nicht nur zwischen verschiedenen Stilen, sondern zwischen grundverschiedenen Auffassungen von Kunst. Die Weigerung Davids, sich in diesem Fall deutlich für eine Sprache zu entscheiden, führt zu einem Werk, das in seiner Uneindeutigkeit und Unentschiedenheit trotz seiner qualitativ hochwertigen Bearbeitung „dumm“ ist, um Baudelaire sprechen zu lassen. Statt Transzendenz bietet sie kurzfristige Sensation, statt über die Wirklichkeit hinauszugreifen, gleichzeitig wird das Ideal in diesem Werk in die gewöhnliche, alltägliche Sphäre gezogen, banalisiert. Sie ist zu „beinig“, um die Lucy aus den *Peanuts* sprechen zu lassen.³⁵⁶

Die Statue hat zunächst einmal einen nicht erkennbaren symbolischen Gehalt: während eines Spazierganges beobachtete der Bildhauer, wie sein Sohn Robert eine Traube pflückte, ohne zu bemerken, daß sich eine Giftschlange zwischen den süßen Früchten verborgen hatte und im Begriff war, das Kind zu beißen. Das Werk symbolisiert insgesamt eine Bedrohung der Kindheit durch die Zukunft.³⁵⁷ Der für den Betrachter ohne Erklärungen seitens des Künstlers nicht einsehbare symbolische Gehalt des Werkes wäre einer „klassischen“ klassizistischen Statue zwar angemessen, symbolisiert dieses Werk doch eine höhere, abstrakte Idee, die über die bloße sichtbare Form weit hinausgeht. Doch in Verbindung mit der durchaus realistischen Darstellungsweise, die Baudelaire zu der Bemerkung hinreißt, daß dieses „wunderliche Ding“ aus echtem Fleisch bestehe, jedoch „c'est bête comme la nature“³⁵⁸ sei, und den Eindruck hinterlasse, mit Gipsabgüssen zu wetteifern, wirkt der symbolische Gehalt, den David seinem Werk unterschiebt, eigenartig fehl am Platze. Der Knabe und der Weinstock sind zu wirklichkeitsnah und zu detailreich wiedergegeben, um dem abstrakten Gehalt, den David seiner Arbeit gerne verliehen hätte, Ausdruck zu verleihen. Zudem ist dieser symbolische Gehalt auch bei

356 Eco, Umberto, Über schlechte Malerei, in : ders. Über Spiegel und andere Phänomene, München / Wien 1988, S. 107

357 Baudelaire, Charles, Juvenilia - Kunstkritik, Anhang, a.a.O., S. 425

358 Baudelaire, Charles, Salon de 1845, Sculpture, a.a.O., S. 403.

genauestem Hinsehen für den Betrachter nicht erkennbar; David hätte diesem Betrachter schriftlich eine Erklärung in die Hand geben müssen, welche Aussage von ihm intendiert war. Die klassizistische Formensprache wiederum, in die David sein Werk zwingt, wirkt ebenfalls gezwungen, denn es handelt sich um eine klassizistische Statue, in der das Ideal verlorengegangen ist, um durch Wirklichkeitstreue ersetzt zu werden.

Sowohl der Klassizismus als auch der Realismus dieses Werkes wirken gewollt und wenig überzeugend – und sie heben sich gegenseitig in ihrer Wirkung auf. Zurück bleibt eine Arbeit, die durch ihren Detailreichtum und ihre Geschicklichkeit Bewunderung hervorruft, aber ansonsten den Betrachter mit einem Gefühl der Sinnlosigkeit vor dem Werk verweilen läßt. Um mit Umberto Eco zu sprechen, der sich über die „schlechte Malerei“ ausläßt:

„[...] wie sollten wir bei einem Bein, das so eindeutig Bein ist (so »beinig« wie die Lucy von Charlie Brown sagen würde), auf den Gedanken kommen, daß da noch ein zweiter Sinn vorhanden sein könnte?“³⁵⁹

Mit dieser etwas naiv-vereinfachenden Aussage trifft Eco den Punkt. Die Skulptur, so vollkommen sie in ihrer Ausführung auch sein mag, hat nichts zu sagen, sie ist leer, sie ist in der Tat „dumm“.

Dies festgestellt, können wir mit Baudelaire's Worten zum *Enfant à la grappe* schließen: „Dies festgestellt, dürfen wir die Schönheit der Arbeit in aller Ruhe bewundern“³⁶⁰

5.2.3. BAUDELAIRE UND DIE „DIENER“ DER REALITÄT

Baudelaire verachtete diese Diener der Realität, die in ihrem unmöglichen Anspruch, die Natur objektiv wiederzugeben, diese in Wahrheit seelenlos kopierten. Diesen Nachahmern der Natur fehlte es, so Baudelaire, an Phantasie, an Einbildungskraft und an Ideen, an Poesie. Diese sind es, die das Wörterbuch der Natur abschreiben, ohne in der Lage zu sein, zu träumen und ihre Träume in Kunst zu verwandeln. Entweder ordnen sie ihre Kunst einer kleinlichen bürgerlichen Moral unter oder sie machen die Kunst im beharrlichen Leugnen der Existenz des *Surnaturalisme* zur Sklavin der sichtbaren Realität, die zwar analysiert werden, niemals jedoch empfunden werden kann. In der Beschränkung auf den Menschen und der Fokussierung auf die Natur verlieren die sogenannten Realisten, die Anhänger der sichtbaren Wirklichkeit, etwas, das einen der wichtigsten Momente der

359 Eco, Umberto, Über schlechte Malerei, a.a.O. (Anm. 355), S. 107

360 Baudelaire, Charles, Salon 1845, Sculpture, a.a.O., S. 180

Baudelaireschen Kunsttheorie ausmacht, nämlich das *Surnaturalisme* als die Fähigkeit, über die sichtbare Wirklichkeit hinauszuwachsen.

Sicherlich plädiert Baudelaire dafür, das moderne Leben in der Kunst zum Thema zu machen. Doch er plädiert keineswegs dafür, Götter, Heilige und Helden zu entthronen und statt ihrer das Gewöhnliche, Alltägliche darzustellen. Vielmehr muß sein Appell an die Künstler, die Moderne als kunsthoch zu betrachten, so verstanden werden, daß das Gewöhnliche, Alltägliche überwunden wird und die moderne Zeit mit ihren eigenen modernen Helden, Heilige und Götter gefüllt und somit poetisch wird. Ein Verfahren wie es von D'Angers vorgeführt wird, muß Baudelaire ablehnen.

Indem die Kunst das *Surnaturalisme* aufgibt, weil der Künstler dessen Existenz leugnet und so die Suche nach dem Übernatürlichen aufgibt, macht er sich zum Sklaven der Realität, zum Sklaven der Materialität. Für ihn existiert nur mehr die sichtbare Wirklichkeit, die er darzustellen trachtet. Die Natur, die Baudelaire als Wörterbuch versteht, das der Künstler durch den Filter seines Geistes in Poesie umwandelt, wird statt dessen abgeschrieben, kopiert. Damit aber verliert sie Seele.

D'Angers Statue zeigt es uns ganz deutlich: sein Werk hat an Seele verloren, das *je-ne-sais-quoi*, das Geheimnisvolle, Übernatürliche, das im Werk gefangen nimmt, ist aus dem *Enfant à la grappe* verbannt. Doch wer Materialist ist, ist der Wirklichkeit zu sehr verhaftet, dem Nützlichkeitsdenken zu sehr verfangen. Er kann ein Kunstwerk nicht einfach „so“ stehen lassen. Das *Enfant à la grappe* hat nicht von sich aus eine Moral, es hat nicht von sich aus einen Grund zu existieren - wir erinnern uns: das realistische Kunstwerk muß uns Fakten liefern, das Ergebnis empirischer Beobachtung

Also muß D'Angers die Existenz seiner Statue rechtfertigen, insbesondere, da er sich in der Komposition stark an der Antike orientiert hat. Sie folgt formal den klassizistischen Kompositionsregeln, ist es aber nicht mehr, wir haben es soeben gesehen. Das Porträt, das sie eigentlich ist, kann D'Angers jedoch als Akademiker nicht akzeptieren, denn dieses steht zu weit unten auf der Rangliste der Künste. Der moralische Gehalt und die klassizistischen Stilanleihen hingegen erheben das Werk, geben ihm Gewicht, machen es bedeutsam.

Doch genau das ist es, was sie so fragwürdig macht. Der *Enfant à la grappe* ist - im gleichen Sinne wie Pradiers *Lorettes* - ein Zwitterwesen und als solches braucht er einen Berechtigungsgrund. D'Angers ist gezwungen - sowohl durch sein Festhalten an der Antike als auch durch sein Klammern an die sichtbare Wirklichkeit, seinem Werk einen Gehalt beizumessen, einen Grund zu finden, dieses Werk überhaupt geschaffen zu haben. Doch dem Gehalt fehlt es an Substanz. Der untergeschobene moralische Gehalt, der in

keinster Weise von dieser Statue gestützt wird, ist hier der Schleier der Ästhetik, die Maske der Kunst, die Zuckerschicht, weil der Kunst nicht getraut wird. Auch darin ist sie „dumm“.

D'Angers folgt keiner künstlerischen Notwendigkeit, sondern beugt sich den ästhetischen Normen. Damit aber erhält sein *Enfant à la grappe*, wie so viele andere Werke des 19. Jahrhunderts, den Beigeschmack des Unehrliehen, der Leere. D'Angers hält sich an Regeln fest, die ihm von außen auferlegt wurden, sich nicht aus der Kunst selbst ergeben haben. D'Angers war nicht auf der Suche nach der „inneren Wirklichkeit“, er war nicht auf der Suche nach Struktur der Kunst, der Ordnung, die allen Dingen immanent ist, sondern beugte sich einer Ordnung, die von außen auferlegt wurde. Diese Ordnung kann Baudelaire nicht akzeptieren: wir sehen hier, warum. Im *Enfant à la grappe* sehen wir die Virtuosität des David D'Angers, doch nicht mehr. Im Betrachten zieht sie den Betrachter nicht in ihren Bann, sie ist ein bloßes Dokument der äußeren Wirklichkeit - und selbst als solches ist es nicht einmal überzeugend.

Wieder einmal sehen wir, wie fadenscheinig der Schleier der Ästhetik plötzlich geworden ist. Er vermag nicht mehr, uns zu überzeugen, weil er den Werken nicht immanent ist, sondern eine künstliche Zutat, die einen schalen Beigeschmack hinterläßt, das Gefühl des Unehrliehen, Gekünstelten. Der Gehalt ist auch hier austauschbar, das Sujet gewollt und D'Angers hat sich zu große Mühe gegeben, das Werk gelehrt aussehen zu lassen. Damit gehört D'Angers auch der größten Gruppe der von Baudelaire verabscheuten künstlerischen „Affen“ an, nämlich den „Geistreichen und Spitzfindigen“ der Kunst, auf die wir im nächsten Kapitel zu sprechen kommen werden.

5.3. DIE „SPITZFINDIGEN“ UND „GEISTREICHEN“ DER KUNST

Das größte Ärgernis für Baudelaire bildet keine eigene Kunstrichtung, sondern findet sich verstreut in allen -ismen des 19. Jahrhunderts: die „Geistreichen“ und „Spitzfindigen“ der Kunst, wie Baudelaire sie zu nennen beliebt.

Die Ausprägungen des französischen *esprit* in der Kunst des 19. Jahrhunderts dürfen keinesfalls als Skurrilität einzelner Werke oder Künstler betrachtet werden. Im Gegenteil: nehmen wir Baudelaire beim Wort, so überwiegen die „Gelehrten“, „Geistreichen“ und „Spitzfindigen“ und dominieren die Kunstszene der Mitte des 19. Jahrhunderts. Was aber zeichnet diese „Geistreichen“ und „Spitzfindigen“ aus?

Baudelaire ärgert sich in seinen Salonberichten außerordentlich über die allzu Gelehrten der Kunst. Bei jenen handelt es sich um die belesenen und gebildeten Künstler, die sich in der Kunstgeschichte bestens auskennen – und die schamlos sämtliche Epochen plündern, um schließlich mit dem Beutegut ihrer Raubzüge ihre eigenen Werke schmücken. Künstler dieser Art machen sich nicht die Mühe, Kunst aus Überzeugung zu schaffen – so wie beispielsweise noch Jacques-Louis David, der zwar der Antike gefolgt ist, doch in der römischen Antike die Bildersprache gefunden hat, die seinen eigenen moralischen und gesellschaftlichen Anschauungen entspricht.

Ein Künstler, der heute eine Szene der griechischen Mythologie darstellt, morgen seinen Schauplatz in der Renaissance auswählt, um übermorgen ein süßliches Schäferidyll darzustellen, schafft nicht aus einer Überzeugung oder Notwendigkeit heraus, sondern aus Gefälligkeit dem Publikum gegenüber, bei dem dieser oder jener Stil gerade wieder *à la mode* ist. Vielleicht aber auch, weil er zeigen will, daß er als Künstler ein gebildeter Mann ist. Diese *singes artistiques* putzen ihre Werke mit den Kostümen vergangener Epochen auf, weil sie, nach Meinung Baudelaires, träge sind. Sie sind zu träge, um die flüchtige Schönheit des zeitgenössischen Lebens aufzuspüren oder den Geist einer Epoche verstehen zu wollen. Statt dessen verstecken sie ihre Trägheit hinter historischen Kostümen und hinter Belesenheit.

Doch geht es Baudelaire nicht nur um Kostüme oder historische Epochen. Wie schon mehrfach erwähnt, war das Sujet eines Kunstwerks in den Augen des Dichters von einer mehr untergeordneten Bedeutung.³⁶¹ Ginge es Baudelaire, wie beispielsweise den Realisten, lediglich darum, daß er nur zeitgenössische Sujets dargestellt sehen wollte, so wäre es ihm schwergefallen, an Davids römischen Dramen, an Ingres orientalischen Märchengestalten oder an Christophes makabren Todestanz Gefallen zu finden. Wäre es so, hätte die hübsche kleine Nymphe Bartolinis ein ebensolches Mißfallen in Baudelaire erregt wie ihn Delacroix orgiastische Farbenschlachten abgestoßen hätten. Er hätte sich statt dessen der realistischen Bewegung eines Champfleury oder Taine angeschlossen, die für die zeitgenössische Darstellung des alltäglichen Lebens plädiert haben. Doch den Realismus dieses Champfleury konnte Baudelaire bekanntermaßen trotz ihrer engen Freundschaft nicht akzeptieren.³⁶²

Baudelaire war es, um es noch einmal zu verdeutlichen, in gewissem Maße –aber nicht vollkommen – gleichgültig, was dargestellt wurde. Das hat er bereits im Salonbericht

361 Auf die Angelegenheit des Sujets/Themas eines Kunstwerks sowie auf die Form-Inhalt-Problematik gehe ich an späterer Stelle noch einmal ein.

362 Trotz der unterschiedlichen Ansichten zur Kunst hat Baudelaire und Champfleury eine tiefe Freundschaft verbunden, siehe: Baudelaire, Charles, *Le Spleen de Paris/ Gedichte in Prosa*, in: ders., *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 8, München – Wien 1985, S. 326; vergl. dazu auch: Baudelaire, Charles, *Vom Sozialismus zum Supranaturalismus*, a.a.O., S. 204ff.

1846 deutlich klargestellt, als es um die Frage ging, was denn Romantik sei. Romantik liege – es sei hier nur zur Erinnerung wiederholt – „[...] n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir.“³⁶³ Es liegt nahe anzunehmen, daß diese Äußerung sich nicht nur auf die romantische Kunst beschränkt. Folglich kann auch nicht allein an der Verwendung historischer Kostüme festgemacht werden, ob es sich bei den „Affen der Kunst“ wirklich um Affen handelt. Stellt ein Künstler ein historisches Sujet dar, so ist es für Baudelaire vollkommen legitim, in dem entsprechenden Werk ein historisches Kostüm zu verwenden. Entscheidend ist hierbei jedoch die künstlerische Absicht, die den Künstler dazu bewogen hat, dieses oder jenes Thema zu wählen.

Führen wir uns zur Verdeutlichung dieses Sachverhalts ein Beispiel vor Augen: Wenn beispielsweise ein Künstler wie Delacroix in der Vergangenheit stöbert, um ein blutiges Schlachtfest à la *Der Tod des Sardanapal* zu feiern (Abb. 27), so flüchtet sich Delacroix nicht aus reiner Bequemlichkeit in die Vergangenheit, um einen beliebigen, allgemeinen Gegenstand zu thematisieren. Delacroix beruft sich auf das 1821 veröffentlichte Drama *Sardanapalus* Lord Byrons, in dem es um den Tod des letzten Assyriekönigs ging, der bekanntermaßen ein ausschweifendes Lotterleben geführt hatte. Was Delacroix an diesem Drama fesselte und was er letztlich auch darstellte, war eben nicht die historische Dokumentation, in der er einen lange vergessenen König mit seinem Harem dargestellt werden sollte, sondern die faszinierende Auflösung des Dramas, in der *Sardanapal* seinen Selbstmord als heroischen Akt des Widerstandes feiert. Delacroix molochisches Massaker ist in diesem Sinne keine Erzählung, sondern ein gegenwärtiger Zustand. Insofern verliert die Erzählung, die als Vorbild für das Gemälde gedient hat, an Bedeutung. Sie ist noch nicht einmal zum Verständnis des Dargestellten besonders wichtig. Ohne an dieser Stelle genauer auf dieses Gemälde eingehen zu wollen, kann so viel gesagt werden, daß Delacroix das Gemälde nicht geschaffen hat, um den Tod des Sardanapal darzustellen – ja, im Grunde genommen wird Sardanapal in diesem Gemälde zur Nebensache – sondern um ein dramatisches Massaker, einen orgiastischen Todestanz im Farbenrausch zu feiern. Jenes Schauspiel, das den Tod des Herrschers begleitete, wird in der Imagination des Betrachters inszeniert, der sich dem faszinierend morbiden Schauspiel des Bildes nicht mehr entziehen kann. Es geht also mehr um den psychologischen Effekt des Bildes, dessen Wirkung auf den Betrachter, auf die Emotionen und die Imagination des Betrachters, als darum, eine Geschichte zu erzählen.

Das Interesse des Malers hat sich punktuell an dieser einen Szene der Todesumstände des Herrschers festgemacht, doch nicht, um eine Anekdote zu erzählen, sondern um eine innere Vision zu schildern. Das Sujet des Bildes ist so gesehen tatsächlich von

363 Baudelaire, Charles, Salon de 1846, Qu'est-ce que le romantisme?, a.a.O., S.420

untergeordneter Bedeutung; es gerät – überspitzt formuliert – so schon fast zum reinen Mittel zum Zweck. Und dennoch darf dies nicht so verstanden werden, daß das Sujet vollkommen verschwindet: der Gegenstand ist untergeordnet, aber damit keineswegs unwichtig. Anders formuliert: Delacroix wollte hier nicht den Stoff als Thema darstellen, sondern es besteht die umgekehrte Situation: der Stoff wird zum Anlaß der Darstellung, zum Motor, um die Vision in Gang zu bringen.

Anders verhält es sich beispielsweise bei der Statuette *Angélique et Roger montés sur l'hippogryphe* von Barye (Abb. 28), die eine Nebenszene aus Ariosts *Orlando furioso* darstellt.³⁶⁴ Ich könnte an dieser Stelle auch andere Werke aufzählen, doch illustriert diese kleine hübsche Statuette – und das ist sie in der Tat – recht gut, worin der Unterschied ist zwischen einem historischen Thema à la Delacroix und einem, das von einem konservativeren Geist bearbeitet wurde, besteht.

Roger rettet auf einem Hippogryph die schöne Chinesenprinzessin Angélique, über die die Hauptfigur, der rasende Roland, vor lauter Liebe den Verstand verloren hat, vor einer Orka. In Baryes Version fliegt das Greifenpferd über dem Schlangeneungeheuer hinweg, auf seinem Rücken befindet sich Roger in voller Rüstung mit der nackten Angélique in seinem Arm.

Auf den ersten Blick ist zu sehen, daß Barye eine vollkommen andere Intention besaß als Delacroix. Die Darstellung des Roger und der Angélique, so wunderbar sie auch anzusehen sein mag, zeigt im Grunde eine vollkommen belanglose Szene. Das Thema besitzt nicht die gleiche Dringlichkeit oder Notwendigkeit wie bei Delacroix. Der Betrachter hat nicht das Gefühl, daß Barye die Intention hatte, eine Vision zu visualisieren, die den Beschauer aufwühlen soll und ebenso die Imagination in Gang bringen soll. Barye bleibt hier im Rahmen der Konvention. Mit dieser handwerklich sehr reizvoll gearbeiteten kleinen Statuette schildert er eine Anekdote, die der Betrachter zum besseren Verständnis kennen sollte, um sie nicht zu verwechseln – Tatsächlich könnten wir diese Statuette eine Art Rätselspiel für den Zuschauer betrachten, der erraten soll, welcher Ausschnitt aus welcher Erzählung hier gerade dargestellt wird. Letztendlich jedoch ist es, abgesehen von der intellektuellen Herausforderung, für Barye und den Beschauer gleichgültig, wer und was hier dargestellt wird. Wäre der Hippogryph und die Rüstung nicht, so könnte das Thema auch *Zephyr und Psyche* oder *Perseus und Andromeda* heißen. Insofern besitzt *Roger et Angélique* etwas Beliebiges, Austauschbares. Die Kostümierungen sind gleichgültig, es spielt für die Bedeutung dieser Gruppe keine Rolle, ob die dargestellten Protagonisten in

³⁶⁴ Es ist, wie an dieser Stelle zugegeben werden muß, ein wenig unfair, ein Meisterwerk der Historienmalerei, das naturgemäß einen hohen künstlerischen Anspruch für sich fordert, mit einer Arbeit zu vergleichen, die von Anfang an nur eine mehr dekorative Aufgabe erfüllen sollte. Doch veranschaulicht gerade dieser so unpassend erscheinende Vergleich Baudelaires Standpunkt recht gut.

mittelalterliche, antike, moderne oder überhaupt in Kleidung gehüllt sind. Die Statuette besitzt nicht die Intensität des Delacroix'schen Dramas. Sie ist ein dekoratives Kleinod, sie ist ein Stück, das für ihre Kunstfertigkeit bewundert werden will, doch darüber hinaus ist sie nichts.

Es zeigt sich auch hier wieder, daß, wie bei Delacroix, das Sujet an Gewichtigkeit verloren hat. Doch im Unterschied zu Delacroix, wo das Sujet als Satellit das Kunstwerk umkreist, hat das Sujet bei Baryes *Roger et Angélique* im Grunde genommen vollkommen an Belang verloren. Um es präziser zu formulieren: das Sujet hat bei Delacroix nicht an Bedeutung verloren, sondern funktioniert gleichwertig neben allen anderen Gestaltungsmitteln. Das Thema ist der stabilisierende, sinngebende Rahmen, der gleichermaßen von Bedeutung für das Bild ist wie die formale Gestaltung, die Komposition, die Farbe. All diese Mittel fügen sich zu einem einheitlichen Werk zusammen, bei dem das eine Element das andere ergänzt und nicht denkbar ist, daß eines dieser bildnerischen Mittel weggelassen wird.

Bei Baryes *Angélique et Roger montés sur l'hippogriffe* hingegen fungiert das Thema quasi nur noch als Maske, die das Nichts verhüllen soll. Das Thema ist ein hübsches Rätselspielchen für den Betrachter, doch ist es nicht weiter wichtig für das Kunstwerk, wie wir bereits erläutert haben. Das Thema ist austauschbar, denn es *bedeutet* nicht. Es könnte genau so gut auch ganz fehlen.

Die Trägheit der Künstler, von der Baudelaire spricht, bezieht sich demzufolge nicht nur auf die einfache Kostümierung, sondern vielmehr auf die gesamte Konzeption des Kunstwerks. Das beliebige historische Kostüm, das Baudelaire anprangert, ist in diesem Sinne viel mehr als Symptom einer allgemeinen Trägheit zu betrachten, in die der Künstler verfällt, wenn er nicht in der Lage oder auch nur Willens ist, „seine“ Kunst konsequent mit allen Auswirkungen auszuüben.

Diesem historische Kostüm, das die Künstler ihren Werken überstülpen, fehlt die „innere Notwendigkeit“, was bereits zur Sprache kam. Es ist Stückwerk, es fehlt die Überzeugung. Der Künstler will nicht einer – anstrengenden – künstlerischen Moral folgen, die ihm am Ende des Tages keinen *Sou* einbringen wird, sondern dem Publikum gefallen, es bezaubern, verblüffen oder durch Technik glänzen.

Doch beschränken sich die „Geistreichen“ und „Spitzfindigen“ nicht nur darauf, ihre Geschichtskenntnisse vorzuführen. Diese „Geistreichen“ und „Spitzfindigen“ gefallen sich, so Baudelaire, auch darin, ihren *esprit* aller Welt vorzuführen. Sie verbergen ihren Mangel an Einbildungskraft hinter Gelehrsamkeit. Sie machen sich des „plus ou moins entachés de désobéissance à l'idée de l'art pur“³⁶⁵ schuldig. Dazu seien ihnen alle

365 Baudelaire, Charles, *Salon de 1859, Sculpture*, a.a.O., S. 675

erdenklichen Mittel recht, sogar die, die der Kunst fremd sind. Sie wollen das Publikum verblüffen und erstaunen. Sie erfinden Titel, die für das Publikum ein Bilderrätsel darstellen, um ein Ratespiel aus Kunst machen zu können, sie sozusagen mit Zuckerguß genießbarer zu machen. So ist der Titel eines Gemäldes des Salons 1859, den Baudelaire hier als Beispiel anführt – *Amour et gibelotte – Die Liebe und das Kaninchenfrikassee*³⁶⁶ in der Tat so eigenartig, daß ein Salonbesucher sich allein durch diesen Titel dazu verlockt fühlen könnte, dieses Gemälde im Salon nur aufgrund des Titels aufzusuchen, um herauszufinden, welche Bewandnis es denn damit hat. Der spitzfindige Künstler will erstaunen, verblüffen, auffallen – doch nicht allein durch die Mittel der Kunst, die eines solchen Rätselspiels nicht bedarf, sondern durch „Kriegslisten“, wie der Dichter es nennt. Natürlich will ein Großteil des Publikums es so. Es will urteilen, analysieren, rätseln, moralisieren, sich unterhalten lassen, sich belehren lassen – jedoch nicht empfinden! Der Künstler, der seinem Publikum erspart, sich der schwierigen Aufgabe des Empfindens zu stellen, erzieht sich ein Publikum, das vom Künstler wiederum genau diese Art der Kunst fordert.

Mit dem Wort „Empfindung“ sind wir wahrscheinlich beim eigentlichen Kern des Problems, das Baudelaire mit der Gruppe der Spitzfindigen und Geistreichen hat, angekommen: die Rätselspiele, zu denen die „Affen der Kunst“ mit ihren Kunstwerken herausfordern, regen den Intellekt an, jedoch nicht die Einbildungskraft. Analyse und Imagination sind als zwei diametral gegenüberstehende Konzepte zu verstehen. Wer ein Kunstwerk analysiert, empfindet es nicht, er *überdenkt* es statt dessen. Wer das Rätsel des Kunstwerks zu seiner Zufriedenheit gelöst hat, geht über zum nächsten Werk, statt sich, wie Baudelaire es von seinem Betrachter fordert, dem Kunstwerk hinzugeben. Er baut Distanz auf, statt sie, wie Baudelaire es fordert, abzubauen. Statt sich in einer traumartigen Vision des Schönen zu ergehen, verbleibt er auf der Ebene des Materiellen, Sichtbaren, Alltäglichen, Sicherem. Somit vergeht sich der Künstler, der eigentlich aus der Sphäre des Alltäglichen und Materiellen heraustreten und in eine Welt der traumartigen Vision, der Empfindungen und des Erlebens eindringen soll, an der Kunst, indem er Kunst zum alltäglichen, *banalen* Konsumgut macht, statt den umgekehrten, von Baudelaire geforderten, Weg zu gehen. Er verfehlt gleichermaßen seine Aufgabe, den Betrachter – sofern dieser in der Lage dazu ist – zu der gleichen Leistung zu animieren. Aus diesem Grunde sind die Mittel der „Geistreichen“ und „Spitzfindigen“ der Kunst nicht angemessen und aus diesem Grunde muß Baudelaire diese Art Künstler voller Ablehnung begegnen.

Dies gilt natürlich nicht pauschal für alle Künstler, die sich in Rätselspielen ergehen. Nicht immer zielt die Kritik an einem Werk, das mit einem Titel glänzt, der zu intellektuellen Gedankenspielen reizt, auf die qualitative Ebene. Ein Werk mit einem seltsamen Titel

366 Baudelaire, Charles, Salon 1859, *Le public moderne et la Photographie*, a.a.O., S. 614

kann trotzdem faszinierend sein, wie das Beispiel Héberts zeigt. Doch in Baudelaire's Augen ist dieser dennoch zu kritisieren, da der entsprechende Künstler, wie Baudelaire anmerkt, scheinbar nicht genug Glauben in seine Kunst habe. Kunst allein reicht ihm und dem Publikum nicht mehr, es fehlt das „Sahnehäubchen“, welches das Kunstwerk in Zuckerguß hüllt, um es vermeintlich genießbarer zu machen:

„Dieses Geschlecht, Künstler wie Publikum, hat in der Tat so wenig Glauben an die Malerei, daß es sie unaufhörlich zu verkleiden und wie eine widrige Medizin mit einer Zuckerschicht zu überziehen sucht; und was für ein Zucker, großer Gott!“³⁶⁷

Ein Geistreicher macht sich, so Baudelaire, des Ungehorsams gegen die Idee der „reinen Kunst“³⁶⁸ schuldig.

5.3.1. EMMANUEL FRÉMIET, EIN „ARTISTISCHER AFFE“ DER SKULPTUR

Emmanuel Frémiet, einer der Schüler François Rudes,³⁶⁹ war einer der Bildhauer, der sich dem heftigen Spott Baudelaire's aussetzen mußte. Frémiet, der mit einer ähnlich wissenschaftlichen Präzision seine Vorbereitungen für seine Skulpturen betrieb, hat wie Barye, wäre prädestiniert für einen heftigen Angriff des Dichters bezüglich des Realismus seiner Arbeiten. Die Tierskulpturen Frémiets, die einen Großteil seines Ruhmes ausgemacht haben, sind nämlich von einer nahezu fanatischen photographischen Genauigkeit geprägt. Doch war dies in der Salonbesprechung 1859 nicht der Kritikpunkt. Baudelaire schätzte die handwerklichen Fähigkeiten des Bildhauers durchaus, wenn er darauf hinweist, daß Frémiet ein geschickter Bildhauer, ein „excellent ouvrier“³⁷⁰ sei – doch dürfen wir nicht vergessen, daß Baudelaire Geschicklichkeit, die er in vielen Bildhauern fand, nicht als Qualitätskriterium ansah, welches einen guten Künstler ausmachte.

Vielmehr kritisiert Baudelaire an Frémiet dessen Hang zu Wirkungen. Dieser will erstaunen und verblüffen. Mit welchen Mitteln Frémiet dies betreibt, zeigt Baudelaire an zwei Werken des Bildhauers. Einmal nennt er den *Orang-Utan, der eine Frau in den Wald verschleppt*; ein Werk das er allerdings, wie er selbst zugibt, nicht gesehen hat und das auch von der Jury abgewiesen wurde. Das zweite genannte Werk ist das *Cheval de saltimbanque* – das Pferd des Gauklers.

367 Baudelaire, Charles, Salon 1859, Das Moderne Publikum und die Photographie, a.a.O., S. 134

368 „[...] tous plus ou moins entachés de désobéissance à l'idée de l'art pur [...]“ in: Baudelaire, Charles, Salon de 1859, Sculpture, a.a.O., S. 675

369 Baudelaire, Charles, Aufsätze zur Literatur und Kunst, Anhang, a.a.O., S. 364

370 Baudelaire, Charles, Salon de 1859, Sculpture, a.a.O., S. 675

Der (angebliche) Orang-Utan, der eine Frau in den Wald verschleppt, rief einen beträchtlichen Skandal hervor und war eigentlich ein Gorilla. Die Plastik ist heute in ihrer ersten Version nur noch von Photographien bekannt (Abb. 29a). Allerdings wiederholte Frémiet das Motiv noch mehrere Male.³⁷¹ Der Gorilla, der sich eine nackte junge Frau unter den Arm geklemmt hat, war in der ersten Fassung noch rennend zu sehen, in der Fassung von 1887 (Abb. 29b) hingegen ist der Menschenaffe in einer defensiven Haltung wiedergegeben. Das Werk, das 1859 von der Salonjury noch zurückgewiesen wurde, erhielt auf dem Salon 1887 eine Ehrenmedaille.³⁷² Schauen wir uns die Fassung des Jahres 1887 im Folgenden genauer an.

Die Statuengruppe zeigt den kräftigen Gorilla in einer Schrittstellung auf einem Felsen. Er blickt mit aufgerissenem Maul nach links in die Ferne. In einer linken Hand hält er einen Stein, unter seinem rechten Arm hält der Gorilla eine sich wehrende junge Frau in einem Klammergriff, die sich mit beiden Armen verzweifelt gegen das Tier wehrt. Außer einem Gürtel um die Taille ist die junge Dame unbekleidet.

Baudelaires verabscheut das Werk aufgrund seiner Thematik:

„Der *Orang-Utan, der eine Frau in den Wald verschleppt* (ein abgelehntes Werk, das ich natürlich nicht gesehen habe), ist so recht der Einfall eines spitzfindigen Geistes. Warum nicht ein Krokodil, ein Tiger oder jedes beliebige Tier, das eine Frau auffressen könnte? Aber nein! bedenken (*sic!*) Sie doch, daß es nicht ums Auffressen, sondern ums Vergewaltigen geht. [...]. »Er verschleppt sie; wird sie ihm widerstehen können?« [...] Ein bizarres, vertracktes, aus Entsetzen und priapischer Neugier gemischtes Gefühl wird den Erfolg erringen. [...] Solche Sujets sind einer reifen Begabung wahrhaftig nicht würdig, und die Jury hat recht daran getan, dieses garstige Drama abzuweisen.“³⁷³

Tatsächlich kann man das Sujet dieses Werkes nur als bizarr bezeichnen. Es ist eindeutig, wie Baudelaire schon erkannt hat, daß Frémiet auf ein sensationsgieriges Publikum und einen Skandal abgezielt hat. Das Publikum sollte sich an der an diesem grotesken Schauspiel weiden, es sollte darüber reden, sich die Frage stellen, was dieser entsetzliche Affen denn mit einer hübschen jungen Menschenfrau anstellen würde.³⁷⁴

371 Baudelaire, Charles, Aufsätze zur Literatur und Kunst, Anhang, a.a.O., S. 364

372 Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York/Oxford 1986, S. 290

373 Baudelaire, Charles, *Salon 1859, Skulptur*, a.a.O., S. 205

374 Bei dieser Statue handelte es sich im übrigen um einen weiblichen Gorilla, was Baudelaire und Chesneau übersehen hatten und mit ihnen vermutlich der größte Teil des Publikums. Daher gehe ich im folgenden auch, wie Baudelaire, von einem männlichen Gorilla aus, da es mir in diesem Abschnitt nicht in erster Linie um eine Analyse der Skulptur geht, sondern auf der einen Seite um eine Rekapitulierung des Effektes, den diese Statue auf das Publikum des 19. Jahrhunderts hatte. Auf der anderen Seite ist das Ziel an dieser Stelle, aufzuzeigen, warum Baudelaire diese Statue mit so großer Mißbilligung betrachtet hat.

Der Gorilla, oder der Menschenaffe im allgemeinen, galt im 19. Jahrhundert als Symbol tierischer Wollust mit einem unersättlichen Appetit auf menschliche Frauen. Ebenso wurde der Menschenaffe geradezu als Karikatur des Menschen betrachtet, als eine Rasse, die sämtliche Laster des Menschen, nicht jedoch dessen Tugenden innehatte. Frauen wurde in dieser Zeit übrigens nachgesagt, daß sie ähnliche unzivilisierte Eigenschaften hatten wie Menschenaffen.³⁷⁵ Die junge Frau, die der Gorilla unter seinen Arm geklemmt hat, wehrt sich verzweifelt – jedoch nur mit dem Oberkörper. Ihre Beine hingegen hängen passiv herunter. Auf der einen Seite kämpft sie zwar, doch auf der anderen Seite zeigt sie eine verwundbare Hilflosigkeit, die geradezu dazu animiert, gleich ob Mann oder Affe, sie in Besitz zu nehmen. Es handelt sich bei ihr um eine „Nymph with the broken back“ wie Dijkstra sie bezeichnen würde. Sie wehrt sich zwar, doch in Wahrheit ist sie passiv, hilflos – das Ergebnis dieses Raubes steht von vornherein fest. So sollte es in den Träumen der männlichen Bevölkerung des 19. Jahrhunderts auch sein, wenn man nach dem Schreiber des Napoleonischen Codes geht: „[...] die Frau wurde dem Mann gegeben, daß sie ihm Kinder gebären könne. Sie ist daher sein Eigentum, ebenso wie der Obstbaum das Eigentum des Gärtners ist.“³⁷⁶ Die „Nympe mit dem gebrochenen Rücken“ wird in Besitz genommen und ist damit Eigentum, mit dem man tun und lassen kann, was man will. Daß es sich hier um ein Tier handelt, das eine Menschenfrau für sich beansprucht, gibt dem Ganzen nur noch eine perversere Note.

Chesneau sah in dieser Plastik einen „Schrei der Entrüstung, einen starken, wiewohl stummen Protest gegen die Brutalität des Mannes.“³⁷⁷ Doch ein Großteil des Publikums dürfte sich eine ganz andere Frage gestellt haben, nämlich die, ob die Frau, die sich hier halb wehrt, halb ergeben hat, nicht in Wahrheit genauso unersättlich ist wie das Tier, das sie gerade verschleppt. Eine Frage übrigens, die sich nicht nur das weibliche Publikum gestellt haben dürfte.

Doch was ist noch so schockierend, aufregend und sensationell an diesem Werk, wo doch Darstellungen von Liaisons zwischen Mensch und Tier in der Kunstgeschichte keine Seltenheit sind? Motive wie *Leda und der Schwan*, *Jupiter und Io* oder *Europa und der Stier* sind hinreichend bekannt.

Der Unterschied zu beispielsweise *Leda und dem Schwan* (Abb. 12) ist der, daß das sensationslüsterne – oder besser vielleicht lüsterne – Publikum sich nicht einer Darstellung gegenüber sieht, die durch den Deckmantel der Mythologie legitimiert wird. Anders als im Falle des Schwans, der Zeus' Identität verbirgt, versteckt sich hinter der Gestalt des

³⁷⁵ Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity*, a.a.O., S. 291

³⁷⁶ Napoleonischer Code, Artikel 1124, zitiert nach: ebd., S. 111 („[...] woman was given to man so that she could give him children. She is therefore his property, just as a fruit tree is the property of the gardener.“)

³⁷⁷ Baudelaire, Charles, *Aufsätze zur Literatur und Kunst*, Anhang, a.a.O., S. 364

Affen keine göttliche Macht. Es handelt sich hierbei schlicht und ergreifend um ein wildes Tier, und noch nicht einmal ein „edles“ wildes Tier, sondern eines, dem die negativsten Eigenschaften zugeschrieben werden. Geschichten und Gerüchte über Gorillas, die kleine Jungen und junge Frauen aus den Dörfern rauben und in den Dschungel verschleppten, die von der Reiseliteratur verbreitet wurden, machten die Runde. Eine derartige Darstellung benutzt also nicht die Mythologie als Deckmantel und Legitimation, sondern schließt sich ganz offen den kursierenden Gerüchten an, die zwar kaum glaubhaft sind, in denen vielleicht aber doch ein wahrer Kern stecken könnte...?

Ein zweiter Faktor kommt hinzu, der in der Menschenähnlichkeit des Menschenaffen gegründet ist. Er ist nicht wirklich ein Raubtier – ein Gorilla, oder allgemeiner: der Menschenaffe, kann auf zwei Beinen gehen, ist allgemein ähnlich gebaut wie ein Mensch und wer einen Menschenaffen einmal längere Zeit beobachtet hat, wird feststellen, daß ihnen eine Intelligenz anhaftet, die eher der des Menschen nahekommt als der eines einfachen, instinktgesteuerten Tieres. Der intelligente Blick aus den Augen eines Menschenaffen ist menschenähnlich, das ist es, was ihn so Besonders macht, ihn unter die Haut gehen läßt.

Dies alles macht den Menschenaffen, worunter nicht nur Gorillas, sondern auch Orang-Utans und Schimpansen fallen, in der Sicht des 19. Jahrhunderts zu einer Karikatur des Menschen. Damit wird dieses wilde Tier einer ähnlichen Charakterisierung unterworfen wie der Sklave Caliban in Shakespeares *Der Sturm*: Caliban ist der Sklave des Zauberers Prospero, der hier den Inbegriff der Kultur darstellt. Caliban ist das Gegenteil davon: wild und unberechenbar verkörpert er die ungebildete, triebgesteuerte Energie, die ihn unfähig zu freier Selbstbestimmung macht. Er lehnt sich gegen Prospero auf, doch als er erkennen muß, daß dieser ihm überlegen ist, fügt er sich wieder in seine Rolle als Sklave. Ähnlich wird auch der Menschenaffe gesehen. Er ist ein Halbmensch, was ihn abstoßender macht als ein echtes Raubtier zu sein. Er ist triebgessteuert, aggressiv, unberechenbar und dem „richtigen“ Menschen unterlegen. Die Vorstellung einer Schönen, die einem wilden Tier zum Opfer fällt, ist dramatisch und romantisch. Eine Schöne, die einem halben Menschen zum Opfer fällt, der sie nicht wie ein echtes wildes Tier in seinen Bau schleppen und in Stücke reißen will, sondern ganz andere Dinge mit ihr anstellen mag – das ist eine grundsätzlich abstoßende Vorstellung, die die schmutzige Phantasie einer sensationslüsternen Menge durchaus anzustacheln vermag.

Das Ziel einer solchen Skulptur ist ein ähnliches, das heutzutage ein Gunther von Hagen verfolgt. Unter dem Deckmantel der Wissenschaft und Kunst stellt Gunther von Hagen seine plastinierten und bis zur Unkenntlichkeit zerschnittenen und wieder zusammengesetzten Toten aus (Abb. 30 und 30a). Die verwüsteten Leichname üben auf

das Publikum eine morbide Faszination aus: Es sind echte tote Menschen, doch durch von Hagens Verfahren und die Ausstellungspraxis so zur Unkenntlichkeit entstellt, daß das gesellschaftliche Tabu des Respekts vor dem Toten sich auflöst und das Grauen dem makabren Vergnügen weicht, der reinen Lust am Schauen. Nicht das vordergründig angegebene Motiv der wissenschaftlichen Bildung der Massen ist es, die die eigentliche Motivation für die Inszenierung eines derartigen makabren Schauspiels darstellt, sondern eben diese Sensationsgier des Publikums. Auch Frémiet, der mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit mit den Theorien Darwins zumindest in den Grundzügen vertraut war,³⁷⁸ stellt das von ihm geschaffene Figurentheater durch die realistische Darstellung unter den Deckmantel der Wissenschaftlichkeit. Die Mythologie hat hier ausgedient, es lebe die Moderne!

5.3.2. EIN WEITERER SPITZFINDIGER: PIERRE-EUGÈNE ÉMILE HÉBERT

Die Kritik Baudelaires, die auf die unwürdigen Methoden zielt, mit denen die Künstler Aufmerksamkeit zu erheischen suchen, bedeutet nicht zwangsläufig, daß ein Werk qualitativ schlecht sein muß, was sein ausführlicher Kommentar zur Plastik *Et Toujours! Et Jamais!* beweist.

Pierre-Eugène Émile Hébert stellte auf dem Salon 1859 mit seiner Skulptur *Et Toujours! Et Jamais* ein sehr eigenwilliges Werk aus (Abb. 5). 1863 stellte Hébert das gleiche Werk, diesmal in Bronze, erneut aus. Der Titel *Et Toujours! Et Jamais! – Immer! Niemals!* gibt keinerlei Aufschluß auf das Werk, weder dessen Sujet noch dessen Aussehen. Baudelaire beklagte sich beim Anblick der Plastik darüber, daß er den Katalog viermal habe durchlesen müssen, bis er schließlich über den Titel informiert wurde. Es enttäuscht ihn, daß Hébert es von Nöten fand, einen spitzfindigen Titel erfinden zu müssen.

Nicht nur der Titel ist erstaunlich, sondern auch das Werk selbst. Die Gruppe zeigt ein eng umschlungenes, fast schon ineinander verschmolzenes Liebespaar. Die junge, schöne Frau, die sich den Armen ihres Liebhabers hingibt, ja geradezu bewußtlos dahinschmilzt, ist nackt. Ihr Körper erscheint weich wie Wachs, willenlos und fügsam schmiegt sie sich an ihren Liebhaber. Ihr Gesicht mit den geschlossenen Augen ist ihm zugewendet. Ihr Geliebter, der nicht, wie vielleicht zu erwarten wäre, ein ebenso reizender Jüngling ist, sondern der Tod in Gestalt eines grausigen Skeletts, hebt seinen Kopf in Antwort auf

³⁷⁸ zwar erschien Darwins Abhandlung *Origin of Species* erst im gleichen Jahr wie Frémiets Salonexponat, nämlich 1859, doch kann durch die engen Beziehungen zum naturhistorischen Museum, zum Jardin des Plantes sowie durch das ausgeprägte wissenschaftliche Interesse, das Frémiet an den Tag legte, davon ausgegangen werden, daß er von Darwins Theorien bereits gehört hatte. Zudem kursierten zeitgleich in der wissenschaftlichen Welt ähnliche Theorien. Fusco, Peter; Janson, H. W. (Ed.), *The Romantics to Rodin*, a.a.O., S. 278

ihr zurücksinken entgegen. (Abb. 31) Er steht hinter ihr und stützt die schlaffe Gestalt des jungen Mädchens. Seine Berührungen besitzen einen ausgesprochen erotischen Charakter: Er streichelt ihr mit seiner rechten Skeletthand über den Oberschenkel, seine linke Hand liegt in einer zärtlichen Berührung auf ihrer Taille. Dieses Skelett ist, wie Baudelaire es ausdrückt, voller „geheimnisvoller und abstrakter Schönheit“. Es handelt sich hier nicht um ein blankes Knochengerüst, sondern es kleben hier und da Hautfetzen und die Gestalt ist von einem riesigen Leichentuch umhüllt. Hébert wollte, so interpretiert es Baudelaire, mit dieser Gestalt die „schwankende Ungeheuerlichkeit des Nichts“³⁷⁹ zum Ausdruck bringen. Dieses Skelett, Lamia, Larve ist ein „Gespenst voll von Leere“. Unter dem Liebespaar, auf dem Sockel, ist das Grab aufgebrochen, ein zerbrochener Grabstein ist zu sehen, auf dem der Titel eingraviert ist: Et Toujours! Et Jamais!! (Abb. 31a). Es ist ein Titel, von dem Baudelaire zugibt, daß er dafür keine Erklärung findet. Frédéric Astruc hingegen deutet den Titel folgendermaßen: *Immer* erinnere an den „monotonen und grausamen Refrain des Todes, *Niemals* am das ewige Rätsel seines Nichts.“³⁸⁰

Die Idee der Kombination von ekelhaften Knochen und schönem jungen Mädchen ist keine Erfindung Héberts, sondern eine Variante eines Motivs, das altbekannt ist. Der Tod und das Mädchen ist eine Variante des Totentanz-Themas und ist seit dem Mittelalter ein immer wieder auftauchendes Thema in der Kunst. Besonders im deutschen Raum des sechzehnten Jahrhunderts erfreute sich das Motiv der Beliebtheit. Eine der wohl bekanntesten Tod-Mädchen-Varianten dieser Zeit stammt von Hans Baldung Grien (Abb. 32). Das 1517 entstandene Bild zeigt, wie bei Hébert, ein junges, nacktes Mädchen im Vordergrund, die mit einem durchsichtigen Schleier um die Hüften nur äußerst dürtig bekleidet ist. Hinter ihr befindet sich der Tod, ein verwesender Leichnam, von dessen Skelett Hautfetzen herabhängen. Mit seiner knöchigen linken Hand hat er die Schöne beim Schopf gepackt, die jedoch beileibe nicht daran denkt, dem grimmigen Knochenmann in die Arme zu sinken. Statt dessen rinnen ihr die Tränen der Verzweiflung übers Gesicht und ihre Hände sind in einer flehenden Geste ineinander verschränkt. Der Tod hingegen zeigt mit seiner rechten nach unten, auf die Erde, in der sie trotz ihres Bitten und Flehens am Ende enden wird. Die Darstellung ist dem Umkreis der Vanitas-Motivik zuzurechnen. Schönheit und Verfall, nebeneinandergestellt, verbildlichen in krasser Weise die Eitelkeit der Welt. Die Schönheit des Körpers ist nichtig, leerer Schein, denn auch sie wird im Nichts vergehen. Der erotische Frauenkörper verdeutlicht das in doppelter Weise, denn durch die Frau erst kam die Eitelkeit, die Wollust, die Sünde überhaupt erst in die Welt. Die verführbare Frau, die gleichzeitig den Betrachter verführt, führt zu einer ambivalenten Betrachtersituation:

379 Baudelaire, Charles, Salon 1859, Skulptur, a.a.O., S. 207

380 Astruc, Frédéric, zitiert nach: Baudelaire, Charles, Aufsätze zur Literatur und Kunst, Anhang, a.a.O., S. 365

„[...]sie [die Bilder] unterstreichen einerseits die sündhafte Lüsternheit des Menschen, die zum ewigen Tod führt, erregen aber andererseits zugleich eben diese wollüstigen Gefühle bei dem Betrachter, um ihn als mitschuldigen Sünder zu verurteilen.“³⁸¹

Noch direkter ist die erotische Anspielung in Niklaus Manuel Deutschs Gemälde *Der Tod als Kriegsknecht umarmt ein junges Mädchen* (Abb. 33), das ebenfalls im Jahr 1517 entstanden ist. Was bei Grien noch Anspielung war, wird bei Deutsch offen ausgesprochen.

Dieses althergebrachte Thema greift Hébert mit seiner Figurengruppe also auf. Da die Ikonographie bekannt ist, verbleibt auch H.W. Jansons Interpretation im Bereich des konventionellen Schemas. Das Mädchen wird hier als Darstellung der Eitelkeit interpretiert, ihre Nacktheit als Sieg der fleischlichen Begierden in dem jungen Ding. Der Tod wird nicht als Tod selbst interpretiert, sondern als ihr gestorbener Liebhaber, der aus dem Grabe steigt, um sie für sich zu beanspruchen. Als Grund nennt Janson, daß ihm keine Version bekannt sei, in der der Tod aus einem Grab steigt und die zum Sterben verurteilte Dame sich willig dem Ende ergibt.³⁸² Deutschs gerade erwähnte Fassung des Themas widerlegt zumindest Jansons zweite Behauptung. Es ist natürlich möglich, daß der Künstler das Thema „Liebe über die Grenzen des Grabes hinaus“ oder „Wiedervereinigte Liebende“ thematisieren wollte. Gegen die Theorie spricht, daß das Mädchen, das wehrlos in seinen Armen liegt, weniger erscheint, als wolle sie sich den Freuden des Fleisches hingeben. Vielmehr scheint es, daß sie sich den Freuden des Todes selbst hingeben wolle, denn ihr Körper, ihr Gesichtsausdruck und die geschlossenen Augen sprechen weniger von Hingabe als vom langsamen Hinübersinken in den ewigen Schlaf. Doch eindeutig ist weder das eine noch das andere auszuschließen, dazu verbleibt Hébert zu sehr im Bereich des Vagen.

Genau dieses Vage und Unbestimmte, die geheimnisvollen Adverbien des Titels, der alles und nichts bedeuten kann,³⁸³ und ebenso das unsichere In-der-Schwebe-bleiben des Themas sind es aber, die den Reiz des Werkes ausmachen und die vermutlich Baudelaire über das Ratespiel mit dem Titel hinwegkommen lassen. Der Betrachter nämlich, der sich angesichts dieses klangvollen und geheimnisvollen Titels auf den Weg macht, um das Rätsel zu lösen, wird angesichts des Werkes feststellen müssen, daß das Rätsel leider nicht zu lösen ist. Es besteht kein offensichtlich erkennbarer Zusammenhang zwischen

381 Scribner, Robert, zitiert nach: Köhler, Barbara, Der Tod und sein Bild im 16. Jahrhundert, in: Kulturgeschichte des menschlichen Körpers im 16. Jahrhundert, Webprojekt der Uni München unter der Leitung von Prof. Dr. Wolfgang Schmale, [elektronische Ressource], URL: www.sfn.uni-muenchen.de/forschung/koerper/koerperk.html), 1996/97, o.S.

382 Fusco, Peter; Janson, H. W. (Ed.), *The Romantics to Rodin*, a.a.O., S. 295

383 Janson vermutet übrigens, daß sich hinter dem Titel eine Gedichtzeile verbirgt; ebd., S. 294

Titel und Werk. Die Denkaufgabe ist auf nur intellektuellem Wege nicht lösbar. Beim Ansehen des Werkes kann der Beschauer nicht auf den „AHA-Effekt“ vertrauen, der ihn zufrieden das Werk konsumieren läßt, um schließlich zum nächsten erstaunlichen Ding weiter zu ziehen.

Nicht nur der Titel, auch die Skulptur selbst entzieht sich jeglicher Festlegung. Zwar besitzt *Et Toujours! Et Jamais!* motivgeschichtlich gesehen Vorbilder, doch es bleibt zweifelhaft, daß der Künstler auf die simple Vanitas-Erklärung abgezielt hat. Sicherlich kann es sein, daß dieses Motiv hintergründig noch mitwirkt, doch die Ebene, die sich der Eindeutigkeit entzieht, wirkt stärker. Bei der Gruppe *Et Toujours! Et Jamais!* handelt sich gerade nicht um die vulgäre, pornographische und sehr plastische Zurschaustellung eines Niklaus Manuel Deutsch. Hier wird nicht einfach „nur“ auf die Eitelkeit der Welt und deren Vergänglichkeit hingewiesen und die Verdorbenheit des weiblichen Geschlechts angeprangert, sondern der Betrachter erhält den Eindruck, Zeuge einer Ungeheuerlichkeit zu sein.. Die provokante Erotik des nackten, willenlosen Mädchenkörpers, der sich in einem leichten Bogen nach vorn spannt und so die Geschlechtsteile geradezu präsentiert, in Verbindung mit der lasziven Gestik dieses ekelhaften Leichnams hat einen Beigeschmack des Verbotenen, des abgrundtief Morbiden, ja des Perversen. In diesem Licht erscheint es mehr als nur geschmacklos, daß Baudelaire an eine *sculpture de chambre*, also eine Schlafzimmerdekoration, denkt.³⁸⁴

In der Phantasie des Betrachters läuft die Szene wie in einem Film weiter: er stellt sich vor, daß das Skelett das Mädchen küßt, seine rechte Hand weiter hinauf bis zur Scham des Mädchens streichelt, seine linke Hand sich um die Brust der Schönen schließt. Das Motiv ist erregend und abstoßend zugleich, es hat einen Hauch der Nekrophilie, da das Sterben, der Tod selbst erotisch aufgeladen wird. Das Motiv ist also weniger im Zusammenhang mit den barocken Tod-und-Mädchen-Darstellungen zu sehen als vielmehr mit einer allgemeinen Faszination des 19. Jahrhunderts für den Tod. Die tote oder sterbende Frau besaß, wir werden es in einem späteren Kapitel noch sehen, eine unwiderstehliche Anziehungskraft für das 19. Jahrhundert. Die tote oder sterbende Frau, der tote Körper wird zum willenlosen, allseits verfügbaren Objekt für die männlichen Wunschvorstellungen; ein Objekt, das er ohne mühsame Eroberung, ohne Kampf, ohne Mühe haben kann und über das er nach seinem eignen Willen verfügen kann.³⁸⁵

Die passive, sterbende namenlose Heroine des *Et Toujours! Et Jamais!* hat viele berühmte Genossinnen in der Kunst: Shakespeares *Ophelia*, Tennysons *Lady of Shalott*, Zolas *Albine*, Gautiers *Clarimonde*, in gewisser Weise gehört sogar die biedere Märchenprinzessin

384 Baudelaire, Charles, Salon de 1859, Sculpture, a.a.O., S. 677

385 Vergl. zu diesem Thema auch: Dijkstra, Bram, Idols of Perversity, a.a.O., S. 25 - 63

Dornröschen dazu. Der Betrachter, insbesondere der männliche Betrachter kann sich der krankhaften Erotik nur schwer entziehen. Sie spricht nicht den Intellekt an. Sie spricht das Empfinden an, das sich jenseits jeglicher Moralvorstellungen befindet. Sie läßt den Betrachter das Kunstwerk im Geiste (nach)-erschaffen, sofern er bereit ist, sich auf das Werk einzulassen. Das Empfinden, das Gefühl und die Imagination werden angesprochen, nicht der Intellekt, der das Werk zwar interpretieren kann, aber nicht in seinem vollen Umfang wahrnehmen kann.

Dieser Umstand ist es, der Baudelaire nahezu die Enttäuschung des Titels vergessen läßt. Dieser Umstand ist es auch, der unseren Wunsch nach der Kenntnis der exakten Bedeutung ins Nichts verdampfen läßt. Eine Interpretation, die uns dieses Werk bis ins Einzelne erschließt, würde ihm das rauben, was es ausmacht: das Geheimnis des Nicht-Wissens, das *je-ne-sais-quoi*.

6. EIN ZWEITES RESUMÉE: DIE KARAÏBEN UND BARBAREN

Wir wissen nun, wer die Karaïben und Barbaren sind. Wir wissen nun auch, warum Baudelaire sie derart verachtete. Der Grund dafür liegt nicht in der Ausführung der Skulpturen, er liegt nicht am Thema, er liegt nicht am Stil, er liegt nicht am Künstler, sondern im Verrat an den künstlerischen Prinzipien.

Wir wollen nicht nochmals auf die mangelnde Originalität eingehen, das mangelnde Empfinden der Künstler, auf das Fehlen der Einbildungskraft - all das wurde bereits gesagt. Der Kern des Problems liegt tiefer.

Die Antikenjünger und die Anhänger der „Gemüsereligion“ sind beide Extrempositionen. Wo die einen zu nahe dran sind, sind die anderen zu weit weg. Die einen befinden sich zu nahe an der Natur, die anderen ignorieren die äußere Wirklichkeit.

Die Antikenjünger ignorieren die Wirklichkeit, leugnen die Zeit in der sie leben, werten diese als Nicht-kunstwürdig ab und flüchten sich lieber in eine tote Vergangenheit, die im 19. Jahrhundert ihren Sinn verloren hat. Die Antike dient in Baudelaires Zeit als bloßer rhetorischer Kunstgriff, der gleichwertig neben dem Mittelalter, dem Orient, der Märchenwelt existiert. Sie ist das „Andere“, das Entfernte, das Nicht-Alltägliche. Sie kann vom Künstler erschaffen werden, neu erfunden werden. Doch darin liegt die Gefahr: indem die Antikenjünger sich weigern, das Zeitgenössische als kunstwürdig anzuerkennen, machen sie den gleichen Fehler wie die Avantgardisten des *l'art-pour-l'art*: Sie verlieren den Bezug zur äußeren Welt, sie ignorieren diese. Die Realität existiert parallel zur Kunstwelt. Doch ohne die Realität, in der sich das *Surnaturalisme* offenbart, verliert die Kunst ihren Sinn, sie wird steril. Die Kunst schließt sich in einer Blase ein, und kann nichts anderes mehr machen als auf die hohlen Formeln der Vergangenheit zurückgreifen, die nicht mehr überzeugen vermögen: denn sie haben keinen Bezug mehr zur Wirklichkeit, zum Alltag, zum Leben, zum Allgemeinen.

Ohne diesen Bezug aber würdigt sich die Antike, das Mittelalter, der Orient - es bleibt sich letztendlich gleich - selbst zu einem austauschbaren Darstellungsmittel herab, das am Ende einen nur noch dekorativen Zweck besitzen kann. Die antikisierende Statue, das antikisierende Bild wird zu einem gelehrten Vexierspiel, doch es hat keinen Inhalt mehr, es hat kein Geheimnis. Es ist nur Hülle, nur Äußeres. Die Mädchen Pradiers zeigen das deutlich: indem Pradier nicht den Mut besaß, seine Kunst konsequent offenzulegen, sondern sie lieber in mythische Kostüme hüllte, lieber log, wenn man so will, gab er ihren

Sinn auf. Das *Je ne sais quoi* wird aufgegeben zugunsten der Sensation, der oberflächlichen Virtuosität.

Damit wird auch gleichgültig, was sie sind, denn das Sujet, das ihnen angedichtet wird, hat im Eigentlichen nichts mehr mit dem Werk zu tun, es ist eine Zutat, genau so oberflächlich wie die Tatsache, daß es sich um eine antikisierendes Werk handelt. Es geht eigentlich am Ende nur noch um das „Wie“ der Kunst, die schöne Form, die schöne Linie. So eine Kunst vermag nicht zu überzeugen, es fehlt ihr die Kraft, den Betrachter mitzureißen und ihn gleichfalls auf die Suche nach dem *Surnaturalisme* zu schicken.

Das entgegengesetzte Problem tritt bei den Realisten zutage. Diese weigern sich, die Existenz eines *Surnaturalisme* anzuerkennen. Die Wirklichkeit zählt, nichts als die Wirklichkeit. Doch konsequent zuende gedacht, hat Kunst im materialistischen Denken keine Daseinsberechtigung. Die Realisten leugnen das *Surnaturalisme*, das Übernatürliche, das Nicht-Sichtbare und erkennen nur das Sichtbare an - doch in diesem Denken ist das Zweckdenken zutiefst verhaftet. Das *Surnaturalisme* ist für jene eine Spielerei, eine nutzlose Träumerei, nur das handfest Wirkliche zählt, das, was man anfassen kann. Ja es gibt nichts anderes als die handfeste Wirklichkeit. Indem der Kunst das Übernatürliche verweigert wird, das *Je ne sais quoi*, wird sie zur bloßen Dienerin der Wirklichkeit, die als Kunst in letzter Konsequenz keinen Platz mehr hat. Sie muß zwangsläufig zweckhaft sein, einen Sinn besitzen, denn sonst besitzt sie keine Daseinsberechtigung. Am Ende kann sie nur noch als Dokument der äußeren Wirklichkeit existieren, als Dokumentation der Wirklichkeit. Doch eine Dokumentation ist nicht mehr als bloß das: eine seelenlose Wiedergabe dessen, was man sieht. Poesie hat in dieser Welt keinen Platz mehr und damit hat die Kunst sich selbst der äußeren Wirklichkeit geopfert.

Am Ende stehen wir nur vor dem entgegengesetzten Polen: die einen klammern sich zu sehr an die Wirklichkeit, die anderen geben sie lieber ganz auf. Ohne Wirklichkeit kann aber auch kein Inhalt existieren, dadurch wird die Kunst der Beliebigkeit preisgegeben und verliert an Prägnanz, an Bedeutung. Zu viel Wirklichkeit, und sie verliert ebenso an Bedeutung, denn sie dürfte eigentlich nicht existieren. Dazwischen stehen diejenigen, die mit mal mehr mal weniger Überzeugung eine Position zwischen den beiden Extremen einnehmen und krampfhaft versuchen, ihrer Kunst mittels unangemessener Kunstgriffe Leben einzuhauchen.

Denn darauf läuft es am Ende hinaus: der Kunst der Karaïben und Barbaren fehlt es an Leben, an Überzeugung. Sie *bedeuten* nichts mehr. Sie haben keine Moral.

Doch wie sieht sie aus, diese Kunst Baudelaires? Gibt es diese „Träume in Stein“, die Baudelaires Ansprüche an die Kunst erfüllen können?

TEIL III:

DER TRAUM IN STEIN. BAUDELAIRES VERWIRKLICHTE VISION DER SKULPTUR

7. DIE VISION DER MODERNE: ERNEST CHRISTOPHES „LE MASQUE“

Baudelaire besingt im Gedicht *Le Masque* der *Les Fleurs du Mal* die Skulptur La Comédie Humaine Ernest Christophes. Die Menschliche Komödie wurde von Baudelaire in dem Salonbericht 1859 in den höchsten Tönen ob ihrer „Einbildungskraft“, ihres „mystischen Ausdrucks“ und ihrer „Stärke“ gelobt. Die Überraschung, so Baudelaire, spiele in ihr keine größere Rolle als die ihr Angemessene: „[...] und die Überraschung spielt hier keine wichtigere Rolle, als erlaubt ist.“³⁸⁶

Ernest Christophe war der Lieblingsschüler François Rudes³⁸⁷ und kannte Baudelaire seit Anfang der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts persönlich.³⁸⁸ Die Skulpturen, die Baudelaire in seiner Salonbesprechung lobt, waren jedoch nie auf dem Salon 1859 zu sehen. Vielmehr erscheint deren Besprechung in diesem Artikel eine Einlösung der Bitte Christophes aus dem Jahr 1855 zu sein, ihn bei der Behandlung der Skulptur nicht zu vergessen.³⁸⁹ Christophes Skulptur *La Douleur*, die auf der Weltausstellung 1855 zu sehen war und die wegen ihres großen Maßstabes auf herbe Kritik gestoßen war, wurde von Baudelaire in seiner Besprechung von 1855 nicht berücksichtigt.

Und nun die *La Comédie Humaine*. Baudelaire hatte sie 1858 im Atelier des Künstlers gesehen.³⁹⁰ Diese Statue war es, die den Dichter zum *Canto XX* in Baudelaires *Fleurs du mal* inspiriert hatte.³⁹¹ Es handelt sich hierbei übrigens nicht um die Statue, die heute im *Musée d'Orsay* zu sehen ist und die sich immerhin noch bis 1982 in den Tuileriengärten befunden hat³⁹²– diese Marmorfassung der Skulptur mit dem Titel *Die Maske* wurde von Christophe später noch einmal ausgeführt und ist größer als jene, die Baudelaire im Atelier gesehen hatte.³⁹³

Le Masque oder *La Comédie Humaine* (Abb. 7) ist die Darstellung eines kräftigen Weibsbildes in, wie Baudelaire es beschreibt, „florentinischer Haltung“.³⁹⁴

386 Baudelaire, Charles, Salon 1859, Skulptur, a.a.o., S. 208

387 Charles Baudelaire, Aufsätze zur Kunst und Literatur, Anhang, a.a.O., S. 366

388 Guégan, Stéphane, A propos d'Ernest Christophe: d'une allégorie l'autre, 2003, [elektronische Ressource], URL: www.latribunedelart.com, o.S. (Aufsatz erschienen in: *Les Fleurs du Mal*, Colloque de la Sorbonne, textes réunis par André Guyaux et Bertand Marchal, Paris 2003, S. 95 - 106)

389 ebd., S. 95 - 106

390 Charles Baudelaire, Aufsätze zur Kunst und Literatur, Anhang, a.a.O., S. 366

391 Pinget, Anne, *The Musée d'Orsay. Sculpture*, London 1998, S. 16

392 ebd., S. 16

393 Charles Baudelaire, Aufsätze zur Kunst und Literatur, Anhang, a.a.O., S. 366

394 ebd., Skulptur, a.a.O., S. 206

Nackt, bis auf ein Stück Stoff, das um ihren Körper geschlungen ist, steht sie in stolzer Haltung, den Kopf weit nach hinten gebogen, auf ihrem Podest. Sie steht auf den ersten Blick entspannt in einem klassischen Kontrapost. Doch nach und nach, im Herumgehen um die Statue, wird ihre Haltung gespannter: ihr Oberkörper ist zurückgebogen, der Kopf weit in den Nacken geworfen und nach rechts verdreht. Ihr linker Arm ist erhoben und hält das obere Ende des Tuchstreifens, der sich um den Körper schlingt – dieses Ende ist wie eine lächelnde Maske geformt, hinter der sich ihr Gesicht versteckt:

„Sieh dieses lächeln wollustvoll und fein
Wo sich verzückt die selbstverehrung weidet!
Der lange blick begehrllich hart und klug ·
Das zärtliche gesicht mit gaz umkleidet
Sagt uns mit siegerstolz in jedem zug:
»Mich ruft die Wollust und mich krönt die Liebe«
Sieh wie dem weib zur fürstin ausersehn
Auch noch verführerischer liebeiz bliebe –
Komm lass uns um die grosse schönheit drehn!“³⁹⁵

Die Spannung des Körpers offenbart sich nur aus einer bestimmten Perspektive. Begibt man sich nämlich zur linken Seite der Skulptur – nämlich der Seite, wo die Maske den Beschauer frontal anlächelt – entsteht ein ganz anderes Bild (Abb. 35). Aus dieser Perspektive heraus erscheint sie entspannt, kapriziös – eine fast klassische Darstellung einer Venus wie etwa die knidische Aphrodite (Abb. 36). Noch mehr Ähnlichkeit jedoch besitzt sie mit einer Zeitgenossin: Pradiers *Phryne*, die 1845 entstanden ist (Abb. 4). Die *Phryne* Pradiers ist zwar wesentlich zierlicher gebaut – alles an ihr ist darauf ausgerichtet, hübsch zu sein – jedoch die Haltung ist aus der besagten Perspektive heraus sehr ähnlich.

Die rechte Seite der *La Comédie Humaine* offenbart jedoch, daß diese nackte, lächelnde Lässigkeit nur eine Sache des Standpunktes ist (Abb. 7). Von dieser Seite aus erscheint die menschliche Komödie deutlich weniger entspannt. Ihre rechte Hand beispielsweise krallt sich geradezu in den Stoff, ihr Kopf hinter der Maske ist weit zurückgeworfen – fast sieht es so aus, als könne sie jeden Moment nach hinten kippen. Wieder ein Stückchen weiter rechts entdecken wir statt der lächelnden *Phryne* eine melancholische Venus (Abb. 35a), die den Betrachter, den sie zuvor durch ihre Maske angelächelt hat, nicht mehr wahrnimmt – für sie existiert der Betrachter nicht mehr. Ihr weit nach hinten gebogener Kopf mit dem geheimnisvoll neutralen Gesichtsausdruck schaut ins Leere. Sie hat sich zu einer Göttin erhoben. Aus dieser Perspektive heraus besitzt sie – von der Kopfhaltung abgesehen – eine gewisse Ähnlichkeit mit der Aphrodite Kallypigos (Abb. 14). So könnte man fast schon sagen, daß sie sich von einer sehr weltlichen *Phryne* in eine antike Göttin verwandelt hat.

395 George, Stefan: Baudelaire. Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 13/14, Berlin 1930, S. 38-40

“[...] Nein – es ist maske nur und zier die gleisst:
Erlesnes mienenspiel in seltnem lichte.
Sieh her! hier ist in wildem krampf gereckt
Der echte kopf mit wahrem angesichte
Vom lügenhaften angesicht verdeckt!”³⁹⁶

Die *Le Masque*, die *Menschliche Komödie*, ist keine klassische Allegorie des Theaters oder der Komödie. Diese sehen anders aus. Die klassischen Darstellungen der Allegorie des Theaters, bzw. des Dramas oder der Komödie beziehen sich in der Regel auf den Kanon, der sich für die neun Musen bereits in der Antike herausgebildet hat. Die Musen sind, der griechischen Mythologie zufolge, die Schutzgöttinnen der Künste. Neun Musen gibt es nach Hesiod, zwei von ihnen sind explizit für das Theater zuständig. *Melpomene* ist die Muse der Tragödie, *Thalia* die der Komödie. Die Attribute der *Melpomene* sind die ernste Theatermaske und ein Kranz aus Weinlaub (Abb. 37). Die lachende Theatermaske und der Krummstab gehören der *Thalia* (Abb.38), die zum Teil auch als Schutzgöttin des Theaters bezeichnet wird.³⁹⁷ Natürlich wird im 19. Jahrhundert die strenge Vorgabe der Darstellung von Allegorien ohnehin nicht mehr sehr genau befolgt – so könnte einer argumentieren und die *Comédie Humaine* aufgrund der lachenden Maske, der Andeutung eines griechischen Gewandes und aufgrund ihrer Verwandlung von der verführerischen, leichtherzigen Halbweltdame in eine göttliche Gestalt letztendlich doch der Schublade der Theaterallegorien zuweisen. Bequem mit besagtem Etikett versehen könnten wir die Schublade schließen und uns einer anderen Dame, resp. Skulptur zuwenden.

Doch widerstrebt irgendetwas an dieser Skulptur dieser doch sehr einfachen Interpretation. Sie ist zu geheimnisvoll, zu wirkungsvoll in ihrem Geheimnis, als daß wir es bei dieser sehr platten Deutungsweise belassen wollten. Sie scheint „mehr“ zu sein. Sie ist „mehr“ als die bloße Darstellung einer Göttin, da sie so weltlich, so wenig ideal in ihrer Weiblichkeit scheint. Und eben dieses eleusinische „mehr“ scheint Baudelaire inspiriert zu haben.

Baudelaire bezeichnet sie als „plus gracieusement allégorique“,³⁹⁸ als anmutigste Allegorie,³⁹⁹ ein Werk voll Zauber und Stärke, das der „mystische Ausdruck einer durch und durch weltlichen Idee“⁴⁰⁰ sei. Die Statue als Allegorie einer weltlichen Idee, als Ausdruck sowohl des Empirischen als auch Unfaßbaren – dies mußte Baudelaire gefallen, kommt das doch seinem eigenen Kunstverständnis so nahe. Diese Art der Allegorie geht über die

396 ebd., S. 38-40

397 Meyers Konversations-Lexikon. Eine Encyklopädie des allgemeinen Wissens. 4., gänzlich umgearbeitete Auflage. 16 Bde. Bibliographisches Institut, Leipzig 1885-90, Bd. 15, S. 617; Stichwort: Thaleia, o.S.

398 Baudelaire, Charles, Salon de 1859. Sculpture, a.a.O., S.678

399 das *anmutiger* bezog sich auf den Vergleich mit der zweiten in der Besprechung erwähnten Statue Christophes.

400 Charles Baudelaire, Salon 1859, Skulptur, a.a.O., S. 208

eng begrenzten Allegorien der Tradition hinaus, da sie umfassender ist, gleichzeitig auch unfassbar.

Die *Comédie Humaine* als Allegorie geht über den eng begrenzten Sinnzusammenhang des traditionellen Allegoriebegriffes hinaus. Sie ist hier nicht mehr die bloße konventionelle Vergegenständlichung eines unsinnlichen Begriffes.⁴⁰¹ Es ist nicht notwendig, ihr eine Augenbinde umzulegen und ihr ein Schwert und eine Waage in die Hand zu drücken, um „Gerechtigkeit“ darzustellen oder sie durch die lachende Theatermaske und den Krummstab als *Thalia* kenntlich zu machen, da sie mehr ist als bloß das. Die *Comédie Humaine* läßt sich nicht mehr durch Attribute fassen und verstehen, da sie keinen unsinnlichen Begriff darstellt, sondern sie weitergeht, indem sie eigentlich gar keinen konkreten faßbaren Begriff mehr darstellt, sondern über den konkreten Begriff hinausgeht in eine Sphäre des Allgemeinen.

Schon Balzac hatte dies in seinem Romanepos *La Comédie Humaine* versucht. Balzac hat in diesem Werk eine Welt mit mehr als 2.000 Personen entworfen, die handeln und wandeln und eine Mikroversion der großen weiten Welt darstellt, deren Sekretär der Dichter sein will.

Die *La Comédie Humaine* Balzacs hat im Grunde genommen den sehr unbescheidenen Anspruch auf die Darstellung der Gesamtheit des weltlichen menschlichen Lebens, der Darstellung von Menschen aller Art, allen Charakters, allen Ständen und deren Handlungen:

„Die französische Gesellschaft sollte der Historiker sein, ich nur ihr Sekretär. Wenn ich die Inventur der Laster und Tugenden aufnahm, wenn ich die hauptsächlichsten Daten der Leidenschaften sammelte, wenn ich die Charaktere schilderte, wenn ich die wichtigsten Ereignisse des sozialen Lebens auswählte, wenn ich durch die Vereinigung der Züge vieler gleichartiger Charaktere Typen schuf, so konnte es mir vielleicht gelingen, die von so vielen Historikern übersehene Geschichte zu schreiben: die der Sitten. [...] Die Unermeßlichkeit eines Planes, der zugleich die Geschichte und die Kritik der Gesellschaft, die Analyse ihrer Übel und die Erörterung ihrer Prinzipien umfaßt, berechtigt mich, so scheint es mir, meinem Werk den Titel zu geben, unter dem es heute erscheint: ›Die Menschliche Komödie‹. Ist es ehrgeizig, ist es nur gerecht?“⁴⁰²

Gleichzeitig ist *La Comédie Humaine* auch der Schein, hinter dem sich das wahre Gesicht des Lebens wie hinter einer Maske versteckt. Menschen spielen. Sie spielen, um

401 Meyers Konversationslexikon, a.a.O., Bd. 1, S. 375; Stichwort: Allegorie

402 Balzac, Honoré de, Menschliche Komödie, Vorrede, Bd. 1, Leipzig, 1908, S. XXXIII

tugendhafter, ehrenhafter, klüger, gewitzter, besser zu erscheinen, als sie in Wahrheit sind. Menschen spielen auch, um zu verbergen, daß sie überhaupt Menschen sind, und zwar in all ihren Facetten Mensch – nur indem sie der Welt ihr lachendes Gesicht zeigen, können sie ihr Menschsein, zu dem auch all die unschönen Eigenschaften gehören, vor der Welt verbergen.

„Die Geschichte untersteht nicht wie der Roman dem Gesetz des Strebens nach der idealen Schönheit. Die Geschichte ist oder sollte sein wie die Wirklichkeit, während der Roman nach dem Ausspruch der Madame Necker, eines der vornehmsten Geister des letzten Jahrhunderts, »die bessere Welt« sein soll.“⁴⁰³

Es steht auch zu vermuten, daß der Titel der Skulptur nicht rein zufällig gewählt wurde, sondern durchaus mit ihrem Titel auf eben dieses Epos anspielt. Denn auch sie will vorführen und versinnbildlichen, daß letztendlich jeder auf der Bühne des Lebens die ein oder andere Maske trägt. Mehr noch: daß hinter der leichtherzigen, lachenden, verführerischen Komödie immer auch die Tragödie steht, die ihren Kopf wendet, um ihren Schmerz nicht offenbar werden zu lassen. In ihrer Heiterkeit sucht sie Nähe, flirtet mit dem Betrachter. In der Ernsthaftigkeit und Trauer der Tragödie oder auch der Wahrheit, die sich hinter der Maske verbirgt, wendet sie sich ab, schafft Distanz, entfernt sich von ihrer scheinbaren Allianz mit dem Mensch-Sein.

In dieser Bedeutung kann sie als eine sehr moderne Allegorie verstanden werden. Nicht, weil sie sich dem klassischen Kanon verweigert, sondern weil sie das alte Thema der Komödie – Tragödie neu auffaßt: indem sie sich der kalten Intellektualisierung verweigert und einen psychologischen Aspekt zur Darstellung bringt. Nicht die Darstellung einer Theaterallegorie ist das Bedeutsame und Mitreißende dieser Skulptur – ja der Zusammenhang mit dem Theater wird eigentlich vollkommen negiert – sondern die Darstellung eines Schmerzes, der gleichzeitig sehr allgemein – da ihn jeder verspürt – und sehr individuell verstanden werden kann.

Sie ist in ihrer plakativen Darstellung der sich hinter einer Maske verbergenden Figur unglaublich leicht und zugleich unglaublich schwer zu fassen, da sie als Darstellung einer Idee des Menschseins verstanden werden will – gleichzeitig ist genau dieser Aspekt schwer in Worte zu fassen. Die Darstellung der Idee des Menschseins, das Drama des Menschseins – als solche könnte man die *Menschliche Komödie* bezeichnen, da sich der wahre Mensch, der Charakter, das Innere, die tiefe Traurigkeit oder der tiefe Ernst hinter der lachenden, weltlichen Maske verbirgt. So scheint auch Baudelaire sie begriffen zu haben:

403 ebd., S. XXXIX

„Doch warum weint sie? so vollkommne schöne
Dass jeder mensch zu ihren füssen bebt –
Was macht dass ihre riesenbrust erstöhne?

Sie weint · sinnloser! denn sie hat gelebt
Und sie lebt noch! doch ihre grössten sorgen
Empfängt sie und die kniee zittern ihr
Weil morgen sie noch leben muss! ach morgen
Und übermorgen · immer! – so wie wir.“⁴⁰⁴

Individuell ist sie auch deswegen, weil Christophe den Frauenkörper nicht idealisiert. Sie ist nämlich keine Göttin, selbst, wenn die Haltung an eine berühmte Venus erinnert. Sie ist eine moderne Frau mit vollen, schwellenden, gar muskulösen Formen. Dazu paßt, daß vermutet wird, daß diese Skulptur ein Porträt ist, nämlich das der berühmten Madame Sabatier – La Présidente, die bereits von Clésinger in Stein gebannt worden war.⁴⁰⁵ Völlig abwegig ist diese Theorie nicht, denn Christophe wurde regelmäßig im Salon der faszinierenden *La Présidente*⁴⁰⁶ gesehen und hat sie demnach auch persönlich gekannt.

7.1. DIE PSYCHOLOGISIERUNG DER ALLEGORIE

Diese Art der Allegorie, dieser durch und durch weltliche Ausdruck einer Idee, sollte bekannt vorkommen, denn wir finden sie bereits bei einem der Größen der Kunst des 19. Jahrhunderts. Es mag vermessen erscheinen, doch die *La Comédie Humaine* hat Ähnlichkeit mit Delacroix' *Freiheit*, mit dieser großartigen Figur, die Heine als eine Mischung aus „Phryne, Poissarde und Freiheitsgöttin“⁴⁰⁷ beschrieb. Auch sie enthält diese Mischung aus handfester, solider und sehr individuell dargestellter Weiblichkeit, die die Verkleidung einer Idee ist. Diese Idee – Freiheit – ist in der dargestellten Form genauso wenig greifbar wie die *Menschliche Komödie*, doch ist sie genauso spürbar. Heine schreibt dazu: „Daß sie eigentlich letztere bedeuten solle, ist nicht ganz bestimmt ausgedrückt, diese Figur scheint vielmehr die wilde Volkskraft, die eine fatale Bürde abwirft, darzustellen.“⁴⁰⁸ Auch die *Freiheit* appelliert nicht an den Verstand, den Intellekt, sondern wird psychologisch verstanden, wird dem subjektiven Verständnis unterworfen. Es wird mehr gespürt als tatsächlich intellektuell erfaßt.

404 George, Stefan: Baudelaire, a.a.O., S. 38-40

405 Charles Baudelaire, Aufsätze zur Kunst und Literatur, Anhang, a.a.O., S. 366

406 *La Présidente* ist der Spitzname, unter dem sie der Pariser Avantgarde bekannt war. Mehr zu dieser schillernden Gestalt des 19. Jahrhunderts findet man in Virginia Roundings Buch *Grandes Horizontales*. Rounding, Virginia, *Grandes Horizontales*, a.a.O., S. 97 - 173

407 Heinrich Heine, Sämtliche Schriften, Bd.5, München 1976, S. 39

408 ebd., S. 39

In dieser Psychologisierung verliert das Sujet – um auf dieses Thema zurück zu kommen – an Bedeutung. Es wird verhältnismäßig gleichgültig, ob die *La Comédie Humaine* tatsächlich eine Allegorie ist und was sie nun genau darstellt. Es ist nicht mehr wichtig für das Verständnis dieser Figur. Psychologisierung bedeutet in gewissem Sinne immer auch Subjektivierung. Damit wird auch von Christophe der Sinngehalt der Statue vom Standpunkt des Betrachters aus definiert. Die Allegorie verliert eben durch diesen nur wenig spezifizierten Bedeutungsgehalt an Prägnanz, die Aussage, so denn eine vorhanden ist, verschwimmt merkwürdig, wird zu allgemein, um noch punktgenau faßbar zu werden. Sie entzieht sich so dem Intellekt, wird mehr und mehr dem Gefühl und vielleicht sogar der Willkür des Betrachters überantwortet. Der Betrachter spürt, was sie symbolisieren soll, den Finger auf den Punkt legen und genau definieren kann er nicht mehr. Daher kann jeder etwas anderes sehen, Interpretation und Sinngehalt werden beliebig.

Die Gefahr dieses Vorganges ist offensichtlich: Dadurch, daß der Betrachter das Thema des Werkes nicht mehr intellektuell eingrenzen kann, besteht die Möglichkeit, daß die nur fließend wahrgenommene inhaltliche Komponente mehr und mehr verloren geht und nur noch die schöne Form, deren detailgenaue Ausführung übrigens im krassen Widerspruch zur inhaltlichen Unschärfe steht, wahrgenommen wird, ja sie auf diese äußere Form reduziert wird, während der inhaltliche Aspekt zum Fragment, ja zur Ruine gerät. Die Einheit von Inhalt und Form ist nicht mehr gegeben.

Kurz gesagt: die *La Comédie Humaine* kann– abgesehen von ihrer intendierten allegorischen Funktion – auch als nackte Frau, als sehr weltliche Frau wahrgenommen werden, die den Betrachter durch das Spiel von Nähe und Distanz verführen will. Nicht mehr. Doch auch in dieser Interpretation genügt sie.

Doch wer sagt uns, daß nicht auch diese Auslegung von Christophe bedacht oder gar intendiert war?

Die *La Comédie Humaine* ist die letzte der von Baudelaire genannten Skulpturen, die hier behandelt wird. Wir sind an dem Punkt angelangt, wo wir die vorgegebenen Pfade – die in Baudelaires Salonkritiken erwähnten Skulpturen – verlassen werden und uns langsam ins Unbekannte vortasten müssen.

8. DIE TOCHTER DES PROPOITOS

Die Töchter des Propoitos – auch sie werden von Ovid besungen, doch sind sie das Gegenteil des Pygmalion-Mythos. Statt die Göttin Venus anzubeten, verachteten sie diese. Sie wagten es dreist, die Göttlichkeit und Macht der Liebesgöttin anzuerkennen. Dafür strafte Venus, indem sie die *Propoitiden*, die Töchter des Propoitos, in kalte Dirnen verwandelte. Nachdem sie die Scham verloren hatten, wurden sie zu Stein. Der Mythos der *Propoitiden* ist aber nicht nur der Gegenpart zum Pygmalion-Mythos, sondern auch seine Voraussetzung: *Pygmalions* Abwendung von der Frauenwelt und seine unbedingte Hinwendung zur Bildhauerei fand erst statt, nachdem er das Treiben der *Propoitiden* erfahren hatte.

Der Pygmalion-Mythos, laut dessen eine vom Bildhauer *Pygmalion* geschaffene und geliebte Statue von der Göttin Venus zum Leben erweckt wird, ist wahrscheinlich eine der eindringlichsten und auch bekanntesten Allegorien für die Bildhauerei. Wir werden darauf noch zu sprechen kommen. Hier aber soll es um das Gegenteil des Pygmalion-Wunders gehen.

Die Töchter des *Propoitos* – in dieser Legende versteinern lebendige Frauen, werden zu Statuen. Dies ist das Gegenteil des Schöpfungsbegriffes, das Gegenteil dessen, was ein Großteil der Bildhauer der Neuzeit dem Betrachter mal mehr, mal weniger geschickt vorzugaukeln wünscht. Geht es normalerweise um die Beseelung des Seelenlosen, Nicht-Lebendigen, den Wunsch, Leben zu schaffen, oder zumindest die Illusion dessen zu schaffen, geschieht im Mythos der *Propoitiden* das Gegenteil: sie versteinern. Aus beseelter Materie wird das Unbeseelte. Die Seele entflieht dem Körper – ein zutiefst abstoßender Vorgang, an dessen Ende das Nichts steht, der Tod.

Oft geht es auch bei Baudelaire um Versteinerungen. Steinerne Marmorbilder werden in seinen *Blumen des Bösen* besungen, versteinerte Frauen, steinägige Götterbilder, marmorne Stirnen und marmorkalte Schultern. Die *Schönheit*, ein „Traum von Stein“,⁴⁰⁹ redet den Sterblichen an, will wie der „(Ur-)Stoff“ „stumm und ewig“ sein. Eine *Vorübergehende*, die „wie eine Statue“ das Bein setzt, tummelt sich ebenso in den *Blumen* wie die *käufliche Muse* mit ihren „marmorkalten Schultern“ oder die *Allegorie* mit ihrer Haut aus Granit, an der der „Liebe Gift“ spurlos abgleitet. Nicht die *Galathea* des *Pygmalion* wird zum Ideal Baudelairens erhoben, nicht die Lebendigwerdung des kalten Marmors, sondern das genaue Gegenteil davon. Die *Blumen des Bösen* sind das Reich der *Propoitiden*, denn

⁴⁰⁹ Baudelaire, Charles, Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal - Die Blumen des Bösen*, Die Schönheit, Sämtliche Werke / Briefe in acht Bänden, Hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 3, München 1975, S. 91

in ihnen werden die steingewordenen, lüstern-kalten Frauen des Ovid'schen Liedes besungen. Die ultimative Schönheit der *Blumen* ist ein steingewordener, steriler⁴¹⁰ Traum. Doch um Baudelaires *Propoitiden* soll es im Folgenden nicht gehen, sondern vielmehr um die Propoitide, die von Jean-Baptiste Clésinger geschaffen wurde.

8.1. JEAN-BAPTISTE CLÉSINGER, «LA FEMME PIQUÉE PAR UN SERPENT»

Die *La Femme piquée par un serpent* Jean-Baptiste Clésinger ist solch eine Propoitide (Abb. 20). Diese Skulptur wurde nicht nur seinerzeit als ein Meisterwerk zeitgenössischer Kunst gefeiert, sondern ist – da schließe ich mich Wendy Nolan Joyce⁴¹¹ an – ein Schlüsselwerk in der Entwicklung der modernen Französischen Bildhauerei.

Dieses Werk, das auf dem Salon 1847 zu sehen war, war seinerzeit sowohl eine Sensation als auch ein Skandal.⁴¹² Zu sehen ist eine nackte Frau, die sich auf einem Blumenbett räkelt. Die Schlange, die sie gebissen hat, windet sich symbolisch um das linke Handgelenk. Eine nackte Frau auf Blumen – warum aber der Skandal? Die Bildhauerei ist voll mit mehr oder minder bekleideten Frauen, die sich auf diversen Unterlagen herumräkeln. Auch die (erotische) Verbindung von Frau und Schlange ist keine Neuerung, es gibt durchaus prominente Opfer: Eva wurde bekanntermaßen von einer Schlange verführt (Abb. 39), Eurydike wurde von einem Reptil gebissen (Abb. 40) und auch Cleopatra durfte bekanntermaßen mit dieser Spezies enge Bekanntschaft schließen (Abb. 41). (Kunst-) Geschichtlich gesehen sind leichtbekleidete Frauen als Opfer von Schlangen also kein Novum. Warum also die Aufregung um die *Femme piquée par un serpent*?

Schauen wir uns aber zuerst die *Cléopâtre mourant* (Abb. 42) des Henri Joseph du Commun du Locle, wohl besser bekannt unter seinem Künstlernamen Daniel zum Vergleich an. Die

410 ebd., An eine, die Vorübergang (S. 245), Die käufliche Muse, (S. 77), Allegorie (S. 297)

411 Nolan Joyce, Wendy, Sculpting the modern Muse: Auguste Clésinger's *Femme piquée par un serpent*, in: *Sculpture et poétique: Sculpture and Literature in France, 1789 – 1859*, ed. L. Cassandra Hamrick & Suzanne Nash, *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 35, N°. 1, Fall 2006, S. 166 - 188

412 Es sollte an dieser Stelle vielleicht erwähnt werden, daß bezüglich der Identität dieser Skulptur einige Konfusion herrscht, worauf H.W. Janson hinweist. Clésingers erfolgreichstes Werk, das angeblich nach einem Ganzkörperabguß der Madame Sabatier entstanden sein soll - diese Tatsache war zwar weithin bekannt, doch sind einige Aspekte dieser Legende sehr unklar, so daß diese Geschichte um den Ganzkörperabguß auch einfach nur ein Gerücht sein kann - läßt uns im Unklaren, ob die Statue, die im Musée d'Orsay ausgestellt ist, auch diejenige ist, die im Salon des Jahres zu sehen war. So ist beispielsweise bei dem Gipsmodell, das im Musée Calvet in Avignon ausgestellt ist, eine Schlange um den ganzen Körper der Nackten geschlungen. Janson bezweifelt daher, daß das Werk in Avignon die Vorlage für das im Musée d'Orsay ist. Weiterhin windet sich bei der Statue im Musée d'Orsay eine kleine Schlange um ihr Handgelenk, wohingegen zeitgenössische Berichtersteller von einer Schlange berichten, die sich um das Fußgelenk windet. Ein weiteres Gipsmodell, das nicht ausgestellt ist, besitzt gar keine Schlange. Vergl.: Janson, H.W., *Romantics to Rodin*, a.a.O., S. 176

1844 entstandene Marmorfassung die in Nantes zu bewundern ist, zeigt – wie der Titel schon vermuten läßt – eine Cleopatra, die sich gerade von ihrer Schlange hat beißen lassen. Die Marmorfassung hingegen war im gleichen Jahr wie Clésingers Statue auf dem Salon zu sehen – nämlich 1847. Die Themen sind ähnlich. Daniels *Cléopâtre mourant* zeigt die ägyptische Königin auf einer weichen Liege mit ägyptisch wirkenden eingeritzten Ornamenten. Sie lagert auf diesem Bett, auf dem sie jeden Moment sterbend hinsinken wird, gestützt auf ihrem linken Arm. Die Finger ihrer linken Hand drückend das weiche Polster ein wenig ein. Über ihre Beine ist ein Tuch drapiert, ihr Oberkörper hingegen ist nackt. Sie lehnt aufgerichtet, gestützt auf den linken Arm. Der rechte ist weit ausgestreckt: die Schlange windet sich um das Handgelenk. Cleopatras Blick ist auf eben diese Schlange gerichtet: wie gebannt schaut sie das Reptil an. Ihre Züge sind klassischen griechischen Statuen nachempfunden, die auf ideale, allerdings auch anonyme Art und Weise schön sind. Das Gesicht ist ausdruckslos, lediglich der starr auf die Schlange gerichtete Blick zeigt die Spannung, unter der sie steht. Auf ihrem Kopf trägt sie eine Krone, ihre langen Haare sind in sorgsam gelegten Wellen über den Schultern drapiert. Neben ihrem Bett befindet sich ein Podest mit Äpfeln. Insgesamt ist dieses üppig geformte, sinnliche Vollweib eine recht konventionelle Variation des Themas des lagernden Aktes, der seit Tizians *Venus von Urbino* mehr oder minder noch bis in die neuere Zeit verbindlich war (Abb. 43) oder vielleicht sogar noch immer ist. Direktes Vorbild dieser Statue ist aber unverkennbar die *Paolina Borghese als Venus Victrix* des Antonio Canova (Abb. 44).

Die marmorne, von der Schlange Gebissene des Monsieur Clésinger, die sich im Musée d'Orsay befindet, ist ebenfalls eine Variante des Themas des Lagernden Aktes, allerdings auf eine vollkommen andere Art und Weise (Abb. 20 sowie Abb. 45a & 45b). Die *Femme piquée par un serpent* Clésingers ist weit davon entfernt, sich derart passiv dem Biß der Schlange zu ergeben wie die *Cléopâtre mourant*. Sie lagert weniger, als daß sie sich vielmehr auf ihrem Podest, das mit Blüten, die ehemals rosa und blau getönt waren,⁴¹³ übersät ist, räkelt. Die Haltung dieser Statue ist nicht nur äußerst unbequem, sie ist gleichzeitig auch äußerst kompliziert. Ihr Körper windet sich in fast unmöglicher Krümmungen und Drehungen serpentinenförmig auf ihrem niedrigen Blumenbett. Sie erinnert in dieser Pose entfernt an die *Odaliske mit Sklavin* des Jean-Auguste-Dominique Ingres (Abb. 46), die nackt sich zu der Lautenmusik ihrer Sklavin auf ihrem Kissen wälzt. Die Pose der *Femme piquée par un serpent* ist jedoch weit extremer gebildet.

Der Körper der Frau, die zu sehen ist, bildet von oben betrachtet einen Bogen, der wiederum in sich verdreht ist. Das linke Bein der Frau, deren dazugehöriger Fuß über das Podest herausragt, bildet, zusammen mit dem Oberkörper und dem Kopf, einen gespannten

413 Théophile Thoré erwähnt dies in seinem Salonbericht von 1847: „La statue de M. Clésinger est en marbre blanc, couchée sur un semis de fleurs légèrement teintées de rose et de bleu, par le moyen d'un acide.“ Thoré, Théophile, Salon de 1847, Paris 1847, S. 183

Bogen, wobei sich die Spannung vom Fuß aus in Richtung Kopf mehr und mehr aufbaut. Das rechte Bein ist dabei unter das linke geschlagen, wobei das Knie ebenfalls über das Podest hinausragt.

Ab der Hüfte findet zusätzlich zu der Bogenspannung eine Torsion des Oberkörpers statt, die von der Seite betrachtet in der Hüfte beginnt und im nach oben gerichteten Kopf und den fast parallel zur Unterlage gezwungenen Schultern endet. Bei dem 1846 entstandenen Gipsmodell, das sich in Avignon befindet, wirkt die Pose der Frau weniger ungezwungen. Die Pose, obwohl sie noch nicht so ins Extrem geführt wurde wie in der endgültigen Fassung, wirkt jedoch trotzdem gekünstelter und angestrengter (Abb. 47). Die Schlange, die später zu einem unauffälligen Accessoire verkommt, ist in dem Gipsmodell riesig. Sie umschlingt den Körper, sie ist das Gewand der Frau. In der endgültigen Fassung sehen wir, daß statt der Schlange nun sich ein Gewand in ähnlicher Weise um den Körper schlingt, während die Schlange fast völlig verschwindet. Doch kehren wir zurück zum Marmorleib der *La Femme piquee*.

Unter den Kopf der Schönen ist ihre rechte Hand geschlagen, sie faßt sich in die Haare. Ein gerafftes Tuch, das später ihr rechtes Bein bedeckt, führt über ihren Oberarm, ein Armreif zielt das Handgelenk. Der linke Arm wird gerade ausgestreckt zum rechten Fuß geführt, mit den Fingerspitzen ergreift sie das Tuch. Die tödliche Schlange windet sich in äußerst dekorativer Weise um das linke Handgelenk. Der Blick ist geradeaus nach oben gerichtet, die Augen halb geschlossen, der Mund leicht geöffnet. Ihre zu Zöpfen geflochtenen langen Haare sind unordentlich, sie befinden sich im Stadium der Auflösung, sie vermengen sich mit dem Ornament, das die Blumen bilden, auf denen sie lagert.

Diese Lagernde kann, anders als die *Cléopâtre mourant*, kaum konventionell genannt werden, ja sie bricht im Grunde mit sämtlichen Konventionen, die für nackte Lagernde gelten. Clésinger gelingt es in einmaliger Weise, ein traditionelles, klassisches Thema der Kunst aufzugreifen und radikal zu modernisieren, auch wenn dies auf den ersten Blick gar nicht mal so offensichtlich scheint. Darauf kommen wir aber gleich noch zu sprechen.

Clésinger sorgte schon im Vorfeld dafür, daß seine Statue zum Gesprächsthema wurde: einfach, indem er immer wieder in diversen Salons jedem, der es hören wollte oder auch nicht hören wollte, die Qualitäten seines Werkes aufzählte. Unermüdlich lud er in den Monaten vor dem Salon Mitglieder der Presse in sein Atelier ein. Er hatte mit seinen Marketing-Maßnahmen tatsächlich Erfolg: Am Tage der Eröffnung des Salons 1847 strömten die Leute in das normalerweise verlassene Erdgeschoß, um die Statue Clésingers zu bestaunen.⁴¹⁴ Viele der Salonbesucher haben den Marmor berührt, um sich davon zu

414 Nolan Joyce, Wendy, *Sculpting the modern Muse*, a.a.O., S. 169

überzeugen, daß sich hier tatsächlich eine Statue aus kaltem Marmor befand⁴¹⁵ und nicht etwa beispielsweise aus weichem Wachs.

Von der damaligen Kritik wurde das Werk sehr unterschiedlich beurteilt. Der Kunstkritiker Gustave Planche beispielsweise bezeichnete das Werk als Daguerreotypie der Skulptur:

„Ich bin weit davon entfernt, die Begeisterung des Publikums für die *Femme piquée par un serpent* zu teilen [...] das Verfahren, das M. Clésinger für die Skulptur anwendet ist, was die Daguerreotypie für die Malerei ist.“⁴¹⁶

Théophile Thoré hingegen schreibt in seiner Kritik : „Cette femme nue, de M. Clésinger, est une des plus charmantes statues de l'école de moderne, et je ne crois pas que, depuis les Coustou, on ait mieux fait palpiter le marbre.“⁴¹⁷ Théophile Gautier verewigte die Statue sogar in einem Gedicht – allerdings in einer unveröffentlichten Variante des *Poème de la femme*.⁴¹⁸

Gautier war im übrigen einer der ersten, der Clésinger zu seinem Werk gratulierte. Ihn beeindruckte neben der Tatsache, daß Clésinger es gewagt hatte, diese Statue auszustellen, ohne sie in einen mythologischen oder historischen Kontext zu hüllen, besonders, daß Clésinger den Mut hatte, sich nicht den Traditionen der konventionellen Aktdarstellungen zu unterwerfen:

„Théophile Gautier war ebenso ekstatisch, merkte an, daß Clésinger ‘den in unserer Zeit unerhörten Wagemut gehabt hat, ein Meisterwerk auszustellen, ganz ohne einen mythologischen Titel, das weder eine Göttin noch eine Nympe ist [...], sondern einfach eine Frau’.“⁴¹⁹

415 Rounding, Virginia, *Grandes Horizontales*, a.a.O., S. 105

416 Gustave Planche, zitiert nach: Nolan Joyce, Wendy, *Sculpting the modern Muse*, a.a.O., S. 184 (Je suis très-loin de partager l'engouement de la foule pour la *Femme piquée par un serpent* [...] le procédé employé par M. Clésinger est, la statuaire, ce que la daguerreotype est à la peinture.)

417 Thore, Théophile, *Salon de 1847*, a.a.O., S. 181f.

418 Nolan Joyce, Wendy, *Sculpting the modern Muse*, a.a.O., S. 174

419 Gautier, zitiert nach Janson, H.W., *Romantics to Rodin*, a.a.O., S. 176 („Théophile Gautier was equally ecstatic, noting that Clésinger ‘had the daring, unheard of in our time, to exhibit without a mythological title a masterpiece which is neither a goddess, nor a nymph [...] but simply a woman’.“)

8.1.1. DER SKANDAL

Im Februar 1847 reichte Monsieur Clésinger seine Arbeit für den Salon des Jahres ein. Der originale Titel der *Femme piquée par un serpent* war einfach *La Femme*. Ursprünglich wand sich eine bronzene Schlange um den Knöchel der Frau⁴²⁰ – ein recht lahmer Versuch, der Skulptur zumindest oberflächlich einen Hauch von mythologischer oder historischer Legitimation zu verleihen. Denn das Thema war ziemlich offensichtlich nicht das Sterben der Frau. Es handelt sich hier auch nicht – das wurde ja bereits erwähnt – um eine typische Lagernde in der Tradition der *Venus von Urbino* (Abb. 43). Es ist nicht so, daß Clésinger sich vollends von der Tradition gelöst hat. Vielmehr hat er eine Variation des Themas des lagernden Aktes geschaffen, der an die Tradition anknüpft und gleichzeitig diese Tradition hinter sich läßt.

Zum einen wird das Verlassen der Tradition schon in der Haltung deutlich. Vergleichen wir die *Femme* Clésingers beispielsweise mit der *Cléopâtre* oder der *Paolina Borghese* Canovas (Abb. 44), so fällt zuallererst auf, daß die *Femme* körperlich äußerst aktiv ist. Die Tradition des Lagernden Aktes, wenn man das so nennen kann, verlangt eigentlich, daß sich die dargestellte Person passiv zeigt. Die *Venus von Urbino* ist passiv, die *Paolina* ist passiv, die *Odaliske* Ingres' (Abb. 46) ist passiv und die *Cléopâtre* des Daniel ist es ebenfalls. Sie alle lagern halb aufrecht auf einer Unterlage – sei es nun ein Bett, ein Kissen oder irgend etwas anderem; das spielt in diesem Zusammenhang keine Rolle. Sie erwarten nichtstuend den Blick des Betrachters. Die Tizian-*Venus* schaut aus dem Bild heraus, die *Paolina* schaut seitlich am Betrachter vorbei, die *Cléopâtre* schaut ihre Schlange an. Selbst die *Odaliske* Ingres' scheint eingeschlafen zu sein. Alle diese schönen Geschöpfe scheinen vollkommen in sich selber aufzugehen ohne das Außen zu benötigen; sie sind ent-rückt. Sie agieren tatenlos. Sie sind schön. Sie sind nackt. Und sie sind keine „echten“ Frauen.

Alle diese Geschöpfe, die hier der Schöpfung Clésingers vorausgingen, hüllen sich in ihrer Nacktheit in das Gewand der Mythologie, der Historie oder des Orients - gleich welches, es ist das Gewand der Ferne, der Unerreichbarkeit. Keine von ihnen ist tatsächlich für den Betrachter verfügbar. Sie sind fern, unerreichbar für den Beschauer. Sie existieren in einer eigenen Sphäre, die nur durch Andeutungen überschritten wird. Eine *Venus von Urbino* darf den Betrachter anschauen, denn es existiert eine unsichtbare Grenze, die den Akt der mundanen Sphäre entrückt. Eine nackte Sagengestalt, historische Gestalt oder sogar die Odaliske legitimiert ihre Nacktheit durch das „Gewand“ des Nicht-Verfügbaren. Eine mythologische Gestalt ist *per se*, zumindest in der Theorie, nicht sinnlich, da sie durch die

420 Rounding, Virginia, *Grandes Horizontales*, a.a.O., S. 107; die von Chopin in einem Brief erwähnte Schlange, die sich um den Fußknöchel schlängelt, ist in der heutigen Fassung nicht mehr vorhanden.

Verschiebung auf eine Ebene der Imagination ungreifbar wird. Die *Venus von Urbino* ist keine Frau, sondern eine Göttin. Damit wird sie der Sphäre des Gewöhnlichen entrückt, ungreifbar, unberührbar – und dadurch kann sie zu einem Objekt der Bewunderung werden. Die Nacktheit wird so zu einem Panzer gegen das allzu Wirkliche.

Gleiches gilt für die historische Gestalt, die von dem Beschauer durch Zeit und Raum getrennt wird. Die Odaliske ist durch die räumliche Entfernung definiert. Sie wird so zu einem imaginierten Traumgeschöpf; sie ist nichts, was tatsächlich existiert. Die Verkleidung durch die Mythologie, Historie und räumliche Entfernung erlaubt es auch dem prüdesten Betrachter, sie offen zu betrachten, denn das sinnliche Begehren wird durch den Deckmantel der Kunst kompensiert, das Betrachten legitimiert. Die Mythologie, die Historie, der Orient – all das sind Schranken, die der Sinnlichkeit Einhalt gebieten. Eine *Venus* begehrt „mann“ nun mal nicht körperlich. Eine *Venus* kann „mann“ bewundern ohne sich rechtfertigen zu müssen, warum man denn nun ein nacktes Weib anschaut: Sie ist keine „echte“ Frau, auch wenn sie nackt ist. Bei – dies sei als Beispiel genannt – Goyas *Maya* (Abb. 19) hingegen wird dieser Blick aus dem Bild heraus zu einem Problem, das auch bei Clésinger evident wird.

Diese Schranke des Ent-rückten wird von der *Femme* niedergetrampelt. Sie denkt überhaupt nicht daran, sich eine historische, mythologische oder wie auch immer geartete Legitimation zu verleihen. Die Schlange um ihr Handgelenk – sie ist ein Witz! Sie verleiht den Anschein der Legitimation, indem sie es erlaubt, an Cleopatra, Eva, Eurydike zu denken. Die Schlange ist ein Schmuckstück, vielleicht sogar eine Art Verkleidung – mehr nicht. Schon damals wurde das erkannt:

„Die Statue, die Clésinger letztlich ausgestellt hat, repräsentiert eine nackte Frau in einer ganz besonders unanständigen Pose - so sehr, daß er eine Schlange um ein Bein der Statue gewunden hat, um diese Pose zu rechtfertigen.“⁴²¹

Diese Schlange ist etwas Ähnliches wie ein durchsichtiger Schleier, den „Frau“ sich überwirft, will sie nicht gänzlich nackt sein, sondern den Anschein von Bekleidung erwecken. Derart weist sie natürlich noch stärker auf ihre eigentliche Nacktheit hin. Das gleiche ist bei der *Femme* der Fall. Die winzige, dekorative Schlange ist eine Verkleidung, die die tatsächliche Identität der Frau (als Frau) nicht verdeckt, sondern vielmehr noch deutlicher enthüllt. Der Beschauer wird demnach nicht eigentlich mit einer nackten, sondern mit einer ausgezogenen *Frau* konfrontiert, die sich auf einem sehr niedrigen

421 Frédéric Chopin in einem Brief an seine Familie, zitiert nach: Rounding, Virginia, *Grandes Horizontales*, a.a.O., S. 107 („The statue which Clésinger exhibited recently represents a naked woman in a particularly indecent pose – so much so that in order to justify it, he had to add a snake around one of the statue’s legs.”)

Podest vor seinen Knien „lummelt“. Hier findet sich keine Spur von mythologischer, historischer oder räumlicher Ferne, Unerreichbarkeit, Passivität.⁴²² Statt dessen sieht sich der Betrachter mit diesem aufdringlich nackten Weib konfrontiert, deren Zellulitis am Oberschenkel und dem verkrümmten linken Zeh, der auf zu enges Schuhwerk hindeutet, diesen mit der Nase darauf stößt, daß es sich keineswegs um eine Göttin oder Königin handelt, sondern um eine moderne Pariserin. Zudem eine Pariserin, der es nicht reicht, lediglich nackt dargestellt zu werden.

Sicherlich – mit ein wenig Phantasie könnten wir den Moment, den Monsieur Clésinger hier festgehalten hat, als Sterben interpretieren. Allerdings liegt es viel näher, die Haltung und den Gesichtsausdruck nicht als Sterben, sondern als Ekstase zu deuten. Ihr Gesicht zeigt keine Spur von Schmerzen, vielmehr lassen die halbgeöffneten Augen, die leicht geöffneten Lippen und die Hand, die sich dezent in das Laken krallt, auf einen Zustand schließen, der zwar nicht ganz so aufdringlich offensichtlich lustvoll erscheint wie bei Berninis *Heiliger Teresa* (Abb. 48), aber dem recht nahe kommt. Auch die Haltung, die die Schöne auf ihrem Blumenbett einnimmt, läßt den Betrachter weniger an die Agonien des Todes und des Sterbens denken, sondern vielmehr die Zuckungen der höchsten Lust. Um es ganz deutlich zu sagen: hier ist keine Sterbende dargestellt, sondern eine Frau mitten in einem Orgasmus.

Allein schon die Tatsache, daß hier bei der Beschreibung automatisch die Assoziation mit einem Bett gemacht wird und weniger der Gedanke an ein Podest für eine Statue aufkommt, denn schließlich sehen wir ja kein richtiges Bett, deutet darauf hin, daß die hier Dargestellte deutlich weniger unschuldige Züge besitzt als jede Venus und jede Cleopatra. Sie liefert sich hier inmitten eines der privatesten Momente vollkommen dem Betrachter aus. Schamlos räkelt sie sich – und zwar dergestalt, daß der Betrachter, der auch noch über ihr aufragt, die geheimsten Teile dieser Frau unverhüllt zu sehen bekommt. Durch die Biegung des Körpers streckt sie dem Beschauer ihre Brust entgegen, ihr Hintern und ihre Hüfte werden betont, die Scham wird vorgestreckt. Jedes Detail ihres Körpers ist dem Betrachter zum Beschauen freigegeben und keine Schranke – weder die der Historie, die der Mythologie oder die der Entfernung – tritt zwischen Beschauer und Beschautem. Es wurde auf jegliche Distanz verzichtet. Dies entspricht durchaus, wie Shattuck einmal betont, der Intention der Avantgarde der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Die Grenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit werden fließend, in die Kunstwirklichkeit mischt sich ein Stückchen Realität und umgekehrt,⁴²³ etwa indem bei modernen Theateraufführungen auf

⁴²² Vielleicht sollte man hier genauer sein und darauf hinweisen, daß es sich hier um eine andere Art Passivität handelt. Die *Femme* bewegt sich zwar, jedoch wird sie hier zu einem passiven Sexobjekt degradiert, das gerade in diesem Moment Freuden empfängt, wenn man das so sagen kann.

⁴²³ Shattuck, Roger, *Die Belle Epoque. Kultur und Gesellschaft in Frankreich 1885 - 1918*, München 1963, S. 322

die klare Trennung von Bühne und Publikum beseitigt wird – diese Grenzüberschreitung erzwingt nicht nur die Mitwirkung des bislang passiv gedachten Betrachters, sondern kann auch ein großes Stück Unbehagen im Betrachter hervorrufen, als sei die Überschreitung der Grenzlinie ein äußerst unanständiger Akt – was es in diesem speziellen Falle wohl auch ist.

Besonders pikant wird die ganze Sache jedoch, wenn man berücksichtigt, daß es sich bei der dargestellten Dame nicht um eine Unbekannte handelt, sondern um eine der *Grandes Horizontales* des 19. Jahrhunderts. Appollonie Sabatier, geborene Aglaé-Joséphine Savatier, heißt die Schöne, die sich hier so wollüstig auf den Blumen räkelt.

Wer war Appollonie Sabatier? Es ist vielleicht ganz nützlich, diese Dame hier kurz vorzustellen. Appollonie Sabatier war die Tochter einer Wäscherin, Marguerite Martin, und des Sergeanten Savatier, der als offizieller Vater genannt wird.⁴²⁴ Schon in jungen Jahren stand sie in diversen Künstlerateliers Model und wurde so in das Leben der Bohème involviert. 1846 akzeptierte sie – wie Rounding es so nett formuliert - das Protektorat Alfred Mosselmans, eines reichen Industriellen und Förderers der Künste, der sie im Stadtteil Bréda unterbrachte.⁴²⁵ Er war es auch, der den Auftrag für die Skulptur *La Femme piquée par un serpent* an den jungen, aufstrebenden Künstler Clésinger gab. Sie saß Model, oder vielmehr: es wurde ein Gipsabdruck ihres Körpers genommen – eine wohl eher unangenehme Erfahrung für die junge Frau. Die Marmorstatue basiert angeblich auf diesem Gipsabdruck. Der Versuch, ihre Anonymität zu bewahren, indem der Künstler ihre Gesichtszüge leicht veränderte, war nicht von großem Erfolg gekrönt. Frédéric Chopin, der mit der Mutter von Clésingers Ehefrau liiert war, schrieb in dem bereits zitierten Brief:

„Die Wahrheit ist, daß sie [die Statue] von Mosselman in Auftrag gegeben wurde [...] und sie seine Mätresse darstellt - seine und die einer Menge andere Männer, denn sie ist eine der ausgehaltenen Frauen, die in Paris wohlbekannt ist.“⁴²⁶

Appollonie Sabatier, die sich in den Kreisen der Pariser Bohème aufhielt, war in der Tat kein Kind von Traurigkeit. Viel bedeutender als ihre Liebschaften, die sie gehabt mag oder auch nicht, ist allerdings ihr Salon, den sie ab der Mitte des Jahrhunderts an Sonntagabenden ins Leben ruft. Die Besucher dieses Salons zählten zur Elite der damaligen intellektuellen Bewegung: Théophile Gautier, Auguste Préault, Joseph Prudhomme, Paul

424 Rounding, Virginia, *Grandes Horizontales*, a.a.O., S. 97f.

425 ebd., S. 100f.

426 Frédéric Chopin in einem Brief an seine Familie, zitiert nach: ebd., S. 107 („The truth of it is that it was commissioned by Mosselman [...] and it represents his mistress – his and plenty of other men’s, because she’s a kept woman who is very well known in Paris.”)

de Saint-Victor, Ernest Meissonier, Ernest Christophe, Ernest Hébert, Maxime du Camp, Gustave Flaubert, um nur einige zu nennen. Gelegentlich zählten zu ihren Gästen auch Paul Joseph Chenavard, Eugène Delacroix und Gérard de Nerval. Nicht vergessen sollten wir hier vor allem Charles Baudelaire selber, den sie bereits seit den frühen vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts kannte.⁴²⁷ Als der Salon sich als wöchentliches Ereignis etabliert hatte, entschied Mosselman, einen Präsidenten des Salons zu wählen: Gautier schlug Appollonie Sabatier als weiblichen Präsidenten – neben dem gewählten Henri Monnier – vor. *La Présidente* – unter diesem Titel firmierte sie von nun an.

Die dargestellte Appollonie Sabatier war also keine einfache Kurtisane, sondern ihre Bedeutung lag vor allen Dingen in ihrer Funktion als eines der künstlerischen Zentren der Bohème der Mitte des 19. Jahrhunderts – zugegebenermaßen war ihre Bedeutung zu dem Zeitpunkt der Entstehung der Skulptur nicht so weit gediehen. Zu jenem Zeitpunkt galt sie lediglich als „ausgehaltene“ Frau, die gelegentlich Model stand, in Künstler- und Intellektuellenkreisen verkehrte und den moralischen Konventionen der bürgerlichen Gesellschaft nicht folgte.

8.1.2. DAS OBJEKT „FRAU“

Die sich hier in glückseliger Ekstase räkelnde war also keine Unbekannte, sondern eine stadtbekannte „ausgehaltene“ Frau. Sie war käuflich. Sie war Besitz, den „mann“, vorausgesetzt, er hatte das nötige Kleingeld, erwerben konnte. Sie wird in dieser Funktion verobjektiert. Wer sie ist, ist in Clésingers Werk letzten Endes uninteressant, trotz des Skandals, der um die Identität der Skulptur entstanden war. Interessant ist nur ihr Aussehen, ihr Körper sowie die Brauchbarkeit des Körpers. Sie ist nicht mehr als eben dieser Körper. Durch die Darstellung des Monsieur Clésinger, der der Madame Sabatier dergestalt ihre Identität als Frau nimmt und sie auf ihre reine Körperlichkeit reduziert, wird sie ihrer eigentlichen Identität beraubt, geradezu verobjektiert.

Ein Objekt - und genau das ist es, was die *La Femme piquée par un serpent* aussagt.

Die *Femme* wird zu einem Sexualobjekt, zum Objekt männlicher Begierden. Vor den Augen aller wälzt sie sich wollüstig auf den Boden. Sicherlich ist es interessant, zu wissen, um wen es sich bei dieser Schönheit handelt – doch dies steigert nicht das Interesse an der Person der Dargestellten, sondern fackelt lediglich die Sensation an: eine teure Mätresse konnten sich die meisten Pariser nicht leisten. Und doch liegt sie hier vor den Augen aller. In aller Öffentlichkeit wälzt sie sich vor Wollust – ein Anblick, der einem Großteil

427 ebd., S. 133

der Männerwelt mangels Kleingeld für immer verschlossen blieb. Es sind die Augen der Betrachter, die diese Wollust hervorgerufen und entfacht haben. So betrachtet bleibt es nicht nur bei der reinen Objektivierung des Körpers, sondern Clésinger führt das alte, klassische Thema der „Lagernden“ ironisch vor Augen. Die *La Femme* spielt sozusagen die Rolle der Lagernden, *nachdem* sie ihre mythologische Verkleidung abgelegt hat: sie wird zu der Gestalt, die der Betrachter in seinem Kopf sieht, nachdem er im Geiste die ästhetische Distanz zwischen sich und dem Kunstwerk aufgelöst hat. Sie verkörpert die Phantasiegestalt in den geheimen Träumen der Betrachter. Die Dargestellte hingegen verschwindet in diesem Zusammenhang wieder: zwar verleiht sie der Skulptur eine besondere Würze durch den Bekanntheitsgrad, den sie ohne Zweifel hat, und natürlich auch durch das, wofür sie eigentlich bekannt ist, jedoch ist sie als *Person* für die Darstellung bedeutungslos. Man wußte zwar, wer sie war, was die Pikanterie des Anblicks der Statue steigerte, jedoch funktioniert das Werk auch ohne dieses Wissen.

Im Betrachten wird dem Betrachter genau das vorgeführt, was sich sonst nur im Geheimen im Kopf des Beschauers abspielt, wenn er die *Venus* Tizians oder Canovas *Paolina Borghese* bewundert. Das Spiel aus Distanz und Nähe, das von diesen Damen initiiert wird, löst beim Betrachter quasi einen Film im Kopf aus: was passiert denn, wenn die so Unberührbare, Unnahbare ihre mythologische oder historische Verkleidung ablegt? Sie wird zur Frau, sie wird zur Verführerin, zur Verführten, sie wird zum Objekt männlicher Begierden. Was die *La Femme* so unverhüllt darstellt, ist eine Venus, nachdem sie sich ihrer Göttlichkeit entledigt hat. Wie Hans Körner es in einem sehr ähnlichen Kontext ausdrückte:

„Wie die ästhetische Grenze zwischen Bild und Voyeur bei Manet gefallen ist, so hat auch die Aktfigur das »Kleid des Mythos« abgeschüttelt. Auch in diesem Sinne ist die Olympia eine entkleidete Figur, die eben deshalb so provokant ist, weil die ästhetische Hülle, die Tizians Venus im 19. Jahrhundert umgab, bei Manet nicht einfach verschwunden ist, sondern als abgelegtes Kleid selbst wieder thematisiert wird. Ein Striptease ist anzüglicher als eine Nackte am FKK-Strand. Die klassische Bildformel Tizians wird bei Manet so in ein ironisches Spiel verwickelt, in dem das, was letztlich auf dem Spiel steht, das Medium der Malerei ist.“⁴²⁸

Tatsächlich läßt sich Clésingers *La Femme* in vielen Punkten mit der *Olympia* des Manet (Abb. 49), die nur wenige Jahre nach Clésingers Statue entstand, vergleichen – was aber nicht unsere Aufgabe ist. Hier soll zunächst einmal die Objektfunktion der *La Femme*

428 Körner, Hans, Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler, München 1996, S. 78

geklärt werden. Bei Clésinger wird die Statue in das gleiche „ironische Spiel“ verwickelt, an dem auch die *Olympia* Manets beteiligt ist.

Die Tradition der Kunst, die Mythologie oder Historie – all das läßt sich nach Belieben an- und ablegen; ist dementsprechend nicht mehr als eine Verkleidung. Der krumme linke Zeh und die Zellulitis der *La Femme* – ebenso wie die eckige Magerkeit des Modells von Manet, die nicht verborgen wird und die beileibe nicht dem Schönheitsideal der Akademie entspricht – betonen den Verkleidungscharakter nur noch, der in anderen, weit traditionelleren Werken so weit wie möglich unterdrückt und geleugnet wird.

Der Objektcharakter beschränkt sich jedoch nicht nur auf das Modell, die Frau. Daß sie als ein Ding, eine Sache behandelt und betrachtet wird, ist allein nicht das Neue an diesem Werk – dies geschieht hier nur weit unverhohlener als in anderen Werken. Sie ist ein Körperobjekt ohne die Maske der Göttin, die lediglich auf eine etwas andere Art und Weise das „Objekt“ Frau thematisiert, indem die „Frau“ hinter der Göttin verborgen wird.

Der Objektcharakter ist auch auf einer anderen, weniger offensichtlichen Ebene bedeutsam – für diese Arbeit weit bedeutsamer als der Aspekt Frau-Objekt.

8.1.3. DAS OBJEKT STATUE

Das Objekt, das jetzt zur Sprache kommen soll, ist das *Objekt Skulptur*, was sich zugegebenermaßen unsinnig anhört, da eine Skulptur per Definition ein Objekt ist. Beginnen wir hier noch einmal mit der Betrachtung der Statue.

Betrachten wir die Statue noch einmal und wir werden feststellen, wie unbefriedigend sie als Objekt der Betrachtung in Wirklichkeit ist. Clésinger greift in ihrer formalen Gestaltung die *figura serpentinata* des 16. Jahrhunderts wieder auf. Eine *Figura Serpentinata* ist, wie uns Meyers Lexikon belehrt, ein

„Kompositionsschema der manieristischen Plastik, das dann auch für die Malerei und den Kupferstich übernommen wurde: ein vom Sockel her sich nach oben entwickelnder spiralförmiger Figurenaufbau unter Verwendung des Kontraposts (z. B. ›Raub der Sabinerin‹ von Giambologna; 1579–82, Florenz, Loggia dei Lanzi).“⁴²⁹

429 Meyers Konversationslexikon, a.a.O. (Anm. 396), Stichwort „Figura Serpentinata“

Sie ist natürlich keine „echte“ *Figura Serpentinata* im klassischen Sinne, da es sich um eine Liegende handelt, doch wie bei den manieristischen Kompositionen wie beispielsweise Giambolognas *Raub der Sabinnerinnen* (Abb. 50) bleibt auch hier die Ansicht eine äußerst unbefriedigende. Schraubt sich Giambolognas Figurengruppe in die Höhe, dergestalt, daß es unmöglich ist, aus einem einzigen Blickwinkel heraus die volle Skulpturengruppe zu erfassen, so schraubt sich die *La Femme* in der Liegeposition und verweigert dem Betrachter die volle Ansicht. Es ist unmöglich, sie aus einem einzigen Blickwinkel heraus vollständig zu betrachten. Steht der Beschauer an ihren Füßen, kann er ihren Kopf nicht sehen; ist dieser am Kopf angelangt, so verschwinden die Füße.

Sie verweigert eine „*vu d'ensemble*“, den „*aspect principal*“. Dieser Aspekt war es auch, der die meisten Kritiker befremdete. Gustave Planche, der die Skulptur ohnehin nicht mochte, bemängelte diesen Punkt ganz besonders:

„Es ist unmöglich herauszufinden, welche Seite wir betrachten. Wenn man sie von vorn betrachtet, das heißt den Kopf zur Seite dreht, wo die Brust sich befindet, verschwindet der Kopf. Wenn wir uns zu Füßen der Figur befinden, kann man das Bein, den Oberschenkel, die Hüfte und die linke Schulter nicht sehen. So sehr ich es mir auch wünschte, es wird mir niemals erlaubg, die Figur im Ganzen zu betrachten.“⁴³⁰

Frédéric Chopin schrieb: „Es ist angsteinflößend, wie es sich windet [...]“.⁴³¹

Théophile Thoré, der den absoluten Realismus dieser *Cléopâtre*, wie er sie identifiziert, ansonsten in höchsten Tönen lobt,⁴³² beschrieb die Position als „fremd und „gewalttätig“,⁴³³ eine „grandios gewachsene“ Form.⁴³⁴

Clésinger zwingt den Betrachter, wie ehemals die Manieristen, in Bewegung zu bleiben, will er die gesamte Skulptur erfassen. Bleibt dieser Betrachter stur an einem Punkt stehen, so sieht er, wie es Achille-Jacques Devéria formuliert, lediglich eine Ansammlung von Konturen und Formen, in der „une partie masque un autre, comme une vague de la mer empêche de voir celle qui suit [...]“.⁴³⁵

430 Gustave Planche, zitiert nach: Nolan Joyce, Wendy, *Sculpting the modern Muse*, a.a.O. (Anm. 410), S. 179, (Il est impossible de découvrir de quel côté il faut la regarder. Si l'on veut la regarder en face, c'est-à-dire en se tournant du côté de la poitrine, la tête disparaît complètement [...]. Si l'on se place au pied de la figure, on ne voit absolument que la jambe, la cuisse, la hanche et l'épaule gauche. Avec la meilleure volonté du monde, il n'est jamais permis d'embarrasser d'un regard l'ensemble de cette figure.)

431 Frédéric Chopin, Brief vom 8. Juni 1847, zitiert nach: ebd., S. 177 („C'est à faire peur comme celle-ci se tortille [...]“)

432 Thore, Théophile, *Salon de 1847*, a.a.O., S. 184

433 ebd., S. 187

434 ebd., S. 187

435 Achille-Jacques Devéria, zitiert nach: Nolan Joyce, Wendy, *Sculpting the modern Muse*, a.a.O., S. 178

8.1.4. EXKURS: ANSICHT UND KONTEMPLATION

Die Mehransichtigkeit von Skulpturen – heute eine Selbstverständlichkeit – war im 19. Jahrhundert nicht sonderlich populär. Daß Skulpturen dem Betrachter keinen „richtigen“ Standpunkt anbieten, war übrigens ein Punkt, den auch Baudelaire kritisierte, aber das nur am Rande. Normalerweise wurde die Plastik des 19. Jahrhunderts derart konzipiert, daß sie dem Betrachter eine Hauptansichtsseite anbot, von der aus dieser die gesamte Komposition überblicken konnte. Daniels *Cléopâtre mourant* beispielsweise erlaubt es dem Beschauer, sie von einem einzigen Standpunkt aus – nämlich aus der Frontalen – zu betrachten. Er erblickt und erfährt die schöne, halbnackte Königin, die Schlange, das Sofa, mit einem Blick. Die Hauptansichtsseite erlaubt es dem Betrachter, statisch zu bleiben. Sie verleugnet so, mal mehr, mal weniger, ihre Dreidimensionalität, und nähert sich der bemalten Fläche an. Die Skulptur wird zu einem Bild. In gewisser Weise spielt hier noch das alte klassizistische Ideal eine Rolle. Die klassizistische Skulptur vermeidet, so weit wie es nur eben geht, Massen. Die Linie, der Kontur – darauf kam es im 18. Jahrhundert in der Plastik an.

In der Kontur, in der Linie als höchster Ausdruck der Vergeistigung, wird Materialität negiert. Das schwereste steinerne Kunstwerk wird quasi entmaterialisiert. Der Marmor, genauer gesagt: der lichtdurchlässige weiße Marmor kommt den Entmaterialisierungsbestrebungen der Klassizisten sehr entgegen. In der Konzentration auf die Linie, in der Negierung der Massen, der Materialität zeigt sich der Wunsch nach Vergeistigung, der Wunsch nach der Aufhebung der „schlechten“ Materie. Das Kunstwerk erscheint als vollkommenes Produkt des Verstandes und erhebt sich damit über die sinnlich faßbare Realität. Das derart vergeistigte Kunstwerk enthebt sich der profanen Wirklichkeit, es besitzt seine eigene Sphäre aus Geist.⁴³⁶ Damit eignet das Kunstwerk sich als Objekt zur Andacht, als Ersatz für die Andacht in der Kirche – schließlich ist das Kunstobjekt erhaben über die Wirklichkeit.

Sicherlich, es wäre lächerlich zu behaupten, daß die *Cléopâtre mourant* ein vollendet vergeistigtes Kunstwerk fernab der sinnlichen Realität sei – jedoch die Tradition der Klassizisten lebt in der formalen Konzeption der Skulptur mit ihrer Frontalansicht fort.

Was ist mit der Negierung der Dreidimensionalität für den Betrachter gewonnen? Wie schon gesagt: die Hauptansichtsseite erlaubt es dem Betrachter, statisch zu bleiben, unbewegt vor dem Kunstwerk zu verweilen. Die Statik des Betrachtens erlaubt dem Betrachter schließlich die Kontemplation vor dem Kunstwerk. Er steht vor dem Werk,

⁴³⁶ vergl. dazu auch Kap. 12.2.2. Pädagogie oder die Erziehung der Seele - Die Theorie des Klassizismus, S. 279ff.

betrachtet es, versinkt in die Welt des Kunstwerks, denkt über das Werk nach, läßt sich von diesem aus der Realität hinwegtragen. Der Beschauer verliert sich im Anblick des Kunstwerks. Dazu ist Bewegungslosigkeit notwendig, Statik. Der Betrachter verbleibt passiv schauend vor dem Werk, denn auch so wird der sinnliche Reiz für den Betrachter minimiert.

Dennoch verlangt dieses Kunstwerk, das den Beschauer zur Andacht auffordert, weiterhin Distanz, obwohl die Aufforderung zum Verlust des Selbst bestehen bleibt: Der Betrachter darf das Kunstwerk betrachten, darüber grübeln, kontemplieren, phantasieren, sich verlieren – doch all dies bleibt an den Intellekt gebunden. Der Beschauer betreibt eine private Zwiesprache mit dem Werk, doch er bleibt davor stehen, er berührt es nicht – weder physisch noch psychisch. Die Herausforderung der Kunst an den Rezipienten bleibt rein auf der intellektuellen Ebene bestehen. Trotz der Aufforderung, sich in der Welt des Scheins zu verlieren, sich von der Realität hinwegtragen zu lassen, ist klar, daß der Betrachter von seinem Ausflug zurückkehrt. Das Kunstwerk hingegen verbleibt in seiner Sphäre fernab der Realität. Die Distanz zwischen Beschauer und Beschautem bleibt gewahrt, denn jeder verbleibt letztendlich in seiner eigenen Realität. Die Schwelle kann nur kurz überschritten werden und das auch nur in der Phantasie des Betrachters.

8.1.5. ZWISCHEN NÄHE UND DISTANZ

Diese Distanz wird von der *La Femme* nicht gewahrt. Sie fordert vom Betrachter, sie zu umrunden, sich zu nähern und sie schließlich anzufassen. Er kann unmöglich in die Haltung der Andacht vor dem Werk verfallen, da er gezwungen ist, aktiv zu sein, das Werk zu umrunden, will er es erfassen. Das Nachdenken über das Werk und die Entführung in die „andere“ Realität will nicht so recht gelingen, wozu auch der äußerste Realismus der Skulptur beiträgt. Wir erinnern uns: es handelt sich hier um einen Gipsabdruck von einem Körper, zumindest dem Gerücht nach. Der künstlerische Wert eines Gipsabdrucks ist zweifelhaft – ähnlich zweifelhaft wie der einer Photographie. Handelt es sich noch um Kunst oder bloß um einen billigen Abklatsch der Realität? Die Frage wird auch vor dieser Skulptur laut. Allein schon der Kunstwert der Skulptur, der in Frage gestellt werden kann, verweigert dem Betrachter genau genommen die Entführung in eine andere Realität, verweigert das Sich-Vergessen, das Sich-Verschmelzen: schließlich ist die Skulptur durch den Entstehungsprozeß selbst nicht so fern der Alltäglichkeit. Die Möglichkeit, die Sphären voneinander zu scheiden, ist an dieser Stelle schon gestört. Und selbst wenn der Betrachter nicht über den Entstehungsprozeß informiert ist, wird ihn die aufdringliche Realitätsnähe der Statue davon abhalten, zu sehr in Andacht zu verfallen.

Die glattpolierte Oberfläche der Statue tut ein übriges. Es fällt schwer zu glauben, daß es sich hier um harten Marmor handelt und nicht vielleicht um ein viel weicheres, formbareres Material. Die Distanz zum Kunstwerk zu wahren, ist nicht möglich, will sich der Betrachter doch davon überzeugen, daß es wirklich harter Stein ist:

“[...] critics discussed the proliferation of realistic details on the body, including folds around the figure’s waist, the wrinkled flesh around the neck, and the suggestion of cellulite on the left thigh – all of which gave the sculpture a life-like appearance. [...] These sorts of details prompted critics to respond initially to the sculpture as if it were ‘warm and animated’, ‘alive’, and ‘breathing’.”⁴³⁷

Die einzige Möglichkeit, zu begreifen, daß sie eben doch nur aus Marmor ist, ist das *Begreifen*. Die *La Femme* fordert den Betrachter auf, sie anzufassen – nicht bloß in der Phantasie, wo der Betrachter die Ursache ihres Zustandes ist, sondern auch in Wirklichkeit, um zu *begreifen*, daß sie aus Stein ist. Tatsächlich hat der Marmor bereits Schäden durch Berührungen von Betrachtern davongetragen.⁴³⁸

Keine bequeme Distanz also, die es dem Betrachter erlaubt, relativ problembefreit einem nackten Körper gegenüberzustehen. Keine Distanz, die dem Betrachter einen festen Platz außerhalb des Kunstwerkes zuweist, wo er den nackten, weiblichen Körper ohne Scham betrachten kann und seinen erotischen oder auch künstlerischen Phantasien nachzuhängen. Die *La Femme* erlaubt dem Betrachter diese Distanz nicht. Er *muß* sich bewegen, er *muß* um die vor ihm liegende, sich in Ekstase wälzende Schöne herumwandern, er *muß* sich davon überzeugen, daß sie „nur“ ein Kunstwerk ist. Er kann sich nicht in seine bloßen Phantasien zurückziehen. Clésinger erlaubt dem Betrachter nicht einmal die Perspektive des heimlichen Beobachters, des Voyeurs. Hier ist nichts heimlich, nichts spielt sich hinter verschlossenen Türen ab. Die ausgezogene Pariserin, die hier zu sehen ist, ist öffentlich.

Die Nähe, die *dieses* Kunstwerk einfordert, kann in der Tat sehr peinlich sein.

8.1.6. EINE SERIE VON FRAGMENTEN

Doch es wird nicht nur die Kontemplation vor dem Kunstwerk verhindert und Distanz überschritten. Die Forderung zum Rundgang, die diese Skulptur an den Betrachter stellt – oder vielleicht besser: die Unmöglichkeit des idealen Betrachterstandpunktes bewirkt noch etwas ganz anderes. Der Zwang, um die Figur herumzugehen und die

437 Nolan Joyce, Wendy, *Sculpting the modern Muse*, a.a.O., S. 180

438 Rounding, Virginia, *Grandes Horizontales*, a.a.O., S. 105

Unmöglichkeit, die Figur als Ganzes zu erfassen, bedeutet gleichzeitig, daß die Skulptur sukzessive wahrgenommen wird – als eine „Sequence of fragments“.⁴³⁹ Der vollständige Körper kann nur in Teilen wahrgenommen werden: „Wir genießen dieses Werk, das aus aufeinanderfolgenden Fragmenten besteht.“⁴⁴⁰ Dies irritiert. Die Frage stellt sich, was denn mit einer Figur passiert, die als eine Reihe von Fragmenten wahrgenommen wird?

Werfen wir doch noch einmal einen Blick auf eine Teilansicht der Skulptur (Abb. 45a). Wenn wir gewillt sind, die räumliche Distanz zu überwinden und nähertreten, wozu uns die Skulptur ja zunächst einmal durch ihre Konzeption auffordert, verlieren wir durch die räumliche Nähe den Blick auf den Körper der Skulptur, der ohnehin nicht mit einem einzigen Blick zu erfassen ist. Wir sehen nicht mehr die *La Femme* auf dem Blumenbett auf ihrer Plinthe. Wir sehen ihre Beine, eines gestreckt, das andere angewinkelt. Wir recken uns und sehen den Oberkörper und erhaschen einen Blick auf die Brüste. In diesem Vorgang passiert etwas sehr merkwürdiges: in der Betrachtung der Fragmente des Körpers verschiebt sich der Focus und wir verlieren den sehr erotischen Frauenkörper. Wir konzentrieren den Blick plötzlich auf die exquisit gearbeitete Oberfläche. Wir entdecken den fein ausgearbeiteten Kontur ihres Oberkörpers, die wunderschöne weiche Linie, die ihr Bein formt. Wir sehen die ausgewogenen Massen des Oberkörpers, von der leichten Wölbung des Bauches verursacht, von der Einbuchtung des Bauchnabels, von der Wölbung des Oberschenkels. Wir sehen den polierten Marmor im Licht- und Schattenspiel – kurz gesagt: wir fangen an, den Blick für die schwüle Erotik des dargestellten Frauenkörpers zu verlieren.

In dieser „Sequenz von Fragmenten“ verliert sich die peinlich erscheinende aufdringlich-vulgäre Darstellung des nackten Frauenkörpers und wir entdecken auf einmal eine ganz andere Erotik in dieser Plastik, nämlich die der Linie, des Konturs und der Massen. Der vormals so lebendig wirkende Körper verwandelt unter dieser Blickwinkel in Form. Der fast übertrieben naturalistisch ausgearbeitete Körper verschwindet paradoxerweise, um den Focus auf formale Probleme zu richten, auf die Oberfläche des Marmors.

„[...] obwohl die Skulptur die sofortige Aufmerksamkeit des Betrachters mit ihrem Versprechen der Erzeugung von Lust erweckt, so lenkt sie diese Aufmerksamkeit schnell auf die abstrakten Qualitäten der Linien, Kontur und Komposition.“⁴⁴¹

439 Nolan Joyce, Wendy, *Sculpting the modern Muse*, a.a.O., S. 168

440 Achille-Jacques Devéria, zitiert nach: ebd., S. 180 („On ne jouit de cette œuvre que pas fragments successifs.“)

441 ebd., S. 176 („[...] though the sculpture initially grabs the viewer's attention with its promise of titillation, it quickly refocuses that attention onto abstract qualities of line, contour and composition.“)

Die Skulptur verwandelt sich in diesem Vorgang von einer übermäßig lebensnahen Darstellung zu einer Abstraktion. Schon Zeitgenossen fiel diese Verwandlung auf. So spricht Gautier davon, sich Arme und Beine der *La Femme* wegzudenken: „Das Sujet, das Drama, dieser Torso; er bricht ihm Arme und Beine, enthauptet ihn [...] was ihn in nichts abwertet.“⁴⁴²

Die Verlebendigung des Körpers hebt sich in diesem Prozeß wieder auf, da die Konzentration des Betrachters, die zunächst auf der Darstellung der Frau lag, also dem *Was* der Darstellung, sich verlagert auf die Darstellung des Körpers, auf das *Wie* der Arbeit. Dem Körper wird so, im Näherkommen, die Leiblichkeit entzogen. Indem der Blick sich verlagert von dem sinnlichen Körper auf die (ebenso sinnliche) Form, wird der Körper eigenartigerweise – trotz des erotischen Appells – entsexualisiert, entsinnlicht. Sinnlich wird hingegen die Oberfläche des Kunstwerks mit ihren weichen Linien, den geschwungenen Konturen, dem glatten Marmor, der zum Berühren einlädt.

Clésingers Entsinnlichung des Körpers muß nicht einmal in dessen Intention gestanden haben, so weit wollen wir nicht gehen. Doch es ist deutlich, daß Clésingers Arbeit nicht nur auf die Neukomposition des Themas des Lagernden Aktes aus war, sondern daß der Bildhauer durchaus bewußt darauf abgezielt hat, die schöne Linie, den schönen Kontur zu schaffen. Es kam Clésinger nicht nur auf das Thema und dessen Umsetzung an, sondern auch auf die formalen und sehr abstrakten Qualitäten seines Kunstwerkes, was am Ende diese hier zur Sprache gekommene Ambivalenz des Betrachtens ermöglicht, dieses Changieren zwischen des erotischen, sehr körperlichen Appells der Dargestellten und des sinnlichen, aber abstrakten Appells der Form.

Die Entsinnlichung des Körpers wurde nicht von Clésinger erfunden. Winckelmann war es, der schriftlich die Sexualität aus der Kunst heraustrieb, den Körper zu einem Kunstwerk machte. Im Torso zu Belvedere entdeckte er Meere, Tempel, Landschaften.⁴⁴³ Der Leib wird lebendig – jedoch nicht als Leib, sondern als „Ausfluß des vom Künstler gestalteten und damit vergeistigten Stoffs.“⁴⁴⁴ Dies ist nicht die Verlebendigung des Körpers, die von so vielen Künstlern angestrebt wurde. Hier wird die Kunst lebendig, nicht das Abgebildete.

442 Théophile Gautier, zitiert nach: ebd., S. 176 (‘‘Le sujet, le drame, c’est le torse; cassez-lui bras et jambes, décapitez-le [...] cela ne le diminuer en rien.’’)

443 Johann Joachim Winckelmann, Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom, in: Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Fünfter Band des ersten Stücks, Leipzig 1759, S. 37

444 Körner, Hans, Blickende Leiber, Lebendige Farbe und die Krise der erotischen Kunst: Rilkes Sonett „Archaischer Torso Apollos“ im Kontext, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. XLIII/1, 1998, S. 63

8.1.7. KUNST UND KÜNSTLICHKEIT

Natürlich ist dieser Vorgang der Versinnlichung des entleiblichten Kunstwerks ist bei der *La Femme piquée par un serpent* nicht vollkommen gelungen: dazu ist die Darstellung zu pikant, dazu ist der Körper der Frau zu sinnlich, zu lebensnah und der Flirt des Künstlers mit dem Skandal, der Sensation, zu offensichtlich. Vielmehr kommt hier ein ambivalentes Betrachterverhalten zum Tragen. Der Beschauer schwankt zwischen dem Bewunderer von Form, Linie, Komposition – also den abstrakten künstlerischen Qualitäten der Plastik, und dem Voyeur, dem Betrachter der nackten, sich räkelnden Frau. Also kein *Entweder – Oder*, sondern vielmehr ein *Sowohl – Als auch*. Sie ist mehr als sie scheint.

Diese *La Femme* ist ein Zwitterwesen, nicht nur, was das Motiv angeht. Auf den ersten Blick erscheint sie als verlockendes Weib auf ihrem Lotterbett, als Ding, als Besitz, mit dem der Betrachter anstellen kann, was immer er will. Sie ist ein käufliches Wesen, das jeden Wunsch erfüllt. Auf den zweiten Blick tritt sie ihm zu nahe, diesem gierigen Betrachter. Sie überschreitet dreist die unsichtbare Grenze zwischen sich, dem Kunstwerk, dem betrachteten Objekt und dem Beschauer, der sich durch diese Grenzüberschreitung peinlich berührt fühlt. Er kann diese Statue im Grunde genommen nicht mehr ohne Scham betrachten, wie er beispielsweise die *Cléopâtre* des Daniel betrachten könnte.

Cléopâtre kann er ohne Scham betrachten, da die Distanz vorhanden ist. Wie Hans Körner schon sagt: zwar schaut der Betrachter die *Cléopâtre* nicht wirklich mit dem von Kant konstruierten interesselosem Wohlgefallen an, doch schwingt dieses interesselose Wohlgefallen immer mit. So wird die sexuelle Komponente durch den Schleier der Ästhetik verharmlost. Daniels *Cléopâtre mourant* umgibt sich mit der „Hülle der Kunst“, wie es von Körner so poetisch formuliert wurde.⁴⁴⁵ Durch die deutlichen Anleihen bei Canova und bei Tizian wird sie durch Kunst legitimiert, die sie wie eine Hülle umgibt, und noch weiter der Gegenwart entrückt, als es das Motiv allein jemals könnte. Der Betrachter, der hier schaut, nimmt – natürlich – nicht Kants Haltung des interesselosen Wohlgefallens ein. Der erotische Appell jedoch ist, anders als bei Clésingers *La Femme*, nicht offen, sondern ein schamhafter, verschwiegener. Der heimliche Voyeur ist es hier, der sich unter dem Deckmantel der Kunst erotisch stimulieren läßt, dem es erlaubt ist, diese Nackte ungeniert zu betrachten, der kein Tabu durchbricht. Und er kann daraufhin in seiner Phantasie einen ganz privaten Film abspielen. Die *La Femme* hingegen erlaubt dem Betrachter diesen äußerst bequemen Zugang nicht, denn sie zeigt das, was sonst nur in der Phantasie des Betrachters vorkommt.

445 Körner, Hans, Edouard Manet, a.a.O., S. 53

Am Ende ist sie genau dadurch nicht einfach „nur“ eine nackte Frau, die sich in Lust windet. Vielmehr *spielt* sie diese nackte Frau, die sich sonst nur in der Betrachterphantasie des Gewandes der Göttin und des Kunstwerkes entledigt. Sie ist tatsächlich weniger eine echter Akt als vielmehr eine Frau, die in die Rolle des Aktes geschlüpft ist.

Die übertriebene Lebendigkeit, der Ausdruck des Spontanen in der Darstellung entpuppt sich bei näherem Hinsehen als ein Ausdruck der äußersten Künstlichkeit. Sie windet sich nicht in Lust, eben weil diese Lust sorgfältig choreographiert ist. Die scheinbare Demaskierung der Göttin dient nicht dazu, das „Weib“ in den Mittelpunkt zu rücken, die sich hinter der Göttin verborgen hat. Die Demaskierung der Göttin dient vielmehr dazu, das Luxusgeschöpf – genauer gesagt: das *Kunstwerk* Frau zu enthüllen und in den Blickpunkt zu stellen. Sie wird als künstliches Geschöpf, das eine echte Frau spielt, die wiederum die Maske abgelegt hat, präsentiert. Die Frau, die dargestellt wird, ist somit genauso eine Maske wie die Göttin und sie existiert genauso wenig – nur in der Phantasie des Betrachters.

Doch die erotische Frau, die hier dem Beschauer präsentiert wird, verschwindet sogleich wieder, nämlich in der Tendenz, den Blick des Betrachters zunehmend von der erotischen Darstellung einer nackten Frau auf die sehr sinnlichen, wenngleich unerotischen Formqualitäten des Werks zu lenken. Der Blick changiert: zum Einen wird durch die hemmungslose Erotik der dargestellten Frau sämtliche Distanz niedergerissen. Zum anderen wird im Distanzabbau gleichzeitig eine größere Distanz aufgebaut durch die Entsinnlichung des Körpers, durch den Zwang, die Skulptur als Form wahrzunehmen. Gibt der Betrachter dem Locken des Weibes nämlich nach und tritt näher, verliert er durch die komplizierte Komposition den Überblick. Die Distanz zum Betrachter, den das verlockende Weib nicht gewahrt hat, wird so wieder aufgebaut. Das Kunstwerk tritt durch die unübersichtliche Komposition in den Focus, die Sinnlichkeit des Körpers, die aus einer gewissen Ferne wahrzunehmen ist, schlägt um in die reine abstrakte Sinnlichkeit des Kunstwerkes. Dadurch wird in letzter Konsequenz die verlorengegangene Distanz zum Betrachter wieder aufgebaut.

Die erste Distanzüberschreitung wird so gleichzeitig, sobald die Distanz zu gering wird, zu einer Distanzvergrößerung. Diese Entsinnlichung des Körpers an sich und Versinnlichung des Materials, resp. des Kunstwerks als Objekt wird eine sehr große Distanz zum Betrachter aufgebaut, da dieser sich nicht mehr vom Kunstwerk in eine andere Realitätsebene entführen lassen kann, sich selbst im Anblick des Kunstwerks vergessen kann – zu abstrakt sind die Qualitäten, die hier augenscheinlich werden. Zu sehr fordern sie den Intellekt des Betrachters. Damit aber, daß in dieser formalen Ebene

keine Grenze überschritten wird, vergrößert sich der Abstand zum Betrachter, der auf dieser Ebene gefühlsmäßig nicht mehr angesprochen wird.

Insgesamt läßt sich das Fazit ziehen, daß die *La Femme piquée par un serpent* mit Extremen spielt, Extreme in sich vereint wie es kaum ein anderes Kunstwerk vermag. Sie ist sowohl eine äußerst sinnliche wie unsinnliche Darstellung, äußerst lebensnah und doch so lebensfern und abstrakt, sie überschreitet, ja ignoriert Grenzen und vertieft diese gleichzeitig. Sie ist bei einer fast übertrieben anmutenden naturalistisch wirkenden Darstellung doch gleichzeitig ein Geschöpf, wie es künstlicher nicht mehr geht.

Diese Ambivalenz der Betrachtung ist jedoch nur möglich, wenn Darstellung und Dargestelltes keine Einheit mehr bilden; wenn Inhalt, Form und Sujet voneinander abgetrennt werden um daraufhin als Versatzstücke benutzt zu werden. Das Motiv wird hier nicht mehr vom Inhalt bestimmt. Der Inhalt, was ist denn hier der Inhalt? Er ist im Grunde nicht zu fassen, das Werk ist zu vielschichtig, zu künstlich, zu intellektuell.

Die Darstellung der Frau ist ein Vorwand, um Kunst zu schaffen, um Kunst und die Kunstfertigkeit des Künstlers zu zeigen. In diesem Prozeß wird die Maske der Göttin überflüssig, da es im Grunde genommen vollkommen egal ist, wer oder was sich auf dem Boden wälzt. Lediglich die Konvention verlangt noch die Maske.

Die *La Femme piquée par un serpent* ist ein Kunstwerk, das als reines Kunstwerk konzipiert wurde und betont, daß es ein Kunstwerk ist. Als solches will es auch betrachtet werden. Die scheinbare Wärme, der Anschein von Leben, den sie erweckt, wird bei genauerer Betrachtung in sein Gegenteil verkehrt. Sie macht dem näherkommenden Betrachter überdeutlich, daß sie ein kaltes Ding ist, ein Kunstwerk, ein Stück kunstvoll behauenen Marmors – nicht mehr und nicht weniger. Die Göttin war die Maske der Frau, die Frau ist hier die Maske des Kunstwerks. Letztendlich geht es bei diesem Werk um das Kunstwerk an sich, nicht um das Motiv, auch nicht um den Inhalt.

In diesem Sinne wird die *La Femme piquée par un serpent* zur Propoetide, verkehrt sich die Pygmalion-Legende zu ihrem Gegenteil. Statt einer Skulptur den Anschein von Lebendigkeit zu verleihen, wird ihr beim Näherkommen die Lebendigkeit entzogen, wird deutlich gemacht, daß sie nur aus Stein ist. Das Ideal besteht nicht darin, den Betrachter zu täuschen, ihm vorzugaukeln, die Skulptur sei lebendig. Das Ziel besteht vielmehr darin, dem Betrachter vor Augen zu führen und zu betonen, daß die Skulptur keineswegs lebendig ist, sondern ein Kunstwerk, ein sinnliches, totes Ding.

8.2. DIE PROPOITIDE UND BAUDELAIRES TRAUM VON KUNST

Wir können nun darüber spekulieren, was Baudelaire von Clésingers Werk gehalten hat, das er mit Sicherheit kannte. Wir können darüber spekulieren, daß Baudelaire den „dummen“ Abklatsch der Natur zutiefst mißbilligt hätte, ebenso wie den Versuch des Künstlers, durch Witz und äußerliche Effekthascherei Aufmerksamkeit zu erregen und über die mangelnde Einbildungskraft des Künstlers geklagt hätte. Doch sind diese Spekulationen überflüssig und führen zu nichts. Worum es hier geht, ist die Tatsache, daß Clésinger – ob nun gewollt oder nicht – Baudelaires Konzept von moderner Skulptur in Teilen verwirklicht hat.

Zunächst einmal erfüllt Clésinger Baudelaires Forderung nach einer zeitgenössischen Schönheit. Clésingers *La Femme* ist eine moderne Pariserin, mit Makeln und kleinen Schönheitsfehlern. Clésinger weigert sich, sie der Zeit zu entrücken, weigert sich, ein ewiges, unberührbares Ideal zu zeigen, sondern stellt uns eine Momentaufnahme in Stein vor Augen. Flüchtiger als Lust kann kaum ein Moment sein. In ihr wird das Heute festgehalten, das „Jetzt“ gefeiert. Sie ist erst im „Jetzt“ interessant, denn als Antike, als Göttin, als Orientalin, im Gewand der Kunst hätte sie kaum Aufsehen erregt, kaum Anstoß erregt. Erst dadurch, daß sie im „Jetzt“ stattfand, konnte sie von Bedeutung sein, konnte sie diesen Skandal auslösen. Und erst dadurch, daß sie eine zeitgenössische Schönheit ist, wird sie interessant. Erst durch die Tatsache, daß sie eine Zeitgenossin ist, erfüllt die Skulptur mit Leben, mit einem Element der Leidenschaft, in dem Maße wie es kein Idealisieren des Vergangenen vermag. Erst das Element des Flüchtigen macht ihren Reiz aus.

Indem Clésinger außerdem seine *La Femme* nicht in ein antikes Gewand hüllt, sie nicht in eine zeitliche oder räumliche Entfernung zur Realität entrückt und sein Werk nicht durch das Gewand der Antike, bzw. das der Kunst hüllt, sondern sie ganz deutlich als moderne Frau kennzeichnet, schafft er eine Kunst, die in Baudelaires Sinne moralisch ist. Sie erhält keine Verkleidung, die aus dem Fundus der Kunstgeschichte stammt, um ihr Dasein zu legitimieren. Sie versteckt sich nicht hinter dem Schleier der Ästhetik, sondern präsentiert sich ganz unverhohlen. Sie ist ausgezogen, wurde der Hülle der Kunst nahezu ganz beraubt. Sie ist in diesem Sinne ehrlicher als die *Cléopâtre* Daniels. Clésinger schafft sie aus seinem künstlerischen Prinzip heraus.

Was das schöne Bild ein wenig trübt, das sollte hier nicht unterschlagen werden, ist Clésingers Bestreben, Aufmerksamkeit zu erregen, dem Publikum zu gefallen, sein Flirt mit dem Skandal, der ihm ja auch gelungen ist. Daher müssen wir ihn wohl am

Ende auch zu den Geistreichen und Spitzfindigen zählen, die verblüffen, verzaubern, schockieren wollen, die die Publikumsreaktion als Gleichung in die formale Konzeption eines Kunstwerkes miteinbeziehen.

Unbefriedigend bleibt zunächst auch die Frage nach der Natur des Werkes. Clésinger nahm einen Gipsabdruck von einer lebenden Frau. Ein Dummheit in Baudelaires Augen, denn so kann sie nichts mehr sein als eine Photographie, die laut Baudelaire nichts in der Kunst zu suchen hat. Die genaue Naturabbildung ist nicht Kunst, das wird Baudelaire nicht müde, immer wieder zu betonen. Die Natur so genau als möglich abzubilden, das darzustellen, was man sieht und nicht das, was man empfindet, zerstört am Ende die Kunst, denn im unterwürfigen Andienen an die äußere Wirklichkeit verliert die Kunst am Ende den Respekt vor sich selbst.⁴⁴⁶

Doch in Clésingers Falle können wir es nicht bei der bloßen Feststellung eines Naturabklatsches belassen. Die Komposition sowie die Ausführung der *La Femme* sind zu ausgefeilt, um ihm zu unterstellen, daß er den leichtesten Weg genommen habe. Die *La Femme piquée par un serpent* geht über den platten Naturabklatsch hinaus. Allein die äußerst komplizierten und angespannte Haltung der Frau zeigt deutlich, daß Clésinger die Komposition genauestens durchdacht hat. Die Ausarbeitung der *La Femme piquée par un serpent* ist ebenfalls zu sehr ausgefeilt, zu sehr darauf bedacht, welche Wirkung sie beim Betrachter hervorruft, als daß wir uns mit dem Stichwort „Naturabklatsch“ begnügen dürfen. Im Grunde genommen können wir die Statue auch von einer ganz anderen Seite aus betrachten, nämlich, daß sie um so mehr ein Produkt des Geistes ist. Erinnern wir uns, daß Kunsttheoretiker seit der Renaissance hartnäckig darauf bestehen, daß Kunst ein Ausfluß des Geistes sei. Um es nochmals kurz zusammenzufassen: die *Composizione*, die Organisation des, die noch vor der eigentlichen Ausführung, im Geiste erschaffen wurde, steht vor der eigentlichen Ausführung. Die Zeichnung als reinsten Ausdruck des Verstandes, wurde von eben diesen Theoretikern am höchsten geschätzt. Die tatsächliche Ausführung, das materiell gewordene Kunstwerk, verunreinigte die reine Idee durch ihre Eigenschaft als Materie.

Behalten wir diese Theorien bei der Betrachtung der *La Femme* ein wenig im Hinterkopf, so könnten wir die Argumentation zugunsten Clésingers wenden: wesentlich an dieser Statue ist nicht die Ausführung. Clésinger hat es sich bei der Umformung der Materie so leicht wie nur möglich gemacht, den Aspekt der körperlichen Arbeit auf ein Minimum reduziert. Viel mehr als auf die Tatsache, daß es sich hier um die Marmorfassung eines Gipsabdruckes handelt, ist die Tatsache, daß die Komposition dieser Skulptur im Vordergrund steht. Die Komposition der *La Femme* ist es, die aufsehenerregend ist, denn

446 vergl. Baudelaire, Charles, Salon 1859, a.a.O., S. 137ff.

sie wandelt das Stück Naturabklatsch in Kunst um, abstrahiert das Materielle dieser Skulptur in ein Gebilde aus Linien und Massen. Die Umsetzung ist zweitrangig, in erster Linie kam es hier auf die Komposition an, die der reinste Ausdruck des Geistes ist.

Diese Argumentation mag in gewissem Sinne ein wenig „um die Ecke gedacht“ sein, völlig aus der Luft gegriffen ist sie jedoch nicht. Clésingers Statue geht über einen bloßen Naturabklatsch hinaus. Sie ist zu intelligent, zu originell konzipiert, um als Naturkopie abgetan zu werden. Vielmehr könnten wir hier an dieser Stelle vielleicht sogar sagen, daß Clésinger mit den Ebenen gespielt hat, daß er es mit voller Absicht darauf angelegt hat, die Grenzen zwischen Kunst und Natur zu überschreiten, sie zu vermischen und sie am Ende doch wieder neu zu definieren. Auf jeden Fall verweigert Clésinger dem Betrachter die Eindeutigkeit einer Interpretation und die Erleichterung, die Grenzen Natur – Kunst eindeutig zu ziehen. Ambivalent bleibt sie auch hier. Vergleichbar ist dieses Phänomen mit der soeben beschriebenen Verwandlung der erotischen, sinnlichen *La Femme* in eine abstraktes und ebenso sinnliches Kunstwerk, das dem Betrachter den erotischen Appell gleich wieder entzieht. In diesem Sinne, um wieder auf das Thema zurückzukommen, hat Clésinger sich der Natur bedient, um aus den vorhandenen Elementen Kunst zu schaffen.

Sie kommt in einigen Punkten Baudelaires Traum von Skulptur nahe: sie ist ein Ausdruck des Geistes, sie ist originell, zeitgenössisch, voller Einbildungskraft, sie ist nicht gefällig, bleibt nicht auf der Ebene des bloß Hübschen, sondern zeigt eine kraftvolle, unverhüllte Schönheit, die einen bleibenden Eindruck hinterläßt und das nicht nur aufgrund ihrer unleugbaren erotischen Ausstrahlung. Sie ist individuell, kein blasser, idealisierter Antikenabklatsch. Vor allem aber ist sie, das macht sie deutlich, in erster Linie Kunst. Alles andere bleibt zurück, sie ist Kunst, die in sich selber durch sich selbst gefeiert wird, jedoch nicht den Bezug zur sichtbaren Wirklichkeit verloren hat, nicht in einer Blase der Kunst entstanden ist und gleichzeitig auch nicht den trockenen, leblosen Prinzipien des Realismus folgt, die wir zuvor kurz erläutert haben. Das oberste Prinzip, das sämtliche Bedingungen vorgibt, dem sie gehorcht, ist das der Kunst. Alles andere wird unter diesem Prinzip subsumiert: weder das Thema noch die Form sind hier maßgeblich, sondern allein die Tatsache, daß sie Kunst ist, macht am Ende die Wirkung der *La Femme* aus.

In anderen Teilen jedoch wird Baudelaires Traum nicht erfüllt: so bleibt beispielsweise, wie hier gezeigt, die enge Verwandtschaft zwischen Skulptur und Natur fragwürdig. Inwieweit wurde hier tatsächlich die Natur überwunden, inwieweit können wir dem Künstler zugestehen, über die Natur hinausgegangen zu sein? Außerdem bleibt der Nachgeschmack des Spitzfindigen: Clésinger wollte dem Publikum gefallen, es überraschen, es schockieren.

Und somit ist sie, trotz ihrer Modernität, ihrer aufregend anderen Komposition, trotz ihrer Originalität nur eine unvollkommene Erscheinung von Baudelaires Traum.

9. DIE FLÜCHTIGKEIT DES AUGENBLICKS

Baudelaire schreibt im *La Peintre de la Vie Moderne* einmal, daß Modernität das

„[...] Vergängliche, das Flüchtige, das Zufällige, die eine Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unwandelbare ist. [...] Keiner hat das Recht, dieses vergängliche, flüchtige Element, das einem so häufigen Wandel unterliegt, zu verachten oder beiseite zu schieben.“⁴⁴⁷

Das Vergängliche, Fließende, das Zufällige, das Flüchtige, Transitorische – dies sind die von Baudelaire geforderten Eigenschaften einer Kunst, die, sobald wir die Worte aus dem Zusammenhang reißen, Gedanken an eine Kunstform evozieren, die im 19. Jahrhundert äußerst populär war, nämlich dem Ballett. Das Ballett ist das Flüchtige *par Excellence*, nichts hat Bestand, nichts bleibt bestehen, alles fließt. Formen entstehen unter der Musik, zerfließen, formieren sich neu. Wie Théophile Gautier einmal schreibt:

„[Tanz] ist wie eine Art Symphonie der Formen, der Farben, der Bewegungen. Die allgemeine Bedeutung ist angedeutet, jedoch sind die Details der Interpretation überlassen, ganz wie es beliebt, ganz nach Lust und Laune.“⁴⁴⁸

Es kann, so scheint es, keinen größeren Gegensatz zur Skulptur geben, in der nicht das Fließen, sondern das Bestehen; nicht das Flüchtige, sondern das Ewige Programm ist.

Der Gedanke an das Ballett bringt uns auch auf einen Künstler, der wie kein anderer das Ballett, den Tanz in seinen Werken thematisiert hat (Abb. 51a & 51b). Degas hat seine Faszination für die Welt des Tanzes nicht nur in Pastellen zum Ausdruck gebracht, sondern auch in Skulpturen, die wohl zum Bedeutendsten zählen, was das 19. Jahrhundert an Skulptur hervorgebracht hat.

Ironischerweise hat Degas, der sich seit den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts dem Modellieren gewidmet hat, Zeit seines Lebens nur eine einzige Skulptur öffentlich ausgestellt, nämlich die *Petite Danseuse de quatorze ans* (Abb. 52), die 1881 auf dem 6.

447 Baudelaire, Charles, *Maler des Modernen Lebens*, a.a.O., S. 226

448 Gautier, Théophile, *Le fille de marbre* in: *La Presse*, 09. Oktober 1848, in : Gautier on Dance, übers. & hrgs. von Ivor Guest, London 1986, S. 202 („It is like a sort of symphony of forms, colours and movement, in which the general meaning is indicated, but the details are left to be interpreted as one pleases, according to one's train of thought, preference or whim.“)

Salon der Impressionisten ausgestellt wurde. Eigentlich war die Statue bereits ein Jahr zuvor für die Ausstellung gelistet, doch Degas stellte lediglich den leeren Schaukasten aus.⁴⁴⁹ Die kleine Tänzerin rief in dem Salon einen Skandal hervor: statt von dekorativer Süße zu sein, wie Tänzerinnen normalerweise dargestellt werden (Abb. 53 & Abb. 8), stellte Degas ein grauseliges Ding aus; ein häßliches, kleines Geschöpf mit affenartigen Zügen, das aus getöntem Wachs, echtem Haar und echten Kleidern bestand.

Paul Mantz schrieb über sie:

„Das unglückliche Kind steht aufrecht, bekleidet von einem billigen Gazeröckchen, ein blaues Band um die Taille, die Füße in Schühchen [...] Erschreckend, weil sie ohne Gedanken ist, sie streckt mit tierischer Dreistigkeit ihr Gesicht oder eher ihre kleine Schnautze nach vorn. [...] In dieser unangenehmen Figurine gibt es ‚mit einem Philosophen a la Baudelaire diktierten Absicht, etwas, das von einem beobachtenden und loyalen Künstler herkommt. Es ist die perfekte Wahrheit der Pantomime, die Richtigkeit der fast mechanischen Bewegung, die künstlerische Grazie der Attitude ‚ die scheue Unbeholfenheit der Schülerin. [...] Was den Ausdruck des Gesichts anbelangt, so ist er offensichtlich gesucht. Monsieur Degas hat ein Ideal von Hässlichkeit geträumt. Glücklicher Mensch! Er hat es realisiert [...] Wenn er fortfährt zu modellieren und wenn er seinen Stil beibehält, wird er seinen kleinen Platz in der Geschichte der grausamen Künste erhalten.“⁴⁵⁰

Der wohl berühmteste Kommentar zur kleinen vierzehnjährigen Tänzerin, der in der Literatur schon fast automatisch erwähnt wird, geht es um Degas' Skulpturen, stammt jedoch von Huysmans, der als einer der wenigen seiner Zeit, die die radikale Modernität der Degas'schen Arbeit anerkennen konnten. Dieser soll auch hier nicht unterschlagen werden:

„Das Aufsehenerregendste seines Ausstellungsbeitrages liegt in diesem Jahr nicht in seinem gemalten oder gezeichneten Werk [...] Es liegt ganz in seiner Figur aus Wachs vor der das entsetzte oder benommene Publikum die Flucht ergreift. Die schreckliche Wirklichkeit dieser Statuette verursacht ihm ein offentsichtliches

449 Kahane, Martine, Little Dancer, Aged Fourteen - The Model, in: Czestochowski, Joseph S.; Pingot, Anne (ed.), Degas Sculptures. Catalogue Raisonné of the Bronzes, o.O., 2002, S. 101

450 Mantz, Paul, Le Temps, 23. April 1881, Nr. 7306, S. 4 (‚la malheureuse enfant est debout, vêtue d’une robe gaze à bon marché, un ruban bleu à la ceinture, les pieds chaussés de ces souliers souples [...] Redoutable, parce qu’elle est sans pensée, elle avance, avec une bestiale effronterie, son visage ou plutôt son petit museau, et le mot ici est tout à fait à sa place [...]. Dans cette désagréable figurine, il y a cependant, avec une intention dictée par l’esprit d’un philosophe à la Baudelaire, quelque chose qui vient d’un artiste observateur et loyal. C’est la parfaite vérité de la pantomime, la justesse du mouvement presque mécanique, la grace artificielle de l’attitude, la sauvage inélégance de l’écolière [...]. Quant l’expression du visage, elle est visiblement cherchée. M. Degas a rêvé un idéal de laideur. Homme horeux! il l’a réalisé. [...] S’il continué à faire de la sculpture et s’il conserve son style, il aura une petite place dans l’histoire des arts cruels.“)

Unbehagen; alle Ideen des Publikums über die Bildhauerei, über diese kalten, leblosen, weißen Erscheinungen, über diese denkwürdigen, seit Jahrhunderten wiederholten schablonenmäßigen Werke werden umgestürzt. Tatsache ist, daß Monsieur Degas die Traditionen der Bildhauerei umgestoßen hat, genau wie er seit langem an den Konventionen der Malerei rüttelt. Indem er die Methode der alten spanischen Meister wieder aufnimmt, macht Monsieur Degas sie durch die Originalität seines Talents unmittelbar zu etwas ganz Besonderem, ganz Modernem. Gleich wie gewissen, ungeschmickten und bekleideten Madonnen, gleich wie jener Christus in der Kathedrale von Burgos, dessen Haare wirkliche Haare, dessen Dornen wirkliche Dornen sind und dessen Bekleidung aus wirklichem Stoff besteht, trägt die Tänzerin von Degas ein wirkliches Röckchen, wirkliche Bänder, ein wirkliches Mieder, wirkliche Haare. [...] Gleichzeitig raffiniert und barbarisch in ihrem geschickten Kostüm, mit ihrem kolorierten Fleisch, das lebt und von der Arbeit der Muskeln durchfurcht wird, ist diese Statuette der einzige wirklich moderne Versuch, den ich in der Bildhauerkunst kenne.“⁴⁵¹

Die *kleine vierzehnjährige Tänzerin*, für die die damals vierzehnjährige Tänzerin Marie van Goethem Modell stand,⁴⁵² stand keineswegs in alter Bildhauertradition, sondern war eine Wachsfigur – ein Material, das von Künstlern, Kritikern und Kennern als „niederes“ Material gesehen wurde, keineswegs angemessen für die „hohe“ Skulptur. Wachs war den Wachsfigurenkabinetten vorbehalten, die der Belustigung und der Unterhaltung der Massen dienten, die jedoch im 19. Jahrhundert nicht mehr der „wahren“ Kunst zugerechnet wurden. Wachsfiguren standen auf einer Stufe mit Automaten, anatomischen Modellen, Schaufensterpuppen: „The wax figure, the toy, the automaton, and later the robot all belong within the realm of what Freud described as „the uncanny[...].“⁴⁵³

Schon allein deshalb war der Kunstanpruch der Kleinen Tänzerin in den Augen der seriösen Kunstkenner fragwürdig. Hinzu kommt, daß Degas keine Anstalten gemacht hat, sie zu idealisieren. Sie ist ein häßliches kleines Ding mit niedriger Stirn und breiter Nase. Sie war schlicht vulgär.

Der Beginn der Beschäftigung Degas' mit der Dreidimensionalität kann nicht genau festgelegt werden. Fest steht nur, daß er nicht aufgrund seines nachlassenden Augenlichts begonnen hat, sich für die Bildhauerei zu interessieren, wie vor einigen Jahren noch angenommen wurde. Ab 1885 leidet der Maler unter Sehstörungen, um 1908 erblindet er endgültig. Der Beginn der Auseinandersetzung mit der Dreidimensionalität hingegen

451 Huysmans, Joris-Karl, zitiert nach: Scott, David, Matter for Reflection: Nineteenth-Century French Art Critics' Quest for Modernity in Sculpture, in: Impressions of French Modernity. Art and Literature in France 1850 – 2900, ed. By Richard Hobbs, Manchester & New York 1998, S. 113f.

452 Kahane, Martine, Little Dancer, Aged Fourteen, a.a.O., S. 101

453 Flynn, Tom, The Body in Three Dimensions, New York 1998, S. 119f.

wird gemeinhin schon auf Mitte der 1860er Jahre datiert⁴⁵⁴ - genau läßt sich das aufgrund fehlender Aufzeichnungen nicht sagen. Auch seine Werke sind kein Anhaltspunkt, da die meisten Plastiken zerstört sind.⁴⁵⁵

53 der Skulpturen, die nach dem Tod des Künstlers in Degas Studio gefunden wurden, wurden durch den Photographen Gauthier dokumentiert – heute gehören diese Bilder zu den wenigen Dokumenten, die uns Degas' Werke im Originalzustand zeigen, denn zum einen war Degas' bevorzugtes Material, das Wachs, war nicht sehr haltbar, zum anderen ging der Künstler sehr sorglos mit seinen Skulpturen um, ja viele zerstörte er sogar von eigener Hand.

Hinzu kam, daß Degas die abenteuerlichsten Strukturen aus sehr unkonventionellen Materialien zusammenfügte, um Geld zu sparen, um Raum zur Improvisation zu haben, um zu experimentieren. Wachs war damals teuer für einen Künstler, der ums Überleben kämpfte. So baute er Gerüste aus Weinkorken, herumliegendem Holz, Papier.⁴⁵⁶ Wie sein Bildhauer-Freund Bartholomé einmal ausrief:

„Dieser Teufel von Mensch will Skulpturen machen, aber er will sich den Notwendigkeiten der Bildhauerkunst nicht beugen. Damit eine Skulptur haltbar sei, muß sie auf einer inneren rationellen Konstruktion ruhen; sonst kommt der Augenblick, wo alles zusammenfällt. Ich kann seinen Eigensinn nicht überwinden. Wenn ein Arm in den Raum hinaussteht und herunterfallen will, steckt er ein Stück Streichholz hinein! Auf diese Weise hat er Dinge verloren, die von schöner Bewegung waren; aber es ist ihm gleichgültig; es ist zum Verzweifeln! [...] Dann muß ich wütend werden, um ihm verständlich zu machen, daß seine Starrköpfigkeit lächerlich ist.“⁴⁵⁷

Außerdem zerstörte Degas auch einige Skulpturen aus eigener Hand.⁴⁵⁸ Der Kunsthändler Ambroise Vollard beispielsweise berichtete über eine Begegnung mit dem Künstler, als er gesagt hat:

454 Finkh, Gerhard, Edgar Degas, in: Finkh, Gerhard (Hg.), Die Maler und ihre Skulpturen. Von Edgar Degas bis Gerhard Richter (Ausst.-Kat. Museum Folkwang, Essen, 12.10.1997 - 04.01.1998), Köln 1997, S. 53

455 Nach seinem Tod 1917 fand man in seiner Wohnung auf dem Boulevard de Clichy mehr als 150 Arbeiten, die meisten in einem Zustand des Verfalls. Paul Durand-Ruel und Ambroise Vollard, die die Inventur der Wohnung vornahmen, nahmen in ihren Bestandskatalog nur etwa 80 Werke auf. Durand-Ruel befand nur etwa 30 von diesen 80 Werken in einem guten Zustand, ca. 30 erwähnte er als Skizzenhaft und den Rest sah er als wertlose Fragmente an. Siehe: Czestochowski, Joseph S., Degas' Sculptures re-examined: The Marketing of a Private Pursuit, in: Czestochowski, Joseph S.; Pingot, Anne (ed.), Degas Sculptures. Catalogue Raisonné of the Bronzes, o.O.; 2002, S. 12

456 Barbour, Daphne; Sturman, Shelley, Degas the Sculptor: Innovative and Nontraditional, in: Czestochowski, Joseph S.; Pingot, Anne (ed.), Degas Sculptures. Catalogue Raisonné of the Bronzes, o.O., 2002, S. 75

457 zitiert nach: Rahn, Dieter, Die Plastik und die Dinge, a.a.O., S. 215

458 Barbour, Daphne; Sturman, Shelley, Degas the Sculptor, a.a.O., S. 75

„Was, gießen lassen! Bronze ist etwas für die Ewigkeit. Mein Vergnügen besteht gerade darin, daß ich immer wieder neu beginnen kann. Sehen Sie mal...So! Und er nahm von einem kleinen Modellierblock eine fast vollendete Tänzerin und zerdrückte sie zur Wachskugel.“⁴⁵⁹

Ein anderes Mal sagte er:

„Meine Skulpturen werden niemals den Eindruck des Vollendeten geben, das das Ende des bildhauerischen Handwerks ist. Und, zuletzt, da ohnehin niemand jemals diese groben Skizzen sehen wird, wird auch niemand jemals darüber reden, nicht einmal Sie. Von diesem Tage an bis zu meinem Tod wird sich all dieses selbst zerstören und das wird das Beste für meinen Ruf sein.“⁴⁶⁰

Degas benutzte wenig dauerhaftes, ja „niedriges“ Material, ließ seine Werke zerfallen, zerstörte sie zum Teil selbst, stellte nur eine einzige aus und machte nur bei dreien von ihnen Anstalten, sie gießen zu lassen. Nur wenige wußten, daß er überhaupt modellierte. Als Aristide Maillol ihn einmal daraufhin befragte, antwortete Degas zunächst: „Das ist nicht wahr.“ Und später: „Ja, ich modelliere und vielleicht werde ich eines Tages sogar etwas in Bronze gießen lassen.“⁴⁶¹

Degas' Beschäftigung mit Skulptur war jedoch keineswegs lediglich ein Zeitvertreib, die Notlösung eines erblindenden Malers oder nur diente nur der Herstellung von Modellen für seine Bilder. Degas, das sollte noch mal betont werden, fertigte, wie Joseph Durand-Ruel 1919 berichtete, über fünfzig Jahre lang Skulpturen an:

„[Er] wendete eine Menge Zeit darauf, Ton zu modellieren, nicht nur in den späteren Jahren seines Lebens, sondern bereits seit fünfzig Jahren. So weit ich mich erinnern kann - das werden vielleicht vierzig Jahre sein -, wann immer ich Degas besucht habe, konnte ich sicher sein, daß er entweder in Ton modellierte oder malte.“⁴⁶²

459 zitiert nach: Finkh, Gerhard, Edgar Degas, a.a.O., S. 53

460 Degas zu François Thiébault-Sisson, zitiert nach: Pinget, Anne, Degas and his Castings, in: Czestochowski, Joseph S.; Pinget, Anne (ed.), Degas Sculptures. Catalogue Raisonné of the Bronzes, o.O., 2002, S. 27 („My sculptures will never give the impression of being finished, which is the termination of a sculptors' workmanship, and after all, since no one will ever see these rough sketches, nobody will dare to talk about them, not even you. From this day forward until my death this all will be destroyed by itself and this will be best for my reputation.“)

461 Rahn, Dieter, Die Plastik und die Dinge, a.a.O., S. 212

462 zitiert nach: Barbour, Daphne; Sturman, Shelley, Degas the Sculptor, a.a.O., S. 75 (“[He] spent a good deal of time not only in the later years of his life, but for the past fifty years, in modelling in clay. Thus, as far as I can remember – that is to say, perhaps forty years – whenever I called on Degas I was almost sure to find him modelling in clay as painting.”)

Das klingt keineswegs nach einem bloßen Hobby. Sein Künstlerkollege Renoir bezeichnet ihn gar als „den größten lebenden Bildhauer“⁴⁶³ Allein das rechtfertigt es, Degas als Bildhauer zu erwähnen.

Hinzu kommt, daß es Degas in seiner Weigerung, seine Skulpturen gießen und auszustellen, weniger darum ging, einem privaten Vergnügen zu frönen als vielmehr darum, daß er dem Kunstbetrieb seiner Zeit äußerst skeptisch gegenüberstand. Seine Pastelle, Zeichnungen und Gemälde wurden öffentlich gemacht – was aber wohl eher seinen Grund darin hatte, daß Degas gezwungen war, von seiner Kunst zu leben als aus einem Bedürfnis heraus, die Weltöffentlichkeit mit seiner Kunst zu konfrontieren. Wie Rahn schon betonte: Degas arbeitete nicht auf eine öffentliche Wirkung hin.⁴⁶⁴ Degas selber nahm einmal Stellung dazu:

„Es scheint, wenn man sich heute ernsthaft mit Kunst beschäftigen und sich eine kleine originale Ecke schaffen oder sich wenigstens die bescheidenste persönliche Art wahren will, muß man in der Einsamkeit neue Kraft schöpfen. Es gibt zu viel Klatschereien. Man könnte meinen, Gemälde entstanden wie Börsenkurse, durch Manipulationen gewinn gieriger Leute.“⁴⁶⁵

An anderer Stelle sagte der Künstler:

„Der Salon erstickt und verdirbt das Gefühl für das Große, das Schöne. Was die Künstler zum Ausstellen veranlaßt, ist die Aussicht auf Geldgewinn, der Wunsch, um jeden Preis Beachtung zu finden und vielleicht das Glück zu haben, durch ein exzentrisches Thema einen vorteilhaften Verkauf herbeizuführen. Der Salon ist eigentlich nichts anderes mehr als ein Bilderladen, ein mit unzähligen Objekten bis zum Überdruß vollgestopft es Warenhaus, in dem das Geschäft die Kunst verdrängt.“⁴⁶⁶

Die Skulptur war für Degas privat, nicht, weil er sie als Hobby betrachtete, dem er gelegentlich frönte, sondern weil sie seiner Meinung nach nichts in dem „Bilderladen“ des Kunstbetriebes zu suchen hatte. Skulptur war für Degas seine „originale Ecke“, in der er sich seine Kreativität, Originalität und eigenen Stil wahren konnte, ohne sich dem Druck des Marktes beugen zu müssen. Skulptur, mit der er sich in der Tat ernsthaft beschäftigt hat, war für ihn wahrscheinlich genauso wichtig wie die Malerei. Dieser Meinung war auch Curt Glaser, als er geschrieben hat, daß „es [...] keineswegs plastische Skizzen

463 Czeszochowski, Joseph S., Degas' Sculptures re-examined, a.a.O., S. 11

464 Rahn, Dieter, Die Plastik und die Dinge, a.a.O., S. 213

465 Degas, zitiert nach: Rahn, Dieter, Die Plastik und die Dinge, a.a.O., S. 213

466 Degas, zitiert nach: ebd., S. 212

[sind]. Es spricht vielmehr aus jeder von ihnen das Bemühen um endgültige Formung eines Motivs.“ Weiter heißt es bei Glaser:

„Diese Statuetten, die übrigens keineswegs kleine Püppchen, sondern im Durchschnitt etwa einen halben Meter hoch sind, tragen das Zeichen künstlerischer Notwendigkeit. Der Maler Degas hat erst in ihnen sein letztes Wort gesprochen. [...] Man wird auch in dem Maler immer deutlicher nun den heimlichen Plastiker erkennen. Man wird seine Entwicklung verstehen, die ganz im Gegensatz zu der seiner einstigen Genossen von der Fläche und der Farbe zur reinen Form hinzielt.“⁴⁶⁷

Die zweite Rechtfertigung für die nachfolgende Behandlung eines Künstlers, der auf nachfolgende Bildhauergenerationen keinen oder nur marginalen Einfluß ausgeübt hat, ist die, daß wir in Degas einen Künstler finden, dessen Skulpturen wir wohl mit zu den intelligentesten, originellsten und vielleicht sogar letztendlich, trotz ihrer fehlenden Bekanntheit, zu den bedeutendsten Beiträgen zur Plastik des 19. Jahrhunderts zählen dürfen.

„[...] Degas combined conventional interests in careful finish and ritual poses with spatial concepts so advanced that more than fifty years had to pass after his death before they could be clearly seen and understood. In this respect his sculpture is a synthetic microcosm of the forces operating in the nineteenth-century sculpture in general and a major step towards the abstract sculpture of the twentieth century.“⁴⁶⁸

9.1. DEGAS UND SEINE BALLERINEN

Edgar Degas fand die Inspiration für seine Kunst im modernen Paris, bevorzugt im Theater- und Ballettmilieu. Ballerinen, die in rosa Tüll gehüllt, über die Bühne schweben, hinter der Bühne schwatzen und in Ballettklassen ihre Posen üben; sie alle sind in Pastell verewigt – diese sehen wir vor unserem inneren Auge, wenn wir an Degas denken.

Aus dem gleichen Milieu stammten die Inspirationen für seine Skulpturen. Degas modellierte hauptsächlich Tänzerinnen in den verschiedensten Tanzposen. Daneben schuf er Skulpturen von Rennpferden in den verschiedensten Stadien der Bewegung. Später

467 Glaser, Claus, Degas als Bildhauer, zitiert nach: Finkh, Gerhard, Edgar Degas, a.a.O., S. 56ff.

468 Millard, Charles, The Development of Degas's Sculptural Style, in: Czestochowski, Joseph S.; Pinget, Anne (ed.), Degas Sculptures. Catalogue Raisonné of the Bronzes, o.O., 2002, S. 67

kamen die *Badenden* hinzu. Auffällig ist, wie sehr artifiziell doch diese Sujets erscheinen. Degas malte und modellierte nicht einfach nur irgendwelche beliebigen Pferde, sondern *Rennpferde* – überzüchtete, lebendige Maschinen, die zu einem einzigen Zweck, nämlich dem, zu Rennen, existieren, pure Luxusgeschöpfe, die mit den üblichen Feld-, Wald-, und Wiesen-Geschöpfen nicht mehr viel gemein haben. Sie entstammen nicht der unberührten Natur, sondern wurden durch den Menschen zweckgebunden geformt.

Gleiches gilt für Ballettinnen: Degas malt und modelliert nicht „einfach nur“ Frauen, sondern das menschliche Äquivalent zu den überzüchteten Luxuspferden, nämlich *Tänzerinnen*, die einzig und allein aus der Kunst ihre Existenzberechtigung ziehen. Ebenso die *Badenden*, die ebenfalls nicht „einfach nur“ Frauen, die sich in beliebigen Badepositionen befinden, sondern ein Beitrag zu einem immer wiederkehrenden Leitmotiv der westlichen Kunstgeschichte - das Motiv ist bereits künstlerisch gebrochen. Degas' Figuren sind trotz ihrer oftmals naturalistischen Wirkung reine Kunstprodukte. Doch zurück zum Thema.

Den wohl größten Raum innerhalb des Œuvres von Degas nehmen die Tänzerinnen ein. Die *kleine vierzehnjährige Tänzerin* ist die Skulptur von Degas, die in der Literatur immer wieder als Repräsentantin für Degas' Modellierkunst genannt wird. Sie ist zweifelsohne ein merkwürdig faszinierendes Gebilde; doch sind auch die anderen Ballettinnen aus Degas Händen nicht minder interessant.

Die *Danseuse*, *Grande Arabesque*, *Troisième Temps* (Abb. 54) beispielsweise. Diese Tanzende wurde in einer klassischen Ballettposition festgehalten. Die *Arabesque* ist, ganz allgemein, eine Position, bei der der Tänzer/ die Tänzerin mit einem Bein auf dem Boden steht, während das andere nach hinten gestreckt wird. Degas' Tänzerin steht, wenn wir es genau nehmen, in einer sogenannten *Arabesque penché*, bei der es der Tänzerin erlaubt ist, ihren Rücken nach vorne zu beugen, um das Bein noch mehr in die Höhe zu heben (Abb. 55).

Degas' Tänzerin ist nackt. Sie steht auf ihrem rechten Bein. Das linke hat sie leicht angewinkelt nach hinten hoch in die Luft gestreckt. Der Oberkörper der Tänzerin, der mit dem linken Bein eine Linie bildet, beugt sich nach vorne, wobei der Rücken ebenfalls gerade durchgestreckt wurde. Der rechte Arm ist ebenfalls ausgestreckt und bildet das Gegengewicht zum linken Bein. Ihr linker Arm ist parallel zum Boden ausgestreckt, ein wenig so, als würde die Tänzerin sich an einer Stange in ihrer Ballettklasse festhalten. Ihr Haar, das lediglich angedeutet wurde, ist zu einem strengen Dutt hochgesteckt. Die Details des Körpers sind nicht ausformuliert. Weder hat Degas seiner Tänzerin Finger verliehen, noch Zehen. Das Haar wurde nur angedeutet – im Grunde besteht der „Dutt“ nur aus einem Klumpen, der aus dem Kopfkumpen geformt wurde.

Der Begriff Kopfklumpen ist vielleicht nicht freundlich, beschreibt aber den Sachbestand treffend, denn die Gesichtszüge sind nicht weiter ausgeformt. Zwar besitzt die Tänzerin eine Nase, aber mehr ist nicht zu erkennen. Sie ist vollkommen anonym.

Eine andere Tänzerin Degas', die vermutlich später entstanden ist als die *Danseuse, Grande Arabesque, Troisième Temps*, ist die *Danseuse faisant la révérence* (Abb 55), die in einer sehr merkwürdigen Bewegung festgehalten wurde. Hier sehen wir eine Tänzerin, die ihrem Publikum durch eine Verbeugung ihre Reverenz erweist. In einer seltsam ungraziösen Haltung hat die Tänzerin ihr rechtes Bein gerade nach vorn gestreckt, während ihr Gewicht auf dem angewinkelten hinteren Bein ruht. Ihr linker Fuß befindet sich in einem 90-Grad-Winkel zum Unterschenkel, die Ferse ist leicht angehoben. Ihr Oberkörper beugt sich nach vorne. Der linke Arm ist ausgestreckt, er weist zum Boden hin, leicht vom Körper seitlich weggestreckt. Der rechte Arm ist erhoben, angewinkelt in einer Art Dankesgeste festgehalten. Ihr Kopf neigt sich minimal zur rechten Seite. Die Details sind hier sogar noch weniger ausformuliert als bei der vorgenannten Skulptur.

Es scheint so, als hätte Degas hier das Wachs in großen Klumpen aufgetragen, ohne sich die Mühe zu machen, die Oberfläche zu glätten. Die ungeglättete Oberfläche, die Einblick in den Bearbeitungsprozeß gibt, sehen wir zwar auch schon bei der Vorgenannten, doch noch nicht derart ins extrem skizzenhafte gesteigert. Dort wurde die Oberfläche geglättet, nur hin und wieder erahnt man die Wachsklumpen, die der Künstler auf das Gestell aufgetragen hat. Die Gesichtszüge der *Danseuse faisant la révérence* sind nur noch angedeutet, noch undefinierter als bei der *Danseuse, Grande Arabesque, Troisième Temps*. Die rechte Hand besteht aus einem Klumpen, die linke Hand fehlt ganz. Ebenso die Füße: auch sie sind nur grob formuliert, geben lediglich die Idee „Fuß“ wieder, ohne Zehen, ohne Form; sie sind einfach nur ein paar Balken, die an die Beine befestigt wurden.

9.1.1. DISEQUILIBRIUM

Beide Tänzerinnen, die hier beschrieben wurden, machen auf den Betrachter keinen sehr anmutigen Eindruck. Sie wirken, im Gegenteil, sogar recht ungraziös. Die Posen, die auf den ersten Blick so überzeugende Ballettposen darstellen, wirken auf den zweiten Blick fast unmöglich. Die Arabeskenhaltung erscheint schwebend leicht, mühelos, ja spottet geradezu der Schwerkraft – und doch fällt es schwer, sich vorzustellen, daß ein Mensch eine solche Pose über einen längeren Zeitraum hinweg tatsächlich einnehmen kann.

„These poses would have been possible for a model to have held only instantaneously as she was passing from

one more secure position to another, but they were crucial to the spatial demands of the sculpture.“⁴⁶⁹

Gleiches gilt für die sich verbeugende Tänzerin: sie wirkt zwar nicht schwerelos, sondern ergibt sich statt dessen den Gesetzen der Schwerkraft, ja scheint geradezu in den Gravitätsraum einsinken zu wollen. Doch auch hier ist es nur schwer vorstellbar, daß ein Mensch die in der Tat ungelenk erscheinende Bewegung tatsächlich über einen längeren Zeitraum hin einnehmen könnte. Die Modelle, die für Degas standen, beschwerten sich auch tatsächlich nicht selten über die anstrengenden Sitzungen und die „unerträglichen“ Posen.⁴⁷⁰

Hinzu kommt, daß Degas zur Steigerung des künstlerischen Effektes die Körper deformiert und verzerrt darstellt, was jedoch keine offensichtlichen Eingriffe sind. Es fällt beim Betrachten der sich verbeugenden Tänzerin beispielsweise zunächst einmal gar nicht auf, daß das linke angewinkelte Bein eigentlich viel zu lang ist. Diese Verzerrungen und Verschiebungen innerhalb der Körper der Tanzenden, die der Notwendigkeit unterliegen, Bewegungen so darzustellen, wie sie in der Vorstellung des Künstlers existieren, sind nicht offensichtlich, beim Anschauen nicht fühlbar. Sie stören nicht, sondern steigern den künstlerischen Effekt – es ist ähnlich wie mit den Pferden Gericaults (Abb. 57), die in ihrer Bewegung „falsch“ sind, wie Muybridges Photographien bewiesen haben (Abb. 58) und dennoch auf den Betrachter absolut überzeugend wirken.

Diese falsch-richtigen Bewegungen finden wir oft in Degas' Werk wieder. Immer wieder sehen wir Tänzerinnen, auch Pferde und Badende, die in Bewegungen festgehalten wurden, die trotz ihrer scheinbaren Mühelosigkeit fast unmöglich auszuführen, geschweige denn, über einen längeren Zeitraum hinweg ausgehalten werden können. Degas' Modelle führen scheinbar mit Leichtigkeit die anstrengendsten Posen durch, sie verrenken sich auf einem Bein (Abb. 59), widersprechen den Gravitationsgesetzen, trotzen den anatomischen Grenzen. Degas selbst hat dazu einmal Stellung genommen:

„Haben Sie gesehen [...] wie sie [die Venus von Milo, d.Verf.] über die Lotrechte hinausgeht. Sie befindet sich in einer Position, die sie niemals halten könnte, würde sie leben. Durch dieses Detail, ein Fehler nur für die Leute, die nichts von Kunst wissen, hat der griechische Bildhauer ihr eine großartige Bewegung verliehen während

469 ebd., S. 70

470 Rubin, James H., Impressionism, London 1999, S. 211

er gleichzeitig immer noch ihre Ruhe bewahrt hat, die das Kennzeichen eines echten Meisterwerks ist.⁴⁷¹

Bei allen Tänzerinnen fällt zudem auf, daß es sich im Grunde nicht um wirkliche Bewegungen handelt. Sicherlich, wie Millard festgestellt hat, werden die Tanzenden Degas' in Bewegungen dargestellt, die dem menschlichen Körper nur als Übergang von einer zur nächsten Bewegung möglich sind. Selbst die Posen, bei denen wir die Tänzerinnen stehend vorfinden, wirken wie mitten in einem Bewegungsablauf festgehalten (Abb. 60). Die Tänzerin, die ihren rechten Fuß vorstreckt, wirkt angespannt, bereit: sie wird im nächsten Moment ihren rechten Fuß entweder in die Luft heben oder wieder an den linken heranziehen.

Und doch handelt es sich nicht um Bewegungen, wie wir sie gewohnt sind, nicht um Bewegungen im eigentlichen Sinne, Bewegungen im Raum, von etwas weg, auf etwas hinzu – eben zielgerichtete Bewegungen. Es ist vielmehr so, daß wir den Eindruck einer festgefrorenen Bewegung haben, einer Momentaufnahme, als habe Degas bei bestimmten Bewegungen auf den Auslöser einer Kamera gedrückt. Der Vergleich ist naheliegend, denn Degas war sehr an der neuen Technologie der Photographie interessiert und betätigte sich später sogar selbst als Amateurphotograph (Abb. 61).

Ähnlich wie auch in einer Momentaufnahme wird bei Degas' Tänzerinnen das Sehen quasi stillgelegt (Abb. 62). Wie in der Momentaufnahme wird aus der organischen Bewegung eine Abfolge von aufeinanderfolgenden, jedoch isolierten Zuständen. Die Figuren werden aus dem Bewegungszusammenhang genommen, die fließende Bewegung wird sequenziert und daraus ein Ausschnitt gewählt, der darzustellen ist.

Diese eingefrorenen Bewegungen, die seltsame Unbeweglichkeit, oder besser Ruhe, die diesen Tänzerinnen trotz aller Verrenkungen und Verdrehungen zu eigen ist, weisen darauf hin, daß es Degas nicht eigentlich um Bewegung als Bewegung ging, nicht um die Bewegung im Raum, nicht die zielgerichtete Bewegung, nicht die zweckgebundene Bewegung. Die Tänzerinnen tanzen in keine Richtung, verfolgen mit ihren Bewegungen kein bestimmtes Ziel, sondern führen diese Bewegung um der Bewegung willen aus. Es sind reine, verhältnismäßig zweckfreie Posen im Raum, die von Degas gefordert und festgehalten wurden. Das eigentliche Interesse Degas' galt nicht der Bewegung eines Körpers durch den Raum, sondern der Struktur des Körpers in seiner Bewegung im Raum, seines Mechanismus', seiner Anatomie.

471 Edgar Degas, zitiert nach: Millard, Charles, *The Development of Degas's Sculptural Style*, a.a.O. (Anm. 467), S. 70 ("Have you seen [...] how she [Venus von Milo, d.Verf.] goes beyond the perpendicular? She is in a position she could not hold if she were alive. By this detail, a fault to people who know nothing of art, the greek sculptor has given her a splendid movement, while preserving in it the calm that distinguishes masterpieces.")

9.1.2. EINE ANATOMIE DES RAUMES

In Wirklichkeit tanzen die Tänzerinnen von Degas nicht. Sie haben Arme und Beine erhoben, biegen und beugen sich, erheben sich gegen die Schwerkraft und sinken zum Grund zurück. Doch sie tanzen nicht. Sie befinden sich lediglich im Raum. Damit sind wir bei einem Stichwort, das, trotz seiner Bedeutung, allzu oft bei der Betrachtung von Skulpturen vergessen wird: der Raum. Raum, den Skulpturen einnehmen, wie sie sich in einem Raum verhalten, in welchem Raum sie sich befinden: das alles wird häufig als Nebensache angesehen. Die Skulptur ist wichtig, nicht der Raum.

Nicht so bei Degas. Raum ist schon in Degas' Malerei ein wichtiges Thema: der Raum wird in seinen Gemälden angeschnitten, fragmentiert, zerteilt. Dem Betrachter bleibt die Unklarheit über die Perspektive, Entfernungen werden unbedeutend. Subordination, Vorder-, Mittel-, Hintergrund werden zu bedeutungslosen Kategorien (Abb. 63). Ja selbst die Tänzerinnen verändern bei Degas nach und nach ihre Funktion: es kommt Degas nicht darauf an, den Tanzvorgang auf der Bühne oder im Proberaum lebensnah darzustellen. Es kommt ihm nicht auf Impressionen des Tanzes an – es ist ohnehin merkwürdig, daß Degas immer wieder den Impressionisten zugerechnet wird, denn Degas hat das Spontane, das Zufällige abgelehnt. Zwar gab es in seiner Kunst immer Raum für Improvisation, doch nichts war dem Zufall überlassen: „Nichts in der Kunst darf wie ein Unfall wirken, nicht einmal Bewegung.“⁴⁷² An anderer Stelle sagt er:

„[...] Keine Kunst war weniger spontan als meine.
Was ich tue ist das Ergebnis von Reflektion und dem
Studium der alten Meister. Ich weiß nichts über Inspiration,
Spontaneität und Temperament.“⁴⁷³

Es kommt ihm nicht auf die Impression, sondern in erster Linie auf den Mechanismus des Tanzes an, wie der Tanz den Raum strukturiert und zerteilt.

Gleiches gilt für die Skulpturen. Sie fungieren als Struktur im Raum, gleichzeitig geben sie ihrem umgebenden Raum Struktur. Ähnlich wie früher die *La Femme* Clésingers erscheinen die Skulpturen als relativ unbefriedigende Fragmente im Raum, da sie keine befriedigende Vollansicht bieten. Degas verweigert dem Betrachter die Hauptansicht,

472 Degas, zitiert nach: Marques, Luiz, Mechanism and Classical Tradition in Degas's Bronzes, in: Czeszochowski, Joseph S.; Pingot, Anne (ed.), Degas Sculptures. Catalogue Raisonné of the Bronzes, o.O., 2002, S. 110 (Nothing in art should seem to be an accident, not even movement.“)

473 Bixenstine-Safford, Lisa, Mallarmé's Influence on Degas's Aesthetic of Dance in his Late Period, in : Nineteenth Century French Studies, Bd. 21, Nr. 3 & 4, Frühling/Sommer 1993, S. 425 ([...] no art was less spontaneous than mine. What I do is the result of reflection and study of the great masters. Of inspiration, spontaneity, and temperament [...] I know nothing.“)

sondern zwingt ihn ebenso wie Clésinger, um die Statue herumzulaufen, selbst aktiv zu werden.

An dieser Stelle wird der Raum, der die Skulpturen umgibt, in dem sie sich befinden, den sie zerteilen und strukturieren, plötzlich in zunehmendem Maße ebenso wichtig wie die Skulpturen selbst. Die Skulpturen kreisen zumeist um sich selbst, um ein unsichtbares Zentrum herum, bieten dem Betrachter im Herumgehen ein konstantes Öffnen und Schließen im Raum:

„[...] more important, the voids, that penetrate the figure [...] provide a continuous flow of space through and around the piece, creating a constant opening and closing effect as one walks around it. Such all-round experience that the piece has no dominant viewpoint, each view being incomplete and leading on to another.“⁴⁷⁴

Im völligen Gegensatz zur klassizistischen Idee der Hauptansichtsseite wollen Degas' Ballerinen nicht ihre Dreidimensionalität verleugnen, sondern betonen. Sie leben im und mit dem Raum, sie nehmen Raum ein, zerteilen ihn, strukturieren ihn. Es handelt sich nicht um einen klar definierten Umgebungsraum im Sinne eines Gesamtkunstwerkes, in dem Sinne, daß sie keine dem Raum komplementäre Funktion einnehmen, die Baudelaire als der Skulptur angemessen empfindet, sondern es scheint vielmehr so, daß sie in einem Raum existieren, der nur ihnen gehört, den sie selbst als ihnen zugehörig definieren. Der Raum darf nicht als ein zufälliges Element betrachtet werden, in dem sich die Skulpturen befinden, sondern muß als von den Skulpturen untrennbar gedachtes Formelement betrachtet werden.

Für den dreidimensionalen Raum gilt das gleiche, was Rahn für den zweidimensionalen Raum in Degas' Gemälden beobachten konnte: die Tänzerinnen, die sich in einer Kunstpose befindet, befinden sich bei Degas nicht etwa in ihrer Pose, weil der Künstler diese hübsch findet. Sie befindet sich deshalb in ihrer Pose, weil die Ballettpose als künstlerische Bewegung der Funktion der Linien und Flächen in einem Gemälde entspricht und dem Künstler so die Möglichkeit gibt, eine Ordnung im Raum zu schaffen. Die Pose entspricht, so Rahn, der „Ordnung der Fläche und der Linien“⁴⁷⁵ eines Gemäldes, einer Zeichnung. Die Tanzhaltungen können so als geometrische Formation im Raum betrachtet werden, wodurch die Abstraktheit der Skulptur noch weiter gesteigert wird.

Es ist, zusammengefaßt, kein Raum, in dem agiert wird, kein Raum, der nur vorhanden ist, damit Aktion in ihm stattfinden kann, kein Raum, der das Werk ergänzt oder sich nur

474 Millard, Charles, The Development of Degas's Sculptural Style, a.a.O., S. 68

475 Rahn, Dieter, Die Plastik und die Dinge, a.a.O., S. 218

zufällig um die Tänzerin befindet, sondern er besitzt eine eigenständige formale Qualität. Die Tänzerin agiert, so gesehen, nicht durch den Raum oder im Raum, sondern *mit* dem Raum. Die Tänzerin, die sich in einem derartigen Raum befindet, benötigt selbst den von Baudelaire als der Skulptur unbedingt notwendig zugehörigen Korrespondenzraum nicht mehr. Sie braucht sich nicht der Architektur und dem Gemälde unterzuordnen um eine Funktion in einem Gesamtbild zu erfüllen, sondern sie erschafft ihren eigenen Raum; sie bringt ihren Korrespondenzraum mit sich. Indem sie den Raum strukturiert, zerteilt, mit ihm agiert, macht sie den Raum zu ihrem eigenen Raum. Sie durchstößt die Grenze zwischen Kunst- und Realraum, verwandelt und erhöht den Alltagsraum der sichtbaren Realität in einen Kunstraum, der ihr gehört, der mit ihr korrespondiert. Sie fordert ihren Raum und bekommt ihn auch.

Die hier vorgestellte Raumqualität ist eine sehr abstrakte, sehr intellektuelle Form des Raumes. Diese abstrakte und von einem sehr analytischen Standpunkt aus gesehene Raumformung findet ihre Entsprechung in den Tänzerinnenfigurinen selbst. Denn auch sie sind, wie wir schon gesehen haben, nicht zufällig entstanden, keine Impressionen des Tanzes, sondern Produkt eines analytisch denkenden Geistes.

7.3.4. DIE STRUKTUR IM RAUM

Die dreidimensionale Arbeit kann, nein, *muß* bei Degas als eine Erweiterung, bzw. als Äquivalent zur Zeichnung verstanden werden. Degas selber betonte gelegentlich, als er sich mit François Thiébault-Sisson getroffen hatte, daß seine Skulpturen als eine Art dreidimensionale Zeichnungen verstanden werden sollten.⁴⁷⁶

Beim Stichpunkt „Zeichnungen“ müssen wir in Degas' Fall hellhörig werden. Zeichnungen – wir erinnern uns – gelten seit der Renaissance als das Destillat des Verstandes; sie sind diejenige künstlerische Form, die der reinen Konzeption am nächsten kommt.⁴⁷⁷ Und auch für Baudelaire war die Zeichnung ja Ausdruck des Kampfes zwischen Natur und Künstler sein und damit auch, wie für die Klassizisten, ein direkter Ausfluß des Verstandes.⁴⁷⁸

Degas – das sollte hier vielleicht noch ergänzend erwähnt werden – war ein Bewunderer der klassizistischen Kunst. Seine profunde Kenntnis der Kunst des 18. Jahrhunderts wurde von François Thiébault-Sisson bewundert.⁴⁷⁹ Anne Pingeot betonte, daß Degas eigentlich ein Mann des 18. Jahrhunderts gewesen sei:

476 Marques, Luiz, Mechanism and Classical Tradition, a.a.O., S. 111

477 vergl. auch Kapitel 3.3.5 Über die Beziehung zwischen Ästhetik, Moral und Natur, S. 67

478 vergl. auch ebd., S. 66

479 Marques, Luiz, Mechanism and Classical Tradition, a.a.O., S. 109

„[...] Degas remains a man of the eighteenth century, with his scepticism, his sense of irony, his worldliness, and his scorn for classic distinctions.“⁴⁸⁰

Er sammelte Kunstwerke des 18. Jahrhunderts. Er bewunderte das 18. Jahrhundert, doch das 17. Jahrhundert war eigentlich dasjenige, das ihm geistig näher stand:

„But it is mainly with the art and the intellectual horizons of the seventeenth century that Degas maintains his deepest bond [...]. Degas's preference for the seventeenth century is above all for its prodigious ability to gather and master the immense technical legacy of the Renaissance, which includes wax modelling.“⁴⁸¹

Vor allen Dingen hat er sich mit der Kunst und Theorie des Nicolas Poussin auseinandergesetzt, was bereits zur Genüge von der Kunstliteratur über beide Künstler erwähnt wurde. Degas bewunderte an Poussins Kunst die „[...] purity of design, completeness of what is modelled, and grandeur of composition.“⁴⁸² Weiter soll an dieser Stelle gar nicht darauf eingegangen werden, da nun offensichtlich sein sollte, worauf ich mit diesen Hinweisen abgezielt habe: die Zeichnungen von Degas können nicht als bloße Zeichnungen, Skizzen, Vorbereitungen zu „wichtigeren“, „fertigeren“ Werken abgetan werden, sondern müssen unter eben dieser Perspektive – der Bedeutung der Zeichnung seit der Renaissance – betrachtet werden: Degas' Zeichnungen sind der Ausdruck des Verstandes.

Degas' Modellieren ist keine Spielerei, sondern der Ausdruck des Verstandes, der Sieg der Vernunft über die ungeordnete, wilde Natur. Die Ballerinskulpturen sind keine Nachahmungen der Ballerinen auf der Bühne, sie sind kein Versuch, die Leidenschaft des Tanzes nachzuahmen, sie sind keine mimetischen Auseinandersetzungen mit den Tänzerinnen selbst, ihres Ausdrucks auf der Bühne oder auch der spontane Versuch, die Impression des Tanzes, der Bewegung festzuhalten. Sie sind in erster Linie *Analysen* des Tanzes.

Was genau wird analysiert? Es ist nicht der Ausdruck des Tanzes, der analysiert wird, nicht die Expression, nicht die Leidenschaft, nicht der Rhythmus, die Energien, welche Körper antreiben, sondern die Bewegung an sich. Bewegung, die nicht als klassische zielgerichtete Bewegung verstanden wird, sondern vielmehr als ein Akt, der sich in dem Raum vollzieht, der von den Tänzerinnen eingenommen wird. Es ist die Bewegung als

480 ebd., S. 109

481 ebd., S. 109

482 ebd., S. 110

solche, die Bewegung im Raum, die Degas interessiert, die Bewegung als Vorgang, als Mechanismus – als „Structure in Action“.⁴⁸³

Nicht das Gefühl ist für die Analyse der Bewegung entscheidend, sondern die Ratio, der Versuch, mittels des Verstandes das Konzept – die Logik – der Bewegung im Raum an sich zu verstehen und wiederzugeben, was für Degas nur innerhalb der Dreidimensionalität möglich war:

„While in Degas the perception of the body is no less abstract, he does not seek the indivisible unity of its energy but rather the inventory of its logical possibilities of articulation.“⁴⁸⁴

Tatsächlich könnten wir, so krude es auch klingt, fast von einer Anatomiestunde reden, wenn wir vor Degas' Tänzerinnen stehen: hier wird die Bewegung des Tanzes quasi sezziert um zu einer Anatomie der Bewegung zu kommen, oder besser: um die mechanistischen Aspekte der Bewegung nach ihrer Fragmentierung zu verstehen. Die Tänzerin verliert in diesem Vorgang ihre Identität. Es ist nicht mehr notwendig, daß Degas ihre Gesichtszüge wiedergibt oder die Extremitäten im Detail ausformuliert, da die Tänzerin als Person nicht mehr wichtig ist. Sie ist wichtig in ihrer Funktion als Tänzerin, in ihrer Fähigkeit, eben diese Bewegung zu vollziehen, aber nicht mehr als Person, als Agierende.

Der Narrationszusammenhang wird diesem Ziel ebenfalls geopfert: die Figuren stehen selbstgenügsam im Raum, bewegen sich aktionslos – denn die Bewegung erfüllt sich in der Bewegung selbst – und der Dargestellten wird ihre Identität genommen. Die Tänzerinnen werden stillgelegt, geradezu zum Schweigen gebracht, um auf das Wesentliche – die Form – zu konzentrieren. Ihre Stille ist die der „*meaningful silence*“, die Kombination aus Linien und Tönen, die „sich selber fühlbar“ machen:

„Ein Bild verlangt ein gewisses Mysterium, eine Unbestimmtheit, Phantasie. Sobald jemand pedantisch sämtliche Unbestimmtheiten beseitigt, endet dieser damit langweilig zu sein. [...] Ein Bild ist eine originelle Kombination von Linien und Tönen, die sich selbst fühlbar machen [...].“⁴⁸⁵

483 ebd., S. 113

484 ebd., S. 113

485 Degas zu Daniel Halévy, zitiert nach: Bixenstine-Safford, Lisa, Mallarmé's Influence on Degas's Aesthetic of Dance, a.a.O. (Anm. 472), S. 425 (A picture demands a certain mystery, vagueness, fantasy. If one dots all the i's, one ends with being boring. [...] A picture is an original combination of lines and tones which make themselves felt [...])

Wichtig ist nur noch die Bewegung, die Formation im Raum – Details werden zu diesem Zweck suspendiert. Daher haben Degas' Ballerinen auch kein Bewußtsein ihrer selbst: sie existieren als Form im Raum, sie sind Objekte.

9.1.4. DIE SINNLICHKEIT DES OBJEKTS

Auch das Degas'sche Non-Finito – denn Degas war geradezu unfähig, seine Kunstwerke als „beendet“ anzusehen: „Both [*Degas und Rodin, d.Verf.*] were deemed by their contemporaries to be artists who were incapable of bringing anything to completion.“⁴⁸⁶ – trägt dazu bei, den Objektcharakter der Tänzerinnen zu verstärken. Die großflächig auf den Körper applizierten Wachsklumpen, das nur oberflächliche Glätten dieser Klumpen, das Degas im Laufe der Zeit immer nachlässiger vornimmt, tragen zu dem Gesamteindruck bei. Es handelt sich hierbei nicht um das oberflächliche Auftragen von Substanz auf ein Gerüst, um eine dreidimensionale Skizze herzustellen, sondern das Vorgehen ein wesentlicher Faktor für die Wahrnehmung der Kunstwerke: dadurch, daß Degas es vermeidet, die Oberfläche zu glätten, kann er sich einerseits auf das Wesentliche – die Form – konzentrieren. Die glatte Oberfläche ist nicht mehr wichtig für Degas, da er keine Personen mehr darstellt, sondern die Frauen verobjektiert, ihnen den Subjektcharakter nimmt. Es wird überflüssig, die Oberfläche zu glätten, denn es kommt ihm nicht auf Lebensnähe an, ja er entfernt sich in seiner Konzeption von Kunst sogar vom Leben. Die ungeglättete, grobe Oberfläche kommt ihm dabei zugute: nicht nur, daß es leichter fällt, durch den Verzicht auf Details das Wesentliche deutlicher werden zu lassen; nicht nur, daß so der Objektcharakter der Ballerinen verstärkt wird; nicht nur, daß es Degas so schneller möglich wird, seine Vision in Form umzusetzen ohne sich mit Feinarbeit aufhalten zu müssen; es ist auch so, daß diese Oberfläche selbst *als Oberfläche* lebendig wird. Degas trifft die von Baudelaire geforderte *Wahl*, um so das Hübsche gegen das Bedeutende zu tauschen.

Es ist schwierig, den Degas'schen Ballerinen wahrhaftig gerecht zu werden, da die originalen Wachsfiguren heute vollkommen anders aussehen als zu Degas Zeiten. Die Pigmente, die Degas in das Wachs eingearbeitet hat, sind nachgedunkelt, haben ihre Farbe durch den Einfluß der Luft verändert, Staub und Dreck hat sich im Wachs verfangen, die Oberflächen sind ausgetrocknet, spröde (Abb. 64). Wir wissen ja mittlerweile, daß die Wachsfiguren nicht als reine Vorlagen für die Bronzen intendiert waren, sondern als durch und durch eigenständige Kunstwerke betrachtet werden müssen. Daher können wir auch nicht das Material vernachlässigen, in dem Degas bevorzugt gefertigt

486 Pingeot, Anne, Degas and his Castings, a.a.O., S. 27

hat und die eigenständigen Qualitäten dieses Materials. Wir können leider nur noch ahnen, wie die Tänzerinnen gewirkt haben müssen in ihrem fast schon eklektizistisch zusammengestellten Materialsammelsurium aus Korken, Stoff, Wachs, Haar, Pigmenten, Draht. Degas pigmentierte die Figuren außerdem, was an sich schon ein Indikator für die Eigenständigkeit seiner Figuren als Kunstwerke war.

Wie Ann Dumas betont, schien Degas in allen Techniken – Öl, Pastell und Wachs – ähnliche Effekte zu suchen. In ihrer Besprechung der *Dressed Dancer at Rest, hands behind Back, Right leg Forward* (o.Abb.) schreibt sie:

„This sculpture provides a fascinating insight into the way Degas pursued parallel effects in pastel, oil, and wax. To achieve the buoyancy of the gauzy tutu, he stuffed the wax figure with corks. Working with his fingers, he pressed and molded little flecks of wax to catch the light and produce a flickering effect, a sort of sculptural equivalent of sparkling light playing over the fabrics of the tutu. The unorthodox techniques through which he achieved the rich textural effects of the late paintings and pastels [...] must in turn owe something to the varied and lively surfaces he created by working in wax with his fingers.“⁴⁸⁷

Die Oberfläche wird in diesem Prozeß verlebendigt und versinnlicht. Sie wird zu Licht, Schatten, Material. Das Licht, das von der Figur eingefangen wird, wandert über die hügelige Fläche, flackert über die Höhen der Oberfläche, wird von ihren Vertiefungen absorbiert. Das Wachs, das schließlich nicht einfach nur auf die Figur appliziert wird, sondern zur Erreichung der gewünschten Wirkung gedrückt, gestrichen, gepreßt, geglättet und gequetscht wird, entspricht in ihrem Prozeß dem späteren Gesamteindruck der Form: „Flesh is turned into bone; movements of stretching and facts of contact become ones of torsion and pressure [...]“.“⁴⁸⁸

Aber es geschieht mehr als bei Clésinger, bei dem wir diesen Vorgang bereits beobachten durften oder als bei Winckelmann, der das Phänomen der versinnlichten Oberfläche in Worte gefaßt hat, denn hier wird neben der Form auch das Material selbst wichtig. Nicht nur die Oberfläche, sondern das Material als solches gewinnt Bedeutung, wird zum Kunstwerk. Das Wachs steigt – wie es Hans Körner in seiner Suche nach der *Wahren Einheit* über das *Massaker von Chios* beschrieben hat – vom „Darstellungsmittel zum Darstellungsgegenstand“⁴⁸⁹ auf. Die groben, unglätteten Flecken, die von der Hand des

487 Dumas, Ann, Degas. Sculptor / Painter, in: Czestochowski, Joseph S.; Pinget, Anne (ed.), Degas Sculptures. Catalogue Raisonné of the Bronzes, o.O., 2002, S. 44

488 Armstrong, Carol M., Edgar Degas and the Representation of the female Body, in: The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives. Ed. By Susan Rubin Suleiman, Cambridge, Mass. / London 1986, S. 233

489 Körner, Hans, Auf der Suche nach der „wahren Einheit“, a.a.O., S. 237

Künstlers unmittelbar, nicht durch Hilfe eines Werkzeugs aufgetragen werden, erhalten ihren eigenen „Kunstwert“, sie werden zum integralen Bestandteil des Werkes. Degas täuscht nicht über das Material hinweg, indem er es glättet und die Eigenheiten des Materials der Gestaltung unterordnet, sondern behandelt das Wachs als gleichwertiges Gestaltungselement: es ist kein bloßes Werkmaterial, sondern für das Kunstwerk und die Kunstwahrnehmung ebenso wichtig wie die Form, wie der Raum, der durch die Form strukturiert wird, wie die dargestellte Tänzerin, die dadurch nur noch mehr zum Objekt wird.

Was noch hinzukommt ist das Element der Metamorphose, die durch die Materialverwendung, die Materialbehandlung und die Gestaltung des Kunstwerks zu einer wesentlichen Eigenschaft der Ballerinen wird. Indem nämlich das Wachs in dicken Fladen aufgetragen wird und die Oberfläche selbst durch das Licht modelliert wird, wird die Oberfläche wandelbar. Je nach Lichteinwirkung verwandelt und verändert sich die Oberfläche, sie bleibt niemals gleich. Ja, das Wachs selbst ist ein metamorphes Material, denn es verändert sich durch den Einfluß der Zeit stark: es trocknet aus, es verdreckt, es dunkelt nach – es verändert sich, bleibt niemals gleich.

Die Tänzerin verliert sich in diesem Prozeß. Sie verliert in der fortschreitenden Anonymisierung ihre Bedeutung als Subjekt. Sie verliert außerdem im Überhandnehmen der materiellen Qualitäten der Skulptur ihre Bedeutung als Sujet. Vorrangig wichtig ist nicht der Tanz, die Tänzerin, das agierende Subjekt, sondern das Material, die Form, die Korrespondenz von Form und Raum und Zeit, die Metamorphose des Materials im Einfluß von Zeit, in der unvermeidbaren Bewegung des Betrachters im Raum, im Einfall des Lichtes. Das sind die Qualitäten, die in Degas' Kunst Bedeutung erlangen, als Leitmotiv sich durch sein Œuvre ziehen. Degas schuf keine Tänzerinnenskulpturen, sondern vielmehr Dinge. Objekte, Formen, die in ihrer „inhaltsschweren Stille“ – „*meaningful silence*“ – bedeuten.

„The late period dancers [...] simply *are*, their individual identities, personalities and feelings consumed in the feeling conveyed within the total entity of design.“⁴⁹⁰

Was sie bedeuten? – das muß der Betrachter für sich selbst entschlüsseln.

Fest steht, daß Degas sehr bewußt *Kunstwerke* geschaffen hat, die in ihrer Wesentlichkeit als *Kunstwerke* verstanden werden wollen und müssen. Nichts anderes.

⁴⁹⁰ Bixenstine-Safford, Lisa, Mallarmé's Influence on Degas's Aesthetic of Dance, a.a.O. (Anm. 472), S. 427

9.2. DEGAS- BAUDELAIRE

Was Théophile Gautier in einem seiner Artikel in der *La Presse* über den Tanz sagte, hätte er auch über die Ballettinnen und Tänzerinnen des Edgar Degas sagen können:

„Ballett ist eine sichtbar gemachte Symphonie. Gesten haben, ganz ähnlich wie Musiknoten, keine sehr präzise Bedeutung und können von jedem ganz nach persönlichem Belieben interpretiert werden. Es ist ein stiller Traum, den wir in den wachen Stunden erfahren, zu dem wir unsere eigenen Worte hinzufügen. Das Publikum arbeitet an dem Thema, das vom Autor oder dem Choreographen zur Verfügung gestellt wird. Es bestickt es mit tausend Variationen, ganz nach seinem Belieben und verwandelt Ballett so gleichzeitig in die materiellste als auch in die idealisierteste Form aller Schauspiele. [...] Eine der bezaubernden Eigenschaften des Balletts ist die Tatsache, daß Charaktere wahrhaft anonym bleiben und somit sich selbst in die ewigen Typen auflösen, die von jeher der innerste Kern jeder dramatischen Produktion waren. [...]“⁴⁹¹

Doch es ist etwas unpräzise an dieser Stelle, von mir zu implizieren, daß Degas es seinen Betrachtern überläßt, eine Bedeutung zu finden, sie zu entschlüsseln, ihnen einen Sinn zu verleihen, denn: Edgar Degas hat, wie Eingangs erwähnt, seine Skulpturen bis auf wenige Ausnahmen allein für sich selbst geschaffen. Er war sein eigenes Publikum, das genügte. Ihre Bedeutung war ihm klar, denn er hatte sie geschaffen. Da seine Tänzerinnen gar nicht gedacht waren, dem Publikum, den Salons, der Masse zur Verfügung gestellt zu werden, war es überflüssig, ihnen Bedeutung in Form eines Sujets zu verleihen. Ob anonyme Tänzerinnen, Sterbender Schwan, Terpsichore, ein dreidimensionales Bewegungsmodell des Tanzes, Fanny Elßler, Bacchante – es bleibt sich gleich, es ist nicht wichtig, ja: Degas scheint in den allermeisten Fällen nicht einmal über ein „Thema“ nachgedacht zu haben.

Sicherlich, wir könnten nun fragen, warum er ausgerechnet von dem Thema „Tanz“ derart fasziniert schien und warum er dem Tanz immer wieder bildlich zu fassen versucht hat. Tatsächlich gibt es eine Vielzahl von Gründen, die das Thema „Tanz“ für Degas so wichtig haben werden lassen, daß es eine zentrale Stellung in seiner Kunst eingenommen hat. Einer dieser Gründe wäre die Faszination für den Tanz, die Degas bereits in seiner

⁴⁹¹ Gautier, Theophile, *La Presse*, 21.Feb. 1848 in: Gautier on Dance, a.a.O., S. 189 (‘‘A ballet is a symphony made visible. Gestures, like music notes, have no very precise meaning, and apart from their general significance, can be interpreted by everyone according to individual taste. It is a silent dream experienced in the waking hours, to which one adds one’s own words. The audience works on the theme provided by the author or choreographer, and embroiders it with a thousand variations according to its fancy, and this makes ballet at the same time the most material and the most idealised form of spectacle. [...] One of the charms of ballet is that the characteristics are really anonymous and resolve themselves into the eternal types that have been the mainstay of dramatic production [...]’’)

Jugend entwickelt hat. Sein Vater war es, der dem jungen Degas der Ballettwelt näher brachte: als Mitglied einer reichen Bankiersfamilie und Amateurmusiker besaß er einen Zugang zur exklusiven Welt der Oper und des Balletts, die er seinem Sohn nahebrachte.⁴⁹² Dieser Faszination erlag Degas auch als Erwachsener immer noch immer wieder.

Es gibt noch einen weiteren Grund, den Tanz als Thema immer wieder fassen zu wollen: Tanz war schon immer ein zentrales Thema der klassischen Kunst, der Antike. Der Tanz galt als Abbild der Harmonie des Universums. Doch es war weniger das Abbild der Harmonie des Universums, das Degas interessierte, als vielmehr die Bewegung an sich. Degas selbst formulierte es einmal so: “[...] nur hier kann ich die Bewegungen der Griechen wiederentdecken.”⁴⁹³ Mehr als alles zeigt dieses Zitat, daß es Degas bei der Schaffung seiner Figuren zentral um die Bewegung, um die Struktur der Bewegung ging.

Zuletzt können wir noch anführen, daß der Tanz als Kunstform im bürgerlichen 19. Jahrhundert zur Blüte kam. Tanz, um 1600 noch ein populäres Vergnügen, wurde zunehmend zu einem exklusiven Vergnügen des königlichen Hofes. Das Ballett hingegen, das im 19. Jahrhundert zur Blüte reifte, wurde um 1750 im Zuge der bürgerlichen Aufklärung geschaffen. Denis Diderot war einer derjenigen, die dafür plädierten, es auch zum Rang einer selbständigen Kunstform aufsteigen zu lassen: „[...] es ist eine Kunstgattung der Imitation.“⁴⁹⁴ Trotzdem haftete dem Ballett bis Ende des 18. Jahrhunderts noch der Hauch eines Jahrmarktsvergnügens an. Seinen Aufstieg erlebte die Tanzform erst im 19. Jahrhundert mit dem „Romantischen Ballett“.⁴⁹⁵ Schriftsteller wie Molière, Gautier, Lemaître, Mallarmé beschäftigten sich mit dem Tanz als Kunstform und entwickelten dazu mehr oder minder ihre eigenen ästhetischen Theorien. Durch ihre Tätigkeit als Kritiker trugen sie auch über das Medium der Presse nicht unerheblich zum Aufstieg des Balletts bei. Zu Degas’ Zeiten hingegen befand sich das Ballett im Niedergang und erst durch Loïe Fuller sollte es neue Impulse erhalten, die es am Leben erhielten, doch um die Ballettgeschichte soll es hier nicht gehen. Vielmehr sollten wir uns an dieser Stelle die Theorie des Tanzes anschauen, die von Gautier und später auch Mallarmé aufgestellt wurde und die in Zusammenhang zu Degas’ kleinen Tänzerinnen gebracht werden kann.

Ein wesentliches Element des klassischen Tanzes ist in den Theorien Gautiers und Mallarmés die Unpersönlichkeit der Tänzerin:

492 Rubin, James H., *Impressionism*, a.a.O., S. 199

493 Marques, Luiz, *Mechanism and Classical Tradition*, a.a.O., S. 111 [...] it is only there that I can rediscover the movements of the Greeks.“)

494 Diderot, zitiert nach: Wienholz, Margrit, *Französische Tanzkritik im 19. Jahrhundert als Spiegel ästhetischer Bewußtseinsbildung*. Théophile Gautier – Jules Lemaître – Stéphane Mallarmé, Heidelberger Beiträge zur Romanistik, Frankfurt/Main 1974, S. 17 („[...] que c’est un genre d’imitation.“)

495 ebd., S. 23

Das wesentliche Element der Unpersönlichkeit der Tänzerin ist bereits als spezifischer Aspekt des klassischen Tanzes bei Gautier und Lemaître erkannt worden. Gautier hat diesen Aspekt als Spezifikum einer durch Entkörperlichung und Vergeistigung sich manifestierenden Tanzkunst bei der Taglioni angedeutet [...].⁴⁹⁶

Die Tänzerin ist auch für Mallarmé unpersönlich, ist lediglich das ausführende Organ der Kunst, die über diesen rein körperlichen Aspekt hinaus die Frage nach der „Bedeutung“ aufwirft.⁴⁹⁷ „An Stelle des empirischen Ich tritt ein unpersönliches, das den [sic!] Ort ist, an dem das ‚Universum‘ seine geistige Selbstwerdung vollzieht.“⁴⁹⁸ Die Tänzerin wird in diesem Vorgang zum Geistwesen, zum Absolutum. So *ist* sie nicht, so *scheint* sie nicht, sondern sie *bedeutet*. Das empirische Ich wird durch ein unpersönliches Ich ersetzt, in dem das Universum zum Vorschein tritt. Die Tänzerin drückt das Universum nicht aus, sondern das Universum drückt sich in der Tänzerin aus. Sie ist in diesem Sinne das Mittel des Absoluten, das Mittel des *Surnaturalisme*, das sich im „Geistwesen“ der Tänzerin enthüllt.

Sie wird zu einem Zeichen, zu einer Metapher – eine Voraussetzung für die Transformation von der Frau zur entmenslichten Gestalt:

„Darüber hinaus ist die Tänzerin bloße Metapher im wörtlichen Sinn, eigene und fremde Gestalt vermittelndes Zeichen, immer schon über sich hinausweisendes Signal, eine elementare Kraft, die im Vollzug des Tanzvorgangs allererst wird [...].“⁴⁹⁹

Überhaupt Transformation: anders als für Gautier, für ein wesentliches Element der Choreographie der zur Pose erstarrte Schritt ist, ist für Mallarmé die Transformation das Grundelement des Tanzes. Tanz ist für ihn eine ständige Transformation, eine „*art en mouvement*“ ohne Dauer.⁵⁰⁰ Tanz ist eine unaufhörliche Metamorphose, in dessen Verlauf sich die Tänzerin, die ihren Körper verlassen hat, ständig selber neu schafft. Sie ist das „[...] résumer tout l’Univers.“⁵⁰¹

Analog schafft sie auf der Bühne, was in Mallarmés Augen Sprache idealerweise schaffen soll:

496 ebd., S. 145

497 ebd., S. 146; Das Unpersönlich-Werden/Unpersönlich-Sein ist für Mallarmé, das sollte ergänzt werden, ohnehin ein Grundzustand, der künstlerisches Schaffen erst ermöglicht.

498 ebd., S. 146

499 H.-G. Tuchel, zitiert nach: ebd., S. 150

500 ebd., S. 51

501 Rodenbach, zitiert nach: ebd., S. 152

„Die unendliche Potentialität, in der sich diese Sprache bewegt, greift nur insofern auf den Leser über, als sie diesen zu einer ebenso unendlichen Potentialität der Sinndeutung anstößt. Der Leser soll weniger enträtseln, als vielmehr selber in das Rätselhafte kommen, wo er Entzifferung ahnt, aber nicht verfrüht beendet, und wo er sogar Sinnmöglichkeiten des Gedichts denken darf, die vielleicht nicht einmal in der Planung des Dichters gelegen haben.“⁵⁰²

Der Tanz vermag, das „Flüchtige und Plötzliche der Idee“⁵⁰³ darzustellen: „[...] der Tanz allein ist in der Lage, [...] das Flüchtige und das Plötzliche der Idee zu übersetzen – [...].“⁵⁰⁴

Tanz ist in diesem Sinne „imaginierte Imagination“;⁵⁰⁵ Tänzer und Zuschauer lassen sich hineinreißen, um von dort aus zu gestalten. Der Tanz verliert seinen „Erzählauftrag“.⁵⁰⁶

Dieselbe Unpersönlichkeit, dieselbe Zeichenhaftigkeit, denselben Anspruch an den Zuschauer, dieselbe unaufhörliche Metamorphose und Transformation finden wir auch, wie wir bereits gesehen haben, in den Tänzerinnen des Degas. Es scheint also, daß hinter dem Degas'schen Leitmotiv der Darstellung des Tanzes, resp. der Ballerina in allen Variationen weit mehr steckt als der bloße Wunsch, hübsche Bilder über den Tanz herstellen zu wollen.

Von dieser Perspektive aus sehen wir auch die Verbindungen zu Baudelaires Theorien zur Kunst, denn so ganz neu klingen diese Theorien nicht, die Mallarmé für den Tanz entwickelt. So verlangte, wie wir bereits geklärt haben, auch Baudelaire schon, daß der Künstler über sein „Ich“ hinausgehen solle, um über die Realität hinauszugehen, sich immer wieder auf die Suche nach der strukturgebenden Macht des Universums zu machen, um immer wieder die „Bedeutung“ zu suchen, zu finden, zum Vorschein zu bringen und dem Zuschauer einen Anstoß zu geben, sich im Nachschaffen selber schöpferisch zu betätigen.

So ist es nur konsequent, wenn wir die Ballerinnenstatuen von dieser Perspektive aus betrachten, wenn Degas seinen Skulpturen einen narrativen Zusammenhang verweigert und lediglich die Posen der Ballettübungen, die sich im Zustand der Transformation befinden, darstellt. Denn sie stellen nichts mehr dar, scheinen nicht, sondern bedeuten –

502 H. Friedrich, zitiert nach: ebd., S. 159

503 ebd., S. 160

504 Mallarmé, zitiert nach: ebd., S. 160 („[...] la Danse seule capable, [...] de traduire le fugace et le soudain jusqu'à l'Idée – [...].“)

505 ebd., S. 176

506 Lista, Giovanni, Loïe Fuller oder die Macht des Geistes, in: Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900 - 1915, hrsg. von Ingrid Ehrhardt (Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt / Main, 1995), S. ???

was, das muß der Betrachter für sich selber erfahren. Im Versinken in die Unpersönlichkeit wird die Ballerina auch bei Degas zum ausführenden Objekt des Absoluten, der strukturgebenden Macht des Universums. Sie wird zum Objekt der „Idee“, die anders als bei den Klassizisten nicht mehr die reine, „ewige“, immer gleiche Idee ist, sondern die „Offenbarung des Geistigen in der Seele und somit formlos.“⁵⁰⁷

Die Metamorphose – die Transformation der Posen, die Transformation des Materials – ist auch bei Baudelaire ein zentraler Aspekt der Kunst, schließlich gibt es auch in Baudelaires Kunstverständnis keine ewigen Absoluta mehr. Seine Schönheit, seine Ordnung, sein Moralbegriff ist der permanenten Wandlung unterzogen. Sein Ideal ist das Flüchtige, das Moderne, das Nie-Bestehend-Bleibende. Indem Degas seine Ballerinen im Zustand des Werdens beläßt, ja, indem der Zustand des *Werdens* zu einem Grundprinzip seiner Kunst wird, wird er in Baudelaires Sinne zum Schöpfer: das Kunstwerk wird nicht vollendet, sondern bleibt im Schöpfungsakt verhaftet.

Stück für Stück nähern sich die Ballerinen der Vollkommenheit, die nie erreicht werden kann, die unmöglich geworden ist. Stück für Stück werden sie zu einem Abbild des Aktes der Schöpfung – auch für den Betrachter, der gefordert ist, da er nicht vor einem fertigen, vollendeten Werk steht, sondern konfrontiert wird mit etwas, dessen Grundcharakteristik nicht das So-Sein, sondern das Werden ist. Sie sind zeitgenössisch, doch nicht mehr zeitgebunden. Ihnen zu eigen ist das Element des Flüchtigen, des Vergehenden, des Nicht-Mehr und erst dadurch wird es ihnen möglich, Ewigkeit zu erlangen: sie werden zum Ewig-Vergänglichen.

Degas' Ballerinen sind dementsprechend der materielle Ausdruck der Bedeutung der Transformation in Baudelaires Kunstverständnis.

In einem weiteren Sinne sind Degas Ballerinen ein Ausdruck von Baudelaires Traum von Skulptur: sie stellen einen Sieg über die Natur dar. Indem Degas Ballerinen – oder weitergefaßt: den Tanz ganz allgemein – zum Thema erhoben hat, ahmt er die Natur nach. Er ahmt jedoch nicht die rohe Natur nach, indem er einfach eine Ballerina auf ein Podest stellt und diese naturgetreu abmodelliert, sondern ahmt diese im besten klassizistischen Sinne nach. Er kopiert nicht die sichtbare Natur, sondern die vom Menschen bereits umgeformte Natur. Das Thema Tanz ist künstlerisch gebrochen: wir finden im Tanz keine natürlichen Frauen, die sich zu Musik bewegen, sondern hochgezüchtete Tanzmaschinen, die komplizierte artifizielle Bewegungen ausführen, die in einem Narrationszusammenhang oder Bedeutungszusammenhang stehen. Tanz an sich ist von vornherein etwas zutiefst Artifizielles.

507 vergl. Kapitel 3.3.2., Baudelaires Schönheitsbegriff, S.52

Degas greift das Thema Tanz auf, das also von seiner Konzeption her sich von der Natur entfernt hat, um nochmals einzugreifen, um nochmals mittels seiner Einbildungskraft etwas zu schaffen, was sich noch weiter von der Natur entfernt. In diesem Akt geht er über die Klassizisten hinaus, denn er ahmt schließlich nicht nach. Er läßt die Mimesis hinter sich. Der Tanz als Ausgangspunkt ist nichts weiter als das: ein Ausgangspunkt, ein Anstoß, von dem aus Degas seine Kunst schafft, zum Schöpfer wird, sich auf die Suche nach dem *Surnaturalisme* macht.

Im Sinne Baudelaires formt Degas nicht nur Natur um, interpretiert das Wörterbuch, um die kreatürliche Unvernunft mittels des Verstandes zu besiegen, sondern führt das bereits vernunftmäßig Umgeformte noch einen Schritt weiter – einen weiteren Schritt weg von der Natur hin zum Künstlichen, das laut Baudelaire die Quelle des Guten, des Vernünftigen, der „Heilsbringerin“ ist. Dadurch, daß Degas seine Tanzgeschöpfe nach seinen eigenen Prinzipien formt, die vollkommen unbeeinflußt von jeglicher öffentlicher Beeinflussung sind und frei von dem Versuch, das Vergangene oder Bestehende nachzuäffen, schafft er so im Sinne Baudelaires eine höchst moralische Kunst.

10. PYGMALIONS SCHEITERN

Am Ende des Jahrhunderts finden wir einen weiteren Bildhauer, der Wallfahrten ins Quartier Bréda unternimmt.⁵⁰⁸ Jean-Leon Gérôme, der heute – wenn überhaupt – eher als Maler und typischer Vertreter der *Pompières*⁵⁰⁹ bekannt ist, war ebenfalls ein erfolgreicher Bildhauer. Er hat sich, wie auch Degas, erst spät in seiner künstlerischen Karriere der Bildhauerei gewidmet. Als er erstmals 1878 mit seinen *Gladiatoren* (Abb. 65) an dem Salon teilnahm, konnte er bereits auf eine lange und erfolgreiche Malerkarriere zurückblicken und unterrichtete zudem schon seit den frühen 60er Jahren eine der drei Malerklassen an der Akademie. Nach Mitte der 70er Jahre des 19. Jahrhunderts – vor der Präsentation der *Gladiatoren* – begannen sich seine Gemälde zu wandeln. Immer noch malte er seine sorgfältig ausgeführte, bis ins kleinste Detail recherchierten Gemälde in seiner mühelos erscheinenden präzisen Technik die er im Laufe der Jahre vervollkommen hat, doch schienen seine Gemälde plötzlich einfallsloser zu werden.

Die Komposition und Sujets vereinfachten sich, und oft basierten die Gemälde dieser Zeit auf Ideen und Methoden, die bereits des öfteren in seinen Gemälden aufgetaucht sind. Ackerman schreibt dazu, daß man vermuten könnte, daß er sich deswegen der Skulptur zugewendet hat, weil seine Einfälle nachgelassen hatten.⁵¹⁰ Man könnte natürlich auch den Umkehrschluß ziehen, daß seine Einfälle deshalb nachgelassen hätten, weil er sich verstärkt der Bildhauerei zugewendet hat und seine Energien in diese investiert hat. Er nahm sogar Unterricht bei seinem alten Freund und Künstlerkollegen Frémiet.⁵¹¹ Doch wie es auch sei: Die Ausführung sowohl seiner Gemälde als auch seiner Skulpturen bleibt in jedem Falle meisterhaft.

Gérômes Skulpturen waren Exoten in den Salons, denn er schuf keine farblosen Marmorgeschnitzwerke, die wie Gespenster die Hallen der Salonausstellungen bevölkerten, sondern äußerst farbenfrohe Gestalten. Tatsächlich konnte Gérôme das kalte Weiß des bloßen Marmors nicht ertragen:

„Ich beschäftigte mich mit dem Bemalen des
Marmors, denn ich fand die Kälte der Statuen, sobald sie

508 Vergl. Kap. 6.2.2.1.2. Jean-Jacques Pradier

509 Pompières leitet sich von dem Begriff „Feuerwehrmann“ ab. Ackerman vermutet, daß dieser Begriff von den Uniformen abgeleitet wird, die sowohl Feuerwehrleute als auch hochdekorierte Künstler auf offiziellen Festen trugen. Vergl. Ackerman, Gerald M., *The Life and Work of Jean-Leon Gérôme with a Catalogue raisonné*, London 1986, S. 160

510 ebd., S. 102

511 Fusco, Peter; Janson, H. W. (Ed.), *The Romantics to Rodin*, a.a.O., S. 286; im Katalog der Salonausstellung von 1901 führte er sich selbst sogar als Schüler von Frémiet an.

fertig waren und ihrem natürlichen Zustand überlassen wurden, von jeher abstoßend.“⁵¹²

Gérômes Vorgehen als Bildhauer war zum einen sehr unkonventionell, da er keinerlei Berührungssängste kannte. Er experimentierte mit Farben und Materialien, oftmals in exotischen Kombinationen, wohl wissend, daß er damit das Publikum irritierte. Zum anderen jedoch belebte der antikenbegeisterte Künstler mit seiner Vorliebe für die kolorierte Plastik eine antike Tradition wieder. In einem Brief an Germaine Baptist erläuterte Gérôme seinen Standpunkt bezüglich der farbigen Skulptur:

„Ich weiß, es gab einigen Protest. Es wäre erstaunlich, hätte es diesen nicht gegeben. Es wird immer gegen irgendetwas protestiert, daß...- ich würde nicht sagen „*neu*“, sondern vielmehr „*wiederentdeckt*“- ist: dies verstört viele Leute in ihrer Ruhe und Routine. Wie dem auch sei, Marmor ist heilig...niemand darf ihn berühren, nicht wahr! Nun, ich habe bereits meine frevelhaften Hände an ihn gelegt und ich werde es auch weiterhin tun.“⁵¹³

Diese Experimentierfreude und unbekümmerte Haltung gegenüber der Konvention mag uns heute befremdlich erscheinen, entspricht sie doch nicht dem Bild eines Künstlers, der durch und durch der Reaktion zugerechnet wird: ein experimentierfreudiger Künstler, der üblicherweise von der Kunstgeschichte mehr oder minder den *Pompières*, also der Kunstbewegung, die der Avantgarde geradezu diametral gegenüberstand, zugeordnet wird, scheint uns heute so etwas wie eine Jahrmarktsattraktion zu sein, eine Skurrilität, die nicht erst genommen werden kann. Doch ist das wirklich so? Ansichten wie diese sind vielmehr auf ein einseitiges, unbewegliches Schubladendenken zurückzuführen.

Gérôme war als Bildhauer schon von Anfang an erfolgreich. Für seinen *Gladiator* erhielt der Künstler auf dem Salon eine Medaille zweiter Klasse. Auch seine späteren Skulpturen erregten Aufsehen. Die *Tanagra*, die 1890 ausgestellt wurde, war die Sensation des Salons jenes Jahres (Abb. 66). Die mysteriöse Ausstrahlung der sitzenden Nackten ließ sie in den Dunstkreis der symbolistischen Bewegung dieser Jahre kommen. Die *Ballspielerin* von 1902 (Abb. 67) war ein ähnlicher Erfolg, der nicht nur von dem großen Publikum bejubelt wurde, sondern auch von der Jugendstil-Avantgarde dieser Jahre.⁵¹⁴ Zudem war Gérôme mit Degas und Frémiet befreundet und ein regelmäßiger Gast im Salon der Prinzessin

512 Gérôme, zitiert nach: Ackerman, Gerald M., *The Life and Work of Jean-Leon Gérôme*, a.a.O., S.136 (“I occupied myself first with the colouring of marble, because I was always put off by the coldness of statues when, once finished, they were left in their natural state.”)

513 Gérôme, zitiert nach: Ackerman, Gerald M., *The Life and Work of Jean-Leon Gérôme*, a.a.O., S. 136 (“I know there has been some protest; it would be astonishing if there weren’t any. There are always protests against something – I won’t say ‘*new*’ but rather ‘*revived*’: this disturbs many people in their repose and routine. Anyway marble is sacred...one mustn’t touch it, well! I’ve already put a sacrilegious hand on it, and I’m of a mind to continue.”)

514 vergl. Janson, H.W., *Nineteenth-Century-Sculpture*, a.a.O., S. 193

Mathilde, in dem auch Gustave Flaubert, Marcel Proust, Prosper Mérimée oder die Brüder Goncourt gesehen wurden.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Degas und Gérôme – abgesehen davon, daß beide erst spät ihrer Passion zur Bildhauerei nachgegeben haben – war, daß sie nicht auf den Geschmack eines Publikums Rücksicht nehmen mußten. Degas, weil er seine Skulpturen privat nur für sich selber geschaffen hat; Gérôme, weil er bereits reich war und nicht auf weitere Einkünfte aus der Bildhauerei angewiesen war. Gérôme hat sich sogar mehrfach geweigert, seine Skulpturen zu verkaufen.⁵¹⁵

1892 griff Gérôme ein Thema der Skulptur wieder auf, das die Skulptur selbst zum Thema hat: er schuf die Statuengruppe *Pygmalion und Galatea* (Abb. 68).

10.1. PYGMALION UND GALATEA - VORLÄUFER IM 18. JAHRHUNDERT

Der *Pygmalion*-Mythos ist wahrscheinlich das Sinnbild der Bildhauerei schlechthin. In dieser Erzählung des Ovid, in der eine Elfenbeinstatue von der Venus zu einer lebendigen Frau gemacht wird, zeigt sich die Sehnsucht der Kunst, Schöpfung zu sein. Es ist die Sehnsucht, zu schaffen, zu verwandeln, aus hartem Stein weiches Fleisch, ein atmendes, denkendes Menschenwesen zu machen. Die ultimative Schöpfung, die der Gottes nahekommt.

Eine der schönsten Realisierungen des *Pygmalion*-Mythos finden wir in der Bildhauerei selbst, nämlich der Statuengruppe des Falconet, die 1763 auf dem Pariser Salon zu sehen war und große Bewunderung hervorrief. Seine Gruppe *Pygmalion aux pieds de sa statue qui s'anime* (Abb. 69) war einer der Höhepunkte in seiner Karriere und ließ sogar den kritischen Diderot fast atemlos vor Begeisterung die höchsten Lobeshymnen anstimmen:

„Oh, wie köstlich ist doch diese kleine Gruppe von Falconet! [...] Die Natur und die Grazien haben über die Attitüde der Statue bestimmt. [...] Welche Unschuld! Sie hängt ihrem ersten Gedanken nach; ihr Herz beginnt sich kaum zu regen, wird aber schon bald klopfen. Welche

⁵¹⁵ Ackerman, Gerald M., *The Life and Work of Jean-Leon Gérôme*, a.a.O., S. 136, S. 112 & S. 134; der Staat hatte angeboten, die *Gladiatoren*-Gruppe und später die *Omphale* zu kaufen.

Hände! und wie weich ist das Fleisch! Nein, es ist nicht von
Marmor [...]“⁵¹⁶

Die *Pygmalion*-Gruppe Falconets besteht aus drei Personen: *Pygmalion*, der seiner Statue zu Füßen fällt, seine gerade erwachende Schöpfung und einem Putto, der die Statue zu Diderots Mißfallen auf die Hand küßt.⁵¹⁷ Die Gruppe befindet sich heute im Louvre, wohin sie 1930 aus dem Besitz der Sammlung Guyon gelangt ist.⁵¹⁸

Falconet gelingt es, den Prozeß der Verlebendigung festzuhalten. Wir sehen hier den Schöpfer des Bildwerks, der in überraschter Verehrung seiner anmutigen Statue zu Füßen sinkt. *Galatea* steht auf ihrem Podest, unter dem noch der unbehauene Marmorblock zu sehen ist, über ihrem Schöpfer. Es handelt sich bei ihr noch nicht um eine erwachsene Frau, sondern sie ist gerade eben der Kindheit erwachsen, ganz das Sinnbild jungmädchenhafter Unschuld mit leicht gerundeten Hüften und knospenden kleinen Brüsten. Ihr Oberkörper beugt sich leicht über *Pygmalion*. Sie lächelt. Cupido, der Liebesbote, steht hinter ihr auf Wolken und küßt der erwachenden Schönen keck ihre rechte Hand. Auch ohne Farbe können wir den Prozeß der Lebendigwerdung in diesem Werk nachvollziehen. Er verläuft von unten nach oben: Zuerst die Beine, noch gänzlich Stein und in einem angedeuteten Kontrapost mit der runden Basis fest verankert. Der Oberkörper hat ein wenig seiner steinernen Härte verloren, er wirkt weicher, beweglicher, indem er in einer leichten Torsion der Neigung des Kopfes folgt. Der Kopf schließlich ist in einer anmutigen Neigung zum Bildhauer – ihrem Schöpfer – hingewendet. Die Statuengruppe ist ein reizendes Werk, das die Aufmerksamkeit und Bewunderung, die damals aufkam, wahrhaft verdient hat.

Vorläufer dieses Bildwerkes gab es in der Malerei. 1717 schuf Jean Raoux (Abb. 70) seine Gemäldefassung des Mythos, dessen Vorgabe der *Galatea* mit ihrem sanft getönten Oberkörper und den „steinernen“ Füßen, um den Übergang bildlich darzustellen, geradezu kanonisch wurde. Im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts schuf François Boucher eine monumentale Version des Themas, Jean-Baptiste Deshayes als Schüler Bouchers griff das Thema und die Gestaltung seines Schwiegervaters und Lehrers auf. Jean-Louis Lagrenée d.Ä. schuf eine weitere Fassung des Themas, die eindeutig Einfluß auf Falconets

516 Diderot, Denis, Salon 1763, in : Diderot, Denis, Ästhetische Schriften, hrsg. von Friedrich Bassenge, Bd. 1: Aus dem Salon von 1863, XIV Skulptur - Falconet, S. 468

517 Das war übrigens der einzige Kritikpunkt Diderots: daß nämlich der Putto und nicht Pygmalion die Hand der lebendig werdenden Statue küßt.

518 Schneider, Mechthild, Pygmalion - Mythos des schöpferischen Künstlers. Zur Aktualität eines Themas in der französischen Kunst von Falconet bis Rodin, in: Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst, Jg. XLV, S. 112; Die Pygmalion-Gruppe war der Signatur nach bereits 1761 vollendet und gehörte ursprünglich der Parlamentarierfamilie Thiroux d'Éperenne. Es existierte eine Kopie dieses Werks, allerdings ohne Signatur, deren Spur sich im 19. Jahrhundert verliert. Eine zweite, überlebensgroße Marmorkopie wurde von Pietro Stagia im Auftrag des polnischen Königs Stanislaus II. August in Auftrag gegeben und wurde um 1785 fertiggestellt. Das Tonmodell wurde von Katharina II. von Rußland erworben. Falconets Pygmalion wurde schließlich auch in Biskuit übertragen. Von der Porzellanversion existieren zwei verschiedene Fassungen, vergl. auch A. Dawson, A catalogue of French porcelain in the British Museum, London, 2000, S. 179

Gestaltung hatte.⁵¹⁹ (Abb. 71). Denn auch hier fällt der Schöpfer seiner Statue zu Füßen, *Galatea* und *Pygmalion* blicken sich an.

Es ist kein Zufall, daß Falconet dem Vorgang des Lebendig-Werdens der *Galatea* so viel Aufmerksamkeit schenkte. Zu Falconets Zeiten war die Diskussion, die die Frage nach dem Übergang von unbelebter in belebte Materie betraf, lebendig. Tatsächlich war das 18. Jahrhundert die Blütezeit des Stoffes.⁵²⁰ Der *Pygmalion-und-Galatea*-Mythos bot sich natürlich insbesondere dazu an, in ihm die aufklärerischen Fragen nach dem Sein, dem Fühlen, dem Erwachen der Sinne und der Erkenntnis zu verarbeiten. So wurde in der literarischen Fassung des Stoffes durch den Aufklärer Boureau-Deslandes im Jahre 1741 der Akzent auf das Erwachen der Statue und ihre Erkenntnis ihrer Selbst gelegt. In Rousseaus später entstandenem Melodrama *Scène lyrique. Pygmalion* von 1762, dessen literarische Form eigens für dieses Thema geschaffen wurde⁵²¹ und das 1770 uraufgeführt wurde, verliert die Statue ihre Anonymität, und erhält ihren Namen *Galatea*. Thematisiert wird bei Rousseau in erster Linie das Schaffen *Pygmalions*, das Schöpfertum, die Genialität des Künstlers. Schließlich fordert *Pygmalion* von den Göttern gar die Belebung der Statue, da deren Kälte vor dem Hintergrund seine feurigen Leidenschaft als Affront gegen die Natur gewertet werden. Die Götter erfüllen *Pygmalions* Forderung und die Statue belebt sich. In dem Belebungsvorgang findet Erkenntnis statt, und zwar rein sensualistisch über den Tastsinn:

„[...] die zum Leben erweckte Galathée berührt sich und sagt *moi*, sie berührt sich ein weiteres Mal und stellt wieder fest *c'est moi*. Als sie eine andere, unbeseelte Statue erkennt, gibt sie *ce n'est plus moi* von sich. Und als *Pygmalion* ihr galant die Hand küßt, verlautet *ah! encore moi*.“⁵²²

Die *Galatea* ist in diesem Jahrhundert ein Sinnbild, sie ist die ideale Emanation, die überirdisch erlebte Frauengestalt. Bei den Brüdern Goncourt heißt es:

„Sie [die Frau] ist die auf dem Gipfel der Gesellschaft aufgestellte Idee, auf die sich aller Augen richten, nach der sich alle Arme recken. Sie ist das Bildnis, vor dem man niederkniet, die Gestalt, die man anbetet. [...], sie erfüllt die Geister und Herzen und ersetzt den Himmel in dem gottlosen Zeitalter, in dem Ludwig XV. und Voltaire herrschen.“⁵²³

519 Mehr zum Thema *Pygmalion* und *Galatea* bei: Schneider, Mechthild, *Pygmalion*, a.a.O., S. 111 – 123 und Werner, Birgit, Das *Pygmalion*-Motiv in der Aufklärung. Einblicke in die Tradition einer pädagogischen Denkfigur, in: Wolf-Dieter Scholz ; Herbert Schwab (Hrsg.), *Bildung und Gesellschaft im Wandel*, Friedrich W. Busch und Jost von Maydell zum 60. Geburtstag, Oldenburg 1999, S. 155-170

520 Werner, Birgit, Das *Pygmalion*-Motiv in der Aufklärung, a.a.O., S. 158

521 ebd., S. 159

522 ebd., S. 161

523 Edmond und Jules Goncourt, *die Frau im 18. Jahrhundert*, zitiert nach: Schneider, Mechthild, *Pygmalion*, a.a.O., S. 116f.

Im 19. Jahrhundert hat der Beitrag zur *Pygmalion*-Ikonographie deutlich abgenommen. Andreas Blühm weist darauf hin, daß es gerade einmal fünf Werke gebe, die sich mit dem Mythos des Bildhauers beschäftigen.⁵²⁴ Einer dieser Beiträge stammt von Jean-Leon Gérôme, ein weiterer von Auguste Rodin. Mit diesen beiden Werken werden wir uns im Folgenden beschäftigen.

10.2. GÉRÔMES „PYGMALION UND GALATEA“

Jean-Leon Gérôme schuf mehrere Fassungen des *Pygmalion-und-Galatea*-Motives, eine davon in Stein (vergl. Abb. 68, 72 a & 72b). In der Gestaltung der *Galatea* greift er auf das in seiner Zeit schon kanonisch gewordene Motiv der sich verändernden Farbgebung zurück, um den Prozeß der Verlebendigung zu veranschaulichen.⁵²⁵

Die Fassung von Gérôme ist deutlich bewegter als die Falconet-Interpretation des 18. Jahrhunderts. Der Bildhauer *Pygmalion* wird hier in archaischer Tracht dargestellt. Er trägt einen Chiton, dessen reicher Faltenwurf den Körper verdeckt. Er steht auf seinen Zehenspitzen in einer Art Schrittstellung hinter der Arbeitsplattform, auf dem sich seine Statue befindet. Seine Waden sind durch die Anstrengung angespannt, die Knie leicht gebeugt. Der Faltenwurf den knielangen Chitons schwingt in der Vorwärtsbewegung, die der Bildhauer augenscheinlich gemacht hat, nach. Der Oberkörper ist komplett durch die Falten des Gewandes verdeckt, er hat seine Arme in einer heftigen, leidenschaftlichen Gebärde fest um die Statue geschlungen, seine Finger verkrallen sich förmlich in den Körper der *Galatea*. Der Kopf ist leicht erhoben und nach links gedreht, um den Kuß *Galateas* zu empfangen. Die Figur des *Pygmalion* ist angespannt, die Haltung mit den nach links gedrehten Füßen in ihrer uneindeutigen Schrittstellung, die mehr wie eine Stolperbewegung auf die Statue zu erscheint, die Bewegung des Oberkörpers mit den sich öffnenden Schultern nach rechts, woraufhin sich der Kopf wiederum nach links dreht, wirkt angestrengt. Die Bewegung verläuft von unten nach oben: unten haben wir den Stolperschritt, die gebeugten Knie, den mitschwingenden Rock des Gewandes. Die Bewegung beruhigt sich im Oberkörper, zwar schwingt die ein oder andere Falte noch mit, doch wird die Bewegung deutlich weniger heftig. Ab Höhe der Schultern erscheint der Körper in seiner Haltung schließlich fest und unbeweglich – dieser Kontrast des

⁵²⁴ Blühm, Andreas, *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Frankfurt / Main 1988, S. 151; die drei restlichen Werke, der Vollständigkeit halber, stammen von dem Belgier Jean-Louis van Geel, von dem Schweden Peter Molin und dem Berliner Gustav Eberlein.

⁵²⁵ Die Statuenversion, das sollte man wissen, war ursprünglich polychrom. Der Oberkörper der jetzt rein weißen Marmorstatue war leicht getönt.

Übergangs von der Stolperbewegung bis zum Eindruck des Festgefrorenenseins verleiht der Figur des *Pygmalion* ihren merkwürdig tolpatschigen und disharmonischen Eindruck.

Auf dem Podest vor *Pygmalion* steht seine Statue. Genauer gesagt, befindet sich *Galatea* auf einem sehr flachen runden Podest, das sich auf einer einfachen Arbeitsplattform befindet. Zu ihren Füßen, hinter ihr, sich an den Kontur des Podestes anschmiegend, befindet sich ein Fisch. Der Fisch – es handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um einen Delphin – ist das Attribut der Venus; er symbolisiert in früheren Zeiten die erwachende Liebe.⁵²⁶ Im Kontext dieser Gruppe jedoch wird es sich wahrscheinlich vielmehr um eine kunsthistorische Referenz handeln, denn schließlich ist Gérôme für seine Detailtreue berühmt. Es ist nicht sehr wahrscheinlich, daß er in Zeiten der exakten Naturwissenschaften einen Delphin derart dargestellt hätte, ganz davon abgesehen, daß die klassische Symbolik im 19. Jahrhundert so gut wie keine Rolle mehr gespielt hat. Er erinnert vielmehr an die Delphindarstellung in Raffaels *Galatea* von 1512 (Abb. 73) und ist so vermutlich eher als Verweis auf das Renaissance-Bildwerk zu verstehen.

Die Füße der *Galatea* stehen parallel und sind fest auf dem Podest verschmolzen. Bis zu der Hüfte erscheint die Statue als das, was sie vormals war – eine steinerne Figur. Ab Höhe der Hüfte findet die Verwandlung von kaltem Stein in Fleisch statt. Die Hüfte ist zur Seite nach links gedreht, andeutungsweise machen die Oberschenkel die Bewegung schon mit. Die Bewegung setzt sich als Schraubbewegung im Oberkörper fort: Die linke Seite mit der nach außen gedrehten Hüfte überstreckt sich stark und dreht sich immer weiter zur Seite. So weit, bis der Kopf schließlich fast in einem 180-Grad-Winkel nach hinten gedreht ist, um *Pygmalion* zu küssen. Sie wendet sich dem Bildhauer so weit es ihr mit ihren steinernen Füßen möglich ist, zu. Ihr linker Arm ist nach oben gestreckt und angewinkelt, mit ihrer Hand ergreift sich *Pygmalions* um sie geschlungene Hände, um sie festzuhalten, sie an sich zu ziehen. Ihr rechter Arm liegt um die Schultern ihres Schöpfers, mit ihrer Hand wühlt sie in seinen Haaren. Ihr Kopf ist nach unten geneigt und gebeugt, um *Pygmalions* Lippen zu berühren. Sie schmilzt geradezu in *Pygmalions* Arme hinein, wird zu wachswweichem Stein.

Venus hingegen, durch deren Kraft die Statue belebt wird, taucht nicht auf. Natürlich nicht, denn sie ist obsolet geworden. *Pygmalion* selber, als Schöpfer, ist es, der durch seinen Kuß, seinen Atem die Statue belebt. Er küßt sie, erstarrt in dem Kuß, während sie aufweicht, in seine Arme hineinschmilzt, ihn ergreift. Ihre Bewegung verläuft konträr zu *Pygmalions*: Sie weicht von oben nach unten auf, während *Pygmalion* von unten nach oben fester und starrer wird. In der Berührung nehmen beide die Eigenschaften des jeweils anderen an: *Galatea* wird durch die Berührung des *Pygmalion* weich, biegsam, Mensch.

526 Schneider, Mechthild, *Pygmalion*, a.a.O., S. 114

Pygmalion hingegen nimmt von *Galatea* die Härte des Steins an, wird starr, unbeweglich, zu einem Ding. Die Leidenschaft, mit der *Pygmalion* und seine *Galatea* agieren, die Kraft, mit der sie sich umarmen, hat nichts mehr mit der Erkenntnis zu tun, dem „Ich-Werden“, der sensuellen Selbsterkenntnis der *Galatea*, und ist auch nicht mehr die Verkörperung einer idealen Emanation. Diese Skulptur muß vielmehr vor dem Hintergrund des 19. Jahrhunderts betrachtet werden.

In dieser Skulpturengruppe ist *Pygmalion* zwar der Schöpfer, doch *Galatea* ist die Agierende. Sie beugt sich hinunter, sie streicht ihm durch die Haare, sie greift seine Hände. Sie gibt sich hin. *Pygmalion* hingegen umklammert seine Statue, als wolle er sie festhalten, am Entfliehen hindern. Er wird starrer, nimmt die Eigenschaften der *Galatea* an, wird statuenhafter, während sie menschhafter wird.

An dieser Stelle erinnern wir uns an Ovid und seinen *Pygmalion*-Mythos. Im Vorfeld zum *Pygmalion*-Mythos beschreibt Ovid das Treiben der Propoetiden, die zu Stein erstarren. Peter Matussek weist darauf hin, daß Ovid das Motiv der Bewegung nutzt, um Scham auszudrücken. Insbesondere die Fähigkeit zu erröten wird hier als Charakteristikum der Scham verstanden. In ihrer Schamlosigkeit haben die Töchter des Propoitos die Fähigkeit zu erröten verloren.

„Und, wie dahin ihre Scham, wie kein Blut ihre
Wangen mehr rötet / sind sie – nur wenig gewandelt – zu
kalten Steinen geworden.“⁵²⁷

Denn keine innere Regung erfüllt die schamlosen Töchter, sie sind unfähig, zu erröten, sich zu schämen – in dieser Gefühlskälte erscheinen sie seelenlos, leblos, statuengleich. Als Antwort darauf schnitzt sich *Pygmalion*, enttäuscht von den Frauen, eine weiße Elfenbeinstatue, die ebenso blutlos ist wie die steinernen Töchter, die jedoch das Erröten noch lernen wird. Die Statuenhaftigkeit des Elfenbeingeschöpfes wird bei Ovid zum Zeichen einer seelischen Regung: „Wie einer wirklichen Jungfrau ihr Antlitz, du glaubtest, sie lebe, wolle sich regen, wenn die Scham es nicht ihr verböte.“⁵²⁸

Die Fähigkeit zum Empfinden der Scham wird demnach durch die Unbeweglichkeit der Pose der Statue ausgedrückt.

Vor dieser Folie betrachtet und vor der Folie der Leidenschaft, die *Galatea* plötzlich zeigt, indem sie in die Arme ihres Schöpfers sinkt und zunehmend die Initiative ergreift, aktiv wird, während *Pygmalion* sich in ein passives Objekt verwandelt, wird deutlich, daß *Galatea* hier keineswegs eine unschuldige Jungfrau ist: am Ende ist sie keineswegs

527 Ovid, zitiert nach: Matussek, Peter, *Bewegte und Bewegende Bilder*, a.a.O., S. 3

528 Ovid, zitiert nach: ebd., S. 4

die passive Wartende, die geduldig ausharrt, um den erlösenden Kuß ihres Schöpfers zu empfangen, sondern sie ist diejenige, die nach ihrem Erwachen die Initiative ergreift, während *Pygmalion* fast von den Füßen gerissen wird, sich in diesem Vorgang gleichsam ihrer vormals steinernen, passiven Existenz nähert.

Diese Interpretation, die Schamlosigkeit mit Bewegung, mit Aktivität in Verbindung bringt, mag an dieser Stelle vielleicht etwas weit hergeholt erscheinen. Doch ist es das tatsächlich?

10.2.1. EXKURS: DIE IDEALE FRAU IM 19. JAHRHUNDERT

Die ideale Frau im 19. Jahrhundert – die Rede ist hier übrigens nicht von dem erotischen Phantasiegeschöpf aus zahllosen Männerträumen des *Fin-de-Siècle* – war die tugendhafte Frau, die total vom Mann abhängig war. Sie war schwach – sowohl intellektuell als auch moralisch gesehen – sie war aufopferungsvoll, sie war hilflos. Die ideale Frau im 19. Jahrhundert sollte nicht denken können, nicht handeln können, sondern dies ihrem moralisch, intellektuell und körperlich überlegenen Gegenpart überlassen. Sie stand dem Manne nicht als Gefährtin an der Seite, sondern stand unter ihm, er übte die totale Kontrolle aus. Ihr ganzes Denken, Fühlen, Trachten war darauf ausgerichtet, ihm zu Gefallen zu sein: „Only then, when you absorb me totally, shall I be able to consider myself blessed.”⁵²⁹

In ihrer totalen Aufopferung geht die Frau sogar so weit, ihr eigenes fleischliches, aktives Sein ganz aufzugeben. Aktivität wurde schon sehr bald mit Maskulinität gleichgesetzt⁵³⁰ – etwas, das keiner Frau, keinem menschlichen Engel, keinem *Ideal*, angemessen war. Also hatte sie passiv zu sein, diese ideale Emanation der Frau. Wie die britische Feministin E. Lynn Linton 1889 schrieb:

„Less and less every year are the nerves and muscles,
the restless activities of arms and legs, exercised and made
to purvey new vigour to the life. The body is allowed to
grow stagnant. The life of the woman, even as mere animal,
becomes poor and morbid and artificial.”⁵³¹

Der häusliche Engel, der eigentlich synonym zu setzen ist mit der kranken Frau, der physisch degenerierten Frau, der invaliden Frau, der Frau im Stadium der anorexischen und tuberkulösen Existenz - war die perfekte Verkörperung von moralischen Werten, von spiritueller Reinheit. Sie war gut; sie war passiv. Die wahrhaft gute, devote Frau stoppte

529 „Elsa“, aus Wagners *Lohengrin*, zitiert nach: Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity*, a.a.O., S. 20

530 ebd., S. 26

531 zitiert nach: : ebd., S. 27

auch keineswegs im Stadium der bloßen Krankheit, sondern ging noch einen Schritt weiter, brachte das ultimative Opfer: ihr Leben für den Dienst am Manne. Oder, wollte sie nicht ganz so weit gehen, wagte sie sich mindestens sehr nahe an die Schwelle ihres möglichst frühen Grabes:

„The familiar heroines of our books, particularly if described by masculine pens, are petite and fragile, with lily fingers and taper waists; and they are supposed to subsist on air and moonlight [...]. Evidently, fine constitutions, strength of muscles, and hearty appetites, are becoming only in washerwomen and amazons. A sweet-tempered dyspeptic, a little too spiritual for this world and a little too material for the next, and who, therefore, seems always hovering between the two, is the accepted type of female loveliness.”⁵³²

Der Tod war letzten Endes die Apotheose der romantisch verklärten ultimativen Aufopferung. Der Tod war ein Zeichen der Tugend, der Idealität. Sie opfert sich, still leidend, für den Mann.⁵³³ Sie war der Mond, der die männliche Sonne umkreiste. Der Mond als eine bloß passive, blasse Reflektion spiegelte den strahlenden Apollo, ihre Sonne, den Mann. Selbst in ihrer physischen Erscheinung, in ihrer Schönheit war die Frau mondgleich, denn sie sollte blaß, die Haut wächsern, marmorn, farblos sein. So weit die männliche Wunschvorstellung, sofern es um die Frau ging, die „Mann“ gerne heiraten wollte.⁵³⁴

Das Bild der idealen Frau, der passiven, sittsamen, spiegelt sich schließlich auch im Schönheitsideal der Zeit wieder. Die Frau hatte weiß wie eine Statue zu sein. Sie mußte blaß sein, farblos, makellos, was zum exzessiven Gebrauch von Reispuder und anderen merkwürdigen Mittelchen führte. So wurde in der Oberfläche eine abstrakte Einheit geschaffen, in welcher sämtliche natürlichen Makel eliminiert wurden: letztendlich wird so die Kunst imitiert, denn je weißer und unbeweglicher – statuengleicher – die Frau erschien, desto schöner galt sie.

Der Umkehrschluß auf der Gegenseite liegt denkbar nahe: Die aktive Frau war gewöhnlich, sie war das Fischerweib, die Waschfrau, eine Arbeiterin, die Frau, die überall war, die Hure. Eben die Frau, die nicht dem Luxus frönen konnte, dekorativ tuberkulös siech- und sittsam zu sein.

532 zitiert nach: : ebd., S. 29

533 ebd., S. 33

534 die männliche Phantasie stoppt an dieser Stelle keineswegs, denn eng verbunden mit dem Tod ist der Schlaf, die Wiedererweckung aus dem Schlaf, die Vorstellung des jungfräulichen Schlafes, das Erwachen, auch auf sexueller Ebene usw. Es ist an dieser Stelle nicht notwendig, das hier das Thema ausgiebig zu behandeln. Ausführlich behandelt wird dieses Thema bei: Dijkstra, Bram, Idols of Perversity, a.a.O.

Oder aber sie war das Gegenteil der tugendsamen, aufopferungsvollen Frau, und das ganz freiwillig, in Auflehnung gegen das männlich bestimmte Wunschbild. Die Frau, die aktiv wird – und zwar ungelenkt und unaufgefordert vom Manne – war tatsächlich schamlos, unweiblich, ein Affront gegen die Natur, gegen die Idealität, sie mußte es sogar sein. Sie ist diejenige, die sich ihrer sexuellen Funktion als bloße Gebärerin verweigert, die auch und besonders sexuell aktiv wird, die sich gegen die Rolle wehrt, die ihr vom Mann, von Gott und der Natur auferlegt wurde. Sie ist es, die als feuchter Traum unter den Männern Angst und Schrecken verbreitet.

Die aktive Frau wurde zur Personifikation der fleischlichen Sünde; sie war ohne Moral, ohne Gewissen, ohne Gehirn. Sie ist diejenige, die den Mann von der Transzendenz abhält, indem sie sich an ihn klammert, ihn hinunterreißt in das Verderben, die Personifikation des Bösen schlechthin:

„In the eyes of many fin-de-siècle males, woman had become a raving, predatory beast, a creature who preyed on men out of sheer sadistic self-indulgence. She seemed [...] a poisonous animal with the dugs of an old hag, to twist herself snakelike around the body of a white-winged golden boy-poet who was just about to soar upward to the ideal.”⁵³⁵

Natürlich war diese Art Dämonin, die *femme fatale*, die Art von Frau, die uns einfällt, wenn wir an das 19. Jahrhundert zurückdenken.

10.2.2. DAS SPIEL MIT DER DINGHAFTIGKEIT – TEIL I

Es ist offensichtlich, daß die aus ihrer Starre erwachende *Galatea* im 19. Jahrhundert nicht diejenige war, die zur Erkenntnis kam, nicht diejenige, die das Ideal darstellte. Statt dessen war das Erwachen der *Galatea* das Ablegen der passiven Idealität, das Ablegen der Identität als ideale Frau. Sie war ein sexuelles Erwachen; sie ist auch bei Gérôme diejenige, die den Zustand der Unschuld ablegt, sich willig beflecken läßt und sich anschließend, sobald sie mit *Pygmalion* fertig ist, in die Riege der mäntermordenden Vamps und Dirnen einreihen wird. Sie ist die Schwester der *Giulietta del Rocco*, der Marmornen, Unberührbaren, die Männer erst in den Wahnsinn, dann in den Tod treibt.⁵³⁶

Sie, das steinerne Ding, wird während ihrer Umwandlung dokumentiert und festgehalten. Im Übergang verwandelt sie sich von einer unbewegten und unschuldigen Marmorstatue in ein bewegtes und lüsternes Frauenzimmer. *Pygmalion* hingegen wird überwältigt von

⁵³⁵ ebd., S. 234

⁵³⁶ de Régnier, Henri, *La femme de marbre*, in : *Revue de Paris*, Jan.-Feb. 1900, Tome Premier, septième Année, Paris 1900, S. 225 - 244

seinem geschaffenen Ding: er wird in ihre Arme gerissen, stürmisch und leidenschaftlich. Er küßt sie, doch scheint seine Leidenschaft weit weniger intensiv zu sein als die ihre. Sie ist es, die die Initiative ergriffen hat. Er ist es, der die Initiative während der Erfüllung seines Traumes verliert. Er wird zu ihrem Ding, einem männlichen Spielzeug, das der Befriedigung ihrer Bedürfnisse dienen wird. In gewisser Weise macht sich *Pygmalion* im Prozeß der Verwandlung die Dinghaftigkeit seiner Schöpfung zu Eigen, die sie wiederum im Verlaufe der Lebendigwerdung verliert. Er wird von seiner Schöpfung, seinem Ideal überwältigt.

Pygmalion, der Bildhauer, diese ungelenkte Figur neben der Galatea, ist in unserer Betrachtung bisher vernachlässigt worden: die Konzentration lag auf der *Femme Fatale Galatea*. Was ist also mit *Pygmalion*?

Im Kontrast zur *Galatea*, die unwirklich, ja statuenhaft schön erscheint, steht die Figur des *Pygmalion*. Er scheint das Bild eigenartig zu stören. Sie, die göttliche Schöne ist makellos, *Pygmalion* hingegen scheint, wenn man so will, einer anderen Sphäre anzugehören. Er ist realistischer dargestellt und in keinster Weise idealisiert wie die Frau; wir sehen das Spiel der Muskeln, das Wogen des Gewandes, die Knitterfalten in den Sandalen, die entstehen, als *Pygmalion* sich auf die Zehen stellt, die ungelenke, steife Bewegung. *Pygmalion* ist allerdings kein Unfall, keine verunglückte Figur, wie man auf den ersten Blick vermuten könnte. Gérôme hat diesen Kontrast zwischen der idealschönen Emanation einer Frau und konträr dazu den realistisch erscheinenden Gegenpart des Mannes bereits öfter als rhetorischen Kunstgriff in seinen Gemälden verwendet: Gerhard Wohlmann weist in seinem Aufsatz *Die nackte Lüge* darauf hin, daß auch beispielsweise im *Sklavenmarkt* (Abb. 23) oder im Gemälde *Phryne vor den Richtern* (Abb. 74) der Gegensatz zwischen idealisierter Frau und den realistisch dargestellten Orientalen, resp. Richtern betont wird.⁵³⁷

In diesen Bildern, so Wohlmann, distanziert sich die Schöne, Phryne oder die Sklavin, von ihrer Umgebung, eine innerbildliche Trennung entsteht.

„Die Entkleidete scheint durch das innere Leuchten ihres Körpers, durch ihr statuarisches Verhalten, die Glätte der Hautoberfläche zum Marmorbild eingefroren und entzieht sich damit der Realitätsebene ihrer gemalten Umgebung.“⁵³⁸

Thoré-Bürger sieht sich aufgrund der *Phryne* zu einem abschätzigen Urteil veranlaßt:

537 Wohlmann, Gerhard, *Die nackte Lüge. Aktdarstellungen in der französischen Orientalmalerei*, in: Genge, Gabriele (Hg.), *Sprachformen des Körpers in Kunst und Wissenschaft*, Tübingen und Basel 2000, S. 236

538 ebd., S. 237

„Zu dieser erhabenen antiken Allegorie fertigte Gérôme eine kleine Karikatur an, worin ein Dutzend ‚dummer Greise‘ angesichts der entschleierte Göttin stumpfsinnig geile Gesichtszüge annehmen. [...] Dies steht in völligem Gegensatz zu den Sitten Griechenlands, dem Land der Kunst schlechthin, wo einzig und allein die Schönheit absolut siegreich ist [...] Die Schule néo-grecs ist wirklich nichts weiter als eine Gruppe von Enfants terribles.“⁵³⁹

Die entkleidete Schöne in beiden Gemälden muß quasi als Bild im Bild gelesen werden. Gerhard Wohlmann interpretiert diese Trennung der Realitätsebenen, die durch die unterschiedliche Behandlung der Figuren erfolgt, als Auflösung des Schleiers der ästhetischen Distanz. Die Richter und der Sklavenhändler haben demzufolge eine Vermittlerfunktion zwischen dem Betrachter „draußen“, außerhalb des Bildes und der Schönen „drinnen“, innerhalb des Bildes. Die Blicke und die Berührung enthüllen den Schleier, dadurch wird die zum „Kunstwerk geronnene Schöne“ verlebendigt; die ästhetische Hülle löst sich auf und die Schöne wird zu einer sinnlich-erotischen Erscheinung. Die Bedrohlichkeit des Weiblichen tritt an diesem Punkt offen zutage.

Im Gemälde *Die Tanzende Almeh* (Abb. 75), die Wohlmann als weiteres Beispiel für diesen Vorgang anführt, geht Gérôme noch einen Schritt weiter: hier benötigt die Tanzende die männliche Vermittlerfigur nicht mehr. Statt dessen passiert das gleiche wie in der *Pygmalion*-und-*Galatea*-Gruppe: die weibliche Hauptfigur wird selbst aktiv, damit fesselt sie das männliche Publikum, gewinnt Macht über dieses; sie stellt ihre erotischen Reize selbstbewußt zur Schau. Damit aber kehrt sich das Machtverhältnis um: aus der passiven, statuarischen Daseinsform löst sich die nackte Weiblichkeit, sie wird aktiv. Die Frau gewinnt Macht über den Mann, sie macht ihn zum Sklaven, sie hält die Fäden in der Hand:

„Alle denen du begegnet bist, vom Straßenmädchen, das unter ihrer Laterne singt, bis zur Patrizierin, die aus ihrer Sänfte Rosen entblättert, alle Formen, die du gesehen, jedes Wunschbild deines Verlangens, begehre sie! Ich bin nicht ein Weib, ich bin eine Welt. Meine Kleider brauchen nur zu fallen, und du wirst auf meinem Leibe eine Reihe von Mysterien entdecken!“⁵⁴⁰

Pygmalion verliert ebenso wie der *Bashibazuk* vor *Almeh* seine Führungsrolle: er hat zwar die Schöne geschaffen, doch sie gleitet aus seiner Hand, sie ist es, die die Führungsrolle übernimmt, sie hat zukünftig die Fäden in der Hand, während *Pygmalion* die vormals weiblich besetzte passive Rolle übernimmt.

539 ebd., S. 237

540 Gustave Flaubert, *Die Versuchung des Heiligen Antonius*, zitiert nach: ebd., S. 240

Noch einmal verdeutlicht sich hier, wie sehr Gérôme mit den Realitätsebenen spielt. Die realistische Darstellung des *Pygmalion*, die idealisierte Darstellung der steinernen *Galatea*, das Vermischen der beiden Ebenen, indem *Galatea* in die Sphäre des *Pygmalion* eindringt, während *Pygmalion* an Bedeutung verliert, zum bloßen Komparsen wird. Dieses Spiel erfolgt nicht nur auf der inhaltlichen Ebene, sondern setzt sich auf der formalen Ebene fort. Auch hier wird damit gespielt, daß es verschiedene Realitätsebenen gibt, es wird damit gespielt, daß das Ding *Galatea* zur Frau wird, gleichzeitig ein Ding bleibt.

Die *Galatea* Gérômes, die hier als moderne Pariserin, als moderne *Femme Fatale*, frei von jeglicher Scheu und Scham ihren Schöpfer geradezu überrumpelt, wird lebendig, weil es der Mythos verlangt, doch diese Lebendigkeit überträgt sich nicht in das Steinbild. Um es anders zu formulieren: wir sehen hier die Statue *Galatea*, die die Lebendigwerdung der *Galatea* illustriert. Keine Delle zerstört die makellose Glätte der Oberschenkel, keine häßliche Hautfalte bildet sich durch der Biegung hin zu *Pygmalion*. Ja die Biegung des Körpers selbst, der sich zu *Pygmalion* beugt, erscheint uns zu perfekt inszeniert, zu pflanzenartig, zu amorph, um wirklich „natürlich“ zu sein. Sie ist nicht nur ein Bild in einem Bild, sondern auch, wie Hans Belting es formulieren würde, ebenso wie Ingres' *Odaliske* von 1814 (Abb. 76), ein „Bild von einem Körper.“⁵⁴¹

Ingres' *Große Odaliske* ist die Darstellung einer Haremsdame in ihrem, wenn man so will, Boudoir. Geheimnisvoll wie eine antike Venus wendet sie ihrem Betrachter den Rücken zu und blickt ihn aus sphinxhaften Augen an. Sie ist eine Phantasiegestalt, diese *Odaliske*, diese allseits Verfügbare. Gefangen in dem Quadrat des Bildes, in dem sie sich nicht gänzlich ausstrecken kann, sondern das sie zwingt, sich zu verbiegen, erscheint sie auf den ersten Blick als verführerischer Akt. Doch dann irrlichtert dieser Körper in die ganz andere Sphäre, in die der Kunst. Denn der vorher so realistisch erscheinende Akt ist es in Wirklichkeit gar nicht, der Betrachter hat sich von der hyperrealen Umgebung und dem so verlockenden Blick der Odaliske narren lassen. Sie ist reine Linie, Form, der Traum einer Frau. Das Rückgrat ist zu lang, es unterwirft sich nicht den Gesetzen der Anatomie, sondern den Gesetzen der Kunst. Anders hätte die elegante Linie nicht zustande kommen können. Die Haut ist zu glatt, zu makellos, ihre Glieder erscheinen weich, gummiartig. Sie ist „das Phantom einer Frau“.⁵⁴²

„Der langgezogene Körper hat mit dem überdehnten Rückgrat und der marmornen Glätte ebenso irritiert, wie es die Umgebung mit ihrem photographischen Realismus aus dem entgegengesetzten Grund getan hat. Der Widerspruch zwischen der Irrealität der Frau und dem hyperrealen Raum, den dieser Körper gar nicht füllt, erzeugt ein Rätsel.

541 Belting, Hans, Das unsichtbare Meisterwerk, a.a.O., S. 24

542 ebd., S. 24

Es scheint, als könnten wir diesen Harem betreten, aber wir würden hier nur das Phantom einer Frau finden. Die Skizzen entkörperlichen den Frauenkörper in seinen Linien unaufhaltsam, aber das Bett und der Vorhang treiben den Realismus in eben dem Maße heraus, wie sie die Präsenz des Körpers auflösen. In der Erotisierung der Kunst wird der Blick genarrt.“⁵⁴³

Dies trifft in einem ähnlichen Maße auf die *Galatea* Gérômes zu. Ihre Haut ist zu glatt, der Körper zu perfekt, die Biegung des Körpers zu weich, zu mühelos, um Wirklich zu erscheinen. Sie narret den Betrachter nicht. Sie erzählt ihm, daß die Statue lebendig wird, das ist richtig. Doch verbleibt es bei der Erzählung, sie narret den Betrachter nicht: sie wird nicht tatsächlich lebendig, die Illusion geht nicht so weit, nicht einmal nur in der Phantasie des Betrachters. Sie bleibt Statue. Denn würde sie lebendig werden, würde sie weniger Kunst sein, mehr der unvollkommenen Realität angehören. Denn ihre Schönheit geht, wie Blühm beschreibt, über die Realität hinaus.⁵⁴⁴ Sie stellt die Vervollkommnung der Wirklichkeit dar.

Die Farbe, die Gérôme ursprünglich aufgetragen hat, wird diesen Effekt wahrscheinlich eher noch gesteigert haben. Laut Türr war die Skulpturengruppe zurückhaltend naturalistisch getönt.⁵⁴⁵ Als die Farbe noch auf dem Material haftete, muß diese Statuengruppe einer Wachsfigur geglichen haben. Doch was bedeutet das, daß die Farbe auf dem Marmor haftete?

10.2.3. EXKURS: DIE FARBIGE SKULPTUR

Denis Diderot sagte einst über die farbige Skulptur:

“Die fünfte Frage lautet: Welcher Effekt würde das schönste und wahrste Kolorit, das die Malerei kennt, auf einer Statue haben?

Einen schlechten, denke ich. Erstens könnte es in der Umgebung der Statue nur einen einzigen Punkt geben, von dem aus dieses Kolorit wahr erschiene. Zweitens ist nichts so unerfreulich wie der unmittelbare Kontrast zwischen dem Wahren und dem Unwahren; und die Wahrheit der Farbe entspricht doch niemals der Wahrheit der Sache.“⁵⁴⁶

543 ebd., S. 24

544 Blühm, Andreas, *Pygmalion*, a.a.O. (Anm. 522), S. 151

545 Türr, Karina, *Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Mainz 1994, S. 244

546 Denis Diderot, *Ästhetische Schriften*, Bd. 1, a.a.O., S. 616

Es besteht kein Zweifel: Denis Diderot hat die farbige Plastik kaum mehr der Kunst angerechnet. Damit stand er keineswegs alleine, im Gegenteil. Der Großteil der Künstler und Ästhetiker der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verurteilte die Farbigkeit in der Skulptur als unkünstlerisch, als primitiv, barbarisch.

Eng verknüpft mit der Diskussion um die farbige Plastik war die Frage nach der Farbigkeit der antiken Skulptur. Nicht erst seit den Ausgrabungen in Herculaneum und Pompeji war bekannt, daß die antiken Plastiken farbig waren. Wie Karina Türr betont, war das Wissen darum nie wirklich verloren gegangen. Doch erst die Ausgrabungen Herculaneum und Pompeji weckten das Interesse der Fachwelt.

Dieses neue Interesse und der damit verbundene kunsttheoretische Diskurs dürfte nicht unwesentlich auch damit zu tun haben, daß ab Mitte des 18. Jahrhunderts, im aufkeimenden Klassizismus die farbige Skulptur ihre Selbstverständlichkeit verlor. Wir sind es gewöhnt, daß Skulpturen rein monochrom weiß sind. Doch denken wir weiter zurück, so müssen wir an die farbenfrohen Barockplastiken des Borromini oder der Asams denken, an die in lebhaften Farben bemalten zahllosen mittelalterlichen Madonnen, an die Terrakotta-Plastiken eines Luca della Robbia. Deren Kunstwert wird sicherlich kaum jemand bestreiten können. Zwar gibt es seit der Renaissance eine zunehmende Vorliebe für die monochrome Plastik, doch erst seit Aufkommen des Klassizismus gerät die Farbe, die an der Skulptur haftet, massiv unter Verruf und wird so nach und nach aus der Plastik verdrängt.

Die Frage, die sich im Klassizismus erhob, war eigentlich auch nicht so sehr die, *ob* die antike Skulptur bemalt war. Die Frage war vielmehr, in welchem Maße sie polychromiert war. So bewies Quatremère de Quincy 1814 in seiner Abhandlung über die antike Skulptur, daß Polychromie in allen Epochen der antiken Plastik vorgekommen ist. Doch kaum jemand wollte der Hypothese des Quatremère folgen, daß die Antiken vollkommen naturalistisch bemalt waren. Zumeist schlossen sich die Theoretiker mehr oder minder der 1835 von Kugler veröffentlichten Annahme an, daß die Plastiken lediglich sparsam an Haaren, Augen und Gewandsäumen bemalt waren. So konnte sich die Kunsttheorie das Bild der reinweißen antiken Plastik bewahren und dieses mit den archäologischen Beweisen in Übereinstimmung bringen.⁵⁴⁷ Und selbst die Hinweise auf einen Wachsüberzug des Inkarnats bei Vitruv und Plinius wurden konsequenterweise so gedeutet, daß es sich hierbei um eine farblose Höhung der Hautpartien handelte, und nicht um eine die Bemalung schützende Schicht. Der antike Gebrauch des Inkarnats

547 Türr, Karina, Farbe und Naturalismus, a.a.O., S. 102

samt schützender Wachsschicht war übrigens für Gérômes Konzeption der Tanagra von Bedeutung.⁵⁴⁸

Das Konzept der weißen Skulptur, das von Kunsttheoretikern, Ästhetikern und Künstlern gleichermaßen verbissen verteidigt wurde, war entscheidend für das Selbstverständnis des Klassizismus. Farbe und das klassizistische Ideal, auf das wir nochmals in einem folgenden Kapitel kurz eingehen werden, paßten einfach nicht zusammen. Weißer Marmor wurde im Allgemeinen als das Material angesehen, das eine universale, gereinigte Realität repräsentierte. Die Form, auf Linie und Kontur reduziert, rückte in die Nähe zum Ideal. Farbe hingegen war sensualistisch, sinnlich, verdächtig. Die Farbe wurde auch weiterhin abgelehnt.

So erklärter Herder die „gefärbte Bildsäule“ für häßlich, da diese der Natur zu nahe käme.⁵⁴⁹ Das plastische Prinzip, so führt Herder aus,

„[...] habe seinen Bezugspunkt nicht in der Wahrnehmung durch das Auge, sondern im Tastsinn, dem das naturalistische Detail ebenso die ‚ununterbrochene schöne Form‘ zerstöre, wie ihm die an sich ‚große Wirkung der Farbe‘ wirkungslos bleibe.“⁵⁵⁰

Wie Karina Türr erklärt, löst Herder mit seinem Postulat die Diskussion um den Wert der Farbe aus ihrem bisherigen Zusammenhang mit der Malerei. Er schafft damit das Bewußtsein für ein neues Problem: dem Zusammentreffen zwischen Plastik und Malerei. Er definiert einen wesenhaften Unterschied zwischen Malerei und Plastik und zeichnet damit eine neue Gattungsgrenze, deren Überschreitung als unkünstlerisch gilt. Außerdem greift er noch die schon zuvor diskutierte Frage nach dem künstlerischen Wert einer bemalten oder mit realen Attributen versehenen Figur, deren Fähigkeit zu täuschen zwar erhöht wird, nicht aber deren künstlerischer Wert.

In der darauf folgenden Diskussion um die Farbe in der Skulptur werden die Argumente wiederholt. Immer wieder wird als Gegenargument zur Farbigkeit in der Plastik die Unangemessenheit der Verwendung der Farbe genannt, die lediglich die Illusion des Echten steigere. Sie wird somit zur bloßen Imitation von Natur, die vom Ideal, das die Kunst anstreben sollte, abrückt.

Die farbige Plastik wird in die „außer- oder subkünstlerische Bereiche, wie dem Dekor, der Kleinkunst und in volkstümlichen Gestaltungen“⁵⁵¹ verbannt. Sie wird nicht ernst genommen, sie ist der Inbegriff der bloßen „*imitatio naturae*“, der gedankenlosen

548 ebd., S. 102

549 ebd., S. 104

550 ebd., S. 104

551 ebd., S. 9

Naturimitation. Der fehlende Abstand zwischen dem Bild und dem Abgebildeten ist auch das Argument, das gegen die farbige Skulptur immer wieder genannt wird.

Im 19. Jahrhundert war es Charles Blanc, der in ästhetischer Hinsicht den richtigen Ton angab. Er war der Ansicht, daß der wahre Künstler die Natur zu imitieren habe mit dem expliziten Ziel, das „Ideal“ zu finden. Im weißen Marmor hat Blanc das Gesuchte gefunden, weißer Marmor war „ideales Leben“. Es war das *beau idéal*, Wahrheit, Schönheit, das Gute.

„The pure material and its white colour, its remove from lowly reality, were guarantees of moral integrity, moreover, they represented an exemplary ethos. Colour, on the other hand, was ephemeral; it ‘imitates life by puerile means,’ thereby violating the rules of the Absolute. By employing it, sculpture abandoned its claim to universality and thus its essence.”⁵⁵²

Er gesteht zwar durchaus der Kleinplastik zu, farbig zu sein, da diese dekorativ zu wirken habe, jedoch lehnt er die Polychromie für die Großplastik grundsätzlich ab.⁵⁵³ Auch Théophile Gautier beteiligte sich auch an dieser Diskussion. Er argumentierte, daß seine Faszination für den weißen Marmor in der paradoxen Kombination von Solidität und Abstraktheit liege, die der Form „Ewigkeit“ gebe. Für Gautier war das Weiß das *sine qua non* der Schönheit.⁵⁵⁴

Spätere Kritiker wie Paul Mantz bemühen nicht einmal mehr den Vergleich mit der Antike, sondern lehnen die Farbe als „überflüssiges Flitterwerk“, als „indiskret und mißlich“ ab. Sie störe die „grandeur des lignes“, wie Mantz es ausdrückt.⁵⁵⁵ Sie sei schlicht und ergreifend zu nahe an der Natur um von der Kunst als Kunst geduldet zu werden. Auch der eher unbekannte E. Pottier, der sich an dieser Diskussion beteiligt hat, bemüht sich 1892 nicht mehr um den Vergleich mit der Antike, brachte aber in der Diskussion zumindest einen neuen Aspekt ins Spiel. Die farbige Skulptur war seiner Ansicht nach ein direktes Produkt der archäologischen Forschungen, ein Versuch der „Reform einer bloßen Konvention, die aus einem historischen Irrtum entstand.“⁵⁵⁶ Pottier sieht gerade in der Monochromie der Plastiken das revolutionäre und erneuernde Moment der Skulptur:

„Es ist die Ehre der modernen Kunst, den Marmor gebleicht zu haben allein durch die Kraft der Linie und der Form [...] weit davon entfernt, die zu entmutigen, die in

552 Drost, Wolfgang, Colour, Sculpture, Mimesis. A 19th-Century Debate, in: Blühm, Andreas (Hg.), The Colour of Sculpture 1840 -1910, London 1996, S.64

553 Türr, Karina, Farbe und Naturalismus, a.a.O., S. 114

554 Héran, Emmanuelle, Art for the Sake of the Soul. Polychrome Sculpture and Litarary Symbolism, in: Blühm, Andreas (Hg.), The Colour of Sculpture 1840 -1910, London 1996, S. 93

555 Paul Mantz, zitiert nach: Türr, Karina, Farbe und Naturalismus, a.a.O., S. 113

556 ebd., S. 122

dieser noblen Tradition und in diesem Ideal geschult sind [...] haben sie tausendfach Recht, diese Immaterialisierung der Materie für wesentlich zu halten, die den Formen eine Transparenz und Zartheit verleiht, der sich die farbige Skulptur nicht einmal nähern kann.“⁵⁵⁷

Im Grunde aber stagniert die Diskussion um die Farbigkeit der Skulptur, es werden keine wesentlich neuen Argumente mehr im Kampf gegen die Farbigkeit der Skulptur genannt. Pottiers Erwägung, daß die Konventionen der Neuzeit für das Festhalten an der monochromen Plastik bindender sei als die verblassenden Ideale der Antike, werden mehr oder minder ignoriert.

Immer wieder wiederholen sich die Stimmen gegen die Farbigkeit in der Skulptur: weitere Argumente gegen die farbige Skulptur waren außerdem noch ihre übermäßige Nähe zur Realität, ihr *trompe-l'œil*-artiger Charakter, die fehlende Idealität, der Verstoß gegen den geistigen Charakter der reinen Skulptur, eine bloß dekorative Wirkung, ihre Leichenstarre. Sie besitzt eine „pygmalionhafte Nähe zum Kitsch“,⁵⁵⁸ die polychrome Skulptur ist volkstümliche Belustigung. Die farbige Plastik, die so lange Zeit selbstverständlich war, wird nun auf eine Ebene mit den Automaten, den Wachsfiguren, den Schaufensterpuppen, des Panoptikums gestellt. Sie ist die Belustigung für das einfache Volk, das ohnehin zu nicht mehr imstande ist, als nur das triviale Äußere zu sehen. Für uns ist der weitere Verlauf der Diskussion nicht interessant, es sollte hier nur ein Überblick über die Debatte über die Farbigkeit der Plastik gegeben werden um zu verdeutlichen, wie verbissen der weiße Marmor verteidigt wurde.

Was an dieser Stelle hingegen von Bedeutung für das Verständnis der Skulpturen Gérômes ist, ist die Frage nach der Wirkung der farbigen Plastik. Wie schon erwähnt, wurde häufiger im 19. Jahrhundert der Vergleich zwischen Schaufensterpuppen und Wachsfiguren gezogen, die in ihrer Farbigkeit und Unbeweglichkeit scheinbar beunruhigend auf den Betrachter wirken. S. Blondel bezeichnet die Wachsfigur als degeneriert. G. Treu nennt „widerwärtige Schaustellungen.“⁵⁵⁹

10.2.4. EXKURS: DIE WACHSPLASTIK

Geradezu jede kritische Stellungnahme zur farbigen Skulptur stellt den Vergleich mit dem Wachsfigurenkabinett her, mit Madame Tussauds, der „bleichen Todesstarre der

557 Pottier, zitiert nach: ebd., S. 123

558 Kerber, zitiert nach: ebd., S. 10

559 ebd., S. 129

Wachsfigur“.⁵⁶⁰ Die Wachsfigur wird zum Paradigma des Unkünstlerischen, dem sich die farbige Skulptur bedenklich nähert. Schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts übrigens wird der Vergleich mit der Wachsfigur und den Mannequins in den Schaufenstern gemacht. David d’Angers beispielsweise stellt den Vergleich zwischen der bemalten Skulptur und den lebensecht gestalteten Köpfen, die er in den Schaufenstern der Friseure gesehen hat, auf: diese seien erschreckend durch ihren blinden Blick und ihre Unbeweglichkeit. Sie lassen an „Tod und die ihm folgende Versteinerungen denken.“⁵⁶¹ Dieser Vergleich ist keineswegs neu, aus der Luft gegriffen, noch ist er sonderlich originell, denn die Geschichte der Wachsfigur ist in der Tat eng mit dem Tod verbunden: die Wachsfigur entstammt dem Funeral- und Votivwesen.⁵⁶²

Effigien aus Wachs, Scheinleiber, die einen Toten nachbildeten, waren in Frankreich bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts verbreitet. Sie dienten im Begräbnisritual dazu, den Verstorbenen im Sarg zu repräsentieren. Die Wachsfigur oder auch die Wachsbüste erhielt den Angehörigen den Verstorbenen in Erinnerung, sorgte dafür, daß sein Antlitz nicht verblaßte. So wird von einer Gräfin von Harcourt berichtet, die ihren seligen, viel zu früh verschiedenen Gatten als lebensgroße Wachsfigur im Schlafrock neben ihrem Bett plazieren ließ.⁵⁶³ Der Weg vom Bett zur öffentlichen Schaustellung war dann auch nicht mehr allzu weit. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts traten die ersten Wachsfigurenkabinette hervor. Das erste Wachsfigurenkabinett, das 1688 kraft eines königlichen Dekrets entstand und es dem Hofmaler und Akademiker Antoine Benoiste erlaubte, Wachsporträts des Adels gegen Geld auszustellen, stand jedoch in einem gänzlich anderen Ansehen als die Wachsfigurenkabinette des 19. Jahrhunderts.⁵⁶⁴

Ende des 18. Jahrhunderts eröffnete ein gewisser Creutz, Curtius genannt, ein Wachsfigurenkabinett auf einem der Pariser Boulevards, das einem gegen ein paar Sous Eintrittsgeld ein schauriges Vergnügen versprach. Zu der Zeit war das Wachsfigurenkabinett wie auch seine Bewohner von den höfischen Kreisen auf das Niveau einer Jahrmarktsattraktion abgesunken. Die alte höfische Kunst wurde demokratisiert, für alle zugänglich gemacht und damit gleichzeitig entwertet. Es wurden nicht mehr nur die hervorragenden Persönlichkeiten dargestellt, sondern auch Entstellte, Verbrecher – eben das Ungewöhnliche, Kuriose, Schaurige, Merkwürdige.⁵⁶⁵ Madame Tussaud, welche die auf Lanzen gespießten Köpfe der Revolutionsoffer nachbildete, ist in diesem Bereich wohl

560 ebd., S. 125

561 ebd., S. 111

562 Schlosser, Julius von, Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs, a.a.O., S. 69

563 ebd., S. 91

564 ebd., S. 92

565 ebd., S. 96

eines der auch heute noch berühmtesten Beispiele für Wachsfigurenkabinetts. Außerdem wird die Keroplastik in dieser Zeit zur Handlangerin der anatomischen Institute.⁵⁶⁶

Diese Wachsfigurenkabinette sowie die ursprünglichen Wachsabbildungen standen also in engem Verbund mit dem Tod, dem Makabren, dem Gruseligen – was natürlich einen Großteil ihrer Attraktivität ausmachte.

Das Material Wachs tut sein übriges dazu: in seiner Farbigkeit und Formbarkeit ist ideal, um Porträts zu schaffen, die dem lebenden Vorbild zum Verwechseln ähnlich sind. Mit Wachs läßt sich die Beschaffenheit der Haut und die menschliche Physiognomie täuschend lebenswahr nachbilden. Häufig wurde - und wird immer noch - der Naturalismus bis zum Äußersten getrieben, indem echte Haare, farbiges Glas, Stoffe in die Gestaltung einbezogen werden. (Abb. 77)

Das häufigste Argument der Ästhetik gegen die Wachsplastik ist das des zu großen Naturalismus. Der Kunstwert, der sich über die Distanz zum Naturvorbild definiert, gilt daher als gering. Schopenhauer beispielsweise sagt über die Wachsplastik:

„Es ist also dem Kunstwerk wesentlich, die Form allein, ohne die Materie zu geben, und zwar dies offenbar und augenfällig zu tun. Hier liegt nun eigentlich der Grund, warum Wachsfiguren keinen ästhetischen Eindruck machen und daher keine Kunstwerke (im ästhetischen Sinn) sind: obgleich sie, wenn sie gut gemacht, hundertmal mehr Täuschung hervorbringen, als das beste Bild oder Statue es vermag, und daher, wenn täuschende Nachahmung des Wirklichen Zweck der Kunst wäre, den ersten Rang einnehmen müßten. Sie scheinen nämlich nicht die bloße Form, sondern mit ihr, auch die Materie zu geben [...]. Statt also das wahre Kunstwerk [...] hinleitet zu [...] der bloßen Form oder Idee, gibt uns das Wachsbild scheinbar das Individuum selbst, [...] jedoch ohne das, was einer solchen vorübergehenden Existenz Wert verleiht, ohne das Leben. Darum erregt das Wachsbild Grausen, indem es wirkt wie ein starrer Leichnam.“⁵⁶⁷

Das Wachsbild ist nach Schopenhauer deswegen so verdammenswert, weil es nicht zu der Idee hinleitet. Es bildet die bloß äußere Erscheinung nach, doch ohne Leben. Es besitzt die Unbeweglichkeit und Starre des Toten, die „immobilité de la mort“.

Der Kunstwert der Wachsplastik oder auch bemalten Plastik wird in erster Linie an der Annäherung an die Natur gemessen, die nicht zu groß sein darf. Die Skulptur, will sie als kunstwürdig anerkannt werden, darf sich nicht zu nahe an das Leben heranlügen.

566 ebd., S. 105

567 Schopenhauer, zitiert nach: ebd., S. 117

So und ähnlich wird von allen möglichen Seiten gegen die Wachsfigur argumentiert, was Julius von Schlosser schlicht als „Popanz der Ästhetik“⁵⁶⁸ bezeichnet. Geht man der Überlegung von Schlossers nach, kann man jedoch nicht vom ästhetischen Gesichtspunkt aus argumentieren, sondern lediglich vom künstlerischen Standpunkt gegen die Wachsfigur vorgehen.

„Nach Ansicht der normativen Ästhetik gibt also die Wachsfigur in ihrer Absicht zu täuschen das innere Wesen des Kunstwerkes auf, das vom Individuellen hinweg in das Reich der (platonischen) Idee führt; sie stellt die vergängliche Erscheinung dar – „nature grossière“, sagte man zu Boileaus Zeiten –, die durch den Mangel des Lebens leichenhaft, daher abstoßend wirkt. Es ist kein Zweifel, daß diese Ansicht durch eine tatsächlich unangenehme Eigenschaft des Materials eine Stütze erhält, sein rasches Vergilben und seine ungemeine Verletzlichkeit, die bei ihm, eben der großen Ähnlichkeit mit organischer Masse wegen, ganz anders wirkt als etwa im Ton. Aber mit der „Täuschung“, die durch die Wachsfigur angeblich verursacht wird, hat es überhaupt seine guten Wege: das ist Popanz der Ästhetik.“⁵⁶⁹

So lange die Täuschung anhält, ist ein „ästhetisches“ Verhalten nicht möglich, der Betrachter verwechselt Kunstwerk (Ausdruck) mit Naturwerk (Eindruck). Aber das ändert nichts daran, daß es sich immer noch um ein Kunstwerk handelt, am „Wesen“ des Kunstwerkes, ob es nun als „wahr“, „schön“ oder „ideal“ oder „grotesk“ gewertet wird – es ändert nichts daran, daß es Kunstwerk bleibt. Allein die Qualität, Technik, das ist Kriterium. Die Wachsfigur, so Schlosser, verletze also keine platonische, sondern die künstlerische Idee:

„Das Gespenstische der Wachsfigur kann, auch von der Ausdrucksseite her betrachtet, immer nur darin liegen, daß sie tot ist, aber *künstlerisch* tot, nicht im Sinne objektiver Normen von „Kunstsünden“ [...] sondern deshalb, weil der Stoff nicht lebendig geworden ist, das artistische Subjekt versagt hat oder überhaupt nicht vorhanden war.“⁵⁷⁰

Doch im Grunde genommen können wir argumentieren, wie wir wollen. Wir können die Wachsfigur vom ästhetischen Gesichtspunkt aus verdammen oder sie qualitativ verdammen. Dies ändert jedoch nichts an ihrer Wirkung. Die Wachsfigur, die sich durch Farbe, Form, Material so täuschend echt an die Wirklichkeit heranlügt, besitzt eine durch und durch unheimliche Wirkung.

568 ebd., S. 118

569 ebd., S. 118

570 ebd., S. 119f.

Wir sehen das täuschende ähnliche, aus Wachs geformte Bildnis mit den rosigen Wangen, den leuchtenden Augen, den Haaren, den Kleidern einer Person. Doch immer wird in uns der Eindruck erweckt, daß irgend etwas daran nicht stimmt, daß irgend etwas an diesem Werk „falsch“ sei. Doch was genau ist so „falsch“ daran? Was genau verleiht diesen Werken ihre unheimliche Wirkung?

Es ist, das hat Schopenhauer bereits geschrieben, die gewisse Bewegungslosigkeit der Figur. Es ist die fehlende Bewegung, die Starre, die bei aller Naturnähe den Betrachter abstößt. Es ist „falsch“. Das Ding kopiert das Lebendige und wirkt dadurch um so toter. Denn das, was das Lebendige eigentlich ausmacht, all die kleinen Bewegungen, die Mimik, die Blicke, das Atmen, das Spiel des Lichtes auf der Haut – all das fehlt in der Wachsfigur. Die Wachsfigur gibt den Körper wieder, doch es ist der vom Leben verlassene Körper, den sie nachahmt. Das ist vielmehr der Grund dafür, daß Wachsplastik mit dem Tod assoziiert wird, der Vergleich mit der Todestarre gezogen wird, als aus dem Grund, daß die Keroplastik ursprünglich im Zusammenhang mit Beerdigungsriten stand. Max Beerbohm faßt es treffend in Worte:

„Es ist reichlich absurd, Arbeiten in Wachs ernstzunehmen. Wachs ist keine seriöse Kunstform. Das Ziel der Kunst ist es, das Leben zu imitieren, so, daß der Betrachter eine Illusion von Leben erhält. [...] Kunst kann niemals Leben sein, aber es mag so scheinen, sofern es weit genug vom Leben weg ist. Eine Statue mag zu leben scheinen. Ein Bild mag den Anschein von Leben erwecken. Das kommt, weil beide so weit weg vom Leben sind [...]

Werke aus Wachs hingegen, die so nahe am Leben sind, die exakten Proportionen von Männern und Frauen aufweisen, die genaue Textur von Haut nachahmen, Haare und Kleidungsstücke besitzen, müssen entweder beseelt werden oder damit fortfahren, groteske und bedauernswerte Fehlschläge zu sein. Lebensnah? Sie? Sie vermitteln Ihnen vielmehr die Illusion des Todes [...] Katalepsie! Tod! Das ist die Atmosphäre, die ich atme.“⁵⁷¹

571 Beerbohm, Max, Yet Again, Essays, o.J., [elektronische Ressource August 2000], URL: <http://www.gutenberg.org/etext/2292>), o.S. („It is quite absurd to take wax-works seriously. Waxworks are not a serious form of art. The aim of art is so to imitate life as to produce in the spectator an illusion of life. Waxworks, at best, can produce no such illusion. [...] Art never can be life, but it may seem to be so if it do but keep far enough away from life. A statue may seem to live. A painting may seem to live. That is because each is so far away from life [...]. Wax-works, being so near to life, having the exact proportions of men and women, having the exact texture of skin and hair and habiliments, must either be made animate or continue to be grotesque and pitiful failures. Lifelike? They? Rather do they give you the illusion of death. [...] Catalepsy! death! that is the atmosphere I am breathing.“

10.2.5. DAS SPIEL MIT DER DINGHAFTIGKEIT - TEIL II

Warum schafft Gérôme Statuen, die von Ästhetikern und Kunstkennern aufgrund ihrer Naturnähe und Farbe nicht erst genommen werden? Er muß die Diskussion seiner Zeit um die farbige Plastik gekannt haben. Sicherlich könnte man an dieser Stelle argumentieren, daß ein etablierter Künstler, der in späten Lebensjahren seiner Leidenschaft nachgeht, es nicht mehr nötig habe, um Anerkennung und Ruhm zu kämpfen, den er schon zur Genüge genoß. Doch wie bei Degas sind die Skulpturen Gérômes mehr als nur der Spleen eines alternden Künstlers. Mehr als nur ein Hobby. Wir können darum andererseits entgegen, daß sich Gérôme so der Gefahr aussetzte, durch die farbigen Skulpturen, die er schuf, seinen Ruf gänzlich zu verlieren und als Witzfigur der Kunstgeschichte zu enden?

Gérômes *Galatea*, die *Femme Fatale*, in ihrer Farbigkeit, die leider nicht erhalten geblieben ist, muß wie eine dieser Wachsstatuen gewirkt haben. Die Farbe, die Gérôme aufgetragen hat, kann jedoch nach dem hier Gesagten keineswegs dazu beigetragen haben, die Lebendigkeit, die Illusion des Lebendigen der Statue zu erhöhen.

Der Einwand, daß Gérôme die Farbe aufgetragen haben könnte, um archäologische Treue zu bewahren, kann in diesem Falle ebenfalls nicht gelten. Zwar ist es richtig, daß Gérôme in seinen Kunstwerken sehr viel Wert auf historische Richtigkeit legte und auch ausgiebige Recherchen betrieb, sobald er sich an die Arbeit für ein neues Werk begab. Wie Gerald M. Ackerman beschreibt, entwirft Gérôme sein Gemälde, resp. Kunstwerk, im Kopf, bevor er sich an die Planungsskizzen begab. Sobald die Komposition feststand, begannen die akribischen Recherchen und Vorarbeiten: Modelle mußten gefunden werden, Kostüme, Accessoires, die Hintergründe wurden entwickelt und Bibliotheken, Kunstsammlungen und Museen wurden besucht. Erst danach wurden kleine Ölskizzen gefertigt und die Kartons zum Übertragen auf Leinwand. Er folgt damit der akademischen Methode der Malerei, die vom „conchetto“ hin zum fertigen Kunstwerk führte, war eine Prozedur, die bereits in Lomazzos *Trattato della Pittura* 1584 beschrieben wurde und bereits in Raphaels Studio praktiziert wurde.⁵⁷²

Auf den zweiten Blick kann das Argument, das auf dem ersten so viel Sinn macht, nicht standhalten. Gérôme hat trotz der antikisierenden Kleidung seines *Pygmalion* eine moderne Interpretation der Sage geliefert, indem er die schüchterne Jungfrau Ovids in eine *Femme Fatale* verwandelt hat. Auch formell hat Gérôme nicht auf die Antike zurückgegriffen, was allein vom logischen Standpunkt aus auch Sinn macht: Wenn Gérôme in seiner Interpretation der Sage sich die Freiheit genommen hat, sie zu „modernisieren“, wieso

572 Ackerman, Gerald M., *The Life and Work of Jean-Leon Gérôme*, a.a.O., S. 162

sollte er dann in formeller Hinsicht plötzlich Antikentreue beweisen? Diese Sichtweise würde uns den Blick für das moderne, neue Element in der *Pygmalion*-Gruppe verstellen.

Gérômes *Galatea* in ihrer pflanzenhaften Biegsamkeit ist neu, es ist müßig, ein antikes Vorbild für sie zu suchen: Allein der Aufbau der *Galatea* zeigt, daß sie kein antikes Vorbild besessen haben kann. In seinen Gesprächen mit Paul Gsell erklärt Rodin anhand einer Tonskizze den Aufbau einer antiken Skulptur; die rhythmisch gegliedert war. Die Bewegungen und die Massen werden im Gleichgewicht gehalten: senkt sich die rechte Schulter, hebt sich das linke Becken, senkt sich das Gewicht auf den rechten Fuß. Gesichert wird die Haltung schließlich durch eine gedachte Senkrechte, die durch die Körpermitte verläuft und so eine natürlich erscheinende Bewegung simuliert.

„Die verschiedenen Eigentümlichkeiten, die wir an dieser Skizze hervorgehoben haben, könnte man an fast allen Antiken feststellen [...]. Wenn Sie nun dieses technische System ins Abstrakte übersetzen, werden Sie alsbald erkennen, daß die Kunst der Antike ungetrübtes Lebensglück, Ruhe, Anmut, Gleichgewicht, Vernunft bedeutet.“⁵⁷³

In diesem Sinn für Rhythmik, der den griechischen, resp. den antiken Plastiken zu Eigen war, verrät sich, daß die antiken Plastiken ihren Ursprung im Tektonischen besaßen. Wie Dieter Rahn erklärt, wird der Körper

„[...] zwar als Organismus empfunden, aber er ist von etwas durchdrungen, das im Organischen nicht aufgeht. [...]“⁵⁷⁴ In der griechischen Sprache tritt uns dieses Körpergefühl schon weit früher entgegen; die homerischen Gedichte sprechen vom ‚damas‘ des Menschen, und dieses Wort kommt von ‚damein‘ und heißt nicht Wuchs, sondern Gebäude des menschlichen Körpers.“⁵⁷⁵

Exakt diesen von Rodin beschriebenen Aufbau einer antiken Statue können wir uns im *Doryphoros* des Polyklet veranschaulichen (Abb. 78). Dieser sehr logisch aufgebaute Ablauf von Bewegung und Gegenbewegung macht uns in einem direkten Vergleich aber auch klar, daß die *Pygmalion-und-Galatea*-Gruppe des Gérôme völlig anderen Gesetzen gehorcht.

Gérômes *Galatea* ist nicht gebaut, im Gegenteil: sie nähert sich in ihrer Biegsamkeit dem Organischen, Pflanzenhaften, gar Amorphen. Auch sie ist anmutig, aber es ist nicht die

573 Rodin, Auguste, Die Kunst. Gespräche des Meisters gesammelt von Paul Gsell, Zürich 1979, S. 186

574 Rahn, Dieter, Die Plastik und die Dinge, a.a.O., S. 68

575 B. Schweitzer, zitiert nach: Rahn, Dieter, Die Plastik und die Dinge, a.a.O., S. 68

Anmut des Tektonischen, sondern des Gewachsenen. Sie wächst geradezu aus ihrer Basis, aus dem Stein heraus, um sich zu *Pygmalion* hinzubiegen. Ausgleichende Bewegungen, um die Körperbewegung plausibel zu machen und rhythmisch zu gestalten, finden nicht statt. Statt dessen überdehnt sie ihren Körper, rundet den Rücken, braucht *Pygmalion* als Stütze, um die eleganten, anmutigen Linien des Körpers zu betonen. Es ist die Linearität des Gewachsenen, nicht die Tektonik der Massen, die Gérômes Statuengruppe ausmacht. In dieser Hinsicht ist die Skulpturengruppe so fern von der Antike, wie sie nur eben sein kann. Darin ist sie voll und Ausdruck des *Fin de Siècle*, in ihrer anmutigen Biegsamkeit, die sie fast in Ornament verwandelt und so dem Leben entfernt.

Eine weitere Überlegung hinsichtlich der Verwendung der Farbigkeit in der Plastik könnte sein, daß Gérôme, wie bereits zu Anfang des Kapitels zitiert, schlichtweg abgestoßen war von der kalten Weiße der reinen Marmorskulptur. Da, so könnte man sagen, spricht der Maler Gérôme, dessen Welt die Farbe war, der seine Gemälde durch Farbe belebt hat. Doch es wäre naiv zu glauben, daß das als Argument für die farbige Skulptur reicht. Auf der anderen Seite nämlich war Gérôme besessen von Form und Struktur. Er hätte auch argumentieren können, daß die weißen Marmorskulpturen zwar kalt seien, aber dafür keine Farbe von dem Blick auf die reine Form ablenke.

Es ist müßig, diese Diskussion weiterzuführen. Wovon wir ausgehen können ist, daß Gérôme durchaus wußte, welche Diskussion es um die Wachsskulptur in seiner Zeit gab, welche Argumente ins Feld geführt wurden und daß die farbige Skulptur in den Augen der Kunstkenner und Ästheten einen geringeren Stellenwert hatte. Dies muß ihm bewußt gewesen sein. Und dennoch hat er seine Plastiken koloriert. Die Wirkung, die von seinen Werken ausging, wie sie vom Publikum aufgrund dieser Diskussionen um die farbige Skulptur betrachtet wurden, muß ihm auch bewußt gewesen sein. Es fällt uns schwer, diesen Anblick nachzuvollziehen, da die *Pygmalion-Galatea*-Gruppe inzwischen zu einem Weiß verblaßt ist. Eine andere Statue aus Gérômes Œuvre könnte an diesem Punkt ein wenig mehr Aufschluß dazu geben, welche Wirkung die Skulptur einmal gehabt haben muß.

Die *Corinthe*, die um 1903-04 entstanden ist und Gérômes letzte plastische Schöpfung war, hat sich ihre Farbigkeit erhalten (Abb. 79). Durch seinen Tod war der Bildhauer nicht mehr imstande, diese Skulptur zu beenden – dies erfolgte dann durch Gérômes Assistenten.⁵⁷⁶ Die fast lebensgroße Marmorversion der *Corinthe* sitzt auf einer korinthischen Kapitell. Die kleinere Gipsversion, die erst kürzlich bei Sotheby's an das Musée d'Orsay versteigert wurde, besitzt keine Basis.

576 Fusco, Peter; Janson, H. W. (Ed.), *The Romantics to Rodin*, a.a.O., S. 291

10.3. GÉRÔMES «CORINTHE»

Im antiken Korinth, das Mitte des 19. Jahrhunderts durch ein Erdbeben zerstört wurde, begannen die Ausgrabungen im Jahr 1896. Korinth galt im 19. Jahrhundert als die Stadt des Luxus, des sagenhaften Reichtums, des Vergnügens. *Corinthe* ist die Inkarnation dessen. Sie ist das Idol der antiken Stadt, die Inkarnation des Luxus und die Inkarnation der Kurtisane. Gérômes *Corinthe* sitzt nackt und stolz mit starrem Blick nach vorne. Ihre Hände greifen ihren rechten Knöchel, das linke Bein hat sie zur Brust hin angewinkelt. Abgesehen von ihrem üppigen Schmuck aus Glaspaste – in der Marmorversion sind außerdem auch Halbedelsteine verarbeitet – ist sie nackt und vollständig farbig bemalt. Die Augen sind grün, die in sorgfältige Locken gelegten Haare unter der schweren Tiara sind dunkel, die Brustwarzen rosig und die Nägel lackiert. Ihr Gesicht ist „kurtisanenhaft“⁵⁷⁷ geschminkt. Auf der korinthischen Säule, die ja in der Gipsfassung nicht existiert, steht der zweideutige Satz: „Non licet omnibus adire Corinthum“ - Nicht jedem ist es erlaubt, Korinth zu betreten. Dieses kurze Sprichwort entstammt übrigens nicht Gérômes Feder, sondern ist ein antikes Sprichwort und meinte damals, da Korinth extrem kostspielige Vergnügen bot, daß nicht jeder es sich leisten konnte, in Korinth seine Vergnügungen zu suchen.

Der kurze Artikel in der FAZ, der anlässlich der erfolgten Auktion der *Corinthe* erschienen ist, spricht von einer unheimlichen Wirkung.⁵⁷⁸ In *The Art Tribune* wird die Statue als „disturbing“ und „strange“ bezeichnet.⁵⁷⁹

Diese heutigen Beschreibungen unterscheiden sich in keinster Weise von den Beschreibungen der Wachsskulpturen des 19. Jahrhunderts. Die *Corinthe* ist in der Tat ein merkwürdiges Wesen, was sie nicht nur der Farbe, sondern auch der starren Haltung zu verdanken hat. Anders als die Galatea im zuvor besprochenen Werk ist die *Corinthe* nämlich nicht aktiv, sondern unbewegt, starr: „Je hais le mouvement qui déplace de lignes.“⁵⁸⁰

Es ist, als hätte Gérôme versucht, das, was Baudelaire an einer Frau anziehen fand und was seiner Ansicht nach ihre Schönheit ausmache, in seiner Statue zu bannen:

577 Türr, Karina, Farbe und Naturalismus, a.a.O., S. 245

578 Heinick, Angelika, Gérômes ‚Corinthe‘, Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 22.08.2008

579 The Art Tribune, Corinth, by Jean-Léon Gérôme, preempted by the Musée d’Orsay, 5. Juli 2008

580 Baudelaire, Charles, La Beauté, zitiert nach: Wiegand, Anke, Die Schönheit und das Böse, a.a.O., S. 119

„Blasiertheit, Herrschsucht, Gelangweiltsein,
Willensstärke, Leichtfertigkeit, Bösartigkeit,
Schamlosigkeit, Kränklichkeit, Kühle, Katzenhaftes
Benehmen, Versonnenheit, Mischung von
Kinderei, Lässigkeit und Spottsucht.“⁵⁸¹

Sie ist eine typische *Femme Fatale* des *Fin de Siècle*. Wäre sie ein Gemälde, könnte sie in ihrer mysteriösen Starrheit dem Pinsel Gustave Moreaus entsprungen sein. Sie ist die ausschweifende Hetäre, die ihren Körper mit kalten Juwelen schmückt wie einen Schrein, sie sitzt starr da, ihr Blick sieht nichts. Sie blickt nichts an, sie bleibt vollkommen selbstbezüglich; sie ist ein Idol. Sie ist die Marmormadonna Baudelaires,⁵⁸² das Traumgespenst des Monsieur Phocas, die passive Zerstörererin, deren Opfer im fiebrigen Begehren sich selbst vernichten:

„Sie werden dort seltsame klare und starre Blicke finden, halluzinierte Augen von göttlichem Ausdruck: aber Sie werden sie vergleichen mit Smaragden, die in den Onyx eines Idols eingelegt sind. Vor allem in der Nacht, bei Kerzenbeleuchtung, werden Sie bemerken, wie [die Augen] intensiv zu blicken beginnen.“⁵⁸³

Ohne noch weiter darauf einzugehen, denn schließlich geht es hier nicht um die *Femme-Fatale*-Problematik, können wir sagen, daß wir in der *Corinthe* kein Abbild einer Frau vor uns haben. Sie ist nicht einmal mehr eine Frau, die in die Rolle der Göttin schlüpft, wie es bei Clésinger der Fall war. Die Rolle der Göttin - die gibt es nicht mehr. Es besteht für die Göttin kein Bedarf mehr zu agieren, sich in einen Handlungszusammenhang zu fügen; es reicht, wenn sie ist.

Sie ist ein Idol; ein Götzenbild einer Kurtisane, deren Farbigkeit nicht dazu dient, sie lebendiger erscheinen zu lassen, sondern noch toter. Sie ist schön, aber kalt. Sie ist abweisend. Sie steht in keinerlei narrativen Zusammenhang, sondern ist „einfach nur“ präsent. Sie sitzt unbeweglich und ungerührt da, starrt ins Leere, ist der Zeit enthoben. „Je hais le mouvement qui déplace de lignes.“⁵⁸⁴

Fast bekommt der Betrachter das Gefühl, sie zu stören durch seine Anwesenheit, starrt er doch eine Göttin an. Übrigens sehen wir hier keine antike Göttin, sondern, wie schon bei der *Galatea*, eine moderne Pariserin. Der exotische Schmuck entspricht ganz und gar dem

581 Baudelaire, Charles, Tagebücher / Raketen, a.a.O., S. 204

582 Baudelaire, Charles, Die Blumen des Bösen: An eine Madonna, a.a.O., S. 169

583 Zitiert nach: Körner, Hans, ...wäre Schönheit nicht schon Tod, in: Zur Schönheit von Gustave Moreaus „Salome“, in: Pantheon, Internationale Zeitschrift für Kunst, Jg. LII, 1994, S. 139

584 Baudelaire, Charles, La Beaute, zitiert nach: Wiegand, Anke, Die Schönheit und das Böse, a.a.O., S. 119

Art-Nouveau-Geschmack der Zeit, ebenso die Frisur. (Abb. 80). Sie ist eine Göttin, die in Wahrheit ihrer eigenen Zeit entstammt und nicht vorgibt, der Vergangenheit anzugehören.

Die Farbe, die Gérôme auf ihren Körper appliziert hat, dient – ebenso wie die Juwelen – als Schmuck, der Betonung der Schönheit, die, ebenso wie bei *Galatea*, über die Realität hinaus geht. Untrennbar sind Juwelen, das geschminkte Gesicht, die Farbe der Haut miteinander verbunden, um die dekorative Wirkung bis zum Äußersten zu treiben. Damit aber werden Hautfarbe, Juwelen, das geschminkte Gesicht, die lackierten Nägel, die smaragdgrünen Augen in der onyxfarbenen Umrandung zu einer untrennbaren Einheit, in der sich die Frau aufhebt, verdinglicht. Es besteht kein Unterschied mehr zwischen Schmuck und geschmücktem Wesen. Sie trägt keinen Schmuck, sie *ist* Schmuck. Sie ist ein durch und durch künstliches Geschöpf.

Die Farbe, die als Schmuck auf ihren Körper aufgetragen ist, der Schmuck, den sie trägt, erinnert uns an Baudelaire, wenn er sagt, daß die Frau eine Pflicht erfüllt, indem sie es darauf anlegt, so „berückend und übernatürlich“⁵⁸⁵ zu erscheinen, wie sie es vermag.

„Es ist unerheblich, ob die Listen und Kunstgriffe allen bekannt sind, wenn der Erfolg nur gewiß und die Wirkung immer unwiderstehlich ist. [...] wer sähe nicht, daß die Verwendung des Reispuders, den einige einfältige Philosophen so töricht verdammt haben, den Zweck hat und die Wirkung erzielt, alle Flecken, mit denen die Natur den Teint schändlicherweise übersät, zum Verschwinden zu bringen und in der farbigen Oberfläche der Haut eine abstrakte Einheit zu erzeugen, eine Einheit, wie sie das Trikot hervorbringt und die das menschliche Wesen sogleich einer Statue, das heißt einem göttlichen und höheren Wesen, ähnlich macht? [...] So darf, wenn man mich recht verstanden hat, das Bemalen des Gesichts nicht der gewöhnlichen, uneingestanden Absicht dienen, die schöne Natur nachzuahmen und mit der Jugend zu wetteifern.“⁵⁸⁶

Das Schminken der Statue, das Bemalen derselben, hat ebenso wenig den Zweck, sie der Natur ähnlicher zu machen. Sie dient statt dessen dazu, die Schönheit der Statue zu erhöhen – ebenso wie der kostbare Schmuck, den sie trägt. Die Frau verschmilzt untrennbar mit der Farbe, den Juwelen, wird zu einem Ding, dessen dekorative Wirkung bis zum Äußersten getrieben wurde. Die Farbe der *Pygmalion*-Gruppe hatte denselben Zweck, auch wenn *Galatea* und *Pygmalion* noch nicht diese bis zum Äußersten getriebene Dinghaftigkeit der *Corinthe* besitzen. Die Farbe der *Galatea* - sie dient nicht dazu, sie lebendiger, sondern sie künstlicher erscheinen zu lassen, sie der Realität zu entrücken. Sie wird lebendig, was

585 Baudelaire, Charles, *Der Maler des modernen Lebens*, a.a.O., S. 249

586 ebd., S. 249f.

aber nur bedeutet, daß sie einen Teil ihrer Kunstexistenz aufgeben muß, doch nicht, um real zu werden, sondern nur, um Pygmalion in ihre der Realität abgerückten Sphäre zu ziehen. Er wird „steiniger“. Galatea ist Schönheit, Linie, Form, Farbe, Kunst.

10.4. DAS SCHÖNE KOSTÜM DER IDEE

Bis zum Äußersten getrieben wurde auch der Realismus der Skulptur. Hier zeigt sich wieder der für Gérôme typische Hang zum Detail. Sie geht allerdings nicht im Detail auf, sondern bildet ein stimmiges Gesamtbild, denn Gérôme hat in seiner künstlerischen Konzeption niemals vergessen, daß das Detail dem Gesamtbild untergeordnet ist. In einer seiner Unterrichtsstunden sagte Gérôme einmal:

„[...] wir bemühen uns zu sehr um die gute Technik und dabei sehen wir nicht das Ganze [...] Vergeßt all die kleinen Details. Kneift eure Augen zusammen so daß ihr die große, allgemeine Masse seht [...].“⁵⁸⁷

Ähnliches hat, wir erinnern uns, auch Baudelaire von der Kunst verlangt.

Dieser Hyperrealismus, der sie so verstörend wirken läßt, die kalte Starrheit, die durch die Farbe nur noch gesteigert wird, läßt sie weniger zu einer Frau oder einem Abbild einer Frau werden. Vielmehr wird betont, daß sie ein Ding ist, ein Kunst-Ding, das um so weiter von der Natur weg ist. Sie will nicht natürlich sein, sondern ist ein Idol des Künstlichen.

Gérômes Schöpfungen gehen ganz auf in Linie, Form, Farbe, Struktur. Sie sind Kunst, die bewundert werden will. Man könnte *Corinthe* auch als Kunstwerk verstehen, das sich selber huldigt, ein tönernes Abbild des Künstlerischen und Künstlichen. Zwar betonte Gérôme unermüdlich die Notwendigkeit, die Natur zu studieren, und zwar ganz im Sinne der Akademie. Die Natur, die das Wahre ist, wird zum Vorbild für die Kunst, und in der Kunst soll die *belle nature* reflektiert werden. Auf der anderen Seite jedoch spricht Gérôme auch von der Notwendigkeit, nicht nur blind zu kopieren und zu reproduzieren, sondern das Kunstwerk poetisch zu steigern um es zur Kunst zu machen:

„Jemand weiß, wie ein Ding zu kopieren ist und wird es nahezu identisch reproduzieren; andere übersetzen es in Poesie, Zauber, Kraft und verwandeln es so in ein Ding der Kunst. Die ersten sind die Arbeiter, die zweiten die

⁵⁸⁷ zitiert nach: Ackerman, Gerald M., *The Life and Work of Jean-Leon Gérôme*, a.a.O., S. 176 (“[...] we are trying too hard for the good technique, and we do not see the ensemble [...] Forget all these little details. Squint so that you can see the large general masses, [...].”)

Künstler. Ein Abgrund trennt den Maurer vom Architekten! Heute, in dieser Epoche der moralischen und intellektuellen Unordnung, scheint es eine unübertreffliche Verachtung für diejenigen zu geben, die versuchen, sich aufzuschwingen, den Betrachter zu bewegen, Einbildungskraft haben, für all diese, die nicht vorhaben, an die Erde gefesselt zu bleiben und im Schlamm des Realismus zu wühlen. Dies ist heute die große Mode, der alle Welt zu Füßen liegt, da es nur einigen wenigen vergönnt ist, einen ausgewogenen Verstand zu haben und weil es auch einfacher ist, drei gebratene Eier zu pineln als die Sixtinische Kapelle zu schaffen.“⁵⁸⁸

Wieder fällt hier in die Nähe zu Baudelaire auf, denn Baudelaire schrieb einmal:

„Und lieber betrachte ich einige Theaterdekorationen, wo ich meine Lieblingsträume kunstvoll ausgedrückt und tragisch vereint finde. Weil dergleichen falsch ist, ist es dem Wahren unendlich viel näher, während die meisten unserer Landschaftsmaler Lügner sind, eben weil sie zu lügen versäumt haben.“⁵⁸⁹

Gérôme hielt, ebenso wie Baudelaire, nicht viel davon, die Natur zu imitieren ohne sie poetisch durch Einbildungskraft zu steigern. Natur war in seinen Augen nichts ohne Schönheit, ohne Reinheit der Form, ohne Verständnis von der Grundstruktur der Natur, ohne Einbildungskraft - dies alles waren Anforderungen an die Kunst, die auch Baudelaire hatte. Gérôme, der Perfektionist, war in Wahrheit ein Träumer, dessen geistige Nähe zu dem Dichter Baudelaire überraschen mag, aber nichtsdestotrotz vorhanden ist.

Bezogen auf die farbigen Skulpturen des Künstlers bedeutet das, daß er keineswegs so sehr versuchte, seinen Skulpturen – wie *Pygmalion* – den „Lebensatem“ einzuhauchen, wie Blühm in seinem Resumée über Gérôme behauptet.⁵⁹⁰ Gérôme, der Träumer, hat seinen Skulpturen nicht den Lebensatem eingehaucht, nicht versucht, sie lebendig werden zu lassen, sondern ihnen statt dessen das Element der Poesie - Kunst - eingehaucht, jenes Element, das über die Natur hinausgeht. In diesem Sinne wird er zum Propheten der Schöpfung, zum Propheten der Poesie, die mehr ist als das bloß Sichtbare, sondern das ist, was hinter der sichtbaren Realität versteckt ist. Gérômes Figuren sind der Realität entrückt, gehören einer anderen Sphäre an, die der Betrachter nicht durch

588 zitiert nach: Ackerman, Gerald M., *The Life and Work of Jean-Leon Gérôme*, a.a.O., S. 173 („Some know how to copy a thing and will reproduce it almost exactly; others put into it poetry, charm, power, and make it a work of art. The first are workmen, the second are artists. An abyss separates the mason from the architect! Today, in this epoch of moral and intellectual disorder, there seems to be a sovereign contempt for those who seek to elevate themselves, to move the spectator, to have some imagination, for those who are not content to remain fettered to the earth, dabbling in the mud of realism! It is today the fashion, to which all the world sacrifices, because it is only granted a few to have a well-balanced mind, and because it is easier to paint three fried eggs than it is to execute the Sistine Chapel.”)

589 Wohlmann, Gerhard, *Die nackte Lüge*, a.a.O., S. 243

590 Blühm, Andreas, *Pygmalion*, a.a.O., S. 150

rein intellektuelle Leistungen für sich beanspruchen kann, da die Skulpturen nicht viel hergeben, das intellektuell erfaßt werden müßte. Gérômes Gestalten besitzen vielmehr eine poetische, unsagbare Komponente, die sich zwar durch eine gewisse Morbidität auszeichnet, nichtsdestotrotz aber vorhanden ist. Gérôme hat hier deutlich bewiesen, daß die farbige Skulptur keineswegs Kunst verweltlicht, sie durch die Nähe zur Natur unkünstlerisch macht, sondern auch genau das Gegenteil bewirken kann.

Für die *Corinthe* und auch für *Galatea* gilt eindeutig nicht, was Alison Yarrington als Resumée für die Wachsskulptur gezogen hat:

“No imaginative transference of ideas between viewer and object of contemplation. The placing of several figures in a tableau further added to the idea of the spectator witnessing life as it was really lived, frozen in time.”⁵⁹¹

Gérôme hat, indem er seinen Skulpturen einen Realismus verliehen hat, der bis ins Extremste gesteigert wurde, ihnen genau dieses Element eingehaucht, das über die Natur hinausgeht. Auch sie wird zu einem „Bild von einem Körper“, indem sich die Skulptur, die sich als Bild einer perfekt schönen Frau an der Grenze zur Natur bewegt, in sich selbst zurückzieht. Niemals jedoch scheinen Gérômes Geschöpfe, als seien sie in der Zeit eingefroren, niemals haben sie gelebt und niemals haben sie lebendig gewirkt.

Zwar sind Gérômes Geschöpfe Körper, doch erstreckt sich die Mimesis hier nicht mehr auf die Nachahmung der Natur, was immer das auch heißen mag, sondern auf die Nachahmung der Struktur des Körpers als ein Gefüge aus schönen Linien, aus Reinheit der Form: der Körper als solches wird nicht mehr als Einheit von Geist und Leib begriffen, sondern wird als schönes Ding, als Ornament betrachtet, das der Künstler zu vervollkommen hat und die in *Corinthe* ihren endgültigen Höhepunkt gefunden hat. Sie ist die letzte Skulptur, die der Künstler geschaffen hat. Sie ist als kontemplative Göttin des Vergnügens vollkommen in sich aufgegangen und verwandelt so ihre äußere Welt in einen Tempel.

Dieser Tempel ist letzten Endes das Museum, denn dafür ist die Schöne geschaffen. In diesen Tempel strömen die Anhänger des Schönen, um vor ihr anbetend auf die Knie zu fallen. Sie können sich ihr nähern, erblicken ihren nackten Körper, der von nichts verborgen wird, doch sind sie nicht in der Lage, vollends in die Sphäre der Göttin zu übertreten, in ihre Welt zu tauchen. Die Transzendenz, die sie bietet, dieser metaphysische Zauber, der einen kurzen Ausschnitt auf die göttliche, spirituelle Welt eröffnet, ist nur von kurzer Dauer. In der Kontemplation können die Anhänger des Schönen das Ewige,

⁵⁹¹ Yarrington, Alison, Under the spell of Madame Tussaud. Aspects of ‚high‘ and ‚low‘ in 19th-century polychromed sculpture, in: Blümm, Andreas (Hg.), The Colour of Sculpture 1840 -1910, London 1996, S. 86f.

das „Dahinterliegende“, das *Surnaturalisme* kurz erfahren, doch bleibt es nicht von Dauer. Die Welt, die sie durch ihre Anwesenheit schafft, unterwirft sich der Kunst. Dieses Kunst-Ding in Form eines schönen Frauenkörpers erhebt, in diesem Licht betrachtet, gar nicht den Anspruch darauf, lebendig zu werden, sondern beansprucht das Gegenteil: würde sie oder auch die *Galatea* lebendig werden, würden sie ihren Status als Kunst-Ding verlieren.

Die poetische Transformation der Skulptur ist Gérômes Wahl. Er schafft keine antiken Göttinnen, sondern schafft Göttinnen in seiner eigenen Zeit. Doch sind diese Göttinnen in gewissem Sinne leer. Sie gaukeln nicht vor, Leben zu besitzen, sie halten nichts von Illusion, sondern sind, wie Clésingers *La Femme piquée par un serpent* und Degas' Ballerinen auch, Dinge der Kunst, die sich selber thematisiert. Die Göttinnen der Kunst, schön und kalt, treten ein in unsere Realität, beanspruchen einen Teil dieser für sich. Doch umgekehrt kann der Betrachter nicht in ihre Sphäre vordringen, sondern nur einen Hauch dessen erfassen; es wäre ein Sakrileg, denn sie sind die Geschöpfe des *Surnaturalisme*.

11. RODIN: AUGENLUST UND METAMORPHOSE

Drei Jahre, bevor Gérôme seine Version des *Pygmalion-und-Galatea*-Themas schuf, wagte sich Rodin an dieses Thema. Die recht kleinformige Gruppe existiert als Gipsmodell im Musée Rodin in Paris, eine weitere Gipsplastik befindet sich in New York, zusätzlich existieren mehrere Marmor- und Bronzeversionen, die in Details voneinander abweichen.⁵⁹² Die Marmorfassung, die sich in der Ny Carlsberg Glyptotek in Copenhagen befindet (Abb. 81), zeigt uns eine gänzlich andere Interpretation als die von Gérôme geschaffene Version des Mythos. Die Gruppe ist vielleicht nicht Rodins bemerkenswertestes Werk, mit Sicherheit nicht Rodins wichtigstes Werk unter den Tausenden von ihm geschaffenen Skulpturen, aber die Gruppe, in der das Thema *Pygmalion und Galatea* auf eine völlig andere Weise realisiert wird, als wir es in Gérômes Arbeit gesehen haben, illustriert gerade im direkten Vergleich mit der Gruppe Gérômes, wie vollkommen anders Skulptur aufgefaßt werden kann.

11.1. RODINS PYGMALION UND GALATEA

Auf einem roh behauenen, unregelmäßig quadratischen Sockel befinden sich zwei Figuren, eine männliche und eine weibliche. Beide scheinen geradezu aus dem Stein herauszuwachsen. Untrennbar sind sie mit dem Marmor verschmolzen, dem sie entstammen. Die bärtige Figur, *Pygmalion*, sitzt hingesunken zu Füßen der stehenden *Galatea*, in ewiger Anbetung betrachtet er seine Schöne. Die Beine des Mannes sind eine amorphe, formlose Masse. Die Zehen, die an den Rand des Sockels anstoßen, sind deutlich herausgearbeitet, das Bein, das von einem Laken oder Tuch abgedeckt erscheint, das mit dem steinernen Untergrund verschmilzt, wird nur angedeutet. Der muskulöse wuchtige rechte Unterarm *Pygmalions*, der sich auf dem Oberschenkel abstützt, verschleiert den Übergang von Bein, Tuch, Körper. Der aufgerichtete Oberkörper *Pygmalions* läßt erahnen, daß es sich um einen älteren Mann handelt; die Brust hängt ein wenig schlaff, wie die eines alten Mannes; ein paar Linien deuten Bauchfalten an, der Oberkörper sinkt ohne Spannung in sich zusammen. Der rechte Arm liegt, wie bereits erwähnt, auf dem rechten Oberschenkel auf. Die Muskeln des Armes sind deutlich herausgearbeitet, ebenso

⁵⁹² Für die weiteren Ausführungen orientiere ich mich an der Marmorfassung, die sich in der Ny Carlsberg Glyptotek befindet.

wie die kräftigen Hände. Doch von dieser Kraft ist nichts zu spüren, sie hat den Körper verlassen. Der linke Arm wird von der *Galatea*-Figur verdeckt. Die linke Hand stützt sich auf einen Absatz hinter der *Galatea*, auf ein Stück Stein, aus dem sie herauswächst und läßt ahnen, daß auch der linke Arm so schwach und spannungslos wie der Rest des Körpers ist. *Pygmalions* bärtiger, schwerer Kopf mit seinen angedeuteten lockigen Haaren blickt auf zu der Schönen, nach links. Der Mund ist leicht geöffnet, die Augen blicken zu ihr auf. Sein Kinn ist mit *Galateas* Körper verschmolzen. Alles an ihm ist kraftlos, spannungslos.

Galatea steht links von *Pygmalion*. Auch sie wächst aus dem Stein heraus; die Füße sind mit dem Stein verschmolzen, die Beine formen sich langsam aus dem Marmor. Sie steht auf ihrem linken Bein, das rechte ist angewinkelt. Über den formlosen steinernen Unterschenkeln wächst ein kräftiges Weib mit vollen Oberschenkeln, einem festen Bauch und großen Brüsten. Ihr Körper ist ein wenig nach links gedreht, fast unmerklich wendet sie sich von dem alternden Bewunderer zu ihren Füßen ab. Ihr rechter Arm hängt am Körper herab, spannungslos. Er ist mit dem Körper verschmolzen, ebenso wie die Hand an diesem Arm, das Handgelenk mit *Pygmalion* verschmolzen sind, was auf der Abbildung nicht zu sehen ist. Ihr linker Arm ist weit ausgestreckt, die Hand ist auf einem grob behauenen Pfeiler abgelegt, der aus zwei Stufen herauswächst. Sie stützt sich nicht ab, die Hand wurde lediglich abgelegt und scheint wieder mit dem Stein verschmolzen, sich aus ihm herauszulösen, wieder in ihn zu wachsen. Ihr Kopf wendet sich ab von dem Bildhauer, wendet sich in Richtung Pfeiler. Sie blickt nach links, nach unten auf ihre Hand, ihr Hals ist leicht überdehnt. Die Haare, die zu einer modernen Frisur aufgetürmt wurden, sind – wie ihr Gesicht – nur angedeutet.

Sie braucht kein Gesicht, sie ist ganz Körper, ganz Geste. Ebenso wie *Pygmalion* nichts weiter braucht als seinen Körper, seinen Blick.

Rodins Skulptur erscheint deshalb so irritierend, so schwierig, da die klassische Hilfestellung – wie z.B. das Suchen nach Vorbildern – überflüssig erscheint. Sicherlich könnten wir nun anfangen, mit anderen *Galatea-Pygmalion*-Gruppen zu vergleichen, die Unterschiede und Gemeinsamkeiten herausarbeiten. Doch das Ergebnis wäre keines, das uns im Verständnis dieser Skulptur weiterbringt. Wir würden bei dieser Vorgehensweise zu dem Schluß kommen, daß sich Rodin, im Gegensatz zu Gérôme, nicht um die traditionelle Darstellung, die *Galatea* im Moment des Erwachens zeigt, bemüht hat. Rodins Erwachen bedarf keiner Farbe, keiner diffizilen Abstufung der Bewegung, um die schrittweise Verlebendigung zu zeigen.

Er orientiert sich ebenso wenig an den klassischen Vorbildern der *Pygmalion*-Darstellungen. Einzig die Haltung der stehenden *Galatea* und des ihr zu Füßen sich befindlichen *Pygmalion* übernimmt Rodin für seine Gestaltung von Falconet.

Weiterhin würden wir feststellen, daß diese Skulptur keine komplette Neuentwicklung Rodins ist, sondern aus bereits bestehenden Skulpturenelementen zusammengesetzt wurde. Gabriele Kopp-Schmidt weist darauf hin, daß der *Galatea* zu Füßen sitzende Bildhauer einer älteren Bildidee entnommen wurde.⁵⁹³ Die Haltung des sitzenden Mannes entspricht der des kauernenden Fauns in der Gruppe *Faun und Nymphe* (Abb. 82). Die Faungestalt wurde von Rodin offensichtlich isoliert, dem Menschlichen angenähert und die Hörner beiseite gelassen. Die Gipsfassung im Rodin-Museum (Abb. 83.) zeigt uns eine Art Zwischenstadium zwischen der *Faun-und-Nymphe*-Gruppe und der *Pygmalion*-Gruppe (Abb. 83). Die Haltung der *Galatea* entspricht hier schon derjenigen der endgültigen Fassung, nur *Pygmalion* zeigt noch deutlich seine Verwandtschaft mit dem bocksfüßigen Faun der älteren Skulpturengruppe. In einer weiteren Gipsfassung im Musée Rodin (o.A.) kann man noch sehen, daß die Armhaltung des Bildhauers der des ursprünglichen Fauns entspricht, denn die Oberarme wurden nur nachlässig nachbearbeitet.⁵⁹⁴ Doch auch Rodin selbst weist in seinem Gespräch mit Paul Gsell darauf hin, daß die Gruppe *Faun und Nymphe* den ersten Entwurf für die spätere *Pygmalion-und-Galatea*-Gruppe bildet:

„In diesem Augenblick war ich vor einer Marmorstatue angelangt, die „*Pygmalion* und seine Statue“ darstellte. Der antike Bildhauer umfaßt leidenschaftlich sein Werk, das sich unter seiner Umarmung belebt. Ehe ich mich äußern konnte, sagte Rodin:

Ich werde Sie jetzt überraschen und Ihnen den ersten Entwurf dieser Komposition zeigen.

Er führte mich vor ein Gipsmodell, und ich war wirklich überrascht. Das Werk, das er mich jetzt betrachten ließ, hatte nicht die geringste Beziehung zu der Sage von *Pygmalion*. Ich sah einen gehörnten und zottigen Faun, der eine keuchende Nymphe ungestüm in seine Arme schließt. Die Hauptlinien der beide Gruppen waren fast dieselben, aber ihr Vorwurf war grundverschieden.“⁵⁹⁵

Rodin hat also eine Skulpturengruppe geschaffen, deren Vorbild – was die männliche Gestalt angeht – ein eigener Entwurf mit einem gänzlich anderen Thema war. Die einzige Gemeinsamkeit zwischen *Faun und Nymphe* und *Pygmalion und Galatea* ist die Tatsache,

593 Kopp-Schmidt, Gabriele, *Pygmalion und Galatea*, in: Auguste Rodin. Der Kuss. Die Paare, hrsg. Von Anne-Marie Bonnet, Hartwig Fischer, Christiane Lange, Kat. der Ausstellung in der Kunsthalle der Hypo-Kultur-Stiftung München 22.09.2006-07.01.2007 und Museum Folkwang Essen 26.01. – 09.04.2007, München 2006, S. 148

594 ebd., S. 148

595 Rodin, Auguste, *Die Kunst*, a.a.O., S. 156

daß es sich jeweils um eine Zwei-Figuren-Konstellation handelt. Thematisch hingegen – abgesehen davon, daß beide ihren Ursprung in der antiken Mythologie haben – verbindet die beiden Gruppen nichts miteinander. Die Gruppe *Faun und Nymphe* zeigt eine eher gewalttätige Szene: ein lüsterner, bocksfüßiger Faun rückt einer widerstrebenden Nymphe auf den Leib. Später entstand daraus der kraftlos sitzende *Pygmalion* zu Füßen seiner *Galatea*.

Die beiden Skulpturengruppen haben letztendlich nicht viel gemein, dafür zeigen sie deutlich eine Eigenart im Schaffen Rodins: dem Bildhauer schien das Thema seiner Werke verhältnismäßig gleichgültig gewesen zu sein. Die Gruppe *Faun und Nymphe* wird unter anderem auch als *Minotaurus* oder *Jupiter Taurus* titulierte. Einer eindeutigen Zuordnung verweigert sich Rodin. Diesen Umstand betont er auch im Gespräch mit Paul Gsell:

„Er sah mich an wie jemand, dem der Schalk im Nacken sitzt und sagte:

Mit einem Wort, man muß den Themen, die man behandelt, nicht allzuviel Bedeutung beilegen. Zweifellos haben sie ihren Wert und tragen auch dazu bei, das Publikum anzuziehen; aber die Hauptsorge des Künstlers muß darin bestehen, die Muskulatur so lebendig als möglich zu gestalten. Auf das übrige kommt es wenig an.“⁵⁹⁶

Gabriele Kopp-Schmidt weist in ihrem Essay darauf hin, daß dieser Umstand, nämlich, daß Rodin seinen Sujets recht wenig Aufmerksamkeit geschenkt hat, von der Literatur sehr vernachlässigt worden ist.⁵⁹⁷ Diese Äußerungen des Künstlers zur „Bedeutungslosigkeit“ seiner Themen in seinen Kunstwerken wird oftmals nur als nebensächliche Floskel abgehandelt.

Tatsächlich ist die *Pygmalion-und-Galatea*-Gruppe nicht die einzige Skulptur im Œuvre des Künstlers, die ein Beweis dafür ist, daß das Thema den Werken nur oberflächlich anhaftet. Es gibt nicht wenige Werke, die im Laufe der Jahre eine Änderung des Titels erfuhren. So kann die Gruppe *Priesterinnen von Lesbos* (Abb. 84), das ursprünglich für die sogenannte *Höllenpforte* gedacht war, auch unter den Bezeichnungen *Castor und Pollux*, *Die Metamorphosen des Ovid*, *Volupté*, *Le Désir*, *Kind und junge Frau*, *Junges Mädchen und der Tod*, *Verdammte Frauen*, *Les Amies*, *Tod der Sappho*, sowie *Satyrinnen*

596 ebd., S. 157

597 Kopp-Schmidt, Gabriele, „Man muss den Themen, die man behandelt, nicht allzuviel Bedeutung beilegen.“ Das offene Kunstwerk vor seiner Erfindung, in: Auguste Rodin. Der Kuss. Die Paare, hrsg. Von Anne-Marie Bonnet, Hartwig Fischer, Christiane Lange, Kat. der Ausstellung in der Kunsthalle der Hypo-Kultur-Stiftung München 22.09.2006-07.01.2007 und Museum Folkwang Essen 26.01. – 09.04.2007, München 2006, S. 37-43

gefunden werden.⁵⁹⁸ Dies ist nur ein Beispiel von vielen und kann durchaus zu Verwirrung führen, versucht man, die Werke Rodins zu katalogisieren.

Oftmals erfolgte die Titelgebung auch erst nach der Fertigstellung eines Werkes. Und oftmals erscheint die Titelvergabe recht beliebig. So sagte Rodin einmal:

“Ich gebe meinen Plastiken Titel, wenn sie fertig sind, weil das Publikum nach ihnen fragt. Aber Titel offenbaren nur wenig von der wirklichen Bedeutung der Werke.“⁵⁹⁹

Ebenfalls häufig treffen wir das *Assemblage*-Verfahren, die Zusammenfügung einzelner Elemente, die Verwendung von Skulpturenteilen, von benutzten Entwürfen in Rodins Œuvre an. Schon lange vor Picasso, dem die Erfindung dieses Verfahrens 1914 zugeschrieben wurde,⁶⁰⁰ hat Rodin dieses Verfahren regelmäßig in seinen Werken angewendet. So wurden Figuren unter Änderungen in anderen Arbeiten wieder verwendet, ähnlich wie hier aus dem lüsternen Faun ein gebrochener Mann wurde. Ebenso konnten aus Frauen Männer werden, Einzelfiguren zusammengefügt, Gruppen auseinandergebrochen und als Einzelfiguren verwendet werden. Ein berühmtes Beispiel ist die Gruppe *Je suis belle* (Abb. 85), die eine Hommage an das gleichnamige Gedicht Baudelaires in drei Dimensionen ist.

Allein aus diesem Vorgehen heraus muß deutlich werden, wie sehr Rodin sich einer thematischen Eindeutigkeit entzogen hat, ja sie geradezu konterkariert hat. Er verweigert dem Betrachter sowohl eine eindeutige Bezeichnung, eine eindeutige Bedeutung als auch eindeutige Figuren. Seine Werke bleiben offen. Und dies nicht nur ein einziges Mal, in wenigen Einzelfällen, sondern unzählige Male. Wir treffen diese zusammengefügten Skulpturenfragmente in Rodins Werken immer wieder, sie sind geradezu ein Charakteristikum seiner Arbeit. Rodins Gleichgültigkeit gegenüber einem Thema nimmt zum Ende seines Schaffens sogar noch weiter zu.

Die nachträgliche Erfindung – denn nichts anderes ist es schließlich, vor allem, wenn wir berücksichtigen, daß die von Rodin gewählten Titel oftmals nicht recht passen wollen – verleitet Kopp-Schmidt zu der Interpretation, daß Rodins, das Interesse des Betrachters zu wecken, ihm den Zugang zur Skulptur zu erleichtern, da das zeitgenössische Kunstpublikum „in erster Linie an den einer Arbeit zugrunde liegenden ‚Ideen‘, Texten,

598 ebd., S. 39

599 Rodin, zitiert in: A. Seaton Schmidt, Note on some recent portrait busts and other works by Auguste Rodin, in: *The Studio*, Bd. 42, 1907, S. 184

600 Kopp-Schmidt, Gabriele, „Man muss den Themen, die man behandelt, nicht allzuviel Bedeutung beilegen.“, a.a.O., S. 40

Inspirationen, Anregungen“ interessiert sei.⁶⁰¹ Sie schließt schließlich, daß Rodin seine Kunst als eine Kunst der Formen definiert, nicht als eine der Bedeutungen. Rodin selbst sagt es auch: „Skulptur ist eine Kunst der Formen.“⁶⁰²

Sind wir so weit gekommen, verharren wir ratlos vor dieser Skulptur, denn sie hakt, sie widersetzt sich förmlich der weiteren Analyse. Wir stehen vor diesem wunderbaren Ding und wissen nicht mehr weiter, denn: *Wie* sollen wir weitermachen? Aus irgendeinem rätselhaften Grund bringt uns das reine Faktenwissen nicht weiter, denn wir verstehen diese Skulptur kein bißchen mehr als am Anfang dieser Untersuchung. Fakt ist, daß wir nun wissen, daß Rodin sich bei der Konzeption dieser Skulptur nicht an den älteren Vorbildern orientiert hat, daß diese Skulptur aus einem älteren, gänzlich anderen Vorwurf transformiert wurde in die aktuelle *Pygmalion-und-Galatea*-Thematik, wir wissen, daß Rodin nicht allzu viel Wert auf Titel gelegt hat, auf das Thema, das ihm nebensächlich erschien.

Doch das bringt uns kaum weiter.

Zunächst einmal müssen wir uns – darauf weist Rodin höchstpersönlich hin – davon lösen, uns an die Titel zu klammern. Erinnern wir uns, was Rodin gesagt hat:

“Ich gebe meinen Plastiken Titel, wenn sie fertig sind, weil das Publikum nach ihnen fragt. Aber Titel offenbaren nur wenig von der wirklichen Bedeutung der Werke.“⁶⁰³

Erinnern wir uns weiterhin, daß Kopp-Schmidt darauf hingewiesen hat, daß die Literatur dem nicht viel Aufmerksamkeit geschenkt hat.

Doch gerade dieser Tatsache *müssen* wir Aufmerksamkeit schenken. Die Tatsache, daß der Titel nicht wichtig ist, daß der Titel nichts über die Skulptur aussagt, die Tatsache, daß der Titel in vielen Fällen nahezu beliebig gewählt, assoziiert und geändert werden kann, ist keine nebensächliche Bemerkung, kein Manierismus Rodins! Im Gegenteil: der Titel eines Werkes, das Sujet, das im 19. Jahrhundert, wie wir wieder und wieder festgestellt haben, in den Hintergrund gerückt ist, mehr und mehr zurückgelassen wird bei der Komposition von Kunstwerken, es nach und nach austauschbar wird; das Sujet, das mehr und mehr zur Maske wird für das Thema, das unsagbar, unbeschreibbar, uneindeutig wird, wird bei Rodin endlich offen *ad acta* gelegt.

601 ebd., S. 41

602 Rodin, in einem Interview mit der *New York Sun*, 2. Juli 1912, zitiert nach: ebd., S. 37 (Sculpture is the art of forms.)

603 Rodin, zitiert in: A. Seaton Schmidt, Note on some recent portrait busts, a.a.O., S. 184

Tatsächlich ist beim Betrachten der *Pygmalion*-und-*Galatea* das Sujet, das Thema hinderlich. Wir haben es hier nämlich *nicht* mit *Pygmalion* und *Galatea* zu tun. Wir haben es hier mit einem Skulpturenwerk zu tun, bei dem Mann und Frau die Assoziation an den Ovid'schen Mythos wecken können. Genau so könnte es sich hier aber auch um eine moderne Version der *Susanna im Bade* handeln, um *Satyr und Nymphe*, um *Orpheus und Erydike*, um *Petrarca und Laura*, um *Christus und Maria Magdalena*, um *Faust und Gretchen*, um *Rodin und Camille Claudel*, nur um ein paar sehr willkürlich aus der Luft gegriffene Beispiele zu nennen. Ich bin überzeugt, daß sich für jeden dieser vorgeschlagenen, erfundenen Titel Anhaltspunkte und Assoziationen innerhalb der Skulptur finden könnten. Doch: es ist für das Verständnis dieser Skulpturengruppe nicht wichtig.

Letzten Endes müssen wir einsehen, daß uns das „Thema“ der Skulptur eigentlich vom Verständnis des Werkes abhält, denn wir beginnen, nach Anhaltspunkten zum Verständnis zu suchen, die sich im engen Rahmen des Mythos finden und vergessen, daß da, über dem Tellerrand, „mehr“ sein könnte. So geht Mechthild Schneider⁶⁰⁴ beispielsweise davon aus, daß hier eine innere Ausgeliefertheit *Galateas* besteht, während sie sich von *Pygmalion* abwendet. Sie geht von einem sexuellen Interesse aus, das dem Stumpf, auf den sich *Galatea* stützt, zwar durchaus eine plakative Bedeutung zuordnet, ihn jedoch nicht wirklich erklärt. Sie erklärt schließlich, das Schlüsselmotiv der Pygmalionikonographie – die Belebung der Statue – sei hier als „einseitiger, vom Mann geübter Impuls von zwingender Sinnlichkeit“⁶⁰⁵ zu verstehen. Gabriele Kopp-Schmidt hingegen läßt sich gar nicht erst auf eine Interpretation ein, nachdem sie geklärt hat, daß die Figur des *Pygmalion* aus einer anderen Quelle stammt. Andreas Blühm geht den gleichen Weg: nachdem er erklärt, daß in dieser Skulpturengruppe die bildhauerische Schöpfung im Mittelpunkt des Werkes stehe und die Entstehung von Kunst thematisiere, kommt er zu dem Schluß, daß der Titel *Pygmalion und Galatea* für die Bronzeversion dieser Statuengruppe nicht haltbar sei.⁶⁰⁶ Er schreibt:

„Wen der Bildhauer nicht nur augenzwinkernd seinen Gesprächspartner verwirren wollte, bedeutet das eben Zitierte [*das auch hier weiter oben wiedergegebene Zitat zwischen Gsell und Rodin, Anm. d. Verf.*] eine gewisse Austauschbarkeit von Inhalt und Form. Der Augenschein bestätigt das. [...] Wie das Zitat aus den Gesprächen mit Paul Gsell vermuten läßt, hat der Bildhauer zunächst einen Satyr mit Nymphe gestaltet und ist dann erst über diese Komposition nach geringfügigen Wandlungen zum Thema *Pygmalion* gekommen.“⁶⁰⁷

604 Schneider, Mechthild, *Pygmalion*, a.a.O., S. 119

605 ebd., S. 119

606 Blühm, Andreas, *Pygmalion*, a.a.O., S. 153

607 ebd., S. 153

Auch Blühm endet hier, wie es scheint, ein wenig ratlos. Weiter geht seine Interpretation nicht.

In der Tat scheint es so zu sein, daß gerade durch den Titel ein tieferes Verständnis dieser Skulpturengruppe verhindert wird. Wir können nicht viel damit anfangen. Wir halten uns an diesem Titel fest, umklammern ihn, was an der Gelegenheit hindert, über den Tellerrand hinaus die Skulptur vorurteilsfrei betrachten können. Der Blick wird zu sehr fokussiert auf den Mythos und daraus folgend die Interpretation des Mythos, passend zurechtgestutzt auf die Skulpturengruppe, die „man“ derart vorbelastet betrachtet. Ohne es zu wollen, drängt uns das Thema in die falsche Richtung, bzw. läßt uns das Thema ins Leere laufen, denn die daraus folgende Interpretation muß ja nicht zwingend falsch sein.

Es ist wahr, was Rilke sagt:

„Nie ist ein Stoff bei Rodin an ein Kunst-Ding gebunden, wie ein Tier an einen Baum. Er lebt irgendwo in der Nähe des Dinges und lebt von ihm, etwa wie der Kustos einer Sammlung. Man erfährt manches, wenn man ihn ruft, wenn man es aber versteht, ohne ihn auszukommen, ist man mehr allein und ungestört und erfährt noch mehr.“⁶⁰⁸

Man versteht nur wenig von der Skulptur, wenn man sich darum kümmert, das Sujet zu analysieren und sich an dieses zu klammern, statt den Mut zu haben, die klassischen Interpretationsdimensionen einfach zu vergessen und sich auf das Werk an sich einzulassen. Letztendlich wissen wir nun, warum sich die Skulptur soeben einer weiteren, tiefergehenden Analyse widersetzt hat: der Titel sagt nicht nur nichts über das Kunstwerk aus, sondern hindert daran, die Kategorie „Sujet“ hinter sich zu lassen. Vergessen wir das Thema *Pygmalion und Galatea* zunächst. Vergessen wir den Bildhauer, vergessen wir die „Belegung“ der Statue, vergessen wir den sexuellen Aspekt, den Schneider anspricht, vergessen wir alles außer dieser Skulpturengruppe und kommen wir wieder darauf zurück.

11.1.2. DIE SPRECHENDEN KÖRPER

Was Rodin hier dargestellt hat, sind zwei Figuren. Eine männliche, eine weibliche. Der Bildhauer hat größtenteils auf Details verzichtet – Gesichtszüge, Gefühlsregungen lassen sich nicht deuten, da diese vernachlässigt werden. Durch das Weglassen von Details konzentriert sich der Blick auf das Wesentliche: die Figuren. Das Detail ordnet sich dem Ganzen unter. Anders als beispielsweise bei Gérôme jedoch, der ebenfalls der Meinung

608 Rilke, Rainer Maria, Auguste Rodin, Frankfurt am Main 1984, S. 42

war, daß das Detail dem Gesamtbild untergeordnet ist, der aber trotzdem nicht auf das Detail verzichtet hat, sondern ein stimmiges Gesamtbild aus so vielen Details wie möglich komponiert hat, trifft Rodin im Baudelaire'schen Sinne seine Wahl, indem er, ähnlich wie Degas, auf für die Skulptur unwesentliche Details verzichtet.

Je länger wir dieses Paar betrachten, desto weniger fragen wir uns, oder müssen wir uns fragen, was diese beiden denken. Was so oft in der Kunst des 19. Jahrhunderts forciert wird, nämlich das Sich-Hineindenken in die Gedankenwelt des Dargestellten, die Gedankenwelt der Akteure des Kunstwerkes, kann hier getrost unterbleiben. Wir sehen die Skulptur an und fragen uns nicht, was das Paar denkt, was hinter dem Kopf vorgeht, wie Rodin die Gedanken des Betrachters lenken wollte.

Tatsächlich wollte Rodin nicht die Gedanken des Betrachters lenken. Vielmehr zwingt er uns, mittels dieser Komposition, uns auf das Kunstwerk einzulassen. Nachdem wir erst einmal das Hindernis beiseite geräumt haben, das der Titel dargestellt hat, stehen wir vor einem namenlosen Paar und müssen uns fragen, was hier geschieht – abseits von jeglicher Belebung, Schöpfung, oder sonstigen anekdotischen „Schnickschnack“. Wir stehen vor diesem Paar, vor diesem älteren Mann, aus dem Stein herauswachsend, in sich zusammengesunken, die Frau mit offenem Mund betrachtend. Wir stehen vor dieser Frau, deren Arm mit dem undefinierbaren Stumpf verschmolzen ist, die sich abwendend dem Manne präsentiert, die den Kopf senkt, um ihre Hand, um den Stumpf zu betrachten? Um den Blicken des Mannes zu entgehen? Sie steht aufrecht, jedoch nicht selbstbewußt. Sie wendet sich ab, präsentiert sich, resigniert, steht unter Spannung... wie fühlt sie? Er sitzt in sich zusammengesunken, blickt sie an, hoffend, resignierend, hoffnungslos, erschöpft... wie fühlt er? Das ist die Frage: nicht, was die beiden denken, sondern welche Gefühle sich ausdrücken. Gewalt? Liebe? Reue? Traurigkeit? Resignation? Hoffnung? Ihr ganzer Körper ist Mimik, da die Mimik des Gesichtes reduziert ist auf ein paar Vertiefungen, Höhlungen, Andeutungen. Die fehlenden Details lassen den Blick konzentrieren auf das Eigentliche, das nicht das Gesicht ist, sondern der Körper. Der Körper, der spricht; der Körper, der Ausdruck ist.

Die sprechenden Körper des Rodin jedoch sprechen nicht zum Intellekt. Der Intellekt allein kann diese sprechenden Körper nicht erfassen – dieser wird übertölpelt durch den Titel, durch die Verblendung des Themas. Diese Körper des Rodin können nur assoziativ erfaßt werden, denn sie gehen tiefer als Worte, hinein in eine psychologische Dimension. Rodin zwingt den Betrachter durch diese Uneindeutigkeit der Aussage – wir werden darauf zurückkommen – die ästhetische Distanz hinter sich zu lassen und sich auch gefühlsmäßig, emotional auf das Werk einzulassen. Der Betrachter muß nachempfinden, nein: empfinden, die Skulptur erneut erfinden, schaffen – diese Uneindeutigkeit Rodins läßt

dem Betrachter die Möglichkeit offen für seine eigene Fassung der Skulptur. Er wird wohl in eine Richtung „angestubst“, doch bedeutet dies nur ein Anstoß für den Rezipienten. Will er das Werk erfassen, so ist er gezwungen, seine ausschließlich intellektuell-analytische Haltung aufzugeben, die Distanz aufzugeben, sich dem Werk schauend hinzugeben.

Was? Was?

Im Betrachten kann nicht einmal mehr die Frage klar definiert werden, sie wird genauso zum *je-ne-sais-quoi* wie das Gesuchte, die Essenz des Werkes. So erhält der Betrachter Einblick. Niemals wird er in der Lage sein, das Werk vollständig zu erfassen; das soll er auch nicht. Dazu ist es zu vielschichtig, zu allgemein, zu sehr uneindeutig. Was er soll, ist „*sein*“ Kunstwerk im Geiste zu erschaffen, nachzuerschaffen. Das Denken wird nicht aufgegeben, nur ergänzt durch das Fühlen, das Empfinden. In diesem Sinne steht Rodin von den hier besprochenen Künstlern Baudelaires Kunstvision am nächsten, ist er das ausführende Organ des Jahrzehnte zuvor Geschriebenen.

Doch auch das reicht nicht. Immer noch bleibt bei einer derartigen Betrachtung das Gefühl des Uneingelösten zurück, des Unergründeten, des Unbefriedigenden. Die Skulptur ist zu substanziell, zu materiell, zu handfest, um alleine von Gefühlen zu leben. Und so werden wir wieder einmal an den Ausgangspunkt zurückgeschleudert: der Skulptur selbst.

11.1.2. METAMORPHOSEN

Und noch einmal: zwei Figuren, eine männliche, eine weibliche, verschmolzen, vereint, herausmodelliert aus einem Stück. Der Intellekt ist wenig gefragt, das Gefühl, die Empathie, das Nach-empfinden, das Nach-erschaffen dominiert. Wir empfinden, wir fragen, was diese beiden Gestalten empfinden. Im Betrachten fällt uns dann plötzlich auf, welch sinnliches Vergnügen im Betrachten selbst steckt. Nicht die erotische Nähe/Distanz der beiden Gestalten, nicht die Nacktheit ist es, die anspricht. Sicherlich, die Erotik ist vorhanden, eine uneingelöste Situation, die zwischen den Figuren steht. Doch geht die sinnliche Freude darüber hinaus, über diese bloße Nacktheit, die Voyeurssituation. Vielmehr ist hier die Rede von einem Fest für die Augen, von dem reinen Vergnügen, das die Augen empfinden, die weichen Vertiefungen zu betrachten, die Wölbungen, das abwechslungsreiche Spiel von Licht und Schatten; es ist ein Vergnügen, den schwellenden, glattgeschmirligten Formen zu folgen, abgelöst von tiefen Höhlungen, die nahtlos übergehen in rauhe Kanten, grob gemeißelten Vorsprünge.

Wir sehen geradezu mit den Fingern, ganz in Herders Sinne: wir betrachten die Formen des Steins als ob wir sie in unseren Fingern fühlen würden:

„[...] Darum gleitet er: sein Auge ward Hand, der Lichtstrahl Finger, oder vielmehr seine Seele hat einen noch viel feinern Finger als Hand und Lichtstrahl ist, das Bild aus des Urhebers Arm und Seele in sich zu fassen.“⁶⁰⁹

Würden wir die Skulptur berühren: wir fühlen mit unseren Augen die rauhe Oberfläche, die eckigen Kanten des grob behauenen Materials das nahtlos übergeht in glattgeschmirlgelte Formen, weich ineinander übergehend. Fast schon lebendig kommt uns dieses Material vor bei dieser Vorstellung, fast schon scheint die Skulptur einen Puls zu besitzen. Rodin betont selbst, wie wichtig Bewegung für seine Kunst sei:

„Und selbst bei solchen, die weniger Lebhaftigkeit verraten, habe ich mich immer bestrebt, irgendeine Gebärde anzudeuten. Die Darstellung vollkommener Ruhe ist bei mir etwas ganz Seltenes.“⁶¹⁰

Nur schwer ist es vorstellbar, daß hier die Figuren aus dem harten Stein herausgemeißelt wurden. Sie erscheinen modelliert, fast schon aus Ton, aus Wachs, aus weicher, formbarer Masse. Und doch wird die rauhe Härte des Steins nicht versteckt, sondern kommt offen zutage. Das Podest, auf dem sich die Figuren befinden bleibt so nicht mehr nur reines Podest. Das Podest – denn dieses ist es, das zum größten Teil nur grob gearbeitet bleibt – das weich in die Figuren übergeht, ist ohne diese nicht zu denken. Umgekehrt sind die Figuren ohne das Podest undenkbar. Sie sind eine Einheit.

Die emotionale Einlassung des Betrachters, die von Rodins Werk verlangt wird, wird ergänzt: und zwar nicht um die intellektuelle Ebene, sondern die rein sinnliche Erfahrung, die sich dem Betrachter bietet – sofern sich dieser darauf einläßt. Damit aber geht Rodin über die bloße Figürlichkeit hinaus und das in einer ganz anderen Weise als Gérôme, Degas, Clésinger.

Eine Ähnlichkeit besteht dennoch, denn auch bei Rodin wird die Form entscheidend. Podest und Figur, die Einheit, von der hier gerade die Rede war, sind einander gleichwertig. Die Figuren stehen nicht auf dem Podest, werden nicht durch dieses betont, hervorgehoben, sondern wachsen daraus hervor/schmelzen in dieses hinein. Ding und Menschenfiguren verschmelzen, werden eins, werden gleich wichtig. Erinnern wir uns: „Sculpture is the art of forms.“⁶¹¹

609 Herder, Johann Gottfried, Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Träume, Riga 1778, S. 254

610 Rodin, Auguste, Die Kunst, a.a.O., S. 63

611 Rodin, in einem Interview mit der *New York Sun*, 2. Juli 1912, zitiert nach: Kopp-Schmidt, Gabriele, „Man muss den Themen, die man behandelt, nicht allzuviel Bedeutung beilegen.“, a.a.O., S. 37

Form beschränkt sich bei Rodin nicht auf eine Kombination von Figur-Podest-Accessoire, bei der es in der Hauptsache um die Figur geht, sondern erstreckt sich gleichberechtigt auf das Gesamtwerk, das so in diesem Sinne zu einem homogenen Gesamt-Werk wird. Podest ist nicht unwichtiger als Figur, Figur nicht wichtiger als Podest oder sonstige Attribute, Accessoires oder Assistenzfiguren. Es gibt keine Hierarchie mehr, die ist überflüssig geworden. Ja eigentlich gibt es nicht mal mehr ein gleichberechtigtes Nebeneinander, da alles zur gleichwertigen Form geworden ist. Die Skulptur besteht aus schwellenden und sich zusammenziehenden Massen, die sich zu Podest formen, in die Figur übergehen, wieder zu Podest werden. Eine „einzige, tausendfältig bewegte und abgewandelte Oberfläche“,⁶¹² um es mir Rilke zu sagen.

In diesem Sinne unterliegt der Stein, das Material selbst dem wichtigsten Prinzip des Rodin'schen Denkens, der Metamorphose, der Verwandlung, der Bewegung. Der Stein bleibt in Bewegung, zumindest in den Augen des Betrachters. Er steht keine Minute still. Es befindet sich in permanenter Metamorphose. Rodin gibt die Illusion von Bewegung, indem er den Stein modelliert, ihn in Bewegung versetzt. Das Auge des Betrachters wird in Bewegung gehalten durch das ewig sich verwandelnde Spiel von Licht und Schatten, das durch die geformten Massen inszeniert wird:

“[...] Diese Steine behalten auch mitten im Tage jenes geheimnisvolle Schimmern, das weiße Dinge ausströmen, wenn es dämmt. Das kommt nicht allein von der Belebtheit der Berührungsstellen her; es zeigt sich, daß auch sonst zwischen den Figuren und zwischen ihren einzelnen Teilen hier und da flache Steinbänder stehen geblieben sind, Stege gleichsam, die in der Tiefe eine Form mit der anderen verbinden. Das ist kein Zufall. Diese Füllungen verhüten das Entstehen wertloser Durchblicke, die aus dem Dinge herausführen in leere Luft; sie bewirken, daß die Ränder der Formen, die vor solchen Lücken immer scharf und abgeschliffen scheinen, ihre Rundung behalten, sie sammeln das Licht wie Schalen und fließen fortwährend leise über. Wenn Rodin das Bestreben hatte, die Luft so nahe als möglich an die Oberfläche seiner Dinge heranzuziehen, so ist es, als hätte er hier den Stein geradezu in ihr aufgelöst: der Marmor scheint nur der letzte fruchtbare Kern zu sein und sein letzter leisester Kontur schwingende Luft. Das Licht, welches zu diesem Steine kommt, verliert seinen Willen: es geht nicht über ihn hin zu anderen Dingen; es schmiegt sich an, es zögert, es verweilt, es wohnt in ihm.“⁶¹³

Der Blick wird bewegt. Das ist etwas anderes, als würde die Figur bewegt. Natürlich bewegt sich die Figur nicht, selbstverständlich. Bewegung passiert immer in der Einbildung des Betrachters. Um es hier etwas präziser zu formulieren: es erfolgt keine

612 Rilke, Rainer Maria, Auguste Rodin, a.a.O., S. 77

613 ebd., S. 63f.

Bewegung der Figur in Lessings Sinne. Der „fruchtbare Moment“ findet nicht statt. Um das bereits reichlich abgegriffene Zitat noch einmal zu bemühen:

„Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick [...] brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblicks nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir darzu (sic!) denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.“⁶¹⁴

Dieser fruchtbarste der Augenblicke ist hier nicht gegeben, es ist nicht einmal ein eindeutiger Augenblick gegeben. Rodin braucht diesen auch nicht. Seine Bewegung hat nichts Momenthaftes, bzw. sie spitzt sich nicht auf einen bestimmten Augenblick zu. Die Bewegung selbst hingegen ist sehr wohl momenthaft, sie findet im Augenblick, in der Gegenwart statt, doch sie zielt nicht auf ein zukünftiges Ereignis. Es ist keine zielhafte Bewegung, wie es die des fruchtbaren Momentes benötigen würde. Es ist keine Bewegung auf etwas zu, von etwas weg. Es kommt nicht darauf an, daß sich etwas bewegt, eine „linear fortschreitende Jetzt-Folge ist“,⁶¹⁵ sondern daß sich, wie Rahn es formuliert, der Blick des Betrachters bewegt. Das Auge wird bewegt, das Sehen an sich. Der Blick wird modelliert.⁶¹⁶ Daher erscheint das Dargestellte in Bewegung. Die Bewegung, welche die Skulptur auszeichnet, erstreckt sich auch auf den Betrachter, nicht nur auf dessen Augen. Denn der Betrachter gezwungen, sich selber zu bewegen, denn *Pygmalion* und *Galatea* besitzen zwar eine Hauptansichtsseite, doch will der Betrachter die Figuren ganz erfassen, so muß er um die Skulptur herumgehen. Die Bewegung verfolgt keinen anderen Zweck als diesen: Bewegung um der Bewegung willen, sie wird zum Selbstzweck.

11.1.3. DIE TOTALE VERZEITLICHUNG

Bewegung, Metamorphose, Gleichwertigkeit: betrachten wir diese Stichworte, den Verlauf, aus dem sie entstanden sind, so fällt uns auf, daß hier die Figuren an Begrifflichkeit verlieren. Von *Pygmalion* und *Galatea* sind wir zur *männlichen* und *weiblichen* Figur gekommen, die anschließend die Geschlechtsbezeichnung verloren haben und schließlich, schlußendlich, ihre Vorrangstellung als Hauptsache der Bildhauerei in Rodins Werk. Die

⁶¹⁴ Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart 1964, S. 23

⁶¹⁵ Rahn, Dieter, *Die Plastik und die Dinge*, a.a.O., S. 233

⁶¹⁶ ebd., S. 233

menschlichen Figuren haben in unserer Betrachtung plötzlich an Bedeutung verloren. Zwar stellt Rodin nie etwas anderes in seinen Werken dar als den Menschen, doch was für ein Mensch ist dies?

Die menschliche Figur hat an Bedeutung verloren – was bedeutet das eigentlich, wo Rodin doch fast ausschließlich den Menschen als Vorgabe akzeptiert hat? Der Mensch spielt eine zentrale Rolle. Zudem war es Rodins Bestreben, seinen Figuren die Illusion des Lebens zu verleihen. Er wollte, daß sie atmen, sich bewegen, Leidenschaftlich sind und so den Betrachter vergessen lassen, daß er lediglich einen „fühllosen Gegenstand“⁶¹⁷ betrachtet?

Um das Ratespielchen nicht unnötig in die Länge zu ziehen: Rodin kam es eigentlich nicht auf die menschliche Gestalt an. Die menschliche Gestalt war nur das sichtbare Äußere, das macht nicht den Menschen aus. Der Mensch besteht nicht nur aus Körper, sondern ist mehr. Er ist Emotion, er ist Gemütsregung, er ist Gefühl, er ist Expression, Innerlichkeit. Rodin will nicht mehr nur den Körper darstellen, bzw. den Körper in einem bestimmten Kontext stellen, sondern geht über die Oberfläche hinaus. Oder anders formuliert: er geht unter die Haut.

Um den Ausdruck auf die Oberfläche des Körpers zu bringen, ist es nötig, diesen zu negieren. Nicht in dem Sinne, daß das Äußere dem Inneren, dem Inhalt unterlegen ist; daß der geistige Gehalt wichtiger wird als die materielle Form, sondern in dem Sinne, daß die Unversehrtheit des Körpers zerstört wird zugunsten der Expression. Dies bedarf einer näheren Erläuterung.

Rodins Modernität besteht nach allgemeiner Ansicht darin, vom Sujet „Körper“ zu abstrahieren. Skulptur wird bei Rodin, so Gabriele Genge, als autonome Form und Materialgestaltung betrachtet.

„Die Expressivität Rodins, sein eigenwilliger, zerstörerischer Umgang mit dem Körper, den er zum Torso verstümmelt, gar mittels einer schrundenhaften Oberflächenstruktur auflöst, brachte ihm bereits früh den Ruf ein, Gegner einer traditionellen Kunstauffassung zu sein. Die menschliche Figur werde hier, so Gottfried Boehm, Anlaß zum Formexperiment, dessen Ziel es ist, die Bewegtheit und Eigensprache der Materie sichtbar zu machen. Rodin negiere damit bewußt die Vollständigkeit und Unversehrtheit des menschlichen Körpers und überschreite damit die Vorgaben der Natur.“⁶¹⁸

617 Rodin, Auguste, Die Kunst, a.a.O., S. 64

618 Genge, Gabriele, „Der gebaute Körper“. Der weibliche Akt als Architekturmodell in Aristide Maillols „Méditerranée“, in: Genge, Gabriele (Hg.), Sprachformen des Körpers in Kunst und Wissenschaft, Tübingen und Basel 2000, S. 31

Diese Interpretation der zerstörten Körper Rodins klingt zunächst einmal einleuchtend, hat Rodin doch tatsächlich den Körper als solches in seinen Skulpturen zerstört. Er hat auf Arme und Beine verzichtet, fügt Körper aneinander, zerstört die Oberfläche. Rodins Körper sind Fragmente. Doch geht das über das Bestreben „Bewegtheit und Eigensprache der Materie“ sichtbar zu machen, hinaus, bzw. dieser Interpretationsansatz reicht nicht aus. Ebenso wenig reicht uns der lapidare Hinweis auf das Überschreiten der Vorgaben der Natur.

An dieser Stelle müssen wir uns am besten anhören, was Rodin zu diesem Thema zu sagen hat, der eben diesen Sachverhalt, nämlich die Behauptung, er gehe über Naturvorgaben hinaus, leugnet. Er widerspricht Gsell heftig, als dieser ihn im Gespräch entgegnet, daß die Skulpturen des Meisters nicht „einfach Natur“ seien, sondern sie „umgestaltete Natur“ seien.⁶¹⁹

Rodin bestreitet dies vehement:

„Nein und abermals nein! [...] ich habe sie nicht umgestaltet. [...] Das Gefühl, das mein Sehen bestimmte, hat mir die Natur so gezeigt, wie ich sie nachgebildet habe. [...] Schließlich bleibt aber das einzige Prinzip in der Kunst, nur das nachzubilden, was man sieht. Allen ästhetischen Kleinkrämereien zum Trotz bleibt jede andere Methode verhängnisvoll. Es gibt kein Mittel, die Natur zu verschönern.[...].“⁶²⁰

Rodins Glaube an die Natur bleibt absolut. Dennoch geht das, was er schafft, über die bloße Mimesis hinaus. Was aber passiert da? Dürfen wir Rodins Worten trauen oder sind sie eine rhetorische Spitzfindigkeit des Meisters?

Wenn wir von dem traditionellen Naturbegriff ausgehen, der ohnehin kompliziert genug scheint, so erscheinen Rodins Skulpturen tatsächlich abstrakt, ihre Oberfläche zerstört. Ganz platt formuliert: so sehen Körper einfach nicht aus, auch und besonders nicht im ausgehenden 19. Jahrhundert. Doch wenn wir den Naturbegriff erweitern, so können wir Rodins Aussage begreifen. Wir müssen den Begriff der „Naturnachahmung“ in Rodins Falle um das Element „Zeit“ ergänzen. Wir können bei Rodin das Element „Zeit“ ganz im Sinne der klassischen Naturwissenschaften⁶²¹ als wesentlicher Bestandteil der Bewegung, der Veränderung definieren. Rodin selbst sagt es: „[...] denn in Wirklichkeit steht die Zeit nicht still.“⁶²² Zeit ist *per se* Metamorphose, die wiederum, was bereits erwähnt

619 Rodin, Auguste, Die Kunst, a.a.O., S. 30

620 ebd., S. 30

621 Dictionary of the History of Ideas, Studies of Selected Pivotal Ideas, „Time“, edited by Philip P. Wiener, New York, in 1973-74, Vol. 4, Page 393

622 Rahn, Dieter, Die Plastik und die Dinge, a.a.O., S. 227

wurde, einer der Schlüsselbegriffe in Rodins Denken und Schaffen ist. Metamorphose, Veränderung, Bewegung, Zeit: dies erstreckt sich nicht nur auf die Bewegung des Körpers im Raum, sondern auch auf den Körper selbst.

Rodin hat in seinem Werk den Körper nicht so sehr wie wir glauben möchten abstrahiert und ist auch nicht über die Vorgaben der Natur hinausgegangen. Vielmehr hat er sein Schaffen um die nicht-sichtbaren Dimensionen der Bewegung und Zeit ergänzt. Der Körper als Phänomen in der Zeit kann niemals still stehen. Es geht nicht ausschließlich um das Modellieren des Sehens beim Betrachter, sondern vielmehr darum, daß das Phänomen Zeit bei Rodin sehr konsequent durchgedacht ist. Rodins Körper bewegen sich somit nicht auf ein Ziel zu, da auch das von unserem Verständnis von Zeit selbst negiert wird: *den* einen Moment gibt es nicht, es gibt nur eine unendliche Abfolge von Momenten. *Die* eine Situation gibt es nicht, nur eine unendliche Reihe von Situationen, die als mal mehr, als mal minder wichtig im Bewußtsein des Einzelnen verankert sind. Als Konsequenz einer solchen Auffassung von Zeit, als ewiger Wandel, als ewige Bewegung, als ewige Metamorphose, als niemals endender Fluß muß konsequenterweise der Moment negiert werden, die Erzählung negiert werden, denn: sie führen auf ein Ende, auf einen logischen Höhepunkt hinzu, der zuletzt das Fließen, die ewige Wandlung, die Zeit zum Stillstand bringen würde. Nach dem Höhepunkt, und sei er auch nur im Geiste vorgestellt, gibt es nichts mehr. Daher kann Rodin keine narrativen Darstellungen mehr schaffen, deshalb bedeutet die Erzählung nicht mehr viel. Nur noch die Bewegung als Ausdruck selbst ist von Bedeutung:

„In der großen Halle des Ateliers standen nicht weit von uns die Gipsmodelle des ehernen Zeitalters und des Täuflers Johannes. Rodin forderte mich auf, sie zu betrachten. [...] Ich bemerkte, daß sich im ehernen Zeitalter die Bewegung von unten nach oben zu entwickeln scheint [...]. Die Beine dieser langsam erwachenden Jünglingsgestalt sind noch schlaff und fast unsicher; jedoch je höher der Blick hinauf geht, eine um so straffere und festere Haltung wird man an diesem Körper wahrnehmen. [...] Diese Skulptur behandelt also des Übergang aus der Schlaftrunkenheit zur lebendigen Kraftentfaltung eines tatbereiten Geschöpfes.“⁶²³

Die Wahrnehmung des Zeitlichen in Rodins Skulptur ist auch im Moment des Unvollendeten enthalten. Rodin war bekanntermaßen unfähig, seine Skulpturen zu vollenden. Sie bekamen keine glänzende Politur, sie waren nicht elegant, nicht perfekt. Nach eigener Aussage war dies auch nicht sein Ziel, im Gegenteil: Rodin lehnte das Perfekte und das Vollendete ab. Vollendung war der Tod der Skulptur, Vollendung und

623 Rodin, Auguste, Die Kunst, a.a.O., S. 68

Perfektion war nicht im Prozeß der Natur vorgesehen: „nothing is arrested or finished in nature.“⁶²⁴ sagte Rodin einmal. Also verweigerte auch er die Vollendung, denn das „Leben“ der Skulptur war ihm wichtiger. Ist eine Skulptur erst einmal vollendet, ist sie perfekt, so fällt sie aus dem Prozeß des Werdens und Verwandelns heraus, so kann sie nicht mehr für die Kunst fruchtbar gemacht werden. Wie wir oben bereits angesprochen haben, ist Rodin bekannt dafür, oftmals Fragmente seiner Skulpturen und alte Ideen in neuen Werken wieder aufzugreifen, zu ändern, zusammenzumontieren, wiederzuverwerten. Eine vollendete Skulptur jedoch ist für diesen Prozeß nicht mehr zu gebrauchen.

Ist eine Skulptur erst einmal vollendet, so ist sie auch – nach dieser Konzeption – für den Betrachter nicht mehr fruchtbar. Der Betrachter, der eine vollendete Figur betrachtet, konsumiert sie: er betrachtet sie, vollendet den *fruchtbaren Moment* ganz in bester Akademietradition im Geiste und geht weiter zum nächsten Werk. Es gibt kein Nachher mehr. Es kann danach keine Auseinandersetzung mit dem Werk mehr erfolgen, denn dann ist sie auch im Geiste des Betrachters vollendet. Mit Rodins Unvollendeten kann dies nicht passieren, sie bleiben als Prozeß im Betrachter haften, denn er kann sie im Geiste nicht vollenden. Statt dessen erscheint sie immer neu, immer verwandelt, ganz der Zufälligkeit des Lichtes und der Schatten unterworfen, ganz der Zufälligkeit der Position des Betrachters unterworfen. Wer Rodins Skulpturen morgens betrachtet, findet abends eine andere vor. Sie *können nicht vollendet werden*, nicht nur durch Rodin nicht. Wir finden hier die totale Verzeitlichung.

11.1.4. DIE AUFGABE DES MENSCHEN

Das Fließen, Werden, Vergehen als Element des Zeitlichen in Rodins Skulpturen bedeuten letztlich nicht, daß Rodin vom Körper abstrahiert hat, sondern die Körperdarstellung um ein nicht unmittelbar sichtbares Element ergänzt hat. Doch verschwindet der Mensch selber in diesem Vorgang. Rodin stellt keine Menschen dar, Rodin bildet keine Menschen mehr ab. Die menschliche Figur, der menschliche Körper als „angestammtes Thema der Skulptur“⁶²⁵ verliert an Bedeutung, denn in letzter Konsequenz kommt es nicht auf ihn an. Rodin will Expression darstellen, keine Menschen - auch hier wird der Naturbegriff gedehnt, indem Rodin das Nicht-Sichtbare einschließt in diesen Begriff. Rodin will Zeit darstellen, Bewegung, Metamorphose. Das geschieht über die Vorlage des menschlichen Körpers, der als Solches vergegenständlicht wird. Er wird zum Träger der Expression, des Zeitlichen, der Bewegung, wird quasi zur Metapher für den Menschen als Solches, das

⁶²⁴ Rodin, zitiert nach: Elsen, Albert E.; Frankel Jamison, Rosalyn, Rodin's Art. The Rodin Collection of the Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University, New York 2003, S. 16.

⁶²⁵ Boehm, Gottfried, Ungesicherte Äquivalente. Formen der Modernität am Jahrhundertende, in: Warning, Rainer / Wehle, Winfried (Hrsg.), Fin de Siècle, München 2002, S. 16

Mensch-Sein. In diesem Sinne ist der Mensch noch wichtig. Doch wer dargestellt ist, was für eine Handlung, welche Vorlage benutzt wurde – all das ist in Rodins Schaffen zwar nicht vollkommen verschwunden, aber zur Randerscheinung degradiert. Sie sind dem Kunstwerk nicht mehr wesentlich. Der Körper, der zum Träger wird, vergegenständlicht wird, wird so als totales Kunstwerk behandelt, und das in einem ganz anderen Sinne als bei Clésinger, bei Degas, bei Gérôme. Als Kunstwerk, als Marmor, Bronze, Ton, unterliegt dieses Ding der Zeit. Daher die Schrunden, die ungeglätteten Stellen, die entarmten und ent-beinten Torsi Rodins. Der Körper als Ausdrucksträger bedarf nur noch des Wesentlichen – Arme und Beine sind es oftmals nicht. Der Körper verwandelt sich unter Rodins Händen zu einem Ausdrucksträger, zu einem Ding und als Ding unterliegt er dem zeitlichen Wandel – daher der offen zutage tretende Charakter des Verzeitlichten als Bewegten in der Oberfläche.

Wie auch die Skulptur als solche sich nicht bewegt, sondern der Blick des Betrachters modelliert wird, so bedeutet der Körper nicht mehr als ein Ding, Träger der Expression, die beim Betrachter freigesetzt wird. Der Mensch in Rodins Werk ist der Betrachter, nicht das dargestellte Ding. Das Ding in Menschenform ist ein Kunstwerk. Als Ding unterliegt es dem zeitlichen Wandel. Würde Rodin Menschen darstellen, so könnte er keine Torsi schaffen, keine von der Zeit zerschrundeten und geschundenen Statuen. Der Mensch selber tritt hinter der Kunst zurück, geht im lebendig gewordenen Kunstwerk auf.

Das Ding, das bedeutet, wird so lebendig: wieder einmal hat dies nichts zu tun mit dem alten Topos des Lebendigwerden im Sinne der Illusion. Nicht das Bildwerk scheint zu leben, zu blicken, zu sprechen, sondern das Ding an sich. Die Oberfläche, die sich in Licht und Schatten bewegt, versinnlicht sich. Die Kunst wird lebendig. Was Körner über Delacroix' Kunst Dinge schreibt, trifft auch auf Rodin zu:

“Renoir meinte einmal, daß Delacroix’ Schlachtenbilder wie Blumenbouquets gemalt seien. [...] damit war aber auch eine Malerei charakterisiert, in der die Sinnlichkeit der Farbhaut sich so sehr über die abgebildeten Gegenstände legt, daß diese Mühe haben, ihre spezifische Sinnlichkeit dagegen zu behaupten.”⁶²⁶

Ähnliches gilt für Rodin: in der oben beschriebenen Verwandlung zum Kunst-Ding verliert das Dargestellte an Bedeutung, an Relevanz. Es ist noch vorhanden – sozusagen als Satellit, ebenso wie das Sujet, wie Rilke es so wunderbar formuliert hat, als Satellit noch vorhanden ist.

626 Körner, Hans, Blickende Leiber, a.a.O., S. 69

Warum aber dann überhaupt Menschen, Statuen in Menschenform? Warum dann nicht ins gänzlich Abstrakte ausweichen? Auch darauf gibt Rodin eine Antwort: weil er Expression in Stein bannt. Er will Freude, Trauer, Schmerz zeigen. Resignation, Triumph, Schrecken, die Seele, das Leben, das Mensch-Sein an sich: die Lebendigkeit als „universelles Prinzip“.⁶²⁷ Das geht nur über den Menschen, denn wir billigen nichts anderem – *können* es nicht – einen tieferen Ausdruck zu. Würde sich Rodin ins Abstrakte flüchten, so würde er nicht nur das Objekt verlieren, sondern auch an Substanz und damit letztendlich das Prägante seiner Skulpturen. Wären sie abstrakt, als reine Form, so könnten sie alles und nichts bedeuten und wären letztendlich nur noch eine leere Hülle für Nichts. Sie würden nichts bedeuten, nicht das, was Rilke in ihnen erkennt:

„Indem ich das ausspreche (hören Sie?) entsteht eine Stille; die Stille, die um die Dinge ist. Alle Bewegung legt sich, wird Kontur, [...]

Aber nein: so fühlen Sie die Stille noch nicht, die da entsteht. Das Wort: Dinge geht an Ihnen vorüber, es bedeutet Ihnen nichts: zu vieles und zu gleichgültiges. [...].

Wenn es Ihnen möglich ist, kehren Sie mit einem Teile Ihres entwöhnten und erwachsenen Gefühls zu irgendeinem Ihrer Kinder-Dinge zurück, mit dem Sie viel umgingen. Gedenken Sie, ob es irgend etwas gab, was Ihnen näher, vertrauter und nötiger war, als so ein Ding. Ob nicht alles – außer ihm – imstande war, Ihnen weh oder unrecht zu tun, Sie mit einem Schmerz zu erschrecken oder mit einer Ungewißheit zu verwirren? Wenn Güte unter Ihren ersten Erfahrungen war und Zutraun und Nichtalleinsein – verdanken Sie es nicht ihm? War es nicht ein Ding, mit dem Sie zuerst Ihr kleines Herz geteilt haben wie ein Stück Brot, das reichen mußte für zwei?

[...] Dieses Etwas, so wertlos es war, hat Ihre Beziehung zur Welt vorbereitet, es hat Sie ins Geschehen und unter die Menschen geführt und mehr noch: Sie haben an ihm, an seinem Dasein, an seinem Irgendwie-Aussehen (*sic!*), an seinem endlichen Zerbrechen oder seinem rätselhaften Entgleiten alles Menschliche erlebt bis tief in den Tod hinein.“⁶²⁸

Die Skulptur Rodins ist ein Kunst-Ding, das als Ding bedeutsam sein muß, nicht als Ausdruck eines dahinterliegenden Gedankens, einer Idee. Sie bedeutet als Ding, nicht als Gemeintes, nicht als Stellvertreter für etwas anderes. Das Andere kann die Bedeutung

627 Boehm, Gottfried, Ungesicherte Äquivalente, a.a.O., S. 19

628 Rilke, Rainer Maria, Auguste Rodin, a.a.O., S. 72f.

des Dinges ergänzen, doch bedeutet sie selber nicht das Ding. Das Andere kann daher mehrdeutig werden oder auch ganz wegfallen, ganz wie es beliebt.

Der Mensch jedoch wird aufgegeben, denn auch Rodin, trotz seiner lebenden Skulpturen, ist nicht mehr in der Lage, etwas anderes zu schaffen als Kunst, die unverhohlen in erster Linie Kunst ist und als solche betrachtet werden will. Er will keine Illusion von etwas schaffen, das nicht da ist; eine Illusion, die den Betrachter dazu bringt, sich willig der charmanten Lüge zu ergeben. Die Beziehung zwischen Realraum und Kunstraum ist nachhaltig gestört, der Realraum, der den Kunstraum umgibt, kann nicht mehr in diesen eindringen. Zwar kann der Kunstraum umgekehrt Realraum beanspruchen, ihn einnehmen, ihn in Kunst verwandeln - wir haben diesen Umstand bei Degas bereits erklärt und dies ist auch bei Rodin der Fall - doch vermischen diese beiden Sphären sich nicht mehr wie noch beispielsweise in der mittelalterlichen Kathedrale oder dem barocken Skulpturengarten. Beide Räume existieren in vollkommen unterschiedlichen Sphären. Sie sind Kunst. Punkt.

Die Illusion, in die der Betrachter bei Alberti eingesogen wurde, wird bei Rodin vollends aufgegeben. Die dargestellte Handlung, die dargestellten Personen, die ohnehin schon nicht mehr wirklich vorhanden sind, sind nicht „real“. Das führt dazu, daß der Betrachter, der nicht mehr belogen werden kann, sich auch eigentlich nicht mehr im hergebrachten Sinne dem Kunstwerk widmen kann. Er kann sich nicht darauf verlassen, daß er das Kunstwerk im Geiste „vollenden“ muß, ja, es ist nichts mehr da, was er vollenden kann. Er kann sich auch nicht mehr auf das Sujet verlassen, das bei Rodin, deutlicher als bei den anderen hier vorgestellten Bildhauern, nicht mehr unmittelbar erklärend für das Kunstwerk fungiert, sondern vielmehr nur als Randerscheinung. Der Betrachter muß sich auf eine ganz neue Art mit dem Kunstwerk auseinandersetzen, muß sich darauf einstellen, daß das Kunstwerk etwas völlig neues von ihm will, etwas ganz ungewohntes von ihm abverlangt. Der Betrachter ist hierbei allein. Die Allgemeingültigkeit, die zuvor galt, ist hier obsolet. Der Betrachter wird, wie der Künstler auch, selbst zum Schöpfer, selbst zur sinnstiftenden Macht des Baudelaire. Dies ist auch bei Clésinger der Fall, bei Degas, bei Gérôme, in unterschiedlich ausgeprägtem Maße.

In diesem Sinne ist der Titel *Pygmalion und Galatea* letzten Endes doch von Bedeutung: nicht als Sujet der Skulptur, nicht als Ausdruck des Mythos, sondern als Prophezeiung und Versprechen: Im Schauen selber wird der Betrachter zu *Pygmalion*, er erschafft die Skulptur, er verleiht ihr im Betrachten, durch das Betrachten, Bedeutung und Leben.

11.2. BAUDELAIRE UND RODIN

„Schön bin ich, o ihr Sterblichen! wie ein
Traum aus Stein, und meine Brust, an der noch
jeder, einer um den andern, sich zerschunden, sie ist
geschaffen, dem Dichter eine Liebe einzuhauchen,
die ewig und stumm ist wie der Stoff.“⁶²⁹

Die schwankende Uneindeutigkeit der Aussage, die Ablehnung gegenüber feststehenden, unverrückbaren Bedeutungen – das ist beiden gleich: dem Dichter und dem Bildhauer. Beide haben auf ihre Weise das „Vage, Sich-Verwandelnde, Werdende, [...] ergriffen und eingeschlossen und hingestellt wie einen Gott; denn auch die Verwandlung hat einen.“⁶³⁰

In Rodin erkennen wir Baudelaire wieder, ja man könnte fast sagen, daß Rodin der Erfüllungsgehilfe der Kunstvision Baudelaire's ist; nicht in dem Sinne, daß Rodin sich von Baudelaire lenken läßt, sondern vielmehr in dem Sinne, daß Baudelaire eine Vision von Skulptur hatte, die Jahre später in Rodin's Schaffen resultierte.

Wie Baudelaire lehnte Rodin das Hübsche und Gefällige ab, es war ihnen beiden zutiefst zuwider. Rodin schrieb über das Hübsche:

„Häßlich ist in der Kunst das, was keinen Charakter
hat, das heißt weder eine äußere noch eine innere Wahrheit
besitzt, ferner das, was falsch und künstlich ist, was, anstatt
ausdrucksvoll zu sein, einnehmend oder schön sein möchte,
[...] alles, was ohne Seele und Wahrheit ist, was sich nur
mit Schönheit oder Anmut brüstet, alles, was lügt.“⁶³¹

Schon Baudelaire hat seinerzeit das Fehlen von Größe beklagt, die Tendenz, die Kunst mit einer Zuckerschicht zu überziehen, um zu gefallen.⁶³² Beide, Rodin und Baudelaire, suchten das Wahre in der Kunst, die innere Wahrheit, die „durch die äußere Form hindurchschimmert.“⁶³³ Für beide gilt, daß die Wahrheit Schönheit ist und somit eine ästhetische Existenz besitzt und damit wiederum das Kunstwerk einen quasi-sakralen Charakter innehat.

Während jedoch die Wahrheit für Baudelaire im Künstlerischen und Künstlichen liegt, im Überwinden der Natur, liegt sie für Rodin in der Natur selbst. Zunächst scheint kein Konsens möglich. Baudelaire zog das Künstliche der Natur vor, für Rodin hingegen

629 Charles Baudelaire, Die Blumen des Bösen: Die Schönheit, a.a.O., S. 91

630 Rilke, Rainer Maria, Auguste Rodin, a.a.O., S. 103

631 Rodin, Auguste, Die Kunst, a.a.O., S. 48

632 Baudelaire, Charles, Salon 1859, a.a.O., S. 134

633 Rodin, Auguste, Die Kunst, a.a.O., S. 7

bedeutet die Natur das Wahre. Doch auch in dieser scheinbaren Unvereinbarkeit gibt es einen gemeinsamen Nenner, denn sowohl Rodin als auch Baudelaire lehnten das geistlose Kopieren der Natur ab. Für Baudelaire ist die Natur das Wörterbuch, das durch den geistigen Filter des Künstlers zur Kunst wird, für Rodin ist Kunst Vergeistigung. Natur muß durch den Filter des Verstandes zur Kunst werden – und damit ist das Ergebnis am Ende dasselbe, auch wenn die Natur bei beiden Künstlern am Anfang unterschiedlichen Wertvorstellungen unterliegt.

Rodin ist außerdem, in Baudelaires Sinne, ein moderner Künstler. Rodins Ziel war es, das Flüchtige, Vergängliche, die Bewegung, die Veränderung zu erfassen. Das Zufällige hat ihn inspiriert: die immer wieder zitierte Beobachtung Gsells in Rodins Atelier, der von nackten Modellen schreibt, die in der Werkstatt herumliefen und deren zufällige Bewegungen von Rodin festgehalten wurden, ist geradezu ein Allgemeinplatz in der Literatur über Rodin geworden. Dieses flüchtige Element der Bewegung, von Rodin festgehalten, hat genau das Ziel zu verhindern, daß seine Werke „der Leerheit einer nichtssagenden abstrakten Schönheit“⁶³⁴ verfallen. Das Poetische des Vorübergehenden – Rodin nimmt es wörtlich. Doch anders als die Impressionisten, die der äußeren Natur verhaftet bleiben, beschränkt sich Rodin bei der Formfindung nicht auf das sichtbare Äußere der Natur. Er sucht das Quentchen Ewigkeit im Vorübergehenden, das Wahre, das nicht nur an der Oberfläche haftet: „Ich sehe die ganze Wahrheit, nicht nur die der Oberfläche. Ich betone die Linien, die den von mir zu deutenden geistigen Zustand am besten ausdrücken.“⁶³⁵

Baudelaire schreibt Ähnliches:

„Die stete Wechselbeziehung zwischen dem, was man Seele, und dem, was man Körper nennt, erklärt zur Genüge, wie alles Materielle oder jeder Ausfluß des Geistigen stets das Geistige darstellt und vertritt, von dem es herstammt.“⁶³⁶

Eine weiterer gemeinsamer Nenner ist die Funktion des Rezipienten eines Kunstwerkes: sie ist bei Baudelaire und Rodin ähnlich. Wie Baudelaire schon zwang Rodin den Betrachter, schöpferisch tätig zu werden. Er lieferte keine Anleitungen, wie das Kunstwerk zu lesen sei, er verweigerte jegliche Eindeutigkeit, jegliche Festlegung und überließ es dem Betrachter, selber im Betrachten, im Schauen, sein Kunstwerk zu erschaffen und zu verstehen. Zwar fordern sowohl Baudelaire als auch Rodin das Denken beim Betrachter, doch kann die Erfassung des Kunstwerkes nicht ausschließlich auf intellektuellem Wege vollbracht werden, sondern geschieht durch die Aufgabe der Distanz zwischen Betrachter

634 Baudelaire, Charles, Der Maler des modernen Lebens, a.a.O., S. 226

635 Rodin, Auguste, Die Kunst, a.a.O., S. 30

636 Baudelaire, Charles, Der Maler des modernen Lebens, a.a.O., S. 227

und betrachtetem Werk. Der Betrachter muß sich nicht nur intellektuell, sondern auch emotional auf das Werk einlassen, träumen. Ohne das Gefühl, ohne sich voll und ganz, mit Haut und Haaren auf das Werk einzulassen, kann es nicht verstanden werden. Fakten geben die Information zu dem Werk, doch diese sind nur am Rande bedeutsam. Das Werk, das Geheimnis, die Seele – diese kann nur in der traumartigen Vision, im Schauen erreicht werden. Der Betrachter erlebt im Schauen seinen eigenen Schöpfungsakt. Gleiches fordert Baudelaire, wie wir ja bereits gesehen haben, vom Betrachter.

Das Sujet des Kunstwerkes ist hier von untergeordneter Bedeutung. Es ist noch vorhanden, als Leitlinie, als Satellit des Kunstwerkes, doch ist es nicht mehr mit den tieferen Bedeutungsebenen des Kunstwerkes verflochten. Hierbei ist nicht das Sujet eines Kunstwerkes gemeint, das als Maske des Kunstwerkes fungiert, als Alibi, damit dieses Werk überhaupt erst erschaffen werden kann und um zu vertuschen, daß das Kunstwerk eines Sujets eigentlich nicht mehr bedarf, wie es bei so vielen Werken des 19. Jahrhunderts der Fall ist. Das Sujet als Zuckerschicht des Kunstwerkes: dies ist ja der Grund, daß wir beim Betrachten der Kunst des 19. Jahrhunderts so oft das Gefühl des Verlogenen, des Nicht-Stimmig-Seins haben. Dieses Problem besteht bei Rodin nicht. Form und Inhalt stimmen überein, ja, sind untrennbar voneinander. Das Sujet hingegen ist bei Rodin nicht bedeutungslos, sondern ergänzt das Werk, denn es ist nicht der Ausgangspunkt der Schöpfung. Rodin hat sich nie gefragt, welchem Thema er sich als nächstes schöpferisch widmen solle, sondern ist den umgekehrten Weg gegangen: er hat sein Kunstwerk geschaffen, das Sujet kam am Ende quasi als Salz in der Suppe hinzu.

TEIL IV.: **SCHLUSS**

12. DIE BETRACHTUNGEN ZUM SCHLUSS

Bevor wir nun zu einem Konsens des zuvor Gesagten kommen können, müssen wir noch einmal zurück zu Baudelaires Ästhetik. Es ist notwendig, denn die hier vorgestellten Kunstwerke und Künstler sind in ihren Auffassungen so unterschiedlich, daß wir den Blick für die Gemeinsamkeiten und das Wesentliche verlieren könnten. Aber um den Blick für die Gemeinsamkeiten erst zu erlangen, müssen wir uns begreiflich machen, welchen Stellenwert, welche Bedeutung die Ästhetik Baudelaires überhaupt in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts gehabt hat. Es geht nicht einmal so sehr darum, die Bedeutung seiner Ästhetik innerhalb der anderen kursierenden und konkurrierenden Theorien herauszustreichen, sondern uns vielmehr verdeutlichen, in welchem Zusammenhang sie stand und welche Konsequenzen aus dieser Theorie zu ziehen sind. Wo führt eine solche Auffassung von Kunst, wie Baudelaire sie hatte, überhaupt hin? Welchen Kurs schlägt die Kunst des 19. Jahrhunderts insgesamt ein? Was passiert mit der Kunst, wenn man die Gedanken Baudelaires nachvollzieht, welche Folgen hat das für die Kunst im Allgemeinen?

Erst, wenn wir uns klargemacht haben, welche Folgen Baudelaires Ästhetik, resp. eine Ästhetik, wie sie im 19. Jahrhundert entstanden ist, führt, können wir einschätzen, welchen Stellenwert die hier vorgestellten Künstler im Zusammenhang mit Baudelaires Vorstellungen von Kunst überhaupt haben. Nicht ohne Grund wurden im letzten Abschnitt die Bildhauer unter die Lupe genommen, die, rein äußerlich gesehen, extrem unterschiedliche Auffassungen von Skulptur, ja von Kunst hatten. Dennoch gibt es Gemeinsamkeiten, die sie verbinden und diese sind, meiner Auffassung nach, wesentlich für das Kunstschaffen dieser fünf Künstler und gehen über das bloß äußerlich Sichtbare hinaus. Sie betreffen das innerste Wesen ihres Kunstschaffens. So ist ihnen allen gemeinsam, daß ihnen die sichtbare Realität nicht genügt hat, sondern sie nach dem Poetischen suchten, nach dem „Mehr“. Diese Suche nach dem „Mehr“, die gänzlich unabhängig, oder zumindest größtenteils unabhängig, von dem Geschmack der Masse erfolgte, bewirkte, daß in ihren Kunstwerken nicht das Gefühl der „Falschheit“ vorherrscht wie in den Werken der so genannten „Karaiben und Barbaren“. Sie bewirkt auch, daß ihre Kunst nicht mehr bloß konsumiert wird, sondern im Gedächtnis haften bleibt und die Gedanken immer wieder auf sie zurückkommen. Diese Suche bewirkt, daß man versucht, die Werke zu verstehen, und das nicht nur auf intellektueller Ebene. Das Unsagbare, Geheimnisvolle dieser Werke berührt aus irgendeinem Grunde, es hält den Betrachter fest, ganz in Baudelaires Sinne.

Warum dies aber der Fall ist und was diese Werke von denen der „Karaiben und Barbaren“ unterscheidet, können wir nur im Kontext klären.

Baudelaires Ästhetik ist, wie wir gesehen haben, keine systematische Ästhetik, nicht in dem Sinne der klassizistischen Ästhetik, die von der Lehr- und Lernbarkeit der Kunst ausgeht. Baudelaires Ästhetik ist das Gegenteil, nämlich eine Ästhetik, in der dem Gefühl und der Intuition ein großer Raum eingeräumt wird. Kunst wird nicht nach vorgegebenen Schemata abgefragt, sondern nach dem Gefühl bewertet. Die Märchenwelt der Kunst, die *Feerie*, die den Betrachter verzaubert und bannt, ihn absorbiert und letztendlich erlöst - denn das ist es, was Baudelaire sich von der Kunst verspricht: Erlösung. Diese Erlösungshoffnung ist im spirituell konzipierten *Surnaturalisme*, von dem zu Anfang die Rede war, eingebettet.

Kunst ist nicht nur Kunst, sondern wird zur Religion, indem sie durch das Versprechen des *Surnaturalisme* die Hoffnung auf Erlösung weckt, die der Religion nicht mehr geglaubt wird. Der Künstler ist nicht mehr nur der Macher von hübschen Bildern, sondern er übernimmt die Schöpferrolle. Das *Surnaturalisme* ist die Welt der Ideen, die es durch das Erkennen der Welt, das Kennenlernen der Natur, zu erkunden gilt. Je mehr der Suchende - bei Baudelaire ist es der Künstler - versteht, die verschlüsselten Symbole entziffert und sie miteinander in einen Kontext setzt, desto näher rückt die Erlösung. Kunst, resp. die Poesie ist das Abbild, das Symbol der ewigen Schönheit. Das „Wörtberbuch“, die natürliche, sichtbare Welt liefert die unverbundenen Symbole, sinnlose Fetzen, Fragmente der Wirklichkeit, die durch den Poeten in einem Zusammenhang gebracht werden müssen. Es geht jedoch nicht um irgendeinen Zusammenhang, sondern die Poesie ist gleichzusetzen mit der Suche nach dem und dem Annähern an das *Surnaturalisme*, der spirituellen Welt der Ideen, die in Hieroglyphen verschlüsselt erscheint. Der Poet ist die Stimme Gottes, er ist der neue Priester, der die Verbindung des Göttlichen mit dem Menschlichen darstellt.

Die Schönheit wird, dem Gedankengang folgend, zur Sinngebung des Daseins. In der Schönheit wird Erlösung gesucht, vom *Ennui*, vom Leiden an der Welt und vom Leiden am Leben selbst. Die „metaphysischen Revolte“⁶³⁷ der Revolution hat nichts als Trümmer hinterlassen. Die Opfer der Aufklärung sind nicht mehr imstande zu glauben, zu sehr wurden sie durch die Erkenntnis des Materiellen in die Welt der Vernunft verstrickt. Die an die Materie gefesselte Vernunft, die nichts außer dem Empirischen als ihr Glaubensbekenntnis zulässt, kann nicht mehr über diese Grenzen, die die Vernunft ihr setzt, hinausgreifen. Sie kann nicht mehr an eine Macht glauben, die nicht zu sehen, nicht zu hören, nicht zu fühlen, nicht zu beweisen ist. Diese spirituelle Lücke, die plötzlich entstandene Leere, gilt es zu füllen. Das Mittel, das für Baudelaire die Lücke füllt, der

637 Wiegand, Anke, Die Schönheit und das Böse, a.a.O., S. 90

Sinn des Daseins, das Versprechen der Transzendenz liegt in der Kunst und soll sich durch sie erfüllen.

Die Sinnsuche, das ist die neue spirituelle Aufgabe der Kunst bei Baudelaire; der Künstler, oder allgemeiner, der Poet fungiert als Prophet des Daseins, der neuen Religion, der Sinngeber. Mit welchen Mitteln der Künstler-Prophet letztendlich das *Surnaturalisme* sucht, ist gleichgültig, solange er Poet bleibt. Eine Ahnung des *Surnaturalisme* kann eine Statue ein Gedicht, ein Musikstück, ein Gemälde geben, in unterschiedlichem Maße. Je weniger materiegebunden die Kunst ist, je weniger greifbar sie ist und je mehr Raum sie zum Träumen und Verflüchtigen der eigenen Person läßt, je symbolhafter und hieroglyphenhafter sie wird, um so stärker ist die Kunst. Die Poesie ist die Heilsbringerin, der Poesie sind alle Künste untertan.

Diese intuitive Richtung der Baudelaireschen Ästhetik ist naturgemäß extrem subjektiv. Sie läßt, anders als die traditionelleren Vorstellungen der Ästhetik, dem Konkreten und Greifbaren nur wenig Raum. Genau so wie die Kunst, die der Ästhetik der *Feerien* verpflichtet ist, extrem subjektiv erscheint, so sind auch die Bewertungskriterien der Ästhetik. Kunst, die nach dem Gefühl beurteilt wird und keinem allgemein nachvollziehbaren Regelkanon folgt, kann „das Künstlerische vergessen lassen“, die künstlerische Qualität in gewissem Maße vernachlässigen, wie, wie wir ja bereits zu Anfang gesehen haben, von Delacroix bemängelt wurde,⁶³⁸ doch hat sie gleichzeitig einen unbestreitbaren Vorteil: sie läßt großen Raum für das Unerwartete, für Überraschung. Sie läßt Raum. Dies gibt dem Kunstkritiker, dem Künstler, dem Betrachter, dem Propheten und dessen Nachfolgern den Platz, Kunst vorurteilsfrei zu betrachten. Ein Realist beispielsweise kann keine Kunst dulden, die Träumen folgt, die darstellt, was nicht zu sehen ist. Baudelaire hingegen gibt sich durch seine Ästhetik die Möglichkeit, diese engen Grenzen, die sich die Ästhetik selbst setzt, zu sprengen. So subjektiv auch Baudelaires Kriterien zur Beurteilung von Kunst sind, sie geben der Überraschung ihren Platz in der Ästhetik, sie können Kunst auch da würdigen, wo andere keine Kunst zu sehen vermögen, sie besteht geradezu aus Einbildungskraft, aus Phantasie.

Der erste Schritt zum „*anything goes*“ wird hier gemacht. Alles wird zunächst einmal gleichwertig Kunst: der japanische Farbholzstich, die afrikanische Maske, die *Reise nach Cythera*, die Architektur des alten Ägypten, die gotische Kathedrale, Delacroix. Was auch immer. Nicht das äußere Kriterium eines Stils, nach dem das 19. Jahrhundert verzweifelt suchte, wird zur Beurteilung herangezogen, sondern wichtig wird auf ein Mal, wie poetisch, wie stark das Kunstwerk auf das Gefühl des Betrachters einwirkt und ihn im Betrachten sich selbst vergessen läßt, resp. wie stark das Gefühl war, das der Künstler

⁶³⁸ vergl. Kap. 2. „Pourquoi La Sculpture est ennuyeuse? Baudelaires Salonberichte über die Plastik, S. 16

hatte. Stil ist Nebensache. Wichtig ist statt dessen die „Königin der Fähigkeiten“, die Einbildungskraft.

12.1. DIE STILFRAGE

Es ist richtig: Baudelaire hat sich zwar, wie auch an anderer Stelle bereits ausführlich gezeigt, in negativer Weise über die Realisten, die Antikenjünger, das *l'art pour l'art* geäußert, jedoch diese ablehnende Haltung nicht zum Ausgangspunkt seiner Kritik am Werk gemacht. Baudelaire war beispielsweise imstande, Pradiers klassizistisch-eklektizistischen künstlerischen Standpunkt zu verachten oder sich spöttisch über David d'Angers Realismus zu äußern, ihre Skulpturen aber dennoch zu bewundern oder zumindest Gefallen an ihnen zu finden.⁶³⁹ Ebenso konnte Baudelaire gleichermaßen Wohlgefallen an stilistisch so vollkommen unterschiedlichen Werken wie Franceschis *Andromeda* (Abb. 34) und an Christophes *La Comédie Humaine* (Abb. 7) finden. Im Falle der *Andromeda* Franceschis hätten wir fast schon davon ausgehen können, daß Baudelaire diese Skulptur beanstandet, weil ihre Vorbilder in der Vergangenheit zu suchen sind, wie auch Baudelaire zugeben muß. Trotzdem bezeichnet er sie als poetisch, aufregend und edel.⁶⁴⁰

Baudelaires Ablehnung oder Annahme von Kunstwerken, die diesem oder jenem -ismus zugehörig waren, war jedoch niemals begründet durch den Stil, den sich der Künstler gewählt hatte, denn ein „Stil“, das war ein intellektuelles Konstrukt, eine vorgefertigte Theorie, die für das Kunstwerk verantwortlich war.

Was ist damit gemeint? Kunststile im 19. Jahrhundert waren künstliche Gedankengebäude, reine Theorien, die der Kunst die Richtung vorgaben. Aus dem zuvor Gesagten jedoch müssen wir erkennen, daß diese Vorstellung eines gedanklichen Konstruktes, in dessen engem Rahmen das Kunstwerk geschaffen wird, Baudelaire zutiefst zuwider gewesen sein muß, denn dieses künstliche Gedankengebäude ergibt sich nicht aus der Kunst selbst, sondern gibt der Kunst von außen ihre Richtung vor – für Baudelaire ein unverzeihlicher Verstoß gegen sein Verständnis von einer Moral in der Kunst. Aus diesem Grunde kann der Stilbegriff kein Urteilkriterium für die Kunst sein, da ein solcher Begriff der Baudelaireschen Kunstanschauung zuwider läuft, obwohl gerade die Stilfrage von enormer Bedeutung für das 19. Jahrhundert ist.

⁶³⁹ Vergl. hierzu die Kritik des Salons von 1845 zu Pradier, Kap. 2.1. Der Salonbericht des Jahres 1845, S. 17

⁶⁴⁰ Baudelaire, Charles, Salon de 1859, a.a.O., S. 403

Informationen und Veröffentlichungen zur Kunst hatten seit der Wende zum 19. Jahrhundert enorm an Umfang und Vielfalt gewonnen. Die Publikationen zur Kunst machten Werke bekannt und allgemein zugänglich, die zuvor nur einer kleinen, elitären Bevölkerungsschicht, die das Glück hatte, sich ausgedehnte Bildungsreisen leisten zu können, zugänglich gewesen war. Der ästhetische Genuß und kunsthistorische Bildung wurde zum Allgemeingut. Es bildete sich außerdem die Möglichkeit heraus, zwischen verschiedenen Werken zu vergleichen und Beziehungen herzustellen, was dazu führte, daß sich in der kunsthistorischen Diskussion ein begriffliches Instrumentarium bilden konnte, mittels dessen

„[...] die wachsende Menge an Objekten ästhetischen Interesses bearbeitet und in übergreifende Zusammenhänge eingeordnet werden konnten. Historisches Denken in der Kunstgeschichte machte die Vorstellung von Zeit-Raum-Koordinaten möglich, welche Objekte und Objekt-Beziehungen fixierte, klassifizierte, identifizierte, inkorporierte.“⁶⁴¹

Im Zuge dessen bildete sich auch das Bewußtsein heraus, daß sich in der Kunst, die innerhalb einer Zeitspanne entstanden ist, gewisse gemeinsame Merkmale herausgebildet hatten, die als typisch für diese oder jene Epoche angesehen wurden, eben der sogenannte „Epochenstil“. Also fragte man auch im 19. Jahrhundert nach dem Epochenstil, der die Kunst des Jahrhunderts kennzeichnen sollte – und fand keinen. Nach einem Besuch der Industrieausstellung von 1834 fragte ein gewisse Flachot angesichts der Stilkonfusion irritiert:

„[...] wo sind die unterscheidenden Qualitäten, die Schulen, die Meister? Befinden wir uns im Griechischen, im Römischen, im Gothischen; greifen wir auf den Stil der renaissance, auf den Ludwigs XIV. oder Ludwigs XV. oder des Empire zurück? Haben wir einen eigenen?“⁶⁴²

Das Problem der Stilfindung wurde angesichts der zunehmenden Disharmonie der Objekte in Kunst und Kunsthandwerk eifrig diskutiert, ebenso wie die Idee von der Notwendigkeit eines Epochenstils, der dem Jahrhundert einen einheitlichen Ausdruck abseits jeder künstlerischen Mode geben sollte.

Die Vorstellung eines zwangsweise einheitlichen Stils einer Epoche hat natürlich etwas zutiefst Künstliches und Fragwürdiges an sich, da in einer solchen Betrachtungsweise die Kunst zum Mittel zum Zweck degradiert wird. In dieser Anschauung zeigt sich das

641 Cleve, Ingeborg, Geschmack, Kunst und Konsum: Kulturpolitik als Wirtschaftspolitik in Frankreich und Württemberg (1805 – 1845), Göttingen 1996, S. 98

642 Flachot, zitiert nach: ebd., S. 106

bürgerliche Zweckdenken: Kunst wird zum Ausdruck der Gesellschaft, und nur, wenn sie die Ideale der Gesellschaft in sich widerspiegelt, hat sie einen Nutzen. Tut sie dies nicht, wird sie zum überflüssigen Ballast, da sie die subjektiven Ansichten einiger Weniger wiedergibt – sie wird so zum Ausdruck einer luxuriösen und vor allem aber nutzlosen Spielerei einer kleinen intellektuellen Elite und der Reichen.

Ein solcher Stilbegriff, geboren aus einem zwanghaften Wollen, einen Nutzen der Kunst zu finden und sie zu einem Spiegel der Epoche zu instrumentalisieren, führt zwangsläufig zu einem Dogma, dem sich Kunst entweder zu unterwerfen hat oder gegen das sie sich auflehnen kann. Ein Stil, der gewollt wird, hat nichts von diesem fließenden, flüchtigen Element, das Baudelaire vorschwebte, sondern widerspricht ihm. Ein Stil, der konstruiert wird, um eine Epoche zu definieren, bedeutet das Gegenteil des Baudelaireschen Ideals von Kunst: er blickt auf das Außen, wo doch das Innere das Eigentliche sein sollte.

Hier, in dem Versuch einer Definition eines Stilbegriffes, besteht das Ziel, einen fest definierten, allgemeingültigen Stil festzulegen, in dem Kriterien für die Kunst sich nicht den Erfordernissen des Schöpfungsprozesses unterwerfen und dementsprechend flexibel sind, sondern der Schöpfungsprozeß sich den Erfordernissen der Definition unterwirft. Kriterien wie „Schönheit“ oder „das Ideal“ sind daher *per definitionem* als allgemeingültig anzusehen.

Ein solcher Stilbegriff ist Ausdruck einer Vorstellung, die Baudelaire nur ablehnen konnte. Er läßt keinen Raum für den Schöpfungsakt, der für Baudelaire eine so große Rolle spielt, sondern ist ein theoretisches Konstrukt. Ein Werk aus einem Traum, der Stück für Stück aus dem großen Wörterbuch durch die Imagination verwandelt wird – so wie es dem Dichter vorschwebt – kann nicht den Gesetzen eines theoretisch-intellektuellen Dogmas folgen. Die Einbildungskraft wird so beschnitten. Schon allein aus diesem Grunde kann der Stilbegriff keine oder nur wenig Relevanz für den Dichter haben.

Zudem muß ein solcher Stilbegriff nach Baudelaires Anschauungen als zutiefst unmoralisch empfunden werden, denn sobald ein Künstler sich einem Stilbegriff unterwirft, der ihm von außen die Regeln vorgibt, handelt er nicht mehr aus einer tiefen Notwendigkeit heraus. Die Kunst, die dieser Künstler schafft, ist folglich unmoralisch, denn sie beruht nicht auf den eigenen, tief im Inneren gefundenen Prinzipien der Kunst, die der Künstler sich selber setzen muß.

12.2. DIE FRAGE DES SUJETS

Genau so wenig wie sich Baudelaire von Stil beschränken läßt, läßt er sich vom Motiv beschränken. Auch hier gilt: *anything goes*, es existieren keine normativen Einschränkungen, sondern allein die, die das künstlerische Subjekt sich selbst setzt. Die *La Gioconda* mit ihrem geheimnisvollen Lächeln, die dekorativ arrangierten Leichenteile eines Géricault, der *Sardanapal*, die *La Masque*. Baudelaire ist nicht festgelegt, sondern sehr flexibel. Er beurteilt das Motiv nicht, vielmehr läßt er sich davon verführen, an erster Stelle steht der elegische Genuß, die Erfahrung der Einbildungskraft. Kein bloßer Hedonismus wie noch bei Stendhal,⁶⁴³ sondern im Genießen wird die Erfahrung des *Surnaturalisme* geboten. Die Annäherung erfolgt in erster Linie emotional.

Es ist nicht so, daß die Frage nach dem Motiv völlig verworfen wird, im Gegenteil. Darauf weist schon der Einwand Baudelaires gegen Frémiets Gorilla hin: er bemäkelt das Sujet, erklärt, daß das Motiv des lüsternen Gorilla nicht würdig sei, daß es dazu diene, Erstaunen, Neugier und eine bizarre Lust am Schauen hervorzurufen.⁶⁴⁴ Doch hier müssen wir unterscheiden: hier ist nicht die Ablehnung des Motivs im Sinne der überkommenen Rangordnung gemeint - Tiermaler befanden sich klassischerweise relativ weit unten auf der Rangliste der Künste - sondern die Ablehnung, weil das Motiv in seinen Augen „unwürdig“ sei. Auch an anderen Stellen bemängelt der Dichter Sujets und Motive. Doch auch in diesem Punkt läßt sich sagen, daß Baudelaire sich nicht den normativen Regeln unterwirft, sondern sein eigenes Bewertungssystem anwendet. So viel ist deutlich, doch es taucht auch ein Widerspruch auf. Schon mehrfach wurde betont, daß das Sujet bei Baudelaire eine eher untergeordnete Rolle spielt, ja nahezu in die Bedeutungslosigkeit versunken ist.⁶⁴⁵ Doch das läßt sich nicht mit dem gerade Festgestellten in Einklang bringen, schließlich ist das Sujet bei Baudelaire sehr wohl ein Bewertungskriterium des Künstlerischen. Er läßt sich davon verführen, verzaubern, entführen - wie also können wir behaupten, das Sujet sei nebensächlich?

Beginnen wir daher der Einfachheit halber noch einmal von vorn und wiederholen nochmals, welche Definition Baudelaire zur Romantik hatte: Romantik, so der Dichter, liege weder in der Wahl des Gegenstandes noch in der Genauigkeit der Wiedergabe. Vielmehr liege Romantik in der Art des Empfindens. Daraufhin wurde hier wiederholt behauptet, daß das Sujet, der Gegenstand der Darstellung, bei Baudelaire an Bedeutung

643 Drost, Wolfgang, Baudelaire und die Kunstkritik, a.a.O., S. 194

644 Baudelaire, Charles, Aufsätze zur Literatur und Kunst, Skulptur, a.a.O., S. 204

645 Vergl. Kap. 3.5.1. *Die Sensation des Neuen und die Antike*, S. 86, sowie Kap. 5.3. *Die „Spitzfindigen“ und „Geistreichen“ der Kunst*, S. 141

verliere. Die Antwort auf diese Behauptung muß aus einem deutlichen „Jain“ bestehen, denn die oben genannte Annahme stimmt nur bedingt.

Tatsächlich ist es leicht, die Äußerung Baudelaires zur Romantik fehlzuinterpretieren. Was Baudelaire mit seiner Definition meinte, war schlicht die Tatsache, daß die Romantik eines Kunstwerkes nicht anhand eines Themas zu erkennen ist. Grob gesagt wählen die Klassizisten vorzugsweise ein antikes Thema, die Realisten, zumindest diejenigen, deren Arbeiten der strengsten Definition des Realismus entsprechen, sollten sich zeitgenössische, sozialkritische Themenbereiche aussuchen. Die Romantik hingegen, zumindest das romantische Ideal, wie es Baudelaire vorschwebt, verlangt dies nicht. Romantisch kann bedeuten, daß dieser Künstler einen Ausflug ins Mittelalter unternimmt (Abb. 86). Ebenso gut kann Romantik aber auch in einem Stilleben enthalten sein (Abb. 87). Eine Landschaft, ein religiöses Bild (Abb. 88) oder ein Grabmonument (Abb. 89) können romantisch sein. Wichtig ist nur, daß der Betrachter die Romantik im Werk *empfindet*.⁶⁴⁶ Also könnten wir nach der Klärung dieser Frage davon ausgehen, daß zuvor die Aussage Baudelaires einfach in einen falschen Zusammenhang gebracht wurde.

Dem ist jedoch nicht so. Es wäre an dieser Stelle tatsächlich einfacher, behaupten zu können, daß zuvor von vollkommen falschen Annahmen ausgegangen wurde. Doch zeigt die gesamte Konzeption des Baudelaireschen Kunstbegriffs, selbst wenn dieser Sachverhalt in der Diskussion niemals explizit genannt wurde, daß die Bedeutung des Gegenstandes des Kunstwerks nicht mehr wirklich wichtig ist. Der Verfall der Bedeutung ist jedoch kein Phänomen, das erstmals bei Baudelaire auftaucht, sondern schon früher festzustellen ist.

Zur Klärung dieses Dilemmas ist ein kurzer Ausflug in die Vergangenheit angebracht, was vielleicht ein wenig umständlich erscheint. Werfen wir aber trotzdem einen Blick auf Platon, dem Urvater aller Ästhetik, wie man ihn nennen könnte, die Renaissance und die klassizistischen Theorien.

12.2.1. EXKURS: PLATONS IDEENWELT

Platon, einer der bedeutendsten und einflußreichsten Philosophen der Antike, beschäftigt sich in seinem philosophischen Diskurs intensiv mit der Frage nach der Schein- und Seinshaftigkeit der Welt. Seiner Erkenntnistheorie basiert auf der Annahme, daß die materielle Erscheinung der Dinge auf eben diesem – Schein – beruht, der ein Abglanz des Seins, der Idee oder auch der Wesenhaftigkeit ist. Zur Anschaulichmachung dieses

⁶⁴⁶ Auf die Diskussion, was genau unter Romantik zu verstehen ist, möchte ich mich hier nicht einlassen, denn diese Frage ist nicht relevant für den weiteren Verlauf der Arbeit.

Konzeptes entwirft Platon in seinem Werk *Poiteia* das *Höhlengleichnis*, das nicht die einzige, wohl aber die wichtigste Darstellung seiner Theorie der Erkenntnis der Dinge darstellt. Im Höhlengleichnis geht Platon von einer höhlenartigen Wohnung aus, in der Gefangene derart angekettet wurden, daß sie nicht imstande sind, den Kopf zu drehen, sondern ihren Blick in Richtung einer Wand fixiert haben. Diese Wand wird von einem Feuer angestrahlt, vor dem ein kleiner Weg entlang führt. Auf diesem Weg sind immer wieder Menschen unterwegs, mal mit und mal ohne Gerätschaften, mal sprechend, mal schweigend. Ihre Schatten werden an die Wand geworfen, auf die die Gefangenen ihren Blick gerichtet haben. Diese Gefangenen halten die flackernden Schatten an der Wand für wahr, schließlich haben sie nie etwas anderes als diese Schatten gesehen. Wird nun einer der Gefangenen von seinen Fesseln befreit und ins Licht gezwungen, geht Platon davon aus, daß der entsprechende Gefangene zunächst einmal überhaupt nichts sieht, da er von dem Licht geblendet wird. Nach und nach jedoch wird dieser anfangen, Dinge zu unterscheiden und zu der Erkenntnis kommen, daß die Schatten in der Höhle nicht mehr sind als eben nur dieses: Schattenbilder der wirklichen Welt.⁶⁴⁷

Die materielle Welt bedeutet für Platon nichts anderes als die Nachahmung der Welt der Erkenntnis. In Platons Theorie wird demnach eine sehr scharfe Grenze zwischen dem Schein und dem Sein, zwischen dem Nachgeahmten und dem Wesenhaften gezogen. Das Wesenhafte gehört nicht der sichtbaren Welt an, sondern ist das Unsichtbare, das nur mit dem Verstand „erkannt“ werden kann.

„Die mittels des Gesichts sich uns offenbarende Welt vergleiche einerseits mit der Wohnung im unterirdischen Gefängnisse, und das Licht des Feuers in ihr mit dem Vermögen der Sonne, das Hinaufsteigen und das Beschauen der Gegenstände über der Erde andererseits stelle dir als den Aufschwung der Seele in die nur durch die Vernunft erkennbare Welt vor [...]. Aber meine Ansichten hierüber sind nun einmal die: im Bereiche der Vernunftkenntnis sei die Idee des Guten nur zu allerletzt und mühsam wahrzunehmen, und nach ihrer Anschauung müsse man zur Einsicht kommen, daß es für alle Dinge die Ursache von allen Regelmäßigkeiten und Schönheiten sei, indem es erstlich in der sichtbaren Welt das Licht und die Sonne erzeugt, sodann auch in der durch die Vernunft erkennbaren Welt selbst als Herrscherin waltend sowohl die Wahrheit als auch unsere Vernunft Einsicht gewährt [...].“⁶⁴⁸

647 Platon, *Der Staat*, siebentes Buch, 514 – 518, nach der Übersetzung von Wilhelm Wiegand
 648 ebd., 517

Die platonische Erkenntnis bedeutet Anamnesis, Wiedererkennung von Anschauungen der Ideen des wahrhaft Seienden.⁶⁴⁹ Im Erkenntnisvorgang wird die Ablösung von der Sinnenwelt notwendig, die das Wiedererkennen schwierig bis unmöglich macht. Es ist in diesem Zusammenhang jedoch nicht die Erkenntnislehre Platons, die uns interessieren sollte, sondern viel mehr die Tatsache, daß die Realität, die Platon entwirft, in zwei Ebenen geteilt wird: die erste Ebene ist eine höherstehende, ideelle Welt, die von den leiblichen Bedürfnissen, ja von der Materie an sich gelöst ist. Diese Welt ist eine Welt der ewigen Ideen und in einer göttlichen Sphäre beheimatet.

Die zweite Ebene ist die materielle Welt, die weit unter der Welt der Ideen, des Wesenhaften, anzusiedeln ist. Erst, wenn die Reize der Sinnenwelt überwunden werden, ist ein Aufstieg in die Welt der Erkenntnis möglich. Zuvor muß sich der Mensch mit den Verblendungen und dem Scheinhaften der Welt, den Schattenbildern an der Höhlenwand, die nicht einmal als bloße Schatten erkannt werden, zufrieden geben. Als Schattenbild der Schatten wertet Platon die Kunst, insbesondere die Malerei, die in seinen Augen nur die bereits schon nachgeahmte Welt nachahmt und daher noch weiter vom Sein entfernt ist als die materielle Welt.

12.2.2. PAIDEIA ODER DIE ERZIEHUNG DER SEELE. DAS IDEAL DES KLASSIZISMUS

Die Schattenbilder Platons, die die Welt in eine von der Wahrheit entfernte materielle Welt und eine ideale Ideenwelt teilten, hatten ihre Nachwirkungen, die noch weit in die Neuzeit hineinreichten. Eine dieser Auswirkungen war die dauernde Vernachlässigung oder Verachtung des Materiellen in der christlichen Welt. Wie Gerhardt Kapner anmerkt, ist die „Körperferne“, die Trennung von Geistigem und Körperlichem der westlichen Kunst eines ihrer typischsten Merkmale und direkt aus der platonischen Erkenntnistheorie abzuleiten.⁶⁵⁰

Sinnlichkeit, Körperlichkeit, Materie – dies sind Dinge, die immer wieder, übrigens nicht nur seitens der Kunst, mißtrauisch beäugt wurden. Kunst legitimierte sich, insbesondere seit der Renaissance, weniger als körperliches, sinnennahes Schaffen als vielmehr als Produkt des Geistes. Dies zeigt sich beispielsweise in den Schriften Leon Battista Albertis. Hier wird Kunst zur Wissenschaft, zu einer geistigen Tätigkeit. Die Erfindung

⁶⁴⁹ Meyers Konversationslexikon, a.a.O., Bd. 1, S. 532, Stichwort: „Anamnéstik“; Der Platonische Entwurf der Welt ist im übrigen keineswegs ein veraltetes Konzept, sondern wird auch noch bis weit in die Neuzeit hinein kontrovers diskutiert.

⁶⁵⁰ Kapner, Gerhardt, Die Kunst in Geschichte und Gesellschaft. Aufsätze zur Sozialgeschichte und Soziologie der Kunst, Wien - Köln 1991, S. 23ff.

der Zentralperspektive beispielsweise ist wohl eines der klassischsten Beispiele für die Anwendung und Übertragung empirischer Beobachtungen und Messungen auf die Kunst.

Albertis Theorie der Schönheit ist ein weiteres Beispiel für die Einbeziehung des geistigen Elementes in eine Tätigkeit, die sich über das Stigma der bloßen handwerklichen Tätigkeit erheben wollte: Die Schönheit als objektive Norm ist Harmonie.⁶⁵¹ Die Harmonie wiederum ist das perfekte Zusammenspiel der Teile und keine Erfindung des Menschen, sondern das absolute und fundamentale Prinzip der Natur. Um der Harmonie und damit der Schönheit auf die Spur zu kommen, ist es also erforderlich, die Natur genauestens zu beobachten, um den elementaren Gesetzen, denen die Natur unterliegt, auf die Spur zu kommen.

Ausdruck der intellektuellen, wissenschaftlichen Tätigkeit des Künstlers ist die Zeichnung, auf der alle bildenden Künste beruhen. Ich rufe noch einmal kurz in Erinnerung, was zuvor schon erklärt wurde⁶⁵²: Die Zeichnung als Tätigkeit, oder vielleicht besser: als Ausdruck des Verstandes fordert durch ihren abstrakten Charakter die intellektuellen Fähigkeiten des Künstlers. Erst durch das *disegno* wird Kunst zur Wissenschaft. Die Zeichnung als Gegensatz zur Materie und auch als Gegensatz zur Natur – darin zeigt sich der neoplatonische Einfluß, der im Zeitalter der Renaissance stark ausgeprägt war. Natur (oder Materie) als Gegensatz von Verstand wird hier nicht zwar nicht direkt entwertet, jedoch wird deutlich, daß der Verstand auf der neoplatonischen Stufenleiter des Seienden einen höheren Rang einnimmt als die Materie, die in der Hierarchie ganz unten rangiert. Der Verstand gehört der Welt des Geistigen an, die bei Plotin der platonischen Ideenwelt entspricht und steht somit auf der Stufenleiter des Seienden nur eine Stufe unter dem „Einen“, „Urschönen“, „Urgrund“ oder welche Bezeichnungen auch immer für die Quelle des Universums gewählt werden wollen.⁶⁵³

Platonisch ist auch der Begriff der „Idee“ (*concetto*) oder des „inneren Vorstellungsbildes“ (*disegno interno*). Hier verweise ich nochmals an den zuvor schon erwähnten und zitierten Brief des Raffael an Baldassare Castiglione.⁶⁵⁴ In einem der Gedichte Michelangelos kommt die Tendenz, sich von der reinen Naturnachahmung zu entfernen und ein Ideal zu bilden, das der Künstler in sich trägt besonders gut zum Ausdruck:

651 Tatkiewicz, Wladislaw, History of Aesthetics, a.a.O., S. 83

652 Kapitel 3.3.5 Über die Beziehung zwischen Ästhetik, Moral und Natur, S. 66f.

653 Allesch, Christian G., Geschichte der psychologischen Ästhetik, a.a.O., S. 29

654 vergl. Kapitel 3.5.1. Exkurs zur Kreativität

„Die Schönheit kommt mir in den Sinn / Die früher
in der Seele ich gehegt / Das innere Bild wächst unentwegt
/ Das äußere schwindet ohne Wert dahin.“⁶⁵⁵

In einigen kurzen Worten zusammengefaßt, wird im Verlaufe der Renaissance der Versuch gemacht, die bildenden Künste auf ein Grundlage der Vernunft und Wissenschaft entwickeltes System zu stellen.

Verstand, Vermessung, Beobachtung – all das sind Schlagworte, die später auch in der klassizistischen Theorie relevant werden. Schon in der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts, die sich noch sehr stark von dem Lehrgebäude der Renaissance beeinflusst zeigte, zeigt sich die zunehmende Konzentration der Aufmerksamkeit auf ein Konzept von Kunst, das sich mehr und mehr dem Abstrakten zuneigte. So wurde im 17. Jahrhundert zu Zeiten Félibiens, Colberts und Le Bruns zum Beispiel nicht mehr diskutiert, *wie* die Natur am besten nachzuahmen sei, sondern *was* nachahmenswert sei. Das Hauptaugenmerk lag im Grunde auf der Bildidee, dem Inhalt. Das Thema ist nicht mehr der „frei nach den Gesetzen der Natur sich bewegende, sondern der durch übergeordnete gesellschaftliche Instanzen limitierte Mensch.“⁶⁵⁶ Nicht zufällig wurde gerade in dieser Zeit die Rangordnung der Künste festgelegt und zum Dogma erklärt, das noch weit bis ins 19. Jahrhundert hinein gültig sein sollte – und in dieser Rangordnung wurde deutlich, daß das Element des Geistes eine übergeordnete Bedeutung im Vergleich mit dem Element der Materie besaß:

„Die Hierarchie dieser Gattungen [...] folgt [...] der traditionellen Unterscheidung von Seinsstufen, die von der unbelebten Materie über die Tiere zum Menschen führt. [...] Die höchste Gattung ist [...] nicht die Darstellung eines einzelnen Menschen in Ruhestellung, sondern die einer Handlung, [...].“⁶⁵⁷

Die Konzentration auf den theoretisch-intellektuellen Teil der Kunst zeigte sich auch in der Lehre. In der Akademie wurde weder gemalt noch skulptiert – das geschah im Atelier⁶⁵⁸ – sondern gezeichnet, und zwar nach der Antike und nach dem lebenden Aktmodell.⁶⁵⁹ Die

655 Zitiert nach: Pochat, Götz, Geschichte der Ästhetik, a.a.O., S. 256 („Mentre ch’alla beltà, ch’i viddi in prima / Apresso l’alma, che per gli occhi vede, / L’immagin dentro cresce, e quella cede / Quasi vilmente e senza alcuna stima”)

656 Held, Jutta, Französische Kunsttheorie, a.a.O., S. 121

657 ebd., S. 123

658 Die Ateliers oder besser Werkstätten der Künstler waren im wesentlichen noch so organisiert wie im Mittelalter. 1663 wurde in der Académie festgelegt, daß jeder *académicien* sechs Schüler unterrichten durfte. Umgekehrt durfte sich niemand als Student an der Académie einschreiben, der nicht ein Zertifikat von seinem Meister vorweisen konnte. Pevsner, Nikolaus, Academies of Art, a.a.O., S. 92

659 Die Kurse an der Académie waren in zwei Klassen unterteilt. Die unteren Klassen, die *Salle du Dessin*, kopierten Zeichnungen des Professors, die oberen zeichneten größtenteils nach dem lebenden Modell. ebd., S. 92

Zeichnung ist, nach Le Brun, „der Pol und der Kompaß, der uns die Regel gibt.“⁶⁶⁰ und nach Félibien „der erste und der wichtigste Teil der Malerei.“⁶⁶¹

Das Zeichnen nach dem lebenden Modell wurde zu einem zentralen Bestandteil der akademischen Lehre; und zwar so zentral, daß das Aktzeichnen später als Monopol der Akademie deklariert wurde. Selbst in den Ateliers der Künstler war das Zeichnen nach dem lebenden Modell verboten.⁶⁶² Ergänzt wurde der Zeichenunterricht durch zusätzlich an der Akademie gelehrt Wissenschaften, in erster Linie Anatomie, Geometrie, Proportionslehre, Perspektive und Geschichte.⁶⁶³ Im akademischen Unterricht wurden also keine künstlerischen Techniken, sondern die abstrakten und allgemeingültigen Prinzipien der Kunst vermittelt. Hinter diesem Prinzip steckt die Überzeugung, daß Kunst auf Regeln beruhe, die vermittelbar und erlernbar sind. Das Programm der Lehre blieb während des gesamten 18. Jahrhunderts bis weit ins 19. Jahrhundert gültig.

Die Überlegenheit der Vernunft, die Überzeugung, daß die Materie und die handwerkliche Tätigkeit den Ideen und der gedanklichen Arbeit unterlegen sei, finden wir auch in den klassizistischen Theorien des 18. Jahrhunderts.

Die Theorie des Klassizismus, in der die Schönheit nicht sinnlich und subjektiv, sondern rational und objektiv erfaßt werden soll - das äußere Schöne ist die sinnliche Erscheinung von etwas Geistigem⁶⁶⁴ - wird mit dem Verstand begriffen.

Und so wendet sich die Kunst auch wieder von der Farbe und dem Malerischen ab, um zur Linie zurückzukehren, die der Ausdruck des Verstandes ist und reine Schönheit ohne den sinnlichen Reiz der Farbe, oder wie in der Skulptur, dem Spiel von Licht und Schatten. Der Kontur ist der Ausdruck der idealischen Schönheit schlechthin.

„Könnte auch die Nachahmung der Natur dem Künstler alles geben, so würde gewiß die Richtigkeit im Kontur durch sie nicht zu erhalten sein; diese muß von den Griechen allein erlernt werden. Der edelste Kontur vereinigt oder umschreibt alle Teile der schönsten Natur und der idealischen Schönheit in den Figuren der Griechen; oder er ist vielmehr der höchste Begriff in beiden.“⁶⁶⁵

660 Le Brun, zitiert nach: ebd., S. 96 („[...] le pôle et la boussole qui nos règle.“)

661 Félibien, zitiert nach: ebd., S. 96 („[...] la première (partie) et la plus essentielle de la peinture.“)

662 Boime, Albert, *The Academy*, a.a.O., S. 4

663 Held, Jutta, *Französische Kunsttheorie*, a.a.O., S. 36

664 Schlegel, August Wilhelm, *Vorlesungen über die Ästhetik*, a.a.O., S. 299; vergl. dazu auch 3.3.2. Moral und Schönheit - das 18. Jahrhundert, S. 58f., in der wir das Thema bereits kurz angeschnitten haben

665 Winckelmann, Johann Joachim, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Stuttgart 1969 und 1995, S. 15

So dringt man ein in die „innerste Seele der Schönheit“, ⁶⁶⁶ in eine der Zeit enthobene, ewig gültige Form. Die nach Innen gekehrte Sicht, zu der sich jeder Mensch erziehen soll, will er den Grund der Wahrheit und der Weisheit entdecken, ist die *padeia*, die Erziehung der Seele. Kunst soll, so die neue ästhetische Bewegung, ein „reines ästhetisches Vergnügen ohne Begehren sein.“ ⁶⁶⁷ Antonio Canova teilt diese Ansicht, wie wir ja bereits festgestellt haben. ⁶⁶⁸

Das klassizistische Ideal, das von Leuten wie Winckelmann oder Quatremère de Quincy kreiert wurde, bestand darin, sich von der materiellen Welt so weit als möglich zu lösen, um im Kunstwerk etwas darzustellen, was über die materielle Welt hinausging. Die im Kunstwerk sich emanierende Schönheit sollte ein Spiegelbild der Schönheit sein, die nicht mit den Sinnen wahrgenommen werden konnte, sondern nur durch den Verstand erfaßt und begriffen werden konnte. Im Kunstwerk sollte nicht die Welt zum Ausdruck kommen, sondern das Göttliche. Nur so kann der Künstler vorstoßen zur innersten Seele der Schönheit, die über die äußere Schönheit hinausgeht.

Damit aber geht die Schönheit eine enge Bindung mit der Moral ein:

„Was aber sollen wir gar glauben, wenn einer das Schöne selbst sonnenhaft rein ungemischt sehen dürfte [...] dort allein ist ihm bestimmt, blickend mit dem Auge, von dem das Schöne sich erblicken läßt, nicht Schattenbilder der Tugend zu gebären, weil er nicht ein Schattenbild umarmt, sondern wahre Tugend umarmt, weil er das Wahre umarmt?“ ⁶⁶⁹

Einer der wichtigsten Begriffe ist für die Klassizisten der Begriff der Moral. Schönheit ohne Moral ist für den klassizistischen Künstler oder Theoretiker verwerflich, da eine solche Schönheit an der Oberfläche bleibt, bzw. an die Ebene des sinnlich wahrnehmbaren gebunden bleibt und sich nicht über die Materie erhebt. Die Betonung der absolut moralischen Aufgabe der Kunst hat einen didaktischen Hintergrund. Durch moralische Inhalte und Formen soll der Betrachter selbst zum moralischen Handeln und Denken angeregt werden.

Aus diesem Grunde reguliert das ideale klassizistische Kunstwerk die Sicht des Betrachters, indem es zwar immer noch angenehme Formen aufweist, jedoch keine sinnliche Verlockung von diesem ausgeht. Vielmehr soll der Betrachter zur rationalen Kontemplation angeregt werden. Die klassizistische Transformation des Sehens transzendiert somit das Materielle

666 Mah, Harold, *Enlightenment Phantasies*, a.a.O., S. 77

667 Humboldt in einem Brief an Goethe, zitiert nach: ebd., S. 79

668 Canova, vergl. Kap. 3.3.2. Moral und Schönheit - das 18. Jahrhundert, S. 59

669 Platon, *Das Gastmahl*, a.a.O., S. 87

und erhebt es in eine gleichsam spirituelle Sphäre der Kunst. Das sichtbare Äußere des Kunstwerks wird so auf größtmögliche Art abstrakt aufgefaßt.

Weißer Marmor zum Beispiel war im Klassizismus unter anderem deshalb so beliebt, weil er durchscheinend, ja geradezu entmaterialisiert, körperlos wirkt. Der Betrachter kann sich voll und ganz auf die reine Form konzentrieren, die nicht durch ein Spiel von Farbe „verunreinigt“ wird. Deutlich wird dieser abstrahierende Ansatz für die Kunst in der Beschreibung Winckelmanns des *Laokoon*, in welcher der Körper so weit wie nur irgend möglich entsinnlicht wird und durch die ästhetische Sicht ersetzt wird. Die Sinnlichkeit der Kunst ist in Winckelmanns Falle eine abstrakte Sinnlichkeit, die sich dem Körper entzieht und sich rein auf den Verstand beschränkt. Das klingt ein wenig paradox und bedarf vielleicht einer näheren Erläuterung.

Wie zuvor bereits erklärt, erheben der Klassizismus und auch Winckelmann die Linie, resp. den Kontur zum Ausdruck der idealischen Schönheit. Der Körper wird dabei seiner Räumlichkeit, ja geradezu seiner Leiblichkeit beraubt. Doch ist auch Winckelmann sich bewußt, daß eine Skulptur als Repräsentant eines Körpers ein dreidimensionales Gebilde bleibt. Sehen wir uns doch die Beschreibung zum *Laokoon* an:

„Noch deutlicher aber läßt sich dieses zeigen an eben diesen Muskeln am *Laokoon*, welcher eine durch das Ideal erhöhte Natur ist, verglichen mit diesem Teile des Körpers an vergötterten und göttlichen Figuren, wie der *Herkules* und *Apollo* im *Belvedere* sind. Die Regung dieser Muskeln ist am *Laokoon* über die Wahrheit bis zur Möglichkeit getrieben, und sie liegen wie Hügel, welche sich ineinander schließen, um die höchste Anstrengung der Kräfte im Leiden und Widerstreben auszudrücken. In dem Rumpfe des vergötterten *Herkules* ist in eben diesen Muskeln eine hohe idealische Form und Schönheit; aber sie sind wie das Wallen des ruhigen Meers, fließend erhaben und in einer sanften abwechselnden Schwebung. Im *Apollo*, dem Bilde der schönsten Gottheit, sind diese Muskeln gelinde und wie ein geschmolzen Glas in kaum sichtbare Wellen geblasen und werden mehr dem Gefühle als dem Gesichte offenbar.“⁶⁷⁰

Um dem Körper seine Leiblichkeit zu entziehen, um ihn als Körper zu entsinnlichen und ihn nicht mehr als Körper wahrnehmbar zu machen, transzendiert Winckelmann diesen und macht ihn zum reinen Objekt. Muskeln, die mit Wellen des Meeres oder geschmolzenem Glas verglichen werden, werden durch eine solche Beschreibung keineswegs wieder der so verachteten Natur angenähert, sondern sozusagen ihrer Identität als „Muskeln“, resp. ihrer Zugehörigkeit zu einem Körper beraubt und zum Objekt ästhetischer Anschauung

670 Winckelmann, Johann Joachim, *Geschichte der Kunst des Altertums*, a.a.O., S. 141

gemacht. Kurz gesagt: der Körper wird entsexualisiert. Er hat die Transformation des sokratischen Eros vollzogen und wird in Winckelmanns Augen zum Repräsentanten der „innersten Seele der Schönheit“. Vielleicht wäre es genauer gewesen, zu sagen, daß Winckelmann den Körper nicht nur transzendiert, sondern ästhetisiert hat.

Im Kunstwerk soll das „Ideal“ zum Vorschein kommen, d.h. der Sieg des Verstandes über die Beschränkungen der Materie. Bereits die wissenschaftliche, intellektuelle Basis, auf der die Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts fundiert wurde und die hier in aller Kürze erläutert wurde, machte die Kunst im höchsten Maße abstrakt; zeigt uns, daß es um mehr ging, als bloß eine Illusion der äußeren, sichtbaren Wirklichkeit zu schaffen. Das Ideal, nach dem die Künstler des 18. Jahrhunderts suchen, findet sich in der geistigen Welt, die der materiellen Welt entgegengesetzt ist. Der sichtbare Ausdruck dieses Ideals kann demzufolge, will es seinen Platz in der Kunstwelt dieser Zeit behaupten, *unmöglich* ein Kunstwerk sein, das uns die Illusion von Lebendigkeit vorgaukelt und die Sinne stimuliert. Vielmehr war das Kunstwerk, in welchem sich das Ideal aussprach, gekennzeichnet „durch das, was ihm fehlt, um als Realität zu erscheinen.“⁶⁷¹ Es ging den Künstlern nach der Mitte des 18. Jahrhunderts um ein objektives Schönheitsideal, das ein „sinnliches Erscheinen der Idee“ ist. Das sinnliche Scheinen ist die Linie, der Kontur, die den Verstand anspricht. Die Kunst wird so auf die höchst denkbare Ebene des Entsinnlichten gehoben. In diesem Anspruch der Klassizisten zeichnet sich allmählich ein Problem ab, das zu dieser Zeit vielleicht noch gar nicht wahrgenommen wurde und das jedoch schließlich auch bei Baudelaire evident wird.

12.2.3. DAS ROMANTISCHE IDEAL

Die Romantik hingegen, die in der Literatur gerne als Gegenströmung zur Klassik zitiert wird, verweigert sich der Vorherrschaft des Verstandes und der Vernunft und versperrt sich dem klassizistischen Bedürfnis nach Reinheit der Form und Geschlossenheit. Statt dessen ist die Romantik Gefühl, das Streben nach dem Unendlichen, Enthusiasmus, Glauben, Intuition, Phantasie und die irrationale Funktion des Verstandes. „Kunst ist Gefühl“ rief Alfred de Musset aus.⁶⁷² Alfred de Vigny charakterisierte die Romantik als „kristallisierte[n] Enthusiasmus.“⁶⁷³ Deschamps schrieb 1824 über die Romantik: „Der verwickelte Streit zwischen Klassikern und Romantikern ist nichts anderes als der ewige Krieg zwischen prosaischen Geistern und poetischen Seelen.“⁶⁷⁴ Eine wesentlich

671 Quatremère de Quincy, zitiert nach: Körner, Hans, Auf der Suche nach der „wahren Einheit“, a.a.O., S. 199

672 Musset, zitiert nach: Tatarkiewicz, Wladyslaw, Geschichte der sechs Begriffe a.a.O., S. 272

673 Alfred de Vigny, zitiert nach: ebd., S. 272

674 Deschamps, zitiert nach: ebd., S. 273

nüchternere Betrachtungsweise findet sich bei Julian Schmidt, der schon im Jahr 1848 eine Geschichte der Romantik veröffentlichte:

„Zwischen diesen beiden Extremen, der willkürlichen Stimmung und der abstrakten Universalität schwankend, wird das Ich rastlos hin- und hergetrieben. Die unendliche Aufgabe ist, durch eigene schöpferische Kraft die Einheit des Idealismus und Realismus zu vergegenständlichen. Der Geist wirft sich empirisch auf alles Objektive und will zuerst das All, das heißt Alles verklären, [...]“⁶⁷⁵

Die entfesselten Leidenschaften der Romantik, die sich des klassischen Schönheitsbegriffs nach und nach entledigt hatte, suchten nach dem „kosmischen Zusammenhang der Dinge.“⁶⁷⁶ Auf diese Suche hat sich auch Théophile Gautier begeben, wenn er schreibt, daß es ihm nach allem verlangt, was jenseits liegt, daß er nach der Entsprechung des Himmels im Schönen sucht. Durch die Poesie und Musik sei der Mensch in der Lage, die „Herrlichkeiten jenseits des Grabes“ zu erahnen. Poesie sei demzufolge die Sehnsucht nach einer höheren Schönheit, welche sich in einer Gemütsregung, der Begeisterung der Seele manifestiere.

Aus dieser romantischen Sehnsucht, die der klassizistischen Vernunfttelei so entgegengesetzt erscheint, läßt sich wieder einmal das Phantom der platonischen Idee erkennen. Hier jedoch steht nicht mehr die Überzeugung, daß hinter den sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungen die unveränderliche und unendliche Idee steckt, sondern es besteht die Sehnsucht danach. Es handelt sich hierbei um die Sehnsucht nach einem „Mehr“. Die Banalität des bürgerlichen Daseins mit den zutiefst materialistischen bürgerlichen Werten läßt den Wunsch nach einem „Mehr“ aufkommen, nach einem Sinn, in dem sich das Dasein erfüllt – eben diesen schon genannten „kosmischen Zusammenhang der Dinge“. In diesem Taumeln durch die Abgründe und Höhen der Leidenschaften, der ungezügelten Phantasie weigert auch die Romantik sich – ebenso wie die Klassizisten – die Welt als gegeben anzunehmen. Den „Urgrund“, das „Urschöne“ oder das „Eine“, das über der materiellen Welt anzusiedeln ist, zu finden, ist das Ziel jenes Strebens. Diese romantische Schwärmerei läßt sich mehr auf Plotin als auf Platon zurückführen, da – nach Robert Zimmermann – Plotins Philosophie „einer mehr zum geistreichen Schwärmen als verstandesklaren Denken geneigte Richtung [...]“⁶⁷⁷ entspreche. Für die romantische Schwärmerei gilt dies insofern, als daß nach dem Einen im Seelischen gesucht wird, im Akt des künstlerischen Vollzuges. Das (künstlerische) Subjekt hat Teil am Schönen als

675 zitiert nach: Hofmann, Werner, Das irdische Paradies, a.a.O., S. 18

676 Doetsch, Hermann, Flüchtigkeit, a.a.O., S. 124

677 Zimmermann, zitiert nach: Allesch, Christian G., Geschichte der psychologischen Ästhetik, a.a.O., S. 31

Idee – jedoch nicht als Abbild, sondern im Sinne einer ständigen Offenbarung.⁶⁷⁸ „Nicht die Materie trägt die Idee, sondern sie existiert im Entwerfenden [...].“⁶⁷⁹

So gesehen besitzt auch die Romantik ihr Ideal, das zwar von der klassischen Vorstellung abweicht, nichtsdestotrotz aber ein Ideal bleibt. Die Suche nach dem Ideal, nach der sogenannten „*blauen Blume*“ der Romantiker ist die Suche nach dem Unendlichen, Metaphysischen, aber auch nach der Wahrheit, die im Unendlichen, hinter dem Sichtbaren verborgen bleibt. Die Wahrheit ist keine universelle, allgemeingültige wie die der Klassizisten, die auf der Jagd nach den unveränderbaren Idealen des wahrhaft Seienden sind. Beide streben nach der Erkenntnis: die Romantiker suchen diese Erkenntnis in der subjektiven Offenbarung, die Klassizisten in der Ratio.

12.2.4. DIE ENTGÖTTLICHUNG DER WELT

Wie wir hier gesehen haben, weigerte sich die Kunst seit der Renaissance, sich mit ihrer alten Rolle als bloßes Handwerk abzufinden. Die Berufung auf wissenschaftliche Prinzipien, die auch für die Kunst anzuwenden seien, bedeutet zunächst einmal eine Entfernung von der Spiritualität des Mittelalters. Nicht mehr die jenseitige Welt, das Paradies, ist das Objekt künstlerischen Interesses, sondern das Diesseits. Öffnen sich die Künstler jedoch dem Diesseits und der sichtbaren Welt, so entsteht naturgemäß ein Dilemma, nämlich das Dilemma der Rechtfertigung der Kunst. Welchen Nutzen kann Kunst haben, die den Betrachtern nicht mehr die Wunder und Schönheiten oder die Gefahren der Hölle vor Augen führen kann? Welchen Nutzen hat Kunst, wenn sie nicht mehr zur tiefen Versenkung und religiösen Meditation verleitet, sondern nur noch die Wirklichkeit, die ohnehin zu sehen ist, abbildet?

In diesem Falle wäre Kunst nutzlos, nicht mehr als eine bloße Dekoration und Spielerei für die Reichen, die sich die hübsche Ausstattung ihrer Bücher und Räume leisten konnten. Wird aber zur Wirklichkeitsschau das Element des Idealen hinzugezogen, so kann sich die Kunst zum einen dem Vorwurf der bloßen, unmittelbaren Kopie der Wirklichkeit entziehen, und sich selber Legitimation durch eine gesteigerte Bedeutung verschaffen. Kunst als Wissenschaft – in diesem Verständnis bedeutet Kunst nicht bloß das Schaffen von hübschen Gegenständen, sondern wird zum Mittel der Erkenntnis. Wenn sie jedoch zu einem Mittel der Erkenntnis wird, bedeutet das eine Abkehr vom Unmittelbaren, sei es von der unmittelbaren Anschauung des Seienden oder der unmittelbaren Vision des Jenseitigen. Der Intellekt, die Reflexion tritt zwischen Schau und Tätigkeit.

678 vergl. hierzu 3.3.1. Die Bedeutung des Schönen in der Kunst - ein Überblick, S. 44

679 Allesch, Christian G., Geschichte der psychologischen Ästhetik, a.a.O., S. 30

Die Auswirkungen dieser Entwicklung sind im 19. Jahrhundert, teilweise schon im 18. Jahrhundert zu spüren, als alte Traditionen sich auflösten. Mit der zunehmenden Verwissenschaftlichung der Welt, mit dem Bedürfnis, die Welt im Großen und Kleinen rational zu erfassen und zu erklären, verschwand Gott. Der Mensch und die Welt standen nicht mehr im Zentrum eines Universums, das von Gott geschaffen wurde, sondern die „Weltmaschine“, in der die Erde um das neue Zentrum Sonne kreiste. Die Entdeckungen von Männern wie Keppler, Kopernikus und Gallilei bewirkten nicht nur, daß der Glaube an ein geozentrisches Weltbild, wonach die Erde einen festen, unveränderlichen Fixpunkt darstellt, um den die Welt sich bewegt, erschüttert wurde und sich langsam ins Nichts auflöste, sondern auch, daß der Glaube an einen statischen, unbewegten Kosmos erschüttert wurde.

Es gab kein in sich geschlossenes, unveränderliches und endgültiges Universum mehr, sondern alles bewegte sich um die Sonne. Die Idee der Bewegung impliziert natürlich die Assoziation mit einer Maschine, deren Räderwerk von einem genialen Uhrmacher konstruiert und in Bewegung gehalten wird. Ein Rädchen bewegt das nächste; ein Ereignis hat Auswirkungen auf das nächste. Damit das funktioniert, muß es Gesetze geben. Wenn es Gesetze gibt, ist der Mensch in der Lage, sie zu entdecken:

„Wir müssen in Wahrheit die Natur sezieren; wir müssen sie verfolgen, denn sie versteckt ihr Geheimnis vor uns. Wissen und nicht der Glaube ist das Mittel, wie die Natur uns offenbart wird.“⁶⁸⁰

So die Worte Francis Bacons. Gott wird in dieser Theorie quasi in den Ruhestand geschickt. Er hat war die Weltmaschine in Gang gesetzt, aber es gibt keinen Grund für ihn, in diese Maschine einzugreifen.⁶⁸¹ Von der Vorstellung eines passiven, nicht eingreifenden Gottes hin zu Zweifel, ob überhaupt ein Gott existiert, ist es nicht weit. Eine gottgegebene Ordnung konnte demnach nicht mehr existieren, die Ordnung wurde durch die Natur festgelegt – oder durch den Menschen, denn wenn Gottes Ordnung in der Natur nicht existiert, dann konnte auch eine Herrschaft von Gottes Gnaden angezweifelt werden. Ebenso angezweifelt werden konnte die Stellung des Einzelnen in der Weltordnung. Der Mensch kann lernen, und – ebenso wie das Universum – fortschreiten, sich verändern und entwickeln. Traditionen konnten sich verändern, nichts war mehr absolut. Wie Hofmann es formuliert: „Mit den Dogmen der Religion verlieren auch alle anderen allgemein

680 Francis Bacon, zitiert nach: Jackson, Douglas W.A., *The Shaping of our World*, a.a.O., S. 82 (“We must in truth [...] dissect nature; we must hound her because she hides her secret from us. Knowledge and not faith is the means whereby the world of nature is revealed to us.”)

681 Barzun, Jacques, *From Dawn to Decadence*, a.a.O., S. 360

gültig geglaubten Wertvorstellungen ihren absoluten Rang, ihr Geltungsbereich wird zeitlich und geographisch begrenzt.“⁶⁸²

Zu der „Entgöttlichung“, wie Karl Scheffler es nennt, kam die Entzauberung der Welt. Mehr und mehr wurde das Leben im Materiellen verankert und der Natur wurden nach und nach die Geheimnisse entrissen. Mit der Industrialisierung kam der Traum vom Wohlstand für alle, von Konsumartikeln für jedermann und der Traum vom unendlichen Fortschritt. Fortschritt bedeutete aber auch und besonders die Ablösung von den Traditionen, auch in der Kunst, die sich an die neuen Bedingungen anpassen mußte. So wurde das alte Mäzenatentum des Adels und der Kirche nach und nach durch bürgerliche Auftraggeber abgelöst. Die Einführung der Salons führte dazu, daß Kunstwerke mehr und mehr den Charakter von Waren erhielten. Künstler wurden zu Freischaffenden, die sich einer anonymen Masse gegenüber sahen. Das anonyme Publikum gab Künstlern Freiheiten, die sie zuvor nicht gehabt haben: So konnten die Künstler Kunstwerke schaffen, deren Inhalte und Motive nicht vorgegeben waren. Nebenbei bemerkt konnten sich so erst das Kriterium der Kreativität des Künstlers als Qualitätsmerkmal und der Geniebegriff durchsetzen. Auf der anderen Seite kam mit der Emanzipation das Problem des Inhalts auf. So lange Mäzene und Patrone als Auftraggeber fungierten, besaßen Inhalte von Kunstwerken einen völlig anderen Stellenwert.

Von Ludwig XIV. wird berichtet, daß er Gemälde holländischer Maler, die in seinen Räumen aufgehängt waren, habe entfernen lassen. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelte es sich um Genreszenen aus dem bürgerlichen und bäuerlichen Leben. Die Entfernung der Bilder seitens des Sonnenkönigs lag nicht in einer mangelnden formalen Qualität begründet, sondern darin, daß er die Sujets als „Affront“ empfand. Genrebilder waren nicht „gut genug“ für die Räume eines Königs.⁶⁸³ Der Gegenstand, das Sujet war es, der als nicht kunstwürdig befunden wurde, nicht die formale Gestaltung. Wir dürfen nicht vergessen, daß in einem System von Patronen und Mäzenen der Inhalt von Kunst eine andere Rolle spielte als in späteren Zeiten. Sujets waren wichtig, um klar und deutlich die Inhalte zu vermitteln, die der Auftraggeber verlangte. Es ging nicht darum, daß dem König die schön gemalte Bauernbilder, die die Wand des königlichen Schlafgemachs verzierten, nicht gefielen, sondern darum, daß diese Bauernbilder nicht das Geringste mit der Stellung des Königs als von Gott eingesetzten, absoluten Herrschers zu tun hatten. Sie zeigten nicht die Herrlichkeit, Macht und Pracht des Königtums, das er repräsentierte.

Mit dem Wegfall des persönlichen Auftraggebers und der Entwicklung hin zu einem anonymen Publikum wird die Bedeutung des inhaltlichen Aspektes untergraben. Gekauft

682 Hofmann, Werner, Das irdische Paradies, a.a.O., S. 48

683 Kapner, Gerhardt, Die Kunst in Geschichte und Gesellschaft, a.a.O., S. 50

und bewundert wird, was gefällt. Es kann heute eine bäuerliche Genreszene gefallen, morgen eine Abendlandschaft, übermorgen vielleicht ein Leonidas an den Thermopylen. Sujets haben für das Publikum nicht mehr die Bedeutung, die sie einmal gehabt haben. Das, was heute gefällt, kann morgen bei dem Publikum durchfallen. Dem Publikum kommt es auf andere Aspekte an: es will Originalität, das Neue, Aufregende, Sensationelle, Sentimentale, Exotische. Wen interessiert es, welchen Inhalt (und ob überhaupt) beispielsweise Clésinger der *Femme piquée par un serpent* (Abb. 20) verliehen hat? Sie ist nackt, sie ist aufregend, sie ist skandalös. Das genügt dem Publikum. Die inhaltliche Tiefe, die vom Publikum nicht mehr gefordert und eigentlich auch nicht mehr gewünscht war, wurde statt dessen von der Kunsttheorie gefordert. Und was die Kunsttheorie forderte, war für den Künstler nahezu unmöglich zu erfüllen.

Im vorhergehenden Kapitel habe ich in einem kurzen Entwurf die tendenzielle Entwicklung der Kunsttheorie seit der Renaissance darzustellen versucht. In diesem zugegebenermaßen recht oberflächlichen Blick kam es mir nicht auf eine möglichst vollständige Darstellung der Kunsttheorie an, was an dieser Stelle im übrigen keineswegs angebracht wäre, sondern darauf, daß eine bestimmte Tendenz deutlich wird, die sich seit der Renaissance im theoretischen Denken immer stärker ausprägt: es ist der Trend zur Abstraktion, der mit der Intellektualisierung der Kunst und dem auf eine gleichberechtigte Stellung neben den freien Künsten, bzw. später auch den Naturwissenschaften, einher geht. Die explizite Betonung der Renaissancetheoretiker darauf, daß Kunst eine Tätigkeit des Geistes sei, die Hinwendung zu wissenschaftlichen Methoden, der Stellenwert der Zeichnung und die Zuhilfenahme von Mathematik und Naturwissenschaften zur Schöpfung eines Kunstwerkes sprechen eine mehr als deutliche Sprache. Diese Entwicklung setzt sich im 17. Jahrhundert fort. So war es z.B. das Ziel Colberts, Félibiens und Le Bruns, „eine Art Rezeptbuch für diesen »geistigen« Teil der Malerei zu erstellen, den sie im Unterschied zu Alberti auf die reine Konzeption beschränken.“⁶⁸⁴ Denn Kunst, so Félibien, genießt man nicht, nur weil sie technisch vollkommen ist. Technisches Wissen reiche nicht aus, ein vollkommenes Kunstwerk zu schaffen; das gelinge erst, wenn Konzeption und Gedanke im Kunstwerk sichtbar werden:

„Die Belehrung und das Vergnügen, das wir aus den Werken der Maler und Bildhauer ziehen, hat ihren Ursprung nicht nur in der Wissenschaft der Zeichnung, der Schönheit der Farben und der Kostbarkeit des Materials sondern auch in der Großartigkeit der Konzeption und dem perfekten

684 Held, Jutta, Französische Kunsttheorie, a.a.O., S. 27ff

Wissen, daß Maler und Bildhauer von den Dingen haben,
die sie repräsentieren.“⁶⁸⁵

Wie schon erwähnt wurde, konzentrierte sich die Aufmerksamkeit der künstlerischen Praxis innerhalb der Akademie auf die Zeichnung, da in ihr, wie bereits zuvor erklärt, das „Destillat des Verstandes“ zum Vorschein kommt. Kunst wird so zu einem quasi-wissenschaftlichen Prozeß, der Regeln unterliegt; der lehr- und lernbar ist. Der handwerkliche Teil der Kunst hingegen wird in der Akademie vernachlässigt.

Noch einen Schritt weiter geht die klassizistische Kunsttheorie im 18. Jahrhundert. Auch jetzt noch besteht die Überzeugung, daß Kunst auf Regeln beruht, die vermittelbar sind; auch jetzt noch besteht die akademische Lehre nicht aus der Vermittlung von handwerklichen Fähigkeiten, sondern aus Theorie und unterstützenden Wissenschaften. Doch kommt im 18. Jahrhundert ein zuvor unbekanntes Element hinzu. Die „Entgöttlichung“ und die „Verwissenschaftlichung“, die mit der Aufklärung einhergehen, sowie die zunehmende Industrialisierung führen dazu, daß sich mehr und mehr ein materialistisches Weltbild durchsetzt. Dies bedeutete nicht nur die Abkehr von Traditionen, sondern auch die Abkehr vom Geistigen. Was mehr zählte als das Geistige war materieller Wohlstand und der praktische Nutzen einer Sache. Die Welt beschränkte sich bei einer solchen Sichtweise auf die Materie, auf das, was man sehen und anfassen konnte. Die rationalistische, positivistische Weltsicht glaubt an logisch aufgebaute Erklärungen, an Tatsachen, an das Greifbare. Man erkennt

„[...] die Unmöglichkeit, absolute Begriffe zu erreichen; man gibt es auf, den Ursprung und die Bestimmung des Weltalls zu ermitteln und die inneren Ursachen der Erscheinungen zu erkennen. Statt dessen strebt man dahin, deren wirkliche Gesetze mittels einer geschickten Verbindung des schlußfolgernden und des beobachtenden Verfahrens zu erkennen, [...]“⁶⁸⁶

Für das Geheimnis ist in dieser materiellen Welt kein Platz mehr vorhanden. Alle Fragen können beantwortet werden, Gott ist überflüssig. Was bleibt, ist ein Vakuum, das dringend der Füllung bedarf. Eine Welt, die vollständig rational erfaßt werden kann, die vollständig aus Materie besteht, in der kein Gott, kein Geist, kein Geheimnis mehr existiert, beantwortet zwar die Fragen nach den kausalen Zusammenhängen, doch nicht

685 André Félibien, Vorwort zu den Conférences, zitiert nach: Duro, Paul, *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*, Cambridge – Melbourne 1997, S. 120 (“The instruction and the pleasure that we gain from the works of painters and sculptors comes not only from the science of drawing, the beauty of the colors or the cost of the material but from the grandeur of the conception and the perfect knowledge that the painters and sculptors have of the things they represent.”)

686 Platz, Hermann/Beermann, Maria (Hg.), *Die Wissenschaft als Religion im 19. Jahrhundert in Frankreich*, Düsseldorf 1931, S. 7f.

mehr die Frage nach dem Sinn, nach den Ursachen. Eine solche Welt *ist*, aber warum sie ist, will und kann niemand beantworten. Danach will auch niemand fragen. Hinter der Materie steckt nun nicht mehr die Idee, sondern eine unendliche Leere.

Die Welt besitzt keinen absoluten Platz mehr in was? In der Ordnung? Existiert eine solche Ordnung? Auch der Mensch besitzt keinen absoluten Platz mehr in der Welt, alles wird hinterfragt, ist hinterfragbar und relativierbar. Die Religion mit ihrem pensionierten Gott kann keine überzeugenden Wahrheiten oder Antworten mehr geben. Die Philosophie kann es ebenso wenig, denn auch sie wird relativiert, hinterfragt und gespalten. Dies hinterläßt eine Lücke, denn die Suche nach „dem Göttlichen und nach geistigen Werten innerhalb der materiellen Welt“⁶⁸⁷ hat nicht aufgehört.

12.2.5. DIE SCHÖNHEITSRELIGION

Die Suche nach dem Göttlichen, nach Wahrheit, nach Sinn, nach Antworten wird verlagert. Die Versprechen, die die Philosophie, die Religion und die Naturwissenschaften nicht mehr erfüllen können, soll nun die Kunst leisten.

Es war vorhin schon die Rede von der veränderten Stellung des Kunstwerkes die Rede, als die Patrone und Mäzene nach und nach durch ein anonymes Publikum ersetzt wurde. Hierbei wird nicht nur der inhaltliche Aspekt der Kunst in Frage gestellt, sondern die Kunst an sich, die für ein bürgerliches Publikum mit seinen materiellen Werten keinen direkten, greifbaren Nutzen besaß. Sie ist Luxus, aber nicht lebensnotwendig. Mit der Kunst als einer Art „konkret gewordener Philosophie“⁶⁸⁸ wird schon im Klassizismus versucht, den drohenden Abstieg der Kunst in eine dekorative Bedeutungslosigkeit zu verhindern.

Allein schon der Gedanke, daß Kunst die sinnliche Darstellung der Idee ist, wird deutlich, daß die Kunst den frei gewordenen Platz der Religion und Philosophie einzunehmen hat. Die Materialisierung der Idee ist ein Versprechen, Wahrheit zu verkünden. Der Anspruch, mittels eines Kunstwerkes über die materielle Welt hinauszugehen um in die Ebene der Erkenntnis vorzudringen, ist der Anspruch auf eine gleichrangige Stellung mit der Philosophie. Der Betrachter soll vor dem klassizistischen Kunstwerk zur Kontemplation angeregt werden, die zunächst nur aus dem rationalen Erfassen bestehen soll. Doch der Wunsch, mittels der Kunst in die „innerste Seele der Schönheit“ zu schauen, die Ambition, im Kunstwerk das Göttliche zum Ausdruck zu bringen, ist nicht mehr nur auf die Ebene

687 Shattuck, Roger, Die Belle Epoque, a.a.O., S. 308

688 Platz, Hermann/Beermann, Maria (Hg.), Die Wissenschaft als Religion, a.a.O., S. 25

der Rationalität beschränkt, sondern enthält im Kern auch ein verstecktes irrationales Element, das den geheimen Wunsch nach dem Wunderbaren zum Ausdruck bringt. Im bereits genannten Winckelmann-Zitat kommt dieses Begehren nach dem göttlichen Element besonders deutlich zum Ausdruck:

„Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßter und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden, [...] Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich sucht ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Kreatur.“⁶⁸⁹

Der Keim, der später zur romantischen Schwärmerei führen wird, ist hier gelegt. Kunst rückt zunächst in die Nähe des Göttlichen, später wird sie zum Ausdruck des Göttlichen. Schönheit ist in dieser Vorstellung ein Ausdruck der Transzendenz. Kunst ist in diesem Sinne nicht mehr die bloße Nachahmung der Wirklichkeit, sondern soll sich zunächst als Ausweg aus dieser Wirklichkeit darstellen, indem sie verspricht, etwas zu repräsentieren, was über die bloße Wirklichkeit hinausgeht. Es ist ein Prozeß, in dem die Kunst selbst von der äußeren Wirklichkeit gelöst wird. Sie wird, so könnte man sagen, von der Realität abstrahiert.

Es ist übrigens nicht ganz richtig, pauschal zu behaupten, daß der Klassizismus nicht mehr die Nachahmung oder die Darstellung der äußeren Wirklichkeit ist, denn der Klassizismus ahmt sehr wohl nach. Er ahmt die klassischen, antiken Formen nach, die bereits einen Klärungsprozeß von der Wirklichkeit durchgemacht haben, indem sie zu Kunstwerken geworden sind. Durch den zeitlichen Abstand zur Entstehungszeit konnte der Klassizismus die antiken Werke aus ihrem ursprünglichen kultischen Zusammenhang lösen. Erst durch die Ablösung aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang konnten die antiken Werke in einen neuen Kontext gestellt werden, in dem sie, isoliert von der profanen Alltäglichkeit, zu für sich bestehenden Meisterwerken deklariert wurden. Der Klassizismus greift nun diese Formen wieder auf und stellt die entstandenen Werke gar nicht erst in einen Kontext, sondern läßt sie für sich in ihrer eigenen Sphäre der Kunst existieren. Sie bestehen isoliert von der äußeren Realität, werden zu selbstgenügsamen Gebilden, die den Betrachter nicht in ihre Sphäre einbeziehen. Solange der Verstand noch dominiert, können die klassizistischen Werke noch nicht die Fetische einer Schönheits- oder Kunstreligion sein. Möglich wird diese Funktion erst durch die Andacht vor dem Werk. Dies können wir im 19. Jahrhundert beobachten.

689 Winckelmann, Johann Joachim, Geschichte der Kunst des Altertums, a.a.O., S. 130

Die Tendenz, das Göttliche in der Kunst zu suchen, resp. das Göttliche durch die Kunst zu ersetzen, verstärkt sich im 19. Jahrhundert, in der die Kunst nicht nur als eine Art formgewordener Philosophie erscheint, sondern als formgewordene Religion, die einen Ausweg aus der Öde der Wirklichkeit bot. Die größtenteils verstandesbestimmte Suche des Klassizismus nach dem Ideal wandelt sich zur emotionalen Suche nach dem „Urgrund“, dem Sinn des Seienden. Kunst wird sinngebend für das Dasein. Kunst sollte nicht mehr diesen oder jenen bestimmten Inhalt vermitteln, sondern ein Abglanz des Unendlichen darstellen, den der Betrachter in der Andacht vor dem Kunstwerk erfährt. Und die Andacht vor dem Kunstwerk bedeutet nicht mehr die Konzentration des Andächtigen auf Gott, auf die Madonna oder die Heiligen, sondern auf die Kunst selbst, die die Stelle der göttlichen Personifikationen eingenommen hatte. In den Worten Ludwig Tiecks kommt diese Haltung deutlich zum Ausdruck:

„Alles, was vollendet, das heißt, was Kunst ist, ist ewig und unvergänglich, auch wenn es die blinde Hand der Zeit wieder auslöscht [...] ein vollendetes Kunstwerk trägt die Ewigkeit in sich selbst [...] In der Vollendung der Kunst sehen wir am reinsten und schönsten das geräumte Bild eines Paradieses.“⁶⁹⁰

Die Konsequenz ist, daß das Leben der Kunstjünger nach der Kunst ausgerichtet wird, da die Kunst, wie die Religion, ein Erlösungsversprechen in sich trug. Sie versprach die Erlösung aus der eigenen Endlichkeit oder aber auch die Erlösung aus dem Leid der Welt. Vor allem in Deutschland konnte diese Art des mystischen Kunsterlebnisses beobachtet werden.

Der ästhetische Mystizismus, die „Schönheitsreligion“, wie Gautier es nennt, führt am Ende des Jahrhunderts folgerichtig zu einem *des Esseintes*. Die Gestalt des Dandy ist die logische Konsequenz dieser Art des Ästhetizismus, die so weit geht, das eigene Selbst zu einem Kunstwerk zu formen. Nur in der Kunst gibt es noch Wahrheit, nur der Kunst hat der Mensch zu dienen. In einer ihrer extremsten Formen zeigte sich die Kunstreligion im *Credo l'art pour l'art*, das nichts außerhalb der Kunst mehr anerkannte. Das Kunstwerk wird im *l'art pour l'art* als autonom definiert. Die Kunst, und nichts anderes als die Kunst, bestimmt ihre Normen, Regeln und Ziele, ohne Rücksicht auf das Verlangen der Gesellschaft, des Publikums, der Tradition oder auch von Werten:

690 Ludwig Tieck, zitiert nach: Belting, Hans, Das unsichtbare Meisterwerk, a.a.O., S. 94

„Die Verwirklichung des Ideals ist das gelungene Kunstwerk. Da nun das Schöne als vom Wahren und Guten unabhängig gedacht wird, muß die Form besondere Bedeutung erlangen. Das *l'art pour l'art* versteht Schönheit als vollkommene »reine« Form.“⁶⁹¹

Die allmähliche Isolierung der Kunst, resp. des Kunstwerks von der äußeren Welt, die ja bereits im Klassizismus begonnen hat, führt, insbesondere in Frankreich zu einem Verständnis von Kunst, in welchem diese als vollkommen autonome Existenz von der Außenwelt verstanden wird. Kunst wird bei Gautier und den Anhängern des *l'art pour l'art* zu einem Gegenentwurf zur Alltagswelt. Sie ist mit dieser nicht kompatibel und bleibt nur so lange „reine“ Kunst, so lange sie nicht über sich hinausgreift und in Kontakt mit der Alltagswelt kommt. Die Autonomie der Kunst bedeutet – anders als in Deutschland – nicht Erlösung, Heilserwartung und Neuanfang, sondern eine isolierte und vor allem elitäre Gegenwelt, die nur wenige „Gläubige“ und Verstehende betreten können und dürfen. Die Kunst schafft sich in diesem isolierten und auserwählten Kreis ihre eigene Wirklichkeit und ihre eigene Unendlichkeit. Sie bedarf der äußeren Welt nicht. Oder glaubt es zumindest:

„Nach der Befreiung von der Last Berkeleys besteht das Sein nicht im Wahrnehmen oder Wahrgenommen werden, sondern darin, daß das schillernde Kaleidoskop des Geistes sich und an sich denkt.“⁶⁹²

Kürzer und geheimnisvoller hat es Mallarmé formuliert: „Ma pensée se pense.“⁶⁹³

So wenig Baudelaire später mit den Anhängern des *l'art pour l'art* auch sympathisiert, es kann nicht geleugnet werden, daß Ansätze dieses Denkens auch bei ihm zu finden sind, zumindest, was die überragende Bedeutung der Kunst angeht. Zwar stimmt er nicht mit den *l'art-pour-l'art*-Anhängern überein, was die absolute Autonomie gegenüber der Welt angeht, doch wenn wir beispielsweise noch einmal betrachten, was Baudelaire über die Regelmäßigkeit der Kunst ausgesagt hat, dann erkennen wir eine gewisse Übereinstimmung in der Verweigerung der *l'art-pour-l'art*-Anhänger, sich Regeln in der Kunst von außen aufzotroyieren zu lassen.

Der Glaube an die Fähigkeit zur Erkenntnisvermittlung von Kunst oder Schönheit ist auch in Baudelaire ausgeprägt. Auch bei ihm wird Kunst als Quasi-Religion zelebriert, wie wir ja bereits anhand seiner Konzeption des *Surnaturalisme* erkennen konnten. Untermauert wird dies durch Aussagen wie beispielsweise:

691 Wiegand, Anke, Die Schönheit und das Böse, a.a.O., S. 102

692 Jarry, zitiert nach: Shattuck, Roger, Die Belle Epoque, a.a.O., S. 309

693 Mallarmé, zitiert nach: ebd., S. 309

„Wer Romantik sagt, sagt moderne Kunst, - das heißt Innerlichkeit, Spiritualität, Farbe, Streben nach dem Unendlichen, ausgedrückt mit allen Mitteln, die die Künste enthalten.“⁶⁹⁴

Es zeigt sich auch in Sätzen wie:

„Das Ideal ist demnach nicht jener blasse Dunst, jenes öde, ungreifbare Schemen, das an der Decke der Akademien schwebt; ein Ideal ist das durch das Individuum wiederhergestellte, wiederausgestaltete und durch Pinsel und Meißel in die strahlende Wahrheit seiner ursprünglichen Harmonie wiedererstattete Individuum.“⁶⁹⁵

Es wurde ja bereits mehrfach erwähnt, worauf es Baudelaire in seinem Verständnis von Kunst ankommt: nämlich auf Innerlichkeit, Spiritualität und die Suche nach dem *Surnaturalisme*, der Wahrheit, die sich hieroglyphenhaft tief in der alltäglichen Realität versteckt. Auch dies ist ein Hinweis darauf, daß Kunst in einem sehr romantischen Verständnis als Religion zelebriert wird. Wir sehen es anhand des transzendentalen Schönheits- und Ordnungsbegriffes, anhand der Definition der Erhabenheit, anhand der überragenden Bedeutung der Imagination und schließlich anhand des Anspruches, den Baudelaire an den Betrachter stellt. Alle diese Begriffe deuten in Baudelaire's Verständnis über die Wirklichkeit, die ihm banal und öde erscheint, hinaus in eine Unendlichkeit, die das schöpferische Subjekt in sich selbst findet, die gleichzeitig über das Subjekt hinausdeutet auf eine Wahrheit, die mittels des Kunstwerkes anschaulich gemacht werden kann. Die Wahrheit ist die des künstlerischen Aktes.

12.2.6. DAS SINNLICH UNVORSTELLBARE UND DIE VERNICHTUNG DES STOFFS

Es wurde vorhin angedeutet, daß der Kunst durch das Ideal des Klassizismus ein Problem bereitet werden kann, das sich nicht mehr am Ende dieser Epoche auflösen läßt, sondern mit beiträgt zur Zersetzung des traditionellen Kunstbegriffes seit Beginn der Neuzeit. Doch worin besteht dieses Problem?

Wir haben gesehen, daß sich die Kunsttheorie und in ihrem Gefolge auch die Kunst seit Mitte des 18. Jahrhunderts wieder dem platonischen Ideal zugewandt hat. Die Kunst hat Mitte des 18. Jahrhunderts begonnen, damit aufzuhören, die Darstellung oder Nachahmung der äußeren Wirklichkeit zu sein. Kunst ist die Erscheinung der Idee, so wird es proklamiert. Kunst soll Ausdruck dieser Idee sein. Kunst soll den Betrachter

694 Baudelaire, Charles, Salon 1846, a.a.O., S.198

695 ebd., Vom Ideal und vom Modell, a.a.O., S. 239

mittels der Kontemplation dazu bringen, die Idee durch seinen anschauenden Verstand zu ergründen.

Im 19. Jahrhundert schließlich geht die Theorie so weit, von der Kunst zu verlangen, als ein alternatives Konzept zur Wirklichkeit zu fungieren. Kunst soll Wahrheit verkünden, die der Religion und Philosophie nicht mehr geglaubt wird. Kunst soll gestaltgewordene Religion und/oder Philosophie sein. Kunst ist die Erscheinung des Göttlichen, später auch das Göttliche selber. Kunst soll Ausdruck von Moral sein. Kunst soll das Unendliche repräsentieren, das Ewige, Unveränderliche, das Ideal – in diesem Lichte betrachtet klingt der Anspruch, den die Theoretiker an die Kunst stellen, vollkommen absurd. Es ist eine Unmöglichkeit, eine Chimäre. Es ist nichts weniger als der Wille der Kunst, sich der sinnlichen Fessel zu entledigen, um das sinnlich Unvorstellbare zu materialisieren.

In der radikalen Abwendung von der materiellen Wirklichkeit, die der Wahrheit des Ideals in jeder Hinsicht unterlegen ist, ist der Keim gelegt, der schließlich zur völligen Neudefinition von Kunst führen wird. Mit der radikalen Hinwendung zum Ideal, zum Unendlichen, zum Überirdischen, zum Grund des Seins, den die Kunst nun für den Verstand anschaulich machen soll, wendet sich der Klassizismus vom Objekt ab. Es wird unwichtig, *wie* etwas dargestellt wird, zunächst allerdings nur in der Theorie. Es ist letztendlich gleichgültig, ob ein Fischersknaube, ein verlorener Sohn, ein Bauer oder ein *blinder Belisarius* thematisiert wird.

Es kommt nicht darauf an, da sie nicht das Thema sind. Wichtig wird, *was* dargestellt wird: daß im Kunstwerk etwas erscheint, was über die bloße Wirklichkeit des Bildes hinausgeht. Wie Karl Scheffler es formuliert:

„Der Klassizismus »sollte« immer etwas, er sollte Vaterland, den Staat, die Humanität oder sonst eine Lebensmacht verherrlichen und er hatte die Pflicht zur »Schönheit«.“⁶⁹⁶

Das Thema der Kunst im Klassizismus ist Moral, Ideal, Schönheit – Begriffe, die in sich abstrakt sind. Diese Begriffe, die aus dem Kunstwerk emanieren sollen, bedürfen an sich keiner Form. Da sie der Form nicht mehr bedürfen, gerät diese Form, ergo auch das Sujet, zur Nebensache, hinter der sich das wirklich Wichtige, der „eigentliche Gehalt“ verbirgt. Das Sujet wird mehr oder minder beliebig, zumal man sich als Künstler ab Mitte des 18. Jahrhunderts nicht einmal mehr den Rückhalt der Tradition sichern kann. Die Theorie des Klassizismus zeigt sich so als eine Art platonische Ideenlehre der Ästhetik, da die äußere Wirklichkeit des Kunstwerks vor der „inneren“ Wahrheit ihre Bedeutsamkeit verliert.

696 Scheffler, Karl, Das Phänomen der Kunst, a.a.O., S. 88

Die Künstler des 19. Jahrhunderts sind in ihren Ansprüchen nicht bescheidener, sondern gehen sogar noch einen Schritt weiter. Im Grunde genommen verlangen sie ebenso das Unmögliche von der Kunst, in die sie ihre Heilserwartungen setzen. Kunst soll aus der Banalität, der Öde und der Alltäglichkeit in eine „bessere Welt“ entführen – doch in welcher Form dies geschieht, ist gleichgültig. Der klassizistische Appell an den Verstand wurde nun von romantischem Gefühlsüberschwang abgelöst, das Nachdenken über die Kunst wurde von der Andacht vor dem Werk abgelöst. Die wahren Götter wurden nicht durch die Kunst dargestellt, sondern waren die Kunst selbst und die Künstler, die sie geschaffen haben. Die „anschauliche Idee der Kunst selbst“⁶⁹⁷ ist nicht mehr das Objekt, das Werk, sondern das Bild, das im Geiste geschaffen wird. Das Werk wird derart aus seiner materiellen Existenz befreit und in die ideelle Sphäre der reinen Idee verfrachtet.

In diesem „Vergeistigungsprozeß“ löst sich das Kunstwerk quasi auf. Die Romantik entmaterialisiert das Kunstwerk zu einem „inneren Bild“, zu dessen Entstehung die Andacht vor dem Kunstwerk den Betrachter in seine eigene Innerlichkeit entführt und dieser daraufhin das Kunstwerk „nach-erschafft“. Dieser Sachverhalt wird von Hans Belting recht anschaulich erklärt: Jean-Auguste-Dominique Ingres erhielt vom Innenministerium den Auftrag für ein Altarbild für die Kathedrale von Montauban. Das fertige Werk *Das Gelübde Ludwigs XIII.* (Abb. 90) wurde im Salon 1824 ausgestellt. Ingres zitierte in seiner Darstellung Raffael, vor allem Raffaels Gemälde *Madonna von Foligno* (Abb. 91). Ingres schafft zwei Bildzonen. In der oberen lächelt die Madonna auf die untere Hälfte hinab, die von Ludwig XIII. in Anbetung der Madonna eingenommen wird. Die zwei Bildzonen prallen gnadenlos aufeinander: die Madonna, die eigentlich als Vision des Königs erscheinen sollte, wird in ihrer Funktion als Vision unglaubwürdig. Vielmehr erscheint sie als Hommage an Raffael, als eine modernere Interpretation Raffaels. Nicht die Madonna ist das Thema des Gemäldes, nicht die Vision des Königs, nicht die Anbetung, sondern das *Kunstwerk* Raffaels. Die Madonna wird zum Alibi, zum reinen Vorwand, ein Heiligenbild für die Kunst Raffaels zu erschaffen.

„Die Andacht, die im Bild stattfindet, ist eine eine kaum noch verhüllte Kunstandacht, weil es nicht die Madonna, sondern die Kunst Raffaels ist, die Ingres in seinem Gemälde nostalgisch verklärt.“⁶⁹⁸

Denken wir uns den Prozeß einen Schritt weiter, so ist die logische Konsequenz daraus, daß das Kunstwerk von der Notwendigkeit eines Themas befreit wird. Die alte Dreieinigkeit von Stoff, Gehalt und Form hat sich gelockert. Das Sujet des Kunstwerks wird, stärker noch als bei den Klassizisten, zu einer austauschbaren Funktion degradiert, hinter der

697 Belting, Hans, *Das unsichtbare Meisterwerk*, a.a.O., S. 89

698 ebd., S. 101

sich das „Eigentliche“ des Werks verbirgt. Inhalt und Thema eines Kunstwerkes bilden so nicht mehr notwendig eine Einheit, da das Sujet, wenn man so will, zu einer Maske wird. Man könnte sagen, daß der Inhalt vom Stoff abstrahiert wird. Das Kunstwerk wird zum Repräsentanten für etwas anderes – in diesem Falle ist es die Kunst. So erhält das Kunstwerk an sich die Funktion einer Allegorie von Kunst – aber das nur am Rande.

Die gewollte Beziehungslosigkeit zur Außenwelt und die gewünschte Verbindung mit dem Nicht-Sichtbaren, der metaphysischen Welt, führt letztendlich nicht nur zum Verlust der Inhaltlich-Formalen Beziehungen, wie sie zuvor in dem Ausmaße nicht denkbar waren. Sie führt auch zu einer Isolation der Kunst vom realen Leben, die nie wieder ganz aufgehoben werden kann.

Die Kunst wird allmählich durch ihre Weigerung, die Darstellung oder Nachahmung der äußeren Wirklichkeit zu sein, zu einer selbstgenügsamen Schöpfung. Aber was bleibt ihr dann noch als Thema? Wir haben es im Klassizismus bereits gesehen: die klassizistische Kunst ahmt die antike Kunst nach. Und auch später sucht sich die Kunst ihre Themen nicht mehr im Alltag, in der Natur, in der Wirklichkeit, sondern in der Kunst – nicht nur in dem Sinne, daß sie sich ihre neuen Themen in der Literatur und Dichtung sucht, sondern auch in dem Sinne, daß sie sich selbst zum Thema wird. Sie wird sich selbst zum Thema durch die Ästhetisierung des Alltags, durch die Ästhetisierung der Natur, ja durch die Ästhetisierung des gesamten Lebens. In endloser narzistischer Selbstbespiegelung umkreist sie sich selbst und befragt sich selbst. Dies ist die extremste Form der Kunstandacht. Die Andacht vor der Kunst selbst, die bei Ingres noch verhältnismäßig plakativ aufgefaßt werden kann, wird zu einem Prozeß der Innerlichkeit. So wird es möglich, daß der künstlerische Akt an sich schon das eigentliche Ziel der Kunst sein kann. So wird es möglich, Kunst nicht nur um der Kunst willen zu schaffen, sondern Kunst über Kunst. Allerdings kann sich auch der Künstler so endlos selbst über seine Kunst befragen, sich mit seiner Kunst beschäftigen und sich um sich selbst kreisen, um sein Schaffen und Leben zu beobachten und es zum Ausdruck seiner Kunst machen. Diesen radikalen Subjektivismus finden wir schon bei Stendhal:

„Unablässig denke ich über das nach, was mich interessiert: indem ich es von verschiedenen Gesichtspunkten des Geistes betrachte, sehe ich schließlich etwas Neues in ihm und lasse es sein Aussehen ändern.“⁶⁹⁹

Auch in der Selbstreflexion der Kunst finden wir den Verlust des Sujets. Das Sujet beginnt an Bedeutung zu verlieren – schließlich ist es nichts weiter als die Maske für das Kunstwerk.

699 Stendhal, zitiert nach: Shattuck, Roger, Die Belle Epoque, a.a.O., S. 310

In allerletzter Konsequenz bedeutet das Kunstwerk nichts mehr außer sich selbst. Es wird nicht mehr geschaffen, um Kunst über Kunst zu machen, um Kunst um der Kunst willen zu erzeugen, sondern eine selbstgenügsame Existenz zu führen, in der es nichts anderes als Kunst sein kann und sein will. Selbst die ungreifbar und subjektiv gewordenen Inhalte werden schließlich überflüssig, da es sich ohnehin auf nichts anderes als sich selbst bezieht. Der Gehalt der Kunst, der sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts in Wirklichkeit ohnehin der Darstellungsfähigkeit entzogen hat, kann sich vollends verflüchtigen, ohne daß es überhaupt bemerkt wird. Der größte Teil des Publikums fragt ohnehin nicht mehr nach Inhalten, sondern bewundert die schöne Form, die originelle Darstellung oder die Sensation. In diesem Falle hat sich das Kunstwerk vom künstlerischen Gehalt distanziert. Was bleibt dann noch übrig?

Übrig bleibt die Form des Kunstwerks. Allein die Form ist noch vorhanden, alles andere wird in einem schleichenden Prozeß ausgeblendet – dabei ist es vollkommen gleichgültig, wie sehr das geleugnet wird und ganz gleichgültig, wie stark die Betonung auf das „Dahintersteckende“ vordergründig auch ist.

Ganz ähnlich ist auch Baudelaires Kunstverständnis aufgebaut, der jedoch über den Tellerrand des *l'art pour l'art* hinauszusehen vermag und offensichtlich die Gefahr erkennt, die in der Aufgabe der sichtbaren Wirklichkeit liegt. Zwar weigert sich Baudelaire, seinen Bezug zur Wirklichkeit aufzugeben und fordert das gleiche auch von der Kunst – wir sehen es in seiner immer wiederkehrenden Betonung und seinem Verlangen, das Poetische des Alltags, des modernen Lebens zu erforschen und die moderne Schönheit in Form des Fracks, der Schale des modernen Helden, zu finden – doch geschieht dies nicht durch die Hingabe an die Welt oder die Natur. Die Natur, die Welt, der Alltag – sie sind banal, öde und trivial. Erst in der Ästhetisierung der Welt wird diese auch kunstwürdig.

Das moderne Pariser Leben ist für Baudelaire, ebenso wie die Natur, nichts weiter als eine Variante des Wörterbuchs. Die poetischen Seiten des Alltags können erst dann enthüllt werden, wenn sie zum Objekt der ästhetischen Reflexion werden. In der Bespiegelung der Außenwelt durch sich selbst findet das Dasein seinen Sinn. Notwendig hierzu ist die Distanz zur Außenwelt. Der Künstler lebt zwar in der Welt, doch in einer Rolle als permanenter Beobachter, nicht als Teilnehmer. Die ästhetische Distanz, die vom Klassizismus für den Betrachter gefordert wurde, hat sich hier von der Kunstbetrachtung auf die materielle Welt verlagert. Wie Richard Burton beschrieben hat, ist Baudelaires Philosophie durch ein Spannungsverhältnis von „moi“ und „non-moi“ gekennzeichnet, zwischen dem Ich und der Welt.⁷⁰⁰ Auch Sartre betont, daß Baudelaires Denken beständig

700 Burton, Richard D.E., Baudelaire in 1859, a.a.O., S. 9

um sich selbst kreiste, daß er sich selbst niemals vergessen hat. Das „Ich“ ist das Zentrum, von dem aus Baudelaire die Welt aus einiger Entfernung betrachtete:

„In seinem Fall sind wir gewahr, daß etwas Durchscheinendes, ein wenig Feuchtes und viel zu stark Parfümiertes sich selbst zwischen dem Mann und dem Objekt schob wie eine Vibration der warmen Sommerluft [...] Alles war Gefälscht, da alles hinterfragt wurde und weil die schwächste Stimmung oder das matteste Begehren in dem Moment beobachtet und aufgelöst wurde, in dem es entstand.“⁷⁰¹

Die Ästhetisierung der Welt und die ästhetische Reflexion Baudelaires, in welcher das Subjekt zum Zentrum der Kunst wird, verwirklicht sich nicht nur in Baudelaires eigenem Schaffen, sondern zieht sich auch wie ein roter Faden durch die Kunsttheorie Baudelaires, gleich, ob es nun um das *Surnaturalisme* geht, das Schöne, die Moral, die Einbildungskraft, das Kunstschaffen an sich oder auch nur den Betrachterstandpunkt. Der Standpunkt und der Maßstab, von dem Baudelaire ausgeht, ist immer das „Ich“ des kunstschaffenden Subjekts. Durch dieses Subjekt wird die Welt gefiltert. Die äußere Welt als Wörterbuch, das dem Künstler zur Verfügung steht, macht im Subjekt einen Wandlungsprozeß durch. Aus den Versatzstücken des profanen Alltags und der Natur, die dem Künstler zur Verfügung stehen, wird Kunst – im Idealfall nicht nur auf der Leinwand, durch die Bearbeitung von Marmor oder auf dem Papier, sondern als vollständige Transformation des gesamten Lebens. Alles hat sich der Kunst zu unterwerfen und alles kann zur Kunst werden. Der Verlust der Transzendenz des Lebens kann durch diesen schöpferischen Prozeß kompensiert werden. Doch ist das subjektive Element in Baudelaires Kunstverständnis, so wichtig es auch ist, nicht das allein Bestimmende, wie wir gleich sehen werden und eigentlich auch schon gesehen haben.

12.2.7. DER VERLUST DES OBJEKTS

Was aber haben diese metaphysischen Überlegungen und Ausschweifungen mit unserer Ausgangsfrage zu tun, die im übrigen darin bestand, aus welchen Gründen behauptet werden konnte, daß das Sujet in der Baudelaireschen Kunstkritik eine untergeordnete Bedeutung hat?

701 Sartre, Jean-Paul, Baudelaire, a.a.O., S. 23 (“In his case we are aware of something translucent, slightly damp and rather too highly perfumed, which insinuated itself between the man and his object like the vibration of the warm air in the summer [...] Everything was faked because everything was scrutinized and because the slightest mood or his feeblest desire was observed and unravelled at the very moment it came into being.”)

Die Frage wurde ja zum Teil bereits beantwortet. Indem die Kunst über sich hinausgreift auf eine immaterielle Sphäre der höheren Wahrheiten, ganz gleich, wie man diese letztendlich bezeichnet, verliert das Objekt an Bedeutung. Es ist nicht unbedingt ein bewußter Vorgang, sondern vielmehr ein schleichender Prozeß.

Indem der Anspruch an das Kunstwerk gestellt wird, höhere Wahrheiten zu verkünden, als Mittel zur Empfindung des Unendlichen zu dienen oder ein Spiegel und Ausdruck des „Ich“ zu sein, verändert sich der Charakter des Kunstwerkes. Es ist Repräsentant für etwas anderes, etwas Immaterielles, etwas, das im Grunde gar nicht sinnlich vorgestellt werden kann, nämlich das sinnlich Unvorstellbare, das mittels des Kunstwerkes zum Ausdruck gebracht werden soll.

Dies ist zwar bei den alten Allegorien auch der Fall; so sind beispielsweise „Frankreich“, „Frieden“ oder „Hoffnung“ keine Begriffe, die sich anfassen lassen, doch diese sind durch eine lang entwickelte Tradition materiell gebunden. Sie besitzen einen bestimmten Kanon, durch den sie eindeutig identifiziert werden können. Hinzu kommt, daß diese Begriffe, die durch die traditionellen Allegorien symbolisiert werden, klar umrissen sind. Doch die Termini „Ideal“, „Moral“, „das Unendliche“, „Schönheit“, „Empfindung“ etc. – sie besitzen nichts Greifbares, nichts fest Umrissenes. Diese nebelhaften Begriffe unterliegen der Interpretation – und zwar nicht nur des Zeitalters, sondern auch des Subjekts. Hier gibt es keinen Rückhalt der Tradition mehr, sondern nur noch subjektive Vorstellung, die diese Begriffe nach Belieben mit einer Form versehen kann. Das „Ich“ wird zum entscheidenden Faktor. Durch das „Ich“ wird die Außenwelt gefiltert und interpretiert und für das Kunstwerk nutzbar gemacht. In diesem Falle setzt sich das kunstschaftende Subjekt selbst die Regeln, bzw. unterwirft sich den Regeln der Kunst, nicht das Geringste mit Regeln im Sinne der Tradition zu tun haben.

Der abstrakt gewordene Inhalt bedarf zu Baudelaires Zeit (noch) einer Form, weswegen Künstler auch vermehrt auf Stoffe der Literatur, der Mythen- und Sagenwelt zurückgreifen. Sie bieten zunächst einen Ausweg vor der drohenden Auflösung der Form und haben zudem den Vorteil, aus einer Sphäre zu stammen, die mit der Alltagswelt nicht viel zu tun hat. Unter den ungreifbar gewordenen Inhalten werden diese Stoffe subsumiert – jedoch bilden Stoff und Thema keine Einheit mehr. Stoffe werden beliebig gewählt, um dem Abstrakten und Bildlosen eine Form zu geben. Die Wahl des Stoffes wird nicht mehr durch den Inhalt vorgegeben, sondern unterliegt einer rein subjektiven Wahl. Dies ist – nebenbei erwähnt – ein weiterer Grund, warum Baudelaire die Verkleidung von Kunst in historische Gewänder ablehnt: diese historischen Verkleidungen sind in diesem Licht betrachtet durch und durch verlogen, denn es handelt sich in diesem Falle nur um eine Maske, die das Nichts dahinter verhüllen soll.

Das Auseinanderfallen von abstraktem Inhalt und konkreter Form wird von Baudelaire gespürt. Baudelaire, der immer außerhalb stand, mehr als Beobachter denn als Teilnehmer am Leben, mit seiner Suche nach dem Unsagbaren, Ungreifbaren, aber dennoch Vorhandenen war prädestiniert, das Unterschwellige in der Kunst seiner Zeit zu erspüren und zu filtern. Seine Ästhetik, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts erfüllt, hat eine geradezu prophetische Dimension, indem er den Rückzug ins Innere, ins Psychologische, ins Unsagbare proklamiert, der sich erst später tatsächlich vollzieht. Nicht in der Weise, wie Baudelaire es sich erträumt, natürlich, aber es geschieht. Dieses prophetische Element hat seinen Ursprung in der Beobachtung durch Baudelaire, der, wie kein anderer, in der Lage war, die Masken der Kunst zu durchschauen. Aber zurück zum Thema.

Die Abstraktion des Inhalts durch die Berufung auf nicht-materielle Instanzen, die Isolierung der Kunst durch den Rückzug in ein selbstgenügsames Paralleldasein zur wirklichen Welt sowie die Zentralisierung des Wesens der Kunst führen nicht nur dazu, daß die Kunst in eine quasi-sakrale Rolle überführt wird, in welcher sie die Heilserwartung und Sinngebung der Religion und Philosophie übernehmen soll. In letzter Konsequenz führt dieser Prozeß zur Abstraktion und schließlich zur totalen Willkür. Baudelaire spürt diese Entwicklung; in seinem Salonbericht von 1846 faßt er diese Befürchtung in Worte:

„Diese Verherrlichung des Individuums hat notwendigerweise zu einer unendlichen Aufspaltung im Bereich der Kunst geführt. Die bedingungslose, sich vereinzelnde Freiheit jedes einzelnen, die Absonderung der Bestrebungen und die Zersplitterung des menschlichen Willens haben diese Schwäche, diese Unentschiedenheit und diese Armut der Erfindung herbeigeführt; [...] Die Individualität, - dieses kleine Stück eigenes Land, - hat die kollektive Ursprünglichkeit aufgezehrt; und wie in einem berühmten Kapitel eines romantischen Romans der Beweis geführt worden ist, daß das Buch das Bauwerk getötet hat, so kann man wohl sagen, daß für unsere Zeit der Maler die Malerei umgebracht hat.“⁷⁰²

Baudelaires ambivalente Subjekt-Objekt-Beziehung, die wir zuvor nachgewiesen haben, kann – in diesem Licht betrachtet – bedeuten, daß der Dichter versucht hat, ein Konzept von Kunst zu entwickeln, das der drohenden Formlosigkeit Einhalt gebietet. Zwar besitzt das Subjekt bei ihm eine übergeordnete Bedeutung, doch ist das Subjektive bei ihm niemals der allein entscheidende Faktor zum Kunstschaffen. Wir sehen dies beispielsweise anhand Baudelaires Definition von Schönheit, die das kunstschaftende Subjekt entdecken soll – aber nicht erschaffen! Ebenso soll der Künstler die den Dingen immanente Ordnung aufspüren – aber es ist nicht er, der sie den Dingen verleiht! Gleiches gilt für Baudelaires Festhalten an der Außenwelt. Die Distanz, die er zur Außenwelt aufbaut, die

702 Baudelaire, Charles, Salon 1846, a.a.O., S. 279

Rolle als Beobachter, die er einnimmt, kann ebenfalls als Versuch gewertet werden, der Formlosigkeit zu entgehen, die der absolute Rückzug ins Subjekt bedeuten würde.

Um hier einer Verwechslung vorzubeugen: Baudelaire zieht sich zwar in die Rolle des Beobachters zurück, doch anders als die Anhänger des *l'art pour l'art* zieht er sich nicht in eine selbstgefällige totale Isolation zurück in dem Glauben, die Außenwelt gar nicht mehr zu brauchen. Statt dessen wird bei Baudelaire die Außenwelt in einem inneren Prozeß transformiert und ästhetisch nutzbar gemacht. Er zieht sich zwar vom Leben zurück und schlüpft in die Rolle des Beobachters, um das Beobachtete anschließend im Schaffensprozeß ästhetisch nutzbar zu machen, aber er ignoriert die Welt nicht, er wendet ihr nicht den Rücken zu, sondern weiß, daß Kunst von der Außenwelt abhängig ist.

Baudelaire hofft, daß durch das Unfertige, sichtbar Prozeßhafte, im Momenthaften und Spontanen eine neue Einheit von Stoff und Inhalt gefunden werden kann, eine neue Grundlage, um Inhalt und Sujet wieder zu vereinen – daher auch die Forderung, daß der Künstler sich der modernen Welt zuzuwenden habe, um aus ihr das Poetische, Ewige herauszuziehen. Es ist der Versuch, im Leben Transzendenz zu finden, eine Erfahrung, die über das Diesseitige hinausgeht und diese Erfahrung in Kunst festzuhalten. Es ist im Grunde nichts anderes als die verzweifelte Suche nach Sinn.

Letztendlich jedoch ist dieser Versuch zum Scheitern verurteilt, da die Welt schließlich durch das künstlerische Subjekt isoliert, gefiltert und zu Kunst gemacht wird – denn so wird die Außenwelt erneut zum Alibi für den Gegenstand der Kunst.

Die Transzendenz, das Erlebnis des *Surnaturalisme*, die Baudelaire sucht, wird nicht gefunden, sondern lediglich angestrebt. Denn eine echte Transzendenz im Sinne von einer Erfahrung des Jenseits, die Sinne und Verstand überschreitet und nicht verstandesmäßig erfaßt werden kann und die nicht in Worte oder Bilder gefaßt werden kann, ist Baudelaire nicht mehr möglich. Auch wenn Baudelaire versucht, im Rausch oder Traum diese Transzendenz zu erreichen, ist im Grunde klar, daß es ihm nicht mehr möglich ist – zu groß ist der Abstand zum echten Glauben, den der Klassizismus noch in der Suche nach dem Ideal zu kompensieren suchte.

Die „metaphysische Revolte“⁷⁰³ hat eine Welt hinterlassen, die nicht mehr imstande ist, zu glauben und der Materie zu sehr verhaftet ist, um ihr jemals wieder entgehen zu können. Baudelaire und seine Zeitgenossen versuchen zwar, der Materie zu entgehen und ihre Erlösung in einer Welt zu suchen, die sie sich selber schaffen. Sie schaffen sich das *paradis artificiel*, das irdische, künstlich geschaffene Paradies. Doch ist der Versuch dieser Schöpfung von vornherein schon zum Scheitern verurteilt, denn es kann nicht gelingen,

703 Wiegand, Anke, Die Schönheit und das Böse, a.a.O., S. 90

da der Sinn des Lebens im Leben selbst gesucht wird. Hier ist keine klar übergeordnete, überirdische schöpferische Macht mehr am Werke, die imstande ist, dem Dasein Sinn zu verleihen, sondern die Erlösung wird in einer selbstgeschaffenen isolierten Kapsel der eigenen Schöpfung innerhalb der für den Künstler sinnlos gewordenen materiellen Welt gesucht. Der Strohalm, nach dem gegriffen wird, die objektive, ewige Macht, die der Künstler im Schaffen entdecken soll, entlarvt sich letzten Endes als Wunschgebilde, an das man verzweifelt glauben will. Der Ästhetizismus ist nur ein weiterer Versuch, dem Dasein seinen verlorenen Sinn zurückzugeben.⁷⁰⁴

Somit aber wird Transzendenz im Leben gesucht, dem der Künstler selbst durch die Schaffung des *paradis artificiel* nicht entgehen kann. Der Telos wird nicht mehr erlebt. Daher ist echte Transzendenz nicht mehr möglich. Das Ziel des Aufstiegs in die Transzendenz ist also nicht mehr nur fern oder unmöglich geworden, sondern eigentlich sogar gar nicht mehr vorhanden. Das Ideal der Transzendenz wird angestrebt, doch handelt es sich um ein leeres Ideal. Das objektive, ewige Element, das nach Baudelaire vom Künstler in den Dingen gesucht werden muß, entlarvt sich als durch das Subjekt geschaffen. Es existiert nicht, außer als Phantom, dem der Künstler hinterher jagt.

Um schließlich nach diesen erneuten Abschweifungen nochmals auf die Ausgangsfrage zurückzukommen: das Sujet kann so in Baudelaire's Kunstkritik nicht als echtes Kriterium zur Beurteilung von Kunst anerkannt werden, sondern es haftet ihm etwas Hohles an. Es hat an Bedeutung verloren, denn es ist willkürlich geworden, es haftet viel zu sehr an der Oberfläche der Kunst, die sich Baudelaire vorstellt. Das Objekt, das Baudelaire festzuhalten versucht, ist endgültig verloren.

12.2.8 DIE SUBJEKTIVIERUNG DES INHALTS UND DIE HILFLOSIGKEIT DES BETRACHTERS

Was nun? Wir haben gesehen, daß die Stilfrage bedeutungslos ist, ebenso wie wir entdecken mußten, daß das Thema, das Sujet, der Inhalt derart der Willkür anheim gegeben wird, daß wir die Frage nach der Kunst im Grunde ganz aufgeben könnten. Kunst, die diesem Pfad folgt, wird zu einem so vollkommen Anderen, daß ihr mit einer traditionellen Betrachtungsweise nicht mehr beizukommen ist. Kunst in diesem Sinne ist die totale Subjektivität, die totale Willkür, die totale Freiheit, die ihren Tod bedeuten könnte.

Doch bevor wir dem folgend noch den „Tod der Kunst“ erklären müssen, sollten wir uns besser wieder auf die Ausführungen Baudelaire's zurückbesinnen, dem das Sterben des

704 ebd., S. 91

alten Begriffes von Kunst, dem Sterben der Kunst überhaupt, bewußt gewesen sein muß und dem er versucht hat, seinen Traum von Kunst entgegenzusetzen.

Nach welchen Kriterien geht Baudelaire vor, um über Kunst zu urteilen? Baudelaire geht über so äußerliche Kriterien wie Künstler, Stil, Sujet hinaus, wenn er seine Kritik verfaßt. Es sind ganz andere Kriterien, die ihm wichtig sind und die darüber entscheiden, ob ein Werk in Baudelaires Augen bestehen kann oder nicht.

Die Frage des Gegenstandes eines Kunstwerks erscheint hier sehr komplex, da es sich bei Baudelaire in einer Zwitterposition befindet. Zum einen wird es von Baudelaire sehr wohl noch als wichtig für das Kunstwerk angesehen, doch auf der anderen Seite zeigt sich, daß die Bedeutung des Sujets für das Kunstwerk nur noch auf der Oberfläche haftet. Baudelaire verlangte von der Kunst Flüchtigkeit, Innerlichkeit, Schönheit, Imagination, Originalität, Leidenschaft, Empfindung – diese Kriterien sind vollkommen ungreifbar, flüchtig und ungegenständlich. Ihre Verwirklichung im Kunstwerk kann nicht mehr allgemeinen, objektiven Regeln folgen, sondern erfolgt nur durch das kunstschaftende Subjekt, bzw. den Betrachter. Diese Subjektivität, die nach Baudelaires Theorie für das Kunstschaffen nicht nur erwünscht, sondern auch erforderlich ist, läßt das Objekt, das dargestellt werden soll, verschwimmen und dessen Bedeutung in die Ferne rücken. Doch hier sind wir am Punkt des Baudelaireschen Dilemmas: der Verlust des Objekts bedeutet die Notwendigkeit der Kompensation, die in diesem Falle nur noch das rein Subjektive leisten kann, da außer dem Subjekt nichts mehr wirklich verbindlich und wirklich wichtig für das Kunstwerk, resp. das Schaffen desselben ist. Folgerichtig bedeutet diese Entwicklung am Ende die vollkommene Abstraktion, da die Formen der Außenwelt nicht mehr genügen, dem Innersten Ausdruck zu geben. Baudelaire spontan niedergeschriebenes „*Alles ist Zahl*“⁷⁰⁵ hatte demnach im Rückblick einen schon fast prophetischen Charakter.

Im *Grünen* Heinrich Gottfried Kellers, dessen Erstfassung 1854/55 entstanden ist, kommt im Kapitel *Der Grillenfang* das Problem des vernichteten Stoffes zur Sprache. Heinrich Lee, Protagonist des Romans, erzählt, wie er eine Papierfläche mit sinnlosen Kritzeleien bedeckt. Ein Kollege sieht dieses Liniengebilde und hält eine kleine Rede, in der das Phänomen der Abstraktion thematisiert wird:

„Du hast, grüner Heinrich, mit diesem bedeutenden Werke eine neue Phase angetreten und begonnen, ein Problem zu lösen, welches von größtem Einfluß auf die deutsche Kunstentwicklung sein kann. Es war in der Tat längst nicht mehr auszuhalten, immer von der freien und für sich bestehenden Welt des Schönen, welche durch keine Realität, durch keine Tendenz getrübt werden dürfe, sprechen und rasonieren zu hören, während man mit der

705 Baudelaire. Tagebücher / Raketen, a.a.O., S. 193

größten Inkonzistenz doch immer Menschen, Tiere, Himmel, Sterne, Wald, Feld und Flur und lauter solche trivial wirkliche Dinge zum Ausdrucke gebrauchte. Du hast hier einen gewaltigen Schritt vorwärts getan von noch nicht zu bestimmender Tragweite. Denn was ist das Schöne? Eine reine Idee, dargestellt mit Zweckmäßigkeit, Klarheit, gelungener Absicht. [...] Du hast dich kurz entschlossen und alles Gegenständliche, schnöd Inhaltliche hinausgeworfen! Diese fleißigen Schraffierungen sind Schraffierungen an sich, in der vollkommenen Freiheit des Schönen schwebend; dies ist der Fleiß, die Zweckmäßigkeit, die Klarheit an sich, in der reizendsten Abstraktion! Und diese Verknotungen, aus denen du dich auf so treffliche Weise gezogen hast, sind sie nicht der triumphierende Beweis, wie Logik und Kunstgerechtigkeit erst im Wesenlosen ihre schönsten Siege feiern, im Nichts sich Leidenschaften und Verfinsterungen gebären und sie glänzend überwinden? Aus nichts hat Gott die Welt geschaffen! Sie ist ein krankhafter Abszeß dieses Nichtses, ein Abfall Gottes von sich selbst. Das Schöne, das Poetische, das Göttliche besteht eben darin, daß wir uns aus diesem materiellen Geschwür wieder ins Nichts resorbieren, nur dies kann eine Kunst sein, aber auch eine rechte!“⁷⁰⁶

Doch diese Liniengebilde, über die Heinrichs Freund Erikson so gelehrt zu berichten weiß, bedeuten im Grunde nichts. Sie sind das, als was sie erscheinen: Liniengebilde, nichts weiter. Entstanden aus reiner Willkür. Die Zufälligkeit des Musters bedingt die gleiche Beliebigkeit des Betrachters: dieser kann nun in das Kunstwerk hinein interpretieren, was auch immer er will – so beschränkt sich die Willkür der Stofflosigkeit nicht nur auf den Künstler, sondern erweitert sich auf den Betrachter. Die Reflexion oder auch die Meditation, die vor dem vermeintlich „reinen“ Kunstwerk vollzogen wird, läuft ins Leere, sie hat ebenso wenig eine fest umrissene Bedeutung wie das Kunstwerk selbst. Der Hintergrund der reinen Subjektivität, die das Werk hat entstehen lassen, setzt sich im Betrachter fort. Er sieht, was immer er sehen will; er fühlt, was immer er fühlen will. Verbindlichkeiten gibt es in diesem Stadium der Kunstentwicklung nicht mehr. Wie diese Szene des *Grünen Heinrich* deutlich zeigt, besteht die Gefahr für die Kunst nicht nur im Verlust oder in der Aufgabe des Gegenstandes, sondern ebenso in der Auflösung des Inhalts. Die Auflösung des Inhalts kann in einem Falle bedeuten, daß der Künstler in seinem Schaffen überhaupt keinen Gehalt mehr intendiert, da nur noch die äußere Form zählt. Das Kunstwerk wird leer, zur Hülle, zur Dekoration.

Im anderen Extrem löst sich die Form auf, die dem subjektiv gewordenen Inhalt lästig ist – jeglicher mimetische Prozeß muß für die Darstellung von Innerlichkeiten hinderlich sein: Mimesis begrenzt den schöpferischen Prozeß, um den es letztendlich nur noch geht.

706 Gottfried Keller, zitiert nach: Scheffler, Karl, *Kunst ohne Stoff*, Überlingen am Bodensee 1950, S. 27

Im Abstrakten wird der Ausdruck des subjektiven Inhalts gesucht. Der Künstler drückt sein innerliches Befinden, vielleicht auch seine Meinung, seinen Standpunkt aus. Mehr gibt es für ihn nicht mehr. Doch an dieser Stelle wird der Kommunikationsprozeß mit dem Betrachter, auf den es auch nicht mehr ankommen kann, erheblich gestört oder endet gar. Kommunikation kann nur gelingen, wenn beide den Code kennen. Bleibt dieser Code der subjektiven Interpretation, ja der Beliebigkeit, überlassen, kann diese Interaktion zwischen Künstler und Betrachter nicht gelingen. Es gibt einfach für den Betrachter nichts zu fassen, keine Anhaltspunkte, wie das Kunstwerk zu lesen ist – es ist ohnehin offen. Also interpretiert dieser, was immer er will. Somit verkleinert sich der Kreis der Kunstkenner ganz rapide auf einige Auserwählte.

Und auch hier kann diese totale Konzentration auf die Inhaltsfrage dazu führen, daß dieser Inhalt letzten Endes bedeutungslos wird, da sie eine ausschließlich subjektive Angelegenheit bleibt. Denn dieser Inhalt kann nicht mehr über das bloße „Ich“ hinaus gedacht werden. Gehalt im Kunstwerk kann alles und nichts bedeuten. Der Betrachter sieht also, wie Heinrichs Freund Erikson, im ersten Moment nur die Form, die ihn entweder dazu veranlaßt, sich abzuwenden oder im Idealfall dazu veranlaßt, sich das Kunstwerk anzueignen. Oder ihn aber, als letzte Alternative, dem Inhalt gleichgültig gegenüberstehen läßt und nur noch die Form bedeutsam bleibt. Der Inhalt löst sich so unter der Last des Inhalts auf und zurück bleibt wieder einmal nur die Form, die auch hier zu einem mehr oder minder dekorativen Element verkommt.

Doch so weit sind wir im 19. Jahrhundert noch nicht. Allein – die Tendenz zu dieser Entwicklung, die sich im 20. Jahrhundert vollzieht, ist vorhanden.

So banal es klingt: der Wegfall der Konvention und Tradition, der zu der größeren Freiheit des Künstlers führte, ist eine Falle gewesen. Zwar ist es für die Künstler eine Befreiung gewesen, sich nicht mehr an Vorgaben eines Auftraggebers halten zu müssen, es ist eine Befreiung für den Künstler gewesen, sich seine Themen aussuchen zu können, seinen Stil, seine Kunstrichtung. Er kann die Wahl treffen, die er sich zuvor nicht einmal hätte erträumen können. Gleichzeitig jedoch bedeutet die Vervielfachung der Wahlmöglichkeiten, die eigentlich nur ein Wegfall von Verbindlichkeiten bedeutet, auch einen Fall ins Leere und Ungewisse. Der Künstler, der sich vorher auf ein System von Konventionen berufen konnte, kann das nun nicht mehr. Er kann sich nicht auf ein Fundament für seine Kunst verlassen, denn dieses existiert nicht mehr. Daher haben wir oft den Eindruck des „Hohlen“ und „Leeren“, der den Kunstwerken der sogenannten *Pompier*s anhaftet – nicht nur, weil der Künstler sich auf Konventionen beruft, die trotz des intensivsten Wollens nicht mehr existieren, sondern weil wir uns ebenfalls auf diese berufen müssen, betrachten wir die Werke der *Pompier*s. Die Welt hat nicht stillgestanden

und die Regeln der Akademie, auf die die *Pompieri* sich berufen waren spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts ein lächerlicher Anachronismus.

Auf der anderen Seite gab es keinen Ersatz für diesen Rückhalt der Konvention. Nichts, worauf sich ein Künstler berufen konnte. *Anything goes* – so der moderne Ausdruck für ein Phänomen, das mit der Revolution seinen Anfang genommen hatte. *Anything goes* – nicht plötzlich und unvermittelt, sondern schleichend, nach und nach. *Anything* steht synonym für all die *-ismen*, die im 19. Jahrhundert entstanden sind, für all die unterschiedlichen Ausprägungen in der Kunst, die jedoch eine einzige Ursache hatten: der Wegfall der Tradition, das Zerbröckeln des Fundamentes, auf das man sich Jahrhunderte lang hatte verlassen können.

Doch fällt das alte Fundament weg und wird kein neues errichtet, so erscheint die Kunst wie ein Haus, das auf Sand gebaut wurde: es wird beim ersten heftigen Regen weggeschwemmt. Es werden geradezu verzweifelt neue Verbindlichkeiten gesucht, Verbindlichkeiten, die ein sicheres Fundament bilden, Kunst machbar und wieder verständlich werden zu lassen. Doch ist das nicht mehr möglich, denn: *anything goes*. Alles geht – auch die Möglichkeit, sich einer einmal gefundenen Konvention zu verweigern. Daher *kann* es im Grunde genommen ab dem 19. Jahrhundert keinen einheitlichen Stil mehr geben, denn keine Konvention ist mehr absolut. All die *-ismen* des 19. Jahrhunderts, diese ganze Diskussion um einen einheitlichen Stil ist nur das Symptom des eben Gesagten: die Stilfrage, das Stilchaos des 19. Jahrhunderts kreist im Grunde darum, daß alte Zusammenhalte weggefallen sind – nicht nur in der Kunst.

Der Künstler hatte also die Wahl: er konnte den Akademieregeln treu bleiben, er konnte Landschaften ebenso wie Portraits schaffen, er konnte impressionistisch, realistisch, pointillistisch, symbolistisch schaffen. Er konnte mimetisch arbeiten, sich allmählich dem Abstrakten ergeben, die Form, die Idee, den Gehalt als Sinn seiner Kunst festmachen. Das Problem, ohne hier näher darauf eingehen zu wollen, ist altbekannt. Werner Hofmann redet in dem Zusammenhang von der „Zerstückelung des Menschen und aller gesellschaftlichen Beziehungen“.⁷⁰⁷ Die Zerstückelung, Metapher für die Entfremdung, findet auf breiter Ebene statt:

„[...] überall zeigen sich Symptome der Spaltung und des Zerfalls. Der intuitive trennt sich vom spekulativen Verstand, die Phantasie von der Analyse, die Form von der Materie.“⁷⁰⁸

707 Hofmann, Werner, Der Tod der Götter, in: Buddensieg, Tilmann; Rogge, Henning (Hg.), Die nützlichen Künste. Gestaltende Technik und Bildende Kunst seit der Industriellen Revolution (Ausst.-Kat. Berlin, 15.05. - 21.06.1981), Berlin 1981, S. 35

708 ebd., S. 37

Der Zerfall der gesellschaftlichen, künstlerischen, sozialen, politischen Beziehungen, der seit Anfang des 19. Jahrhunderts in Gang ist und dazu führt, daß immer wieder aufs Neue versucht wird, die Gesellschaft, Politik, Kunst zu definieren, neu zusammenzuführen, ist nicht wieder rückgängig zu machen. Die Kunst, die ihren Rückhalt und auch Zusammenhalt verloren hat, was dazu geführt hat, daß hemmungslos die Vergangenheit als Schatztruhe für die Raubzüge des Künstlers herhalten muß, daß langsam der Schritt in die Abstraktion gemacht wird, daß der Inhalt über die Form dominiert oder dieser ganz aufgegeben wird, daß alles möglich ist – wird zu einer Sache für Eingeweihte, wir sagten es bereits. Dieser Eingeweihte kann die Wahl treffen, ob er der Antike folgen will, ob er die Natur als oberste Herrscherin anerkennt, ob er der romantischen Schwärmerei nachgeben soll oder seine Umwelt im Lichtgeflacker auflösen soll. Plastische Überpräsenz oder traumhaftes Gefflimmer – sie sind beide das Symptom einer Zeit, die den Halt verloren hat und einen neuen sucht. Oder positiver ausgedrückt: die sich total im Umbruch befindet.

Und der Betrachter? Der versteht nichts mehr.

9. RESUMÉE

Baudelaire spürt diese Entwicklung, die den Verlust von Absoluta bedeutet, durchaus. Schließlich kritisiert er nicht ohne Grund das hemmungslose Individualitätsbedürfnis der Künstler seiner Zeit. Dennoch führen auch seine Kriterien der Kunst auf diese Bedeutungslosigkeit der Kunst, wie sie Keller im Grünen Heinrich aufzeichnet, zu. Also versucht Baudelaire, dieser Entwicklung seiner Theorie durch die Einführung der absoluten Kriterien, die der Künstler nicht erschaffen kann, sondern entdecken soll, einzudämmen. Im Ausdruck der Leidenschaft, der Empfindung, der Schönheit usw. soll der Künstler sich nicht dazu verleiten lassen, die Außenwelt auszuschließen oder zu ignorieren – was die Anhänger des *l'art pour l'art* letztendlich fordern – sondern sich als Beobachter quasi „neben“ die Außenwelt zu stellen und sie ästhetisieren. Nur so werden die Relativität der Subjektivität und die Absolutheit der Objektivität miteinander vereint werden können. Wie wir gesehen haben, ist dieses Ansinnen zum Scheitern verurteilt.

Mittendrin in diesem Durcheinander der Stile und Theorien steht Baudelaire, der sehr wohl erkannt hat, daß keine Verbindlichkeiten mehr herrschen. Er sieht klar, daß das *l'art-pour-l'art*, Kunst um der Kunst willen, zum Scheitern verurteilt ist. Denn eine Kunst, die sich weigert, die Realität anzuerkennen, die selbstgenügsam für sich selbst existiert, führt unweigerlich in die dekorative Bedeutungslosigkeit. Die Außenwelt bedeutet nichts für die Kunst, also kann diese Art von Kunst im Gegenzug auch für die Außenwelt nichts mehr bedeuten. Ebenso klar ist der Akademismus zum Scheitern verurteilt, denn er ist zu einem hoffnungslosen Anachronismus geworden. Die „Gemüse-Jünger“, die außer der sichtbaren Realität nichts zulassen, können genauso wenig überleben, denn eine Kunst, die die sichtbare Realität in ihrer aktuellsten Form feiert und den Traum aus sich selbst verbannt, verbannt gleichzeitig den Inhalt aus der Kunst. Übrig bleiben sozialkritische Reportagen, überdetaillierte Salonstücke oder Landschaften, die ebenso gut mit der Kamera hätten aufgenommen werden können. Eine solche Kunst erlaubt den tieferen Sinn nicht mehr, erlaubt das Gefühl nicht, besitzt keine Moral. Doch eine Kunst, die nicht mehr gefühlt, sondern nur noch analysiert und betrachtet werden kann, kann auch nicht überleben. Wo das Geheimnis fehlt, das *je-ne-sais-quoi*, fehlt auch der Reiz, eine solche Kunst überhaupt zu betrachten. Wo das *l'art pour l'art* in die eine Richtung hin übertreibt, tut es der Realismus in die andere Richtung hin. Egal, in welche Richtung sich die Kunst orientiert: am Ende bleibt – entgegen der hohen Ansprüche – die Sinnlosigkeit der Kunst, der Absturz in die reine, bedeutungslose Dekorativität.

So geht es am Ende allen *-ismen*: verzweifelt wird versucht, die verlorengegangene Einheit wieder herzustellen. Dem Versuch, im 19. Jahrhundert einen einheitlichen Stil herbeizutheoretisieren, haftet etwas Krampfhaftes, ja beinahe Verzweifelteres an. Die Uneinheitlichkeit des künstlerischen Stils spiegelt die Gesellschaft, die ihre feste Überzeugung, wie ihre Gesellschaft zu funktionieren hat, verloren hat. *Anything goes* und jeder kann es für sich machen. Das alte Fundament – zuerst Gott und danach der König als Stellvertreter Gottes – ist zerbröckelt und hat dem Zweifel Platz gemacht. Dieser Wegfall der Fixpunkte spiegelt sich eben auch in der Kunst. Von der vormaligen Überzeugung über die Funktion der Kunst, von den alten Strukturen, ist im 19. Jahrhundert nichts mehr übrig geblieben. Nach der Revolution werden alle nur erdenklichen Theorien sowohl zur möglichen Funktionsweise eines Staates, einer Gesellschaft, zur Funktion der Kunst ausgearbeitet. Der Zweifel, der in diesem Zeitalter Einzug gehalten hat, verunsichert und läßt widersprechen. Neue Theorien folgen nicht mehr auf die alten, die sie ersetzen, sondern funktionieren parallel. Nicht unbedingt in der Staatstheorie, aber in der Kunst. Der Unterschied jedoch ist, daß die neuen Theorien nicht mehr die Folge der Kunst sind, die sich entwickelt, sondern der Prozeß umgekehrt wird: die Kunst folgt auf die Theorie. Dieser in letzter Konsequenz sehr künstlich erscheinende Prozeß wurde ja bereits erläutert.

Der Kunst, die auf eine Theorie hin folgt, die auf einem abstrakten Gedankengebilde hin entstanden ist, haftet etwas Künstliches und Gewolltes an. Doch schlimmer als das, sie ist auch ersetzbar, sie *bedeutet* nicht mehr, denn sie besitzt kein gewachsenes Fundament aus Tradition und Konvention mehr. Jederzeit kann dieses Gedankengebäude verändert werden, ersetzt, umgestoßen werden und wieder aufleben. Doch in einer Zeit, die das Neue, das Originelle, das Nie-Dagewesene sucht, kann so ein *-ismus* auch nicht lange bestehen bleiben. Das ist die andere Seite der Medaille: Einerseits wird versucht, der Kunst ein Fundament aus Theorien zu bauen, andererseits muß es umgestoßen werden, da das Neue zum Kunstprinzip geworden ist.

Baudelaire mit seiner Position versucht, dieser Sinnlosigkeit der Kunst entgegenzuwirken. Wir haben uns hier sehr weit von dem Ausgangspunkt – nämlich den Salonkritiken über die Skulptur – entfernt. Doch erst eingebettet in den größeren Zusammenhang der Baudelaire'schen Ästhetik können wir den Sinn dieser Kritiken wirklich verstehen, können verstehen, welche Bedeutung die ästhetische Theorie Baudelaire's wirklich hatte, die sich in Wirklichkeit gar nicht so sehr um irgendwelche Gattungs- oder Genregrenzen kümmerte. Zwar weist Baudelaire durchaus darauf hin, daß Kunst sich an die Regeln zu halten hat, die ihr zu eigen sind, doch sein ästhetischer Überbau unterscheidet nicht.

Egal, ob nun Musik, Malerei, Dichtung oder Bildhauerei - alle subsumieren sich unter dem Überbegriff der Poesie. Es ging Baudelaire um die Kunst an sich, um die eine synästhetische Ästhetik, die nicht mehr zwischen den einzelnen Künsten unterscheidet, sondern für alle Genres und Gattungen gleichermaßen Gültigkeit besitzt. Klang, Farbe, Wort - Alles ist poetisch, selbst das Leben wird in Baudelaires Augen idealerweise in Poesie verwandelt, um Sinn zu finden, Sinn zu *schaffen*. Mit welchen Mitteln, auch, wenn sich der Künstler an die Gesetze seiner Kunst halten muß, ist letzten Endes egal.

Die Skulptur der Salons, über die er sich in seinen Kritiken ärgert, kann diese Forderung nicht erfüllen. Sie schafft keinen Sinn, sie hat keinen Sinn. Sie verbleibt nicht mehr als Form ohne Inhalt. Gleichzeitig ist sie verlogen, weil sie Gehalt für sich beansprucht. Wir haben es bereits gesehen. Die Karaïben und Barbaren suchten nicht nach der Matrix des Daseins, die auch gleichzeitig die Matrix der Kunst ist, sondern beugten sich Theorien, künstlichen Gedankengebäuden.

Wir haben gesehen, daß die Motive austauschbar geworden sind, gleichgültig geworden sind und im Grunde nur noch die schöne Form, die perfekte Oberfläche von Bedeutung ist. Die Antikenjünger, die sich aus Angst vor der Gegenwart hinter der Antike versteckten, da Antike, diese veraltete Illusion des 19. Jahrhunderts, als Projektionsfläche für alles mögliche dienen konnte, als dankbare Lieferantin von Motiven und Themen, die in Wahrheit keine tiefere Bedeutung mehr besaß. Im Bemühen, das Überzeitliche zu schaffen, für die Ewigkeit zu schaffen, binden sich diese Antikenjünger an die Zeit, zeigen ihre Zeitgebundenheit. Die Moral der Klassizisten, das gestrenge und starre Ideal war zu einer ungreifbaren Seifenblase geworden, die alles und nichts bedeuten konnte.

Pradier, hier als Stellvertreter für den Antikenkult seiner Zeit, beweist uns das: seine schönen Frauen bedeuten nichts mehr. Die nackten *Lorettes* zogen sich hinter den Schleier der Antike, um sich nicht die Blöße zu geben, als bloß erotische Darstellungen nackter Frauen zu gelten. Im antiken Gewand konnten sie noch etwas bedeuten, konnten sie sich als Kunst legitimieren und Legitimation für den Betrachter bieten, sie anzustarren. Doch welche Schöne Pradier tatsächlich dargestellt hat: das ist egal, sie wird zu einer bloßen Hohlform. Die Antike wird zu einer Krücke für den Bildhauer, zu einem Hilfsmittel als Ersatz für die Einbildungskraft und zu einer Fessel. Für Baudelaire unverzeihlich, ist doch die Einbildungskraft die Fähigkeit, die dem Künstler erlaubt, einen Blick auf das Unbegreifliche, Übernatürliche zu erhaschen, es in Farbe, Form, Worte, Musik zu bannen, der Welt anschaulich und begreiflich zu machen.

Gleiches gilt für die Diener der Realität, die die äußere Form verehrten, nichts als die äußere Form, denen Traum und das Unendliche nichts mehr bedeutete, da man ihn nicht anfassen konnte. Die Elemente der Wirklichkeit sind bei diesen keine Hieroglyphe mehr,

kein Symbol des *Surnaturalisme*, sondern sind alles, was sie akzeptieren können. Mehr ist nicht da, die Suche nach dem Übernatürlichen, nach dem „Mehr“, dem Sinn des Lebens wird aufgegeben, da man es in der sichtbaren Wirklichkeit gefunden zu haben meinte. Als Konsequenz dessen bleibt hier ebenfalls nur die Form, die von Bedeutung ist. Auch hier findet keine Suche mehr nach dem „Mehr“ statt, keine Sinngebung des Daseins erfolgt, finden doch die Diener der Wirklichkeit diesen im Dasein. Doch liefert das Dasein keine Erklärung, keinen Grund für sich selbst, es beweist sich nur selbst, die Kunst wird zu einem bloßen Dokument dieses Daseins herabgewürdigt.

Die Geistreichen und Spitzfindigen, diejenigen, die zu träge sind, wahrhaft originell zu sein, sich um die Entzifferung des Wörterbuches zu bemühen, sondern lieber versuchen, durch ihren „*esprit*“ das Publikum auf ihre Seite zu ziehen, sind in Baudelaires Augen wohl die schlimmsten. Sie folgen keiner inneren Überzeugung, keiner Notwendigkeit. Bei ihnen hat sich die Kluft zwischen Form und Inhalt am weitesten aufgetan, denn hier wird nur noch geschaffen, was gefällt - dem Künstler, dem Publikum, vielleicht sogar einem Auftraggeber. Doch diese Künstler besitzen keine innere Überzeugung, keine Moral in Baudelaires Augen. Sie empfinden nicht, sondern spielen mit dem Intellekt und dem Wissen des Publikums, schaffen ihre Kunst im Wissen um das immer gegenwärtige Publikum, buhlen um dessen Gunst.

Das Poetische, das die Seele der Realität ist, wird bei allen diesen Künstlern aufgegeben, ja, gar nicht mehr gesucht oder geglaubt. Und das ist möglich, weil alles geht.

Auf der anderen Seite stehen diejenigen, die den „Traum von Skulptur“, wie es hier bezeichnet wurde, träumen. Es ist nur eine kleine Auswahl der Bildhauer des 19. Jahrhunderts, nicht einmal vollständig oder repräsentativ. Warum? Weil auch hier die Freiheit der Wahl, die Pflicht zur Wahl befolgt wurde. Diese vier, eigentlich fünf sehr unterschiedlichen Bildhauer, die hier gewählt wurden, stehen stellvertretend für so viele andere des 19. Jahrhunderts, ebenso wie die Repräsentanten für die Gruppe der Karäiben und Barbaren. Wenn wir es genau nehmen wollen, können wir diese beiden Gruppen nicht einmal klar voneinander trennen, denn in jedem Barbaren steckt ein Künstler, genau wie umgekehrt in jedem Künstler ein Barbar steckt.

Jeder dieser Bildhauer zeigt uns eine ganz eigene Auffassung von Bildhauerei. Es geht hier nicht einmal so sehr um die Verbindung dieser Künstler mit Baudelaire, sondern um die Frage, ob eine Kunst, wie Baudelaire sie sich erträumte, überhaupt möglich war, welche Richtung sie einschlagen würde, ob sie eine Existenz überhaupt besitzt, wo sie endet oder zu welchem Anfang sie führen würde. Gibt es in dieser Verschiedenheit einen gemeinsamen Nenner, eine verbindliche Komponente, die bezeichnend ist, ja die kennzeichnend ist für die Bildhauerei im 19. Jahrhundert? Hat Baudelaire eine ästhetische

Theorie entwickelt, resp. deren Existenz in Worte gefaßt, die sich verwirklicht hat in der Bildhauerei des 19. Jahrhunderts?

War die Kunst, die wir in der Einleitung gesucht haben, die Baudelaire sich erträumt hat, möglich? Eine Kunst, unter der Oberherrschaft der Poesie, eine Kunst der *Feerien*, der Empfindung, des Traumes, des „Mehr“, der Metamorphose, der nicht festgelegten, wandelbaren Bedeutungen, des *Je ne sais quoi*, das an die Grenzen des Sagbaren stößt?⁷⁰⁹ Wir können nun diese Frage mit „Ja“ beantworten.

Den Auftakt hier machte Ernest Christophe mit seiner dramatischen *La Comédie Humaine*, die von Baudelaire so sehr bewundert wurde. Die *Menschliche Komödie*, diese „anmutige Allegorie“⁷¹⁰ des Unsagbaren, zeigt uns hier als erste den Versuch, den nicht mehr konkret faßbaren Traum Baudelaires von Skulptur zu realisieren. Die Skulptur ist die Allegorie eines nicht mehr faßbaren Begriffes, sie realisiert in der Gestalt einer schönen Frau einen Gedanken, der nicht mehr mit der Ratio zu fassen ist, sondern die Steinwerdung eines poetischen Gedankens. Eines Gedankens, der dem Betrachter die volle Freiheit der Interpretation gibt, der ihm mit dem geheimnisvollen Titel einen Hinweis gibt, sie zu verstehen. Der Betrachter, der sich in diese Frauengestalt versenkt, sieht keine Allegorie des Theaters, keine dreidimensionale Interpretation des Balzac-Dramas, keine konkrete Idee, sondern einen träumerischen Gedanken in Gestalt einer Frau, der intellektuell nicht mehr wirklich vollkommen erfaßt und verstanden werden kann.

Die *La Femme piquée par un serpent* zeigt auf eine ganz andere Art, wie Skulptur aufgefaßt werden kann. Auch sie kommt, wie die *Le Masque* des Christophe, ohne die Krücke der Antike aus. Zwar beruft Clésinger sich, wie Christophe übrigens auch, auf ein kunsthistorisch traditionelles Motiv, doch modernisiert er das alte Thema des lagernden Aktes radikal. Baudelaires Forderung nach dem Zeitgenössischen wurde hier befolgt. Die Lagernde ist eine Gestalt, die nicht der nebelhaften Vergangenheit entsprungen ist, sondern eine moderne Frau, eine gänzlich moderne Skulptur. Auch sie erscheint als Göttin der Moderne; sie ist keine bloße Dokumentation einer modernen Frau, sondern eine Heroine des Zeitgenössischen. Auch sie erlaubt sich, wie Christophes *La Comédie Humaine*, die Unschärfe des Inhaltlichen: Ist sie bloß eine moderne Interpretation des lagernden Aktes? Ist sie die für alle Verfügbare auf ihrem Lotterbett? Eine moderne Venus ohne den Schleier der Ästhetik? Eine Schauspielerin, die die Rolle des Aktes geschlüpft ist? Die schöne Form, in der sich die Frau verliert? Sie ist alles und jedes, denn auch sie wird nicht konkret in ihrer Bedeutung. Oder hat sie am Ende gar keine Bedeutung und ist nur verführerischer Skandal? Am Ende jedoch zerfällt sie, die schöne Frau, zur Form

709 Chamrad, Evelyn, Der Mythos vom Verstehen: ein Gang durch die Kunstgeschichte unter dem Aspekt des Verstehens und Nichtverstehens in der Bildinterpretation, Diss., Düsseldorf 2001, S. 21 ff

710 Baudelaire, Charles, Salon de 1859, Sculpture, a.a.O., S. 678

indem sie das Sehen des Betrachtenden fragmentiert. Sie erlaubt keinen Blick mehr auf das ganze Ensemble, sondern offenbart dem Betrachter immer nur ein Stück von sich, was ihr die Erotik des Geschlechtes nimmt. Zum Ausgleich dessen wird die Form an sich zu einem sinnlichen Genuß für den Beschauer. Sie changiert letztlich zwischen den Betrachtungsebenen und Deutungsebenen des Körpers und dessen Abstraktion.

Degas' Position ist noch extremer, er geht noch einen Schritt weiter. Er nahm sich die Freiheit der Nicht-Öffentlichkeit, um seine Form zu verwirklichen. Seine Tänzerinnen entziehen sich fast völlig der Konkretisierung, sowohl in inhaltlicher als auch formaler Hinsicht. Degas löst sich als einer der ersten der hier vorgestellten Künstler vom Mimetischen und erlaubt sich die Freiheit, von der gegebenen Form zu abstrahieren um seine Vorstellung von Skulptur zu realisieren. Es geht Degas nicht mehr um den Inhalt, die Materialisierung des Ideals, die Dokumentation des Tanzes, sondern um den Ausdruck der Form. Form wird zum Träger des Ungreifbaren; in der entpersönlichten Ballerina erforscht Degas die Struktur des Tanzes, die permanente und unaufhörliche Metamorphose, die sich im Tanz verwirklicht, das Wechselspiel zwischen Form und Raum, die Anatomie der Bewegung, die Harmonie. Die Tänzerinnen sind die totale Metamorphose, sowohl im Material als auch in der Ausführung, da sie sich der permanenten Veränderung unterwerfen. Durch Licht, Standpunkt und Material befinden sich die Skulpturen im Zustand der ständigen Veränderung - vergessen wir nicht, daß Degas seine Werke nicht in Bronze hat gießen lassen. Die umgebende, sichtbare Welt ist nur der Ausgangspunkt für die Skulptur. Degas löst sich vom Mimetischen, da das sklavisches Festhalten an der gegebenen Form ihn daran gehindert hätte, in der Form das Nicht-Sichtbare darzustellen. Und auch, wenn hier der analytische Gedanke eine große Rolle spielt, es offenbart sich trotzdem Baudelaires *Surnaturalisme*, die Welt hinter der sichtbaren Welt; die Welt, der Degas in seinen kleinen Tänzerinnen Form verleiht.

Auch bei Gérôme verliert die Skulptur ihre Abbildfunktion. Sie scheint in ihrer Hyperrealität prädestiniert, als Abklatsch der Natur interpretiert zu werden, doch gleichzeitig ist es gerade diese Realität der Skulptur, die sich wiederum der Naturnähe entzieht. Gérômes Skulpturen sind an der Grenze zwischen Realismus und Künstlichkeit; der Künstler spielt mit diesen Grenzen, übertreibt die Realität, um sie zur Kunst zu machen. Die wunderschönen Frauen des Gérôme sind keine Wiedergabe der Natur, sondern Kunst-Dinge, Gegenstände; in letzter Instanz sind sie die Idole der Moderne. Gérôme war, anders als Degas, nicht auf der Suche nach der Struktur des Raumes, der Struktur der Bewegung, sondern auf der Suche nach der Struktur der Schönheit. Die Frauengestalten Gérômes sind die Vervollkommnung der Wirklichkeit, zusammengesetzt aus einem Formgefüge aus vollkommenen Linien und Oberflächen, aus Arabesken. Die Wirklichkeitsnähe wird durch dieses Formgefüge Lügen gestraft, denn gerade durch die Vervollkommnung der

Wirklichkeit entziehen sich Gérômes Geschöpfe der Sphäre des Wirklichen und ziehen sich in die Kunst zurück. In letzter Konsequenz sind sie Form, schöne Form. In ihrer Schönheit, in ihrem verstörend übertriebenen Realismus verliert sich das mimetische Element, sie werden zu einer poetischen Interpretation der Wirklichkeit. Und auch sie sind die Sichtbarmachung des Nicht-Sichtbaren,

Rodin, der letzte in dieser Reihe, weigert sich ebenfalls, sich von der Dimension des bloß Mimetischen einschränken zu lassen ohne die sichtbare Realität aus den Augen zu verlieren. Rodin war nicht auf der Suche nach der Struktur des Raumes, auch nicht nach der Struktur des Schönen, sondern befand sich auf der Suche nach dem Ausdruck. Seine Skulpturen, die jegliche inhaltliche Eindeutigkeit verweigern, veranlassen den Betrachter, sich assoziativ zu nähern. Der Betrachter wird aufgefordert, sich seiner Augenlust zu ergeben, den wollüstig pulsierenden Formen mit seinen Augen genießend zu folgen, um schließlich im Betrachten selbst Kunst zu erschaffen. Rodins Skulpturen als Realisierung des Prinzip des *Je ne sais quoi*, verweigern jegliche Konkretisierung, der Betrachter muß die Bedeutung für sich selbst entschlüsseln, ja sie eigentlich erfinden. Rodins Skulpturen sind, wie die Werke des Degas, die reine Metamorphose, doch in anderer Weise. Sie stellen das ewig Wandelnde, Fließende dar; *der eine* Moment wird negiert. Es gibt ihn nicht. Wie denn auch? Denn das Kunstwerk, das vollendet ist, ist „tot“: es wurde aus dem Fluß der ewigen Verwandlung - der Zeit, der Vorstellung - herausgenommen und stillgelegt. Rodin versuchte, Expression, Ausdruck, Emotion, Leidenschaft zu modellieren - alles dies ist ja selbst der ständigen Verwandlung unterworfen, findet niemals Stillstand. Der Mensch, der keinen Ausdruck mehr hat, ist tot, ebenso wie die vollendete Skulptur. In diesem Bestreben verliert sich die Bedeutung des Abbildhaften. Nicht der einzelne Mensch ist es, den Rodin uns zeigt, sondern das Menschliche, das Allgemeine als Stellvertreter und Ausdruck des Besonderen. Der Körper, der Mensch mit seiner Möglichkeit des Ausdrucks wird zur Hohlform all dessen, zum Träger der Kunst. Der Mensch der Skulptur Rodins verwandelt sich, wie bei allen zuvor besprochenen Werken, in ein Ding, ein Kunst-Ding, denn auch Rodin weigert sich, auf der Ebene der bloßen Abbildung zu bleiben. Der Mensch wird in seiner Verwandlung zum Kunst-Ding zur Metapher des Mensch-Seins, zu einem Ausdrucksträger des Unsagbaren. Der Betrachter wird so gezwungen, selbst im Anschauen zur sinnstiftenden Macht zu werden.

Alle diese Werke, so unterschiedlich sie auch sein mögen, lassen sich mehr oder minder auf die Ästhetik Baudelaires ein. In allen diesen Werken finden wir die Bemühung um das „Mehr“ in der Kunst, jenes „Mehr“, das über das bloß Abbildhafte hinausgehen will, das die Formeln der oftmals sehr starren Theorien, die wild um sich hergreifen, nicht mehr akzeptieren kann. Es ist eine Kunst, die sich dem Ausdruck ergibt, die sich gleichzeitig der äußeren Welt entzieht als auch in ihr aufgeht. Diese Kunst verlangt keine kühnen

Theorien, keine intellektuellen Analysen, stellt keine Rätselspiele, sondern verlangt vom Betrachter in erster Linie, daß er sie *sieht*. Und zwar nicht nur mit einem flüchtigen Blick bedenkt und, triumphierend über seine eigene Klugheit lächelnd, weiterzieht - weil er das Thema entziffert hat, weil er den Inhalt zu verstehen meinte, weil er nur die äußere Haut des Kunstwerks, dessen Maske wahrgenommen hat. Nein, diese Werke verlangen vom Betrachter das Sehen in Rodins Sinne, das Sehen, das über die bloße Oberfläche hinausgeht und das Werk voll und ganz absorbiert, um zu seiner „inneren Wahrheit“ zu gelangen. Der Betrachter muß arbeiten und in dieser Arbeit des Betrachtens selbst zum Übersetzer der Kunst-Hieroglyphe werden. Der Betrachter ist gefordert, das Kunstwerk selbst zu verstehen, nicht das „Thema“ oder die „Idee“, die dahinter liegt. Das Kunstwerk verstehen bedeutet so viel wie das Erfassen der inneren Wahrheiten und des „geistigen Wesens“⁷¹¹ der Dinge, die der Künstler sich bemüht hat zu finden. Bei Degas war es das Bemühen um die Strukturen, die Anatomie des Raumes, bei Gérôme das Bemühen um die Vervollkommnung der Schönheit, das Schaffen von „Göttern der Moderne“, ähnliches gilt für Clésinger, der seine Schöne fragmentiert hat, das Sehen selbst zerlegen konnte und so über den bloßen sexuellen Appeal auch die Sinnlichkeit der Form freilegen konnte. Rodin schließlich suchte den Ausdruck, das „geistige Wesen“ der Dinge, das in der äußerlich sichtbaren Form verborgen liegt. Es muß nicht determiniert werden, wonach der Künstler zu suchen hat, das ist überflüssig und würde der Kunst wieder die Fesseln anlegen, die Baudelaire zuvor als illusorisch bezeichnet hat: denn das würde bedeuten, ein starres System zu entwickeln. Der Kunst bleibt die volle Freiheit, die Hieroglyphen der Wirklichkeit zu entschlüsseln, den Weg zum „inneren Wesen“ zu finden, poetisch zu sein.

Keiner von diesen Künstlern suchte die vollkommene Autonomie, die, wir haben es gesehen, ohnehin nur eine Illusion ist und die das Kunstwerk zu einem selbstgenügsamen Dekorationsartikel machen kann. Die Wirklichkeit, die Natur, wenn man so will, bleibt das oberste Prinzip, denn sie liefert die Symbole, sie ist das Wörterbuch Baudelaires, das es in Kunst zu übersetzen gilt. Allein der Bezug zu der sichtbaren Wirklichkeit, das Bestreben, die Zeichen des Surnaturalisme in der wirklichen Welt, im Wörterbuch, zu entziffern, ist es, der diesen Werken ihre einzigartige Bedeutung überhaupt erst verleiht. Verweigert man sich der sichtbaren Welt, so banal sie auch vielleicht empfunden wird, bleibt der Kunst nichts anderes mehr als endlose Selbstbespiegelung, die keinen Sinn mehr besitzt. Auf der anderen Seite steht jedoch die Kunst, die zu nahe an der Wirklichkeit ist. Die Realisten sind diesen Weg gegangen und liefen Gefahr, ihre poesielose Kunst zur bloßen Reportage verkommen zu lassen. Eine Kunst, die sich sich entweder dem einen oder dem anderen Extrem ergibt, dann läuft Gefahr, an Sinn zu verlieren. Dieser Sinnverlust wird

711 · Rodin, Auguste, Die Kunst, a.a.O. S. 169

dann mit künstlich herbeigezauberten Inhalten überdeckt. Theorien für die Kunst werden zusammengezimmert, um diesen verlorengegangenen Sinn wieder zu finden.

Nicht nach Inhalten haben unsere Bildhauer gesucht, sondern sie haben in Wahrheit den verlorenen Sinn der Kunst gesucht. Sie konnten ihn nicht im getreuen Abbild der Wirklichkeit finden, auch nicht in der totalen Verweigerung der Wirklichkeit, sondern im Anerkennen der Wirklichkeit und in der gleichzeitigen Distanzsetzung von dieser. Trotzdem oder vielleicht auch gerade deswegen abstrahieren diese Künstler von der Wirklichkeit, nehmen Abschied von der bloß mimetischen Darstellung, die die äußere Form nachahmt. Die Mimesis reicht hier als künstlerisches Prinzip nicht mehr aus, sie bleibt zwar der Ausgangspunkt, das ist richtig, doch gehen Christophe, Chlésinger, Degas, Gérôme und Rodin über die bloße äußere Erscheinung hinaus, suchen das „Mehr“, die poetische Wahrheit. Und zwar jeder auf seine Weise - sie unterwerfen sich lediglich ihren eigenen Regeln und Gesetzen.

In der Mimesis, der Nachahmung, beschränkt sich der Künstler auf die sichtbare Welt. Die Kunstwerke, die unter dieser Voraussetzung entstehen, sind das Abbild der sichtbaren Welt, die jedoch „bedeuten“ müssen, um sich rechtfertigen zu können. Schließlich war es im 19. Jahrhundert so, daß sich die Kunst bereits aus den Lebensbezügen zurückgezogen hatte in ein Reich des „zweckfreien Schaffens und interesselosen Wohlgefallens“⁷¹², das „dem Leben in der Gesellschaft, die rational, in strenger Ausrichtung auf definierbare Zwecke [gegenübergestellt wurde].“⁷¹³

Kunst muß bedeuten, ein hohes Ideal verbildlichen, die Ungerechtigkeit und die Unterdrückung der unteren Schichten dokumentieren, die Moral des guten Bürgers symbolisieren oder was auch immer. Kunst brauchte einen wahren oder vorgeschobenen Rechtfertigungsgrund für ihre Existenz, da ihr kein Sinn mehr im alltäglichen, geschäftigen und geschäftlichen Leben mehr zugestanden wurde. Die Plastik insbesondere, von der im 19. Jahrhundert mehr produziert wurde als in vorangegangenen Zeiten,⁷¹⁴ mußte bedeuten, stellvertretend für etwas anderes stehen. Die Plastik verwies auf etwas, das außerhalb ihrer selbst lag, sie wird mit Inhalt überfrachtet.⁷¹⁵ Die hier so genannten „Karaïben und Barbaren“ sind diesen Weg gegangen. Doch diese Inhalte bedeuten nicht, daß die Plastik mehr *Sinn* besitzt.

712 ·Rahn, Dieter, Die Plastik und die Dinge, a.a.O., S. 164

713 ·ebd., S. 164

714 ·ebd., S. 209

715 ·ebd., S. 209; Rahn bewertet die Plastik des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen zwar grundsätzlich zu eindimensional und zu negativ, doch können wir diese Aussage für einen großen Teil der Skulpturen des 19. Jahrhunderts - speziell der Werke, die von den „Karaïben und Barbaren“ Baudelaires produziert wurde - zumindest an dieser Stelle hinnehmen.

Diese Überfrachtung mit Inhalt ist es, was die letztgenannten Bildhauer zu vermeiden versuchen: Sie versuchen, eine Plastik zu produzieren, die ihre Bedeutung eben nicht mehr außerhalb ihrer selbst hat, sondern ein Ding zu schaffen, das in sich selbst wieder bedeuten kann, so offen und individuell interpretierbar diese Bedeutung auch sein mag. Sie schaffen die sich selbst bedeutenden Dinge, Dinge, die nicht in erster Linie darauf ausgelegt sind, auf andere Bedeutungen hinzuweisen, die nur Inneres sind. Sie schaffen Dinge - das bedeutet auch, daß sie abstrahieren vom Menschen, der die Vorlage für die Form gewesen ist. Diese Skulpturen sind nicht mehr das Symbol eines Menschen, nicht mehr in erster Linie Repräsentant eines Menschen, sondern verweigern sich im Gegenteil, stellvertretend für den Menschen zu stehen. Statt dessen wird der Mensch, vielleicht die Idee des Menschen, oder allgemeiner die Matrix, die gesucht wird, vom lebenden Menschen abstrahiert, um selbst lebendig zu werden, um selbst als Ding sinnlich zu erscheinen, um selbst sich selbst zu bedeuten. Die Skulpturen eines Christophe, des Clésinger, des Degas, Gérôme, Rodin - sie sind Kunst-Dinge, die übersetzte Hieroglyphe der Wirklichkeit.

Die Abstraktion, die Verwandlung in ein Kunst-Ding, die Ablösung, ja die Befreiung der Form von Inhalt und Thema, die hier erfolgt, geschieht jedoch nicht ausschließlich bei denen, von denen wir behauptet haben, sie erfüllten den Traum Baudelaires, sondern geschieht auch bei den sogenannten „Karaïben und Barbaren“. Die Form wird nach und nach autonom vom Inhalt, das wurde bereits erklärt. Dies ist ein Vorgang, der mehr oder minder in der gesamten Kunst der Nachrevolutionszeit zu beobachten ist. Wir sehen dies in den verzweifelten Bestrebungen um das „Ideal“, an den künstlich herbeigezauberten Inhalten der Akademie, in den Träumereien der Romantiker, und konkreter an den Lichtzaubern der Impressionisten, an der narzistischen Kunst der Symbolisten.

Jedoch ist der Unterschied zwischen den sogenannten Karaïben und Barbaren und jenen, die in Baudelaires Sinne Kunst schaffen, daß keine Kompensation für den Verlust von sagbarem Inhalt erfolgen muß. Es wird akzeptiert, daß die Form nicht mehr notwendigerweise und zwanghaft mit *irgendeinem* Inhalt gefüllt werden muß, sondern sich selbst bedeuten kann, durch sich selbst sprechen kann. Sonst gerät der „Inhalt“ zur Maske, die verbirgt, daß das Kunstwerk in Wahrheit keinen Sinn mehr besitzt und nicht viel mehr als die schöne Form übrig bleibt.

Wir haben gesehen, daß Verbindlichkeiten für die Kunst nach und nach wegfallen. Kunst wird subjektiv, bedarf weder der Inhalte noch der Sujets. Ja, sie bedarf noch nicht einmal des Ortes. Sie benötigt keinen Kontext mehr, sondern existiert in sich selbst. Kunst, die sich selbst von der Außenwelt isolieren will oder isoliert hat – und zwar in einer totalen Weise, die bislang nicht denkbar gewesen war – kann letzten Endes nichts Verbindliches

mehr haben. Was aber bleibt ihr, um noch Kunst zu sein? Letzten Endes bleibt der Kunst nichts weiter mehr als die Form. Es bleibt am Ende gerade die Materialität, der sie sich ursprünglich entziehen wollte. Doch bedeutet Materialität zwangsläufig auch „Leere“? Ich denke, wir haben bewiesen, daß dem nicht so sein muß. Inhalt muß vielmehr anders als im traditionellen Sinne gedacht werden.

Inhalt und Form, die zuvor nicht voneinander getrennt gedacht werden können und durch die Reflexion des 19. Jahrhunderts plötzlich sich diametral gegenüberstehen können, wobei dem Inhalt durch seine geistige, immaterielle Natur mehr Bedeutung zugestanden wird, verändern sich. Inhalt ist nicht mehr *das eine* Ideal, ist nicht mehr ausschließlich intellektuell ermittelbar und ist auch nicht mehr zwangsläufig greifbar, konkret benennbar. Inhalt, der durch die Form zum Ausdruck gebracht wird, Inhalt, der mehr bedeutet, als Worte fassen können, sondern nur noch intuitiv erfaßt werden kann, ein rein poetischer Gehalt - diesen zu finden, diesen Inhalt wieder mit Form in Einklang zu bringen, durch die Form nicht auf den Inhalt zu verweisen, sondern mittels der Form dieses unsagbare „Mehr“ an Gehalt zum Vorschein zu bringen - das ist der Unterschied zwischen den Werken der Karaïben und Barbaren und den Werken der Künstler.

HINWEISE ZUR ÜBERSETZUNG:

Zur besseren Übersicht und der Einheitlichkeit wegen habe ich die französischen und englischen Quellen sowie original im Französischen abgefaßte Passagen, die ins englische übersetzt worden sind, in deutsch wiedergegeben. Sofern nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir.

Die originalen Passagen habe ich in diesem Falle in die Fußnote eingefügt.

Sekundärquellen wurden nicht übersetzt.

LITERATURAUSWAHL

LITERATURAUSWAHL

- * Ackerman, Gerald M., Gérôme Sculpteur, in: Jean-Leon Gérôme (1824-1904), Peintre, Sculpteur et Graveur. Ses Oeuvres Conservées dans les Collections Françaises Publiques et Privées, Versoul 1981
- * Ders., The Life and Work of Jean-Leon Gérôme with a Catalogue raisonne, London 1986
- * Ders., Jean-Leon Gérôme. Monographie revissée Catalogue raisonné mis à jour, Paris 2000
- * Allesch, Christian G., Geschichte der psychologischen Ästhetik. Untersuchungen zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene, Göttingen 1987
- * Anonym, La Salon de 1880, in: La Nouvelle Revue, 1880, 2e année, Tome 4e, S. 189-196, 411-420, 654-665
- * Armstrong, Carol M., Edgar Degas and the Representation of the female Body, in: The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives. Ed. By Susan Rubin Suleiman, Cambridge, Mass. / London 1986, S. 223-242
- * Badt, Kurt, Raumphantasien und Raumillusionen, Köln 1963
- * Ders., Wesen der Plastik, Köln 1963
- * Balzac, Honoré de, Menschliche Komödie, Bd. 1, Leipzig, 1908
- * Barasch, Moshe, Theories of Art, Vol. 2: From Winckelmann to Baudelaire, New York / London 1990
- * Ders., Theories of Art, Vol. 3: From Impressionism to Kandinsky, New York / London 1990
- * Barbour, Daphne; Sturman, Shelley, Degas the Sculptor: Innovative and Nontraditional, in: Czestochowski, Joseph S.; Pingeot, Anne (ed.), Degas Sculptures. Catalogue Raisonné of the Bronzes, o.O., 2002, S. 75 - 85
- * Barzun, Jacques, From Dawn to Decadence. 1500 to the Present. 500 Years of Western Cultural Life, New York 2000
- * Bättschmann, Oskar, Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Kemp, Wolfgang (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin - Hamburg 1992, S. 237 - 278
- * Baudelaire, Charles, Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857 - 1860, in: Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 5, München / Wien 1989
- * Baudelaire, Charles, Curiosités esthétiques. L'art romantique : et autres oeuvres critiques, hrsg. von Henri Lemaître, [elektronische Ressource], URL: www.gallica.bnf.fr, Paris 1999

- * Ders., *Les Fleurs du Mal - Die Blumen des Bösen, Die Schönheit*, in: Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke / Briefe in acht Bänden*, Hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 3, München 1975
- * Ders., *Juvenilia - Kunstkritik 1832 - 1856*, in: *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 1, München 1977
- * Ders., *Les deux crépuscules*, in: *Fontainebleau. Paysages – Légendes – Souvenirs – Fantaisies*, Paris 1855
- * Ders., *Les Paradis artificiels - Die künstlichen Paradiese*, in: Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke / Briefe in acht Bänden*, Hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 6, München, Wien 1991, S. 219
- * Ders., *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, München – Wien 1985
- * Ders., *Selected Writings on Art and Artists*, Translated by P. E. Charvet, Harmondsworth 1972
- * Ders., *Vom Sozialismus zum Supranaturalismus / Edgar Allen Poe*, in: ders., *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 2, München – Wien 1985, S. 37
- * Bauer, Roger, *Größe und Verfall der Décadence*, in: Drost, Wolfgang (Hg.), *Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte*, Heidelberg 1986, S. 31 – 34
- * Beale, Arthur, *A Technical View of Nineteenth-Century Sculpture*, in: Wassermann, Jeanne L. (ed.), *Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture*, Fogg Art Museum (19.11.1975 - 07.01.1976), Harvard 1975, S. 29 - 49
- * Ders., *Little Dancer, Aged Fourteen: The Search for the Lost Modèle*, in: Czestochowski, Joseph S.; Pinget, Anne (ed.), *Degas Sculptures. Catalogue Raisonné of the Bronzes*, o.O., 2002, S. 87 - 95
- * Beenken, Hermann, *Das 19. Jahrhundert in der Kunst - Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft*, München 1944
- * Beerbohm, Max, *Yet Again, Essays*, o.J., erschienen August 2000, [E-Book-Ausgabe bei Gutenberg online], URL: <http://www.gutenberg.org/etext/2292>, o.S.
- * Béguin, Albert, *L'Âme Romantique et le Rêve. Essai sur le romantisme Allemand et la Poésie française*, Tome I, Marseille 1937
- * Beil, Ulrich Johannes, *Die Wiederkehr des Absoluten. Studien zur Symbolik des Kristallinen und Metallischen in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende*, [Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland, Bd. 6], Frankfurt/Main 1988
- * Belting, Hans, *Das unsichtbare Meisterwerk*, München 1998
- * Benge, Glenn F., *Antoine-Louis Barye (1796 - 1875)*, in: Wassermann, Jeanne L. (ed.), *Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture*, Fogg Art Museum (19.11.1975 - 07.01.1976), Harvard 1975, S. 77 - 107
- * Ders., *Antoine-Louis Barye. Sculptor of Romantic Realism*, London 1984

- * Benjamin, Walter, Charles Baudelaire. A Lyric Poet in the Era of High Capitalism, London 1973
- * Berleant, Arnold, The Aesthetics of Art and Nature, in: Gaskell, Ivan; Solim, Kemal (ed.), Landscape, Natural Beauty and the Arts, Cambridge, 1993 (Cambridge Studies in Philosophy and the arts), S. 228-243
- * Beutler, Christian, Marmorbilder, in: Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren, hrsg. von Christian Beutler, Peter-Klaus Schuster, Martin Warncke, München 1988, S. 98-107
- * Bixenstine-Safford, Lisa, Mallarmé's Influence on Degas's Aesthetic of Dance in his Late Period, in : Nineteenth Century French Studies, Bd. 21, Nr. 3 & 4, Frühling/Sommer 1993, S. 419 - 433
- * Blondel, Spire, Les Modeleurs en cire, in: Gazette des Beaux-Arts. Courrier Européen de L'Art et de La Curiosité, 301e Livraison, Tome XXVI, 2e période, Paris 1882, p.259 - 272; p. 429 - 439
- * Blühm, Andreas, In living colour. A short history of colour in sculpture in the 19th century, in: Blühm, Andreas (Hg.), The Colour of Sculpture 1840 -1910, London 1996, S. 11 - 60
- * Ders., Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900, Frankfurt / Main 1988
- * Böckmann, Paul, Das Laokoonproblem und seine Auflösung in der Romantik, in: Rasch, Wolfdietrich (Hg.), Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im 19. Jahrhundert, Frankfurt/Main 1970, S. 59 - 73
- * Boehm, Gottfried, Bild und Zeit, in: Pafflik, Hannelore (Hg.), Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, Weinheim 1987, S. 1-23
- * Ders., Ungesicherte Äquivalente. Formen der Modernität am Jahrhundertende, in: in: Warning, Rainer / Wehle, Winfried (Hrsg.), Fin de Siècle, München 2002, S. 9 - 24
- * Boime, Albert, Art in an Age of Revolution 1750 - 1800, London - Chicago 1987
- * Ders., Hollow Icons. The Politics of Sculpture in Nineteenth-Century France, Kent (Ohio, U.S.A.) - London 1987
- * Ders., The Academy and French Painting in The Nineteenth Century, New Haven - London 1986
- * Bruel, André (ed.), Les Carnets de David d'Angers, I (1828 - 1837) & II (1838 - 1855), Paris 1958
- * Buddensieg, Tilmann, Da Alte bewahren, das Neue verwirklichen. Zur Fortschrittsproblematik im 19. Jahrhundert, in: Buddensieg, Tilmann; Rogge, Henning (Hg.), Die nützlichen Künste. Gestaltende Technik und Bildende Kunst seit der Industriellen Revolution (Ausst.-Kat. Berlin, 15.05. - 21.06.1981), Berlin 1981, S. 47ff.
- * Burkdahl, Else-Marie, Diderot, Critique d'art I: Théorie et pratique dans les Salons de Diderot, Copenhagen 1980

- * Dies., Diderot, Critique d'art II: Diderot, les Salonnières et les esthéticiens de son, Copenhague 1982
- * Burnham, Jack, Kunst und Strukturalismus (Structure of Art). Die neue Methode der Kunstinterpretation, Köln 1973
- * Burton, Richard D.E., Baudelaire in 1859. A Study in the Sources of Poetic Creativity, Cambridge 1988
- * Busch, Werner, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst und die Geburt der Moderne, München 1993
- * Campbell, Sara, The Case of the Missing Bronzes: A Search for Clues, in: Czestochowski, Joseph S.; Pinget, Anne (ed.), Degas Sculptures. Catalogue Raisonné of the Bronzes, o.O., 2002, S. 96 - 99
- * Carr, J. L., Pygmalion and the Philosophes. The Animated Statue in Eighteenth-Century France, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institute, Vol. 23, 1960 (Reprint v. 1973), S. 239 - 255
- * Caso, Jacques de, Serial Sculpture in Nineteenth Century France, in: Wassermann, Jeanne L. (ed.), Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture, Fogg Art Museum (19.11.1975 - 07.01.1976), Harvard 1975, S. 1 - 13
- * Castagnary, Salons (1857 – 1870), avec une préface de Eugène Spuller et un portrait à l'eau-forte par Bracquemond, Tome premier, Paris 1892
- * Castex, Pierre-George, Baudelaire. Critique d'Art. Etude et Album, Paris 1969
- * Catalogue illustré de Peinture et Sculpture, Salon de 1896, Paris 1896
- * Chamrad, Evelyn, Der Mythos vom Verstehen: ein Gang durch die Kunstgeschichte unter dem Aspekt des Verstehens und Nichtverstehens in der Bildinterpretation, Diss., Düsseldorf 2001
- * Chastel, André, L'Art Français. Ancien Régime 1620 – 1775, Paris 1995
- * Chiari, Joseph, Realism and Imagination, New York 1970
- * Clair, Jean, De la modernité conçue comme une religion, in: Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren, hrsg. von Christian Beutler, Peter-Klaus Schuster, Martin Warnke, München 1988, S. 321-327
- * Clark, T.J., The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France 1848 - 1851, London 1973
- * Cleve, Ingeborg, Geschmack, Kunst und Konsum: Kulturpolitik als Wirtschaftspolitik in Frankreich und Württemberg (1805 - 1845), Göttingen 1996
- * Croce, Benedetto, Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft. Theorie und Geschichte, übers. v. Hans Feist/Richard Peters, Tübingen 1930
- * Czestochowski, Joseph S., Degas' Sculptures re-examined: The Marketing of a Private Pursuit, in: Czestochowski, Joseph S.; Pinget, Anne (ed.), Degas Sculptures. Catalogue Raisonné of the Bronzes, o.O., 2002, S. 11 - 23

- * de Caso, Jacques, Serial Sculpture in Nineteenth Century France, in: Wassermann, Jeanne L. (ed.), *Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture*, Fogg Art Museum (19.11.1975 - 07.01.1976), Harvard 1975, S. 1-27
- * de Régnier, Henri, La femme de marbre, in : *Revue de Paris*, Jan.-Feb. 1900, Tome Premier, septième Année, Paris 1900, S. 225 - 244
- * Delacroix, Eugène, *Mein Tagebuch*, aus dem Französischen von Erich Hancke, Zürich 1993
- * *Dictionary of the History of Ideas, Studies of Selected Pivotal Ideas*, edited by Philip P. Wiener, New York, in 1973-74
- * Diderot, Denis, Brief über die Blinden zum Gebrauch für die Sehenden, 1749, in: ders., *Philosophische Schriften*, Frankfurt/Main 1967
- * Ders., *Oeuvres complètes*, Tome dixième, 1, Beaux-Arts, arts du dessin (salons). *Etude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIIIe siècle* / hrgs. von J. Assâzat, Paris 1876 (Reprint Nendeln, Liechtenstein 1966)
- * Ders., *Oeuvres Esthétiques*, Edition de P. Vernière, Paris 1968
- * Diffey, T.J., Natural Beauty without Metaphysics, in: Gaskell, Ivan; Solim, Kemal (ed.), *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge, 1993 (Cambridge Studies in Philosophy and the arts), S.45-64
- * Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York/Oxford 1986
- * Doering, Pia Claudia, Die Schönheit - Nur ein Glücksversprechen? Hobbes, Stendhal, Baudelaire, in: Westerwelle, Karin (Hg.), *Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker*, Würzburg 2007, S. 107-123
- * Doetsch, Hermann, *Flüchtigkeit. Archäologie einer modernen Ästhetik bei Baudelaire und Proust*, Tübingen 2004 (Reihe Romanica Monacensia Bd. 70)
- * Ders., Momentaufnahmen des Flüchtigen. Skizzen zu einer Lektüre von *Peintre de la Vie moderne*, in: Westerwelle, Karin (Hg.), *Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker*, Würzburg 2007, S. 139-163
- * Dorschel, Andreas, Empfindung, Gefühl und Emotion. Zur Analyse von Bewertungen, in: *Mythos Wertfreiheit?: Neue Beiträge zur Objektivität in den Human- und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Karl-Otto Apel und Matthias Kettner, Frankfurt a. Main - New York 1994, S. 157 - 174
- * Dostert, Astrid, „En exil des appartements“. Les collections de statues antiques à l'époque rocaille, in: Gaethgens, Thomas W. (Hg.), *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, Paris 2001, S. 165 - 183
- * Drost, Wolfgang, Baudelaire und die Kunstkritik, in: Westerwelle, Karin (Hg.), *Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker*, Würzburg 2007, S. 189-211
- * Ders., „Du Progrès à rebours.“ Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im 19. Jahrhundert: Das Beispiel Frankreich, in: ders. (Hg.), *Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte*, Heidelberg 1986, S. 13 - 30

- * Ders., Colour, sculpture, mimesis. A 19th-century debate, in: Blühm, Andreas (Hg.), *The Colour of Sculpture 1840 -1910*, London 1996, S.61 - 72
- * Ders., L'inspiration plastique chez Baudelaire, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 6e Période, Tome XLIX, 99e Année, 1957
- * Ders., Die Herausforderung des Fortschritts an die Kunst. Von der „technischen“ zur „kreativen“ Photoskulptur (Willème, Pötschke, Reissig, Selke-Kammerichs, Ceroli), in: ders. (Hg.), *Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte*, Heidelberg 1986, S. 327 – 348
- * Dumas, Ann, Degas. Sculptor / Painter, in: Czestochowski, Joseph S.; Pinget, Anne (ed.), *Degas Sculptures. Catalogue Raisonné of the Bronzes*, o.O., 2002, S. 39 - 47
- * Duro, Paul, *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*, Cambridge – Melbourne 1997
- * Eco, Umberto, Über schlechte Malerei, in: ders., *Über Spiegel und andere Phänomene*, München - Wien 1988, S. 105 - 110
- * Eigeldinger, Marc, Baudelaire et la problématique du progrès, in: Drost, Wolfgang (Hg.), *Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte*, Heidelberg 1986, S. 119 – 126
- * Eisenman, Stephen F. (Ed.), *Nineteenth Century Art. A Critical History*, London 1994
- * Eisler, Rudolf, *Philosophen-Lexikon. Leben, Werke und Lehren der Denker*, Stichwort: Pythagoras“, Berlin 1912, [elektronische Ressource] URL: <http://www.zeno.org/Eisler-1912/A/Pythagoras+von+Samos>
- * Elsen, Albert E.; Frankel Jamison, Rosalyn, *Rodin's Art. The Rodin Collection of the Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University*, New York 2003
- * Evers, Hans Gerhard, Zur Anordnung der Stile, in: Hager, Werner / Knapp, Norbert, *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, München 1977, S. 20 - 28
- * Faber, Monika, Bruchstücke und neue Verbindungen. Gedanken zu Fragmentierungen und Torso in Skulptur und Fotografie, in: Billeter, Erika; Brockhaus, Christoph (Hg.), *Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe*, Bern 1997 (Ausst.-Kat. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 06.12.1997 - 22.02.1998), S. 87 - 91
- * Fabriczy, C. von, Die Französische Skulptur der Gegenwart, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, Bd. 16, Leipzig 1881, S. 151 - 160; Bd. 17, Leipzig 1882, S. 21 - 28
- * Feder, Theodore H., *Great Treasures of Pompeii and Herculaneum*, New York 1978
- * Finckh, Gerhard, Edgar Degas, in: Finckh, Gerhard (Hg.), *Die Maler und ihre Skulpturen. Von Edgar Degas bis Gerhard Richter* (Ausst.-Kat. Museum Folkwang, Essen, 12.10.1997 - 04.01.1998), S. 53 - 58

- * Ders., Paul Gauguin, in: Finckh, Gerhard (Hg.), Die Maler und ihre Skulpturen. Von Edgar Degas bis Gerhard Richter (Ausst.-Kat. Museum Folkwang, Essen, 12.10.1997 - 04.01.1998), S. 65 - 72
- * Flagmeier, Renate, Camille Claudel und Auguste Rodin: „Clotho“ und „La vieille Heaulmière“ im Vergleich, in: Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, hrsg. von Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk, Gabriele Werner, S. 303-312
- * Flynn, Tom, The Body in Three Dimensions, New York 1998
- * Foos, Peter, L'objet ambigu in Philosophie und Kunst: Valery, Kant, Deleuze und Duchamp im platonischen Differential, Düsseldorf 1999
- * Fried, Michael, Malerei und Betrachter. Jacques Louis Davids Blinder Belisarius, in: Kemp, Wolfgang (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin - Hamburg 1992, S. 208 - 236
- * Fuchs, Stefan F.-J., Dekadenz. Versuch zur ästhetischen Negativität im industriellen Zeitalter anhand von Texten aus dem französischen und englischen Fin-de-Siècle, Heidelberg 1992
- * Fusco, Peter; Janson, H. W. (Ed.), The Romantics to Rodin. French Nineteenth-Century Sculpture from North-American Collections, Catalogue of the Exhibition from March, 3rd to May 25th 1980 in the Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1980
- * Gautier, Theophile, Gautier on Dance, Übers.a.d.Franz.v. Ivor Guest, London 1986
- * Gebauer, Gunter; Wulf, Chrisoph, Mimesis. Culture - Art - Society, Berkeley - Los Angeles - London 1995
- * Genge, Gabriele, „Der gebaute Körper“. Der weibliche Akt als Architekturmodell in Aristide Maillols „Méditerranée“, in: Genge, Gabriele (Hg.), Sprachformen des Körpers in Kunst und Wissenschaft, Tübingen und Basel 2000, S. 31 - 48
- * George, Stefan: Baudelaire. Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 13/14, Berlin 1930
- * Goethe, Johann Wolfgang von, Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, (1811-1833), [elektronische Ressource], URL: <http://www.odysseetheater.com/goethe/duw>, o.S.
- * Gombrich, Ernst H., Bild und Auge: neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart 1984
- * Ders., Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart - Zürich 1978 (nur als Zusammenfassung)
- * Grayson, Cecil (ed.), Leon Battista Alberti. On Painting and on Sculpture, London - New York 1972
- * Guégan, Stéphane, A propos d'Ernest Christophe: d'une allégorie l'autre, in: La Tribune de l'Art, [elektronische Ressource] URL: <http://www.latribunedelart.com/Etudes%20-%20Christophe.htm>, 12.04. 2003
- * Günther, Gotthard, Das Rätsel des Seins, in: Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik, Bd. 2, Hamburg 1979, S. 171 - 180

- * Hamann, Richard, Das Wesen des Plastischen, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, hg. Von Max Dessoir, Bd. 3, Stuttgart 1908, S. 1 - 46
- * Hamilton, George Head, Painting and Sculpture in Europe 1880-1940, Yale 1993 (5. Auflage)
- * Hargrove, June, Painter-sculptors and polychromy in the evolution of modernism, in: Blühm, Andreas (Hg.), The Colour of Sculpture 1840 -1910, London 1996, S. 103 - 114
- * Harrison, Charles; Wood, Paul; Gaiger, Jason (ed.), Art in Theory 1648 - 1815. An Anthology of Changing Ideas, Oxford 2000
- * Haskell, Francis / Penny, Nicholas, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, New Haven - London 1981
- * Heinick, Angelika, Gérômes ‚Corinthe‘, FAZ vom 22.08.2008
- * Heine, Heinrich, Gemäldeausstellung in Paris 1831, Salon Bd. I (1833), [elektronische Ressource] URL: <http://www.heinrich-heine-denkmal.de/heine-texte/fr-maler.shtml>
- * Heine, Heinrich, Sämtliche Schriften, Bd.5, München 1976
- * Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, Vorlesungen über die Ästhetik, Erster und zweiter Teil, Stuttgart 1971
- * Held, Jutta, Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie, Berlin 2001
- * Hepburn, Ronald W., Trivial and Serious in Aesthetic Appreciation of Nature, in: Gaskell, Ivan; Solim, Kemal (ed.), Landscape, Natural Beauty and the Arts, Cambridge, 1993 (Cambridge Studies in Philosophy and the arts), S. 65
- * Héran, Emmanuelle, Art for the sake of the soul. Polychrome sculpture and literary Symbolism, in: Blühm, Andreas (Hg.), The Colour of Sculpture 1840 -1910, London 1996, S. 93 - 102
- * Herder, Johann Gottfried, Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Träume, Riga 1778
- * Herding, Klaus, Fortschritt und Niedergang in der bildenden Kunst: Nachträge zu Barrault, Baudelaire und Prudhon, in: Drost, Wolfgang (Hg.), Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte, Heidelberg 1986, S. 239 – 258
- * Herding, Klaus, Im Zeichen der Aufklärung. Studien zur Moderne, Frankfurt / Main 1989
- * Hoeges, Dirk, Symbolismus und Darwinismus. Dekadenz als Fortschritt, in: Drost, Wolfgang (Hg.), Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte, Heidelberg 1986, S. 163 – 168
- * Hofmann, Werner, Anhaltspunkte. Studien zur Kunst und Kunsttheorie, Frankfurt/ Main 1989

- * Ders., Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830, München 1995
- * Ders., Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts, München 1974
- * Ders., Der Tod der Götter, in: Buddensieg, Tilmann; Rogge, Henning (Hg.), Die nützlichen Künste. Gestaltende Technik und Bildende Kunst seit der Industriellen Revolution (Ausst.-Kat. Berlin, 15.05. - 21.06.1981), Berlin 1981, S. 35 - 41
- * Ders., Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890 - 1917, Köln 1970
- * Hohendahl, Uwe, Introduction to Reception Aesthetics, in: New German Critique, 10, 1977, S. 29-65
- * Holt, Elizabeth Gilmore (ed.), From the Classicists to the Impressionists. Art and Architecture in the 19th Century, New Haven - London 1986
- * Dies. (ed.), The Art of All Nations 1850 - 1873. The Emerging Role of Exhibitions and Critics, New York 1981
- * Hörner, Karin, Verborgene Körper - verbotene Schätze. Haremsfrauen im 18. Und 19. Jahrhundert, in: Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen, hrsg. von Kerstin Gernig, Berlin 2001, S. 177 - 204
- * Horswell, Jane, Bronze Sculptures of „Les Animaliers“. Reference and Price Guide, Woodbridge 1971
- * Hugo, Victor, Vorrede zum Cromwell (Préface de Cromwell, 1827/1828), aus: Moderne Lyrik, Materialien, Germanistisches Seminar der HHU Düsseldorf [elektronische Ressource] URL: <http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/germ/germ4/modlyr/hugocro1.htm> (Stand: 2007)
- * Hume, David, An Enquiry Concerning Human Understanding, in: The Harvard Classics, 1909 - 14, [elektronische Ressource], URL: <http://www.bartleby.com/37/3/1001.html>, o.S.
- * Iser, Wolfgang, Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München 1990
- * Iser, Wolfgang, Im Lichte der Kritik, in: Warning, Rainer (Hg.), Rezeptionsästhetik, München 1975, S. 325-341
- * Jackson, Douglas W.A., The Shaping of our World. A Human and Cultural Geography, New-York - Chichester - Brisbane - Toronto - Singapore 1985
- * James Pradier, 1790-1852, Sculpteur, in: Feuille d'Avis Officielle du Canton de Genève, 19. August 2002, Jg. 250, Nr. 95, [elektronische Ressource] URL: <http://www.ge.ch/fao/2002/doc/20020819.pdf>
- * Janson, H.W., Nineteenth Century Sculpture, London 1985
- * Jauß, Hans Robert, Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, in: Warning, Rainer (Hg.), Rezeptionsästhetik, München 1975, S. 126-159
- * Ders., Studien zum Epochenwandel der Moderne, Frankfurt / Main 1989

- * Jefferson, Anne, Stendhal's art history and the making of a novelist, in: Collier, Peter / Lethbridge, Robert (Hg.), *Artistic Relations. Literature and Visual Arts in Nineteenth-Century France*, New Haven - London 1994, S. 192- 208
- * Jollet, Étienne, La pondération au XVIIIe siècle. Norme technique aou norme sociale?, in: Gaethgens, Thomas W. (Hg.), *L'art et les normes sociales au VIIIe siècle*, Paris 2001, S. 49 - 59
- * Kahane, Martine, Little Dancer, Aged Fourteen - The Model, in: Czestochowski, Joseph S.; Pinget, Anne (ed.), *Degas Sculptures. Catalogue Raisonné of the Bronzes*, o.O., 2002, S. 101 - 107
- * Kapner, Gerhardt, *Die Kunst in Geschichte und Gesellschaft. Aufsätze zur Sozialgeschichte und Soziologie der Kunst*, Wien - Köln 1991
- * Kauffmann, Georg, Sprache und Bildende Kunst, in: *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Georg Bandmann*, hrsg. von Werner Busch, Reiner Hausscherr, Eduard Trier, Berlin 1978, S. 541-549
- * Kavanagh, Thomas M., *Esthetics of the Moment. Literature and Art in the French Enlightenment*, Philadelphia 1996
- * Keisch, Claude, Historismus und Modernität: Auguste Rodin, in: Klingenburg, Karl-Heinz (Hg.), *Historismus-Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1985, S. 203 - 225
- * Kelley, David, Transpositions, in: Collier, Peter / Lethbridge, Robert (Hg.), *Artistic Relations. Literature and Visual Arts in Nineteenth-Century France*, New Haven - London 1994, S. 178 - 191
- * Kemp, Wolfgang, *Der Anteil des Betrachters: Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983
- * Ders., Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung, in: ders. (Hg.), *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, München 1989, S. 63 - 88
- * Ders., Verständlichkeit und Spannung, Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Kemp, Wolfgang (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin - Hamburg 1992, S. 307 - 332
- * Kerber, Bernhard, Zum Realitätsgrad der Plastik ohne Sockel, in: *Nichts als die Nackte Wahrheit. Ansichten des Realismus, Jahresring 77 - 78, Literatur und Kunst der Gegenwart*, 24. Jg., 1977/78, S. 23 - 37
- * Kleinspehn, Th., *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit* (1989), Reinbek bei Hamburg 1991
- * Köcke, Ulrike, Zu den Skulpturen von Auguste Renoir, in: Finckh, Gerhard (Hg.), *Die Maler und ihre Skulpturen. Von Edgar Degas bis Gerhard Richter* (Ausst.-Kat. Museum Folkwang, Essen, 12.10.1997 - 04.01.1998), ???, S. 59 - 64
- * Kocks, Dirk, *Jean-Baptiste Carpeaux: Rezeption und Originalität*, St. Augustin 1981
- * Koed, Erik, Sculpture and the Sculptural, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, No. 2, Spring 2005, p. 147 - 154

- * Köhler, Barbara, Der Tod und sein Bild im 16. Jahrhundert, in: Kulturgeschichte des menschlichen Körpers im 16. Jahrhundert, Webprojekt der Uni München unter der Leitung von prof. Dr. Wolfgang Schmale, [elektronische Ressource], URL: <http://www.sfn.uni-muenchen.de/forschung/koerper/koerperk.html>, 1996/97, o.S.
- * Koppen, Erwin, Magie und Wirklichkeit. Literarische Stimmen zur Erfindung der Photographie, in: Drost, Wolfgang (Hg.), Fortschrittsglaube und Dekadenbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte, Heidelberg 1986, S. 317 – 326
- * Kopp-Schmidt, Gabriele, Pygmalion und Galatea, in: Auguste Rodin. Der Kuss. Die Paare, hrsg. Von Anne-Marie Bonnet, Hartwig Fischer, Christiane Lange, Kat. der Ausstellung in der Kunsthalle der Hypo-Kultur-Stiftung München 22.09.2006-07.01.2007 und Museum Folkwang Essen 26.01. – 09.04.2007, München 2006, S. 148
- * Dies., „Man muss den Themen, die man behandelt, nicht allzuviel Bedeutung beilegen.“ Das offene Kunstwerk vor seiner Erfindung, in: Auguste Rodin. Der Kuss. Die Paare, hrsg. Von Anne-Marie Bonnet, Hartwig Fischer, Christiane Lange, Kat. der Ausstellung in der Kunsthalle der Hypo-Kultur-Stiftung München 22.09.2006-07.01.2007 und Museum Folkwang Essen 26.01. – 09.04.2007, München 2006, S. 37-43
- * Körner, Hans, „Wär Schönheit nicht schon tod“. Zur Schönheit von Gustave Moreaus „Salome“, in: Pantheon, Internationale Zeitschrift für Kunst, Jg. LII, 1994, S. 132 - 141
- * Ders., Auf der Suche nach der „wahren Einheit“. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert, München 1988
- * Ders., Blickende Leiber, Lebendige Farbe und die Krise der erotischen Kunst: Rilkes Sonett „Archaischer Torso Apollos“ im Kontext, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. XLIII/1, 1998, S. 59 - 72
- * Ders., Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler, München 1996
- * Ders., Muster auf Grund. Frauen im Ornament - Frauen als Ornament, in: Genge, Gabriele (Hg.), Sprachformen des Körpers in Kunst und Wissenschaft, Tübingen und Basel 2000, S.182 - 190
- * Kosík, Karel, Historism and Historicism, in: New German Critique, Nr. 10, 1977
- * Kuhn, Alfred, Aristide Maillol. Landschaft, Werke und Gespräche, Leipzig 1925
- * La Sculpture Française au XIXe Siècle, Ausstellungskatalog der Galeries nationales du Grand Palais, hrsg. von Christian Germanaz, Paris 1986
- * Le Bris, Michele, Romantics and Romanticism, Geneva / London 1981
- * Leakey, F.W., Baudelaire and Nature, Manchester 1969
- * Lessing, Gotthold Ephraim, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Stuttgart 1964
- * Levey, Michael, Painting and Sculpture in France 1700-1789, New Haven and London 1972

- * Levin, Miriam B., *Republican Art and Ideology in Late Nineteenth-Century France*, Ann Arbor, Michigan 1986
- * Levitine, George, *The Sculpture of Falconet*, New York 1972
- * Lichtenstern, Christina, *Der Marmor lacht nicht. Beobachtungen zu Diderots Verständnis der Skulptur*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. XLVIII / XLIX, Köln 1987/88, S. 269 - 297
- * Lièvre, Pierre, Pradier, in: *La Revue de Paris*, 1932 (39e année), Tome 4, 15. August 1932, S. 807-827 und Tome 5, S. 172-201
- * Lindner, Burkhardt, *Technische Reproduzierbarkeit und Kulturindustrie. Benjamins „Positives Barbarentum“ im Kontext*, in: Lindner, Burkhardt (Hg.), *Walter Benjamin im Kontext*, Frankfurt/Main 1978, S. 180 - 223
- * Link, Hannelore, *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart - Berlin - Köln - Mainz 1976
- * Link-Heer, Ursula, „Le mal marché trop vite.“ *Fortschritts- und Dekadenzbewußtsein im Spiegel des Nervositäts-Syndroms*, in: Drost, Wolfgang (Hg.), *Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte*, Heidelberg 1986, S. 45 – 68
- * Lista, Giovanni, *Loie Fuller oder die Macht des Geistes*, in: *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900 - 1915*, hrsg. von Ingrid Ehrhardt (Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt / Main, 1995), S. ???
- * Lloyd, Rosemary, *Selected Letters of Charles Baudelaire. The Conquest of Solitude*, transl. & ed. Rosemary Lloyd, Chicago 1986
- * Lostalot, Alfred de, *la Sculpture au Salon de 1882*, in: *Gazette des Beaux-Arts. Courrier Européen de L'Art et de La Curiosité*, 301e Livraison, Tome XXVI, 2e période, Paris 1882, p.497 - 507
- * Lovejoy, Arthur O., „Nature as Aesthetic Norm“, in: ders., *Essays in the History of Idea*, Westport (Conn.) 1948 (Reprint 19178)
- * Luckscheiter, Roman, *L'art pour l'art. Der Beginn der modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847*, Bielefeld 2003
- * Lüdeking, Karlheinz, *Die Vergangenheit des Körpers*, in: *Kunstforum International*, Bd. 132, Nov.-Jan. 1996, S. 216 - 227
- * Maag, Georg, *Fortschrittsidee und Historismus bei Saint-Simon und Comte*, in: Drost, Wolfgang (Hg.), *Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte*, Heidelberg 1986, S. 35 – 44
- * Mah, Harold, *Enlightenment Phantasies. Cultural Identity in France an Germany 1750 – 1940*, Ithaca (USA) & London 2003
- * Mainardi, Patricia, *Art and Politics of the Second Empire*, New Haven - London 1987
- * Dies., *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge 1993

- * Mallarmé, Stéphane, Kritische Schriften, hrsg. von Gerhard Goebel und Bettina Rommel, Gerlingen 1998
- * Marques, Luiz, Mechanism and Classical Tradition in Degas's Bronzes, in: Czestochowski, Joseph S.; Pinget, Anne (ed.), Degas Sculptures. Catalogue Raisonné of the Bronzes, o.O., 2002, S. 109 - 115
- * Marquèze-Pouey, Louis, Le mouvement décadence en France, Paris 1986
- * Marshall, Peter, Nature's Web. Rethinking our Place on Earth, London 1992
- * Martin, David F., The Autonomy of Sculpture, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 34, 1975 - 76, No. 3, Spring 1976, p. 273 - 286
- * Matussek, Peter, Bewegte und Bewegende Bilder. Animationstechniken im historischen Vergleich, Lechtermann, Christina / Morsch, Carsten / Wenzel, Horst (Hg.): Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probedeuten in virtuellen Welten [Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge, Bd. 8]; Bern 2004, S. 1–13
- * Maur, Karin von, Französische Künstler des XIX. Jahrhunderts in den Schriften der Brüder Goncourt. Eine Studie zur Kunstkritik und Kunstanschauung in Frankreich von 1850 bis 1896, Diss. Tübingen 1966
- * Mehnert, Henning, Zur Bedeutung der Begriffe „symbolisme“, „décadentisme“ und „dégénérescence“ im 19. Jahrhundert, in: Drost, Wolfgang (Hg.), Fortschrittsglaube und Dekadenbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte, Heidelberg 1986, S. 75 – 84
- * Merkel, Ursula, Das plastische Porträt im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte der Bildhauerei in Frankreich und Deutschland,?
- * Merleau-Ponty, Maurice, Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, Hamburg 2003
- * Meyers Konversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie des allgemeinen Wissens. 4., gänzlich umgearbeitete Auflage. 16 Bde. Bibliographisches Institut, Leipzig 1885-90
- * Millard, Charles W., Sculpture and Theory in Nineteenth-Century France, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 34, 1975 - 76, No. 1, Fall 1975, p. 15 - 20
- * Ders., The Development of Degas' Sculptural Style, in: Czestochowski, Joseph S.; Pinget, Anne (ed.), Degas Sculptures. Catalogue Raisonné of the Bronzes, o.O., 2002, S. 67 - 73
- * Moriarty, Michael, Structures of cultural production in nineteenth-century France, in: Collier, Peter / Lethbridge, Robert (Hg.), Artistic Relations. Literature and Visual Arts in Nineteenth-Century France, New Haven - London 1994, S. 15 - 29
- * Morowitz, Laura, Anonymity, Artistic Brotherhoods and the Art Market in the Fin de Siècle, in: Vaughan, William; Morowitz, Laura (Hg.), Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century, Aldershot – Burlington 2000, S. 185-193
- * Mortier, Roland, L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières, Genève 1982

- * Müller, Friedrich, Die Künstler aller Zeiten und Völker oder Leben und Werke der berühmtesten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen etc., Stuttgart 1857
- * Murger, Henry, Scènes de la vie de Bohème (Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée, précédée d'une notice biographique sur l'auteur, et suivie de notes) , Paris 1869, (Reprod. de l'édition de M. Lévy, 1924), [elektronische Ressource], URL: <http://gallica.bnf.fr>
- * Nagel, Ivan, Dannecker, die Schöne und das Tier. Zur Lage der Frau um 1800, in: Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren, hrsg. von Christian Beutler, Peter-Klaus Schuster, Martin Warncke, München 1988, S. 108-126
- * Naumann, Manfred, Gesellschaft - Literatur - Lesen, Berlin - Weimar 1976
- * Needham, Gerald 19th Century Realist Art, New York 1988
- * Neumann, Eckhard, Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität, Frankfurt - New York 1986
- * Neumann, Gerhard, Verdichten und Verströmen. Zum Wahrnehmungs- und Darstellungsparadox des Fin de siècle, in: in: Warning, Rainer / Wehle, Winfried (Hrsg.), Fin de Siècle, München 2002, S. 195 - ???
- * Neumeister, Sebastian, Perfektibilität und Vollkommenheit im Zeitalter der Gleichheit: Tocqueville und Baudelaire, in: Drost, Wolfgang (Hg.), Fortschrittsglaube und Dekadenbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte, Heidelberg 1986, S. 97 – 108
- * Noack, Thomas, Der Seher und der Schreibknecht Gottes. Emanuel Swedenborg und Jakob Lorber im Vergleich, [elektronische Ressource], URL: http://www.urka.de/pdfs/swedenborg_jakob_lorber.pdf, o.O., 2004
- * Nochlin, Linda, Realism, Middlesex / Baltimore (USA) /Victoria (AUS) 1971
- * Dies., The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity, London 1994
- * Nolan Joyce, Wendy, Sculpting the modern Muse: Auguste Clésinger's Femme piquée par un serpent, in: Sculpture et poétique: Sculpture and Literature in France, 1789 – 1859, ed. L. Cassandra Hamrick & Suzanne Nash, Nineteenth-Century French Studies, Vol. 35, N°. 1, Fall 2006, S. 166 – 188
- * Novotny, Fritz, Painting and Sculpture in Europe 1780-1880, Harmondsworth 1980
- * Oehler, Dolph, Die antibourgeoise Ästhetik des jungen Baudelaire. Untersuchungen zum „Salon de 1846“, Diss. Frankfurt/Main 1975
- * Paris, Jean, Drei Augen-Blicke, in: Kemp, Wolfgang (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin - Hamburg 1992, S. 60 - 70
- * Perpeet, Wilhelm, Das Sein in der Kunst und die kunstphilosophische Methode, Freiburg / München 1970
- * Pevsner, Nikolaus, Academies of Art. Past and Present, Cambridge 1940
- * Pietsch, Kristiane, Charles Blanc (1813 - 1882). Der Kunstkritiker und Publizist, Diss., Düsseldorf 2004

- * Pinder, Wilhelm, Die Anerkennung des Betrachters, in: Kemp, Wolfgang (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin - Hamburg 1992, S. 51 - 59
- * Pinet, Hélène, „Das Wichtigste ist, zu zeigen“. Rodin und die Fotografie, in: Billeter, Erika; Brockhaus, Christoph (Hg.), Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe, Bern 1997 (Ausst.-Kat. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 06.12.1997 - 22.02.1998), S. 71 - 79
- * Pingeot, Anne, Degas and his Castings, in: Czestochowski, Joseph S.; Pingeot, Anne (ed.), Degas Sculptures. Catalogue Raisonné of the Bronzes, o.O., 2002, S. 27 - 37
- * Dies., The Musée d'Orsay. Sculpture, London 1998
- * Platon, Das Gastmahl oder Von der Liebe, übersetzt von Kurt Hildebrandt, Stuttgart 1983
- * Ders., Der Staat, siebentes Buch, 514 – 518, nach der Übersetzung von Wilhelm Wiegand, [elektronische Ressource] URL: <http://www.opera-platonis.de/Politeia.html>, o.S.
- * Platz, Hermann/Beermann, Maria (Hg.), Die Wissenschaft als Religion im 19. Jahrhundert in Frankreich, Düsseldorf 1931
- * Plochmann, George Kimball, Plato, Visual Perception, and Art, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 35, 1976-77, No. 2, Winter 1976, p. 189 - 200
- * Pochat, Götz, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986
- * Pommier, Édouard, le projet du musée royal (1747 - 1789), in: Gaethgens, Thomas W. (Hg.), L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle, Paris 2001, S. 185 - 209
- * Potts, Alex, Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History, Yale 1994
- * Ders., The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist, New Haven – London 2000
- * Praz, Mario, Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik, aus dem Italienischen von Lisa Rüdiger, München 1994
- * Price, Kingsley, The Truth about Psychical Distance, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 35, 1976-77, No. 4, Summer 1977, p. 411 - 423
- * Quintus Horatius Flaccus (gen. Horaz), Die Dichtkunst. Brief an die Pisonen, aus: Lyrikinterpretationen, Materialien, HHU Düsseldorf, URL: <http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/germ/germ4/dichtk/horadi1.htm>
- * Raddatz, Fritz, Eros und Tod. Literarische Porträts, Hamburg 1980
- * Rahn, Dieter, Die Plastik und die Dinge. Zum Streit zwischen Philosophie und Kunst, Freiburg im Breisgau 1993
- * Reff, Theodore, Degas' Sculptures 1880 - 1884, in: The Art Quarterly, Bd. XXXIII, Nr. 3, 1970, S. 277 - 297

- * Ders., To Make Sculpture Modern, in: Czestochowski, Joseph S.; Pinget, Anne (ed.), Degas Sculptures. Catalogue Raisonné of the Bronzes, o.O., 2002, S. 49 - 63
- * Reynolds, Sir Joshua, Seven Discourses on Art, 14. Dezember 1770, ed. by Henry Morley, 2005, Project Gutenberg eBook (Transcribed from the 1901 Cassell and Company edition by David Price), [elektronische Ressource] URL: <http://www.gutenberg.org/etext/2176>, o.S.
- * Rheims, Maurice, 19th-Century Sculpture, London 1977
- * Rilke, Rainer Maria, Auguste Rodin, Frankfurt am Main 1984
- * Rodin, Auguste, Die Kunst. Gespräche des Meisters gesammelt von Paul Gsell, Zürich 1979
- * Rosenblum, Robert; Stevens, Maryanne; Dumas, Anne (Hg.), 1900 - Art at the Crossroads, Catalogue of the Exhibition 1900 - Art at the Crossroads, 16.01. - 03.04.2000 Royal Academy of Arts, London, and 18.05. - 13.09.2000 Solomon R. Guggenheim Museum, New York
- * Rounding, Virginia, Grandes Horizontales. The Lives and Legends of Four Nineteenth-Century Courtesans, New York - London 2004
- * Rubin, James H., Impressionism, London 199
- * Ruff, Marcel A., Baudelaire, London - New York 1966
- * Rupprecht, Bernhard, Plastisches Ideal und Symbol im Bilderstreit der Goethezeit, in: Bauer, Hermann; Dittmann, Lorenz; Piel, Friedrich; Rassem, Mohammed; Rupprecht, Bernhard (Hg.), Probleme der Kunstwissenschaft. Bd. 1: Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert, Berlin 1963, S. 195 - 230
- * Saisselin, R.G., Taste in the Eighteenth Century France. Critical Reflexions on the Origins of Aesthetics or An Apology for Amateurs, New York 1965
- * Sanders, Patricia, Auguste Rodin (1840 - 1917), in: Wassermann, Jeanne L. (ed.), Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture, Fogg Art Museum (19.11.1975 - 07.01.1976), Harvard 1975, S. 145 - 173
- * Sartre, Jean-Paul, Baudelaire, London 1949
- * Ders., Was ist Literatur?, übers. v. Hans Georg Brenner, Hamburg 1950
- * Scheffler, Karl, Das Phänomen der Kunst. Grundsätzliche Betrachtungen zum 19. Jahrhundert, München 1952
- * Ders., Kunst ohne Stoff, Überlingen am Bodensee 1950
- * Scherf, Guilhelm, Collections et collectionneurs de sculptures modernes. Un nouveau champ d'étude, in: Gaethgens, Thomas W. (Hg.), L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle, Paris 2001, S. 147 - 164
- * Schlegel, August Wilhelm, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 1, Erster Teil: Die Kunslehre, hrsg. von Ernst Behler, Paderborn - München - Wien - Zürich 1989
- * Schlink, Wilhelm, Jacob Burckhardt und die Kunsterwartung im Vormärz, Wiesbaden 1982

- * Schlosser, Julius von, Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 29, Wien - Leipzig 1911, S. 171 - 258, Neuauflage unter dem Titel „Tote Blicke“, hrsg. von Thomas Medicus, Berlin 1993
- * Schmidt, A. Seaton, Note on some recent portrait busts and other works by Auguste Rodin, in: The Studio, Bd. 42, 1907
- * Schmidt, Henry J., „Text-Adequate Concretisations“ and Real Readers: Reception Theory and its Applications, in: New German Critique, Nr. 17, 1979, S. 157-170
- * Schmidt, Karl-Eugen, Französische Skulptur und Architektur des 19. Jahrhunderts, Leipzig 1904
- * Schmoll gen. Eisenwerth, J. A., Stilpluralismus statt Einheitszwang - Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte, in: Hager, Werner / Knapp, Norbert, Beiträge zum Problem des Stilpluralismus. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, München 1977, S. 9 - 19
- * Schneider, Mechthild, Pygmalion - Mythos des schöpferischen Künstlers. Zur Aktualität eines Themas in der französischen Kunst von Falconet bis Rodin, in: Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst, Jg. XLV, S. 111 - 123
- * Schneider, Sabine, Die Ironie der späten Lyrik Heines, (Diss. Tübingen 1993), Epistamata Literaturwissenschaft Bd. 148, Würzburg 1995
- * Schnell, Werner, Rodin zwischen Innovationssetzung und Publikumserwartung - Studie zum Konflikt zwischen Künstler und Publikum, in: Wick, Rainer; Wick-Kmoch, Astrid (Hg.), Kunstsoziologie. Bildende Kunst und Gesellschaft, Köln 1979, S. 314 - 334
- * Schobinger, Jean-Pierre (Hg.) Die Philosophie des 17. Jahrhunderts: Frankreich und Niederlande, Basel 1993, 2 Bde., Reihe: Grundriß der Geschichte der Philosophie
- * Schopenhauer, Arthur, Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. 1 und 2, Köln 1997
- * Schulz-Buschhaus, Ulrich, Balzacs Traktat vom eleganten Leben. Zur Rezeption aristokratischer Normen in der bürgerlichen Gesellschaft, in: Germanisch-romanische Monatsschrift 29 (1979), S. 443-456.
- * Schulz-Buschhaus, Ulrich, Der problematische Fortschritt der Kunst bei Flaubert und den Goncourt, in: Drost, Wolfgang (Hg.), Fortschrittsglaube und Dekadenbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte, Heidelberg 1986, S. 127 – 138
- * Ders., Ulrich, Die Sprache der „Comédie humaine“ und die Sprache in der „Comédie humaine“. Zu einer neuen Balzac-Interpretation, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 88 (1978), S. 213-230.
- * Ders., Ulrich, Stendhal, Balzac, Flaubert, in: Französische Literatur in Einzeldarstellungen, hg. P. Brockmeier/H. H. Wetzlar, Stuttgart, Metzler, 1982, Bd 2: Von Stendhal bis Zola, S. 7-71.
- * Scott, David, Matter for Reflection: Nineteenth-Century French Art Critics' Quest for Modernity in Sculpture, in: Impressions of French Modernity. Art and Literature in France 1850 – 2000, ed. By Richard Hobbs, Manchester & New York 1998, S. 99-117

- * Ders., Writing the arts: aesthetics, art criticism and literary practice, in: Collier, Peter / Lethbridge, Robert (Hg.), Artistic Relations. Literature and Visual Arts in Nineteenth-Century France, New Haven - London 1994, S. 61 - 75
- * Shattuck, Roger, Die Belle Epoque. Kultur und Gesellschaft in Frankreich 1885 - 1918, München 1963
- * Snell, Robert, Théophile Gautier. A Romantic Critic of the Visual Arts, Oxford 1982
- * Spencer, Michael Clifford, The Art Criticism of Theophile Gautier, Genf 1969
- * Spengemann, Christof, Kunst/Künstler/Publikum. Fünf Kapitel als Einführung in die heutige Kunst, Hannover 1919
- * Spies, Werner, Dressierte Malerei - Entrückte Utopie. Zur französischen Kunst des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1990
- * Stadler, Wolfgang, Bildhauerkunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Erlangen 1996
- * Starkie, Enid, Baudelaire, New York 1958
- * Sydow, Eckart von, Die Kultur der Dekadenz, Dresden 1922
- * Taine, Hippolyte, Philosophie der Kunst (1865), hrsg. von Alphons Silbermann, Berlin 1987
- * Tatarkiewicz, Wladyslaw, Geschichte der sechs Begriffe. Kunst - Schönheit - Form - Kreativität - Mimesis - Ästhetisches Erlebnis, Frankfurt / Main 2003
- * Tatarkiewicz, Wladyslaw, History of Aesthetics, Vol. III: Modern Aesthetics, Mouton - den Hague - Paris 1974
- * The Art Tribune, Corinth, by Jean-Léon Gérôme, erworben vom Musée d'Orsay, 5. Juli 2008
- * Thoré, Théophile, Le Salon de 1846. Précédé d'une lettre à George Sand, Paris 1846
- * Ders., Salon de 1847, Paris 1847
- * Türr, Karina, Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts, Mainz 1994
- * Dies., Zur Antikenrezeption in der französischen Skulptur des 19. und frühen 20. Jahrhundert, Berlin 1979
- * Vaughan, William, Arts of the 19th Century, VOL. 1: 1780-1850, New York 1998
- * Vorländer, Carl, Die Geschichte der Philosophie, Bd. I: Die Philosophie des Altertums, Leipzig 1903, [elektronische Ressource] URL: <http://www.textlog.de/6092.html>
- * Wagner, Anne M., Rodin's Reputation, in: Hunt, Lynn, Eroticism and the Body Politic, Baltimore - London 1991, S. 191 - 242
- * Wakefield, David (ed.), Stendhal and the Arts, London - New York 1973

- * Ward-Jackson, Philip, Sculpture colouring and the industries of art in the 19th century, in: Blühm, Andreas (Hg.), The Colour of Sculpture 1840 -1910, London 1996, S. 73 - 82
- * Warnke, Martin, Political Landscape. The Art History of Nature, London 1994
- * Wenk, Silke, Versteinerte Weiblichkeit: Allegorien in der Skulptur der Moderne, Köln - Weimar - Wien 1996
- * Werner, Birgit, Das Pygmalion-Motiv in der Aufklärung. Einblicke in die Tradition einer pädagogischen Denkfigur, in: Wolf-Dieter Scholz ; Herbert Schwab (Hrsg.), Bildung und Gesellschaft im Wandel, Friedrich W. Busch und Jost von Maydell zum 60. Geburtstag, Oldenburg 1999, S. 155-170
- * West, Alison, From Pigalle to Préault. Neoclassicism and the Sublime in French Sculpture 1760-1840, Cambridge 1998
- * Wiegand, Anke, Die Schönheit und das Böse, München - Salzburg 1967
- * Wienholz, Margrit, Franz  ssische Tanzkritik im 19. Jahrhundert als Spiegel ästhetischer Bewußtseinsbildung. Théophile Gautier – Jules Lema  tre – Stéphane Mallarmé, Heidelberger Beiträge zur Romanistik, Frankfurt/Main 1974
- * Willey, Basil, The Eighteenth Century Background. Studies on the Idea of Nature in the Thought of the Period, London 1950
- * Winckelmann, Johann Joachim, Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom, in: Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Fünfter Band des ersten Stücks, Leipzig 1759
- * Ders., Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (1755). Sendschreiben. Erläuterung, hrsg. von Ludwig Uhlig, Stuttgart 1999
- * Ders., Geschichte der Kunst des Altertums, Berlin 2003, E-Book-Edition, Version 1.1, URL: http://www.math.hu-berlin.de/~mrw/Geschichte_der_Kunst_des_Altertums.pdf (Stand: 30.April 2009)
- * Wittkop, Justus Franz, Europa im Gaslicht. Die hohe Zeit des Bürgertums 1848 - 1914, Zürich 1979
- * Wohlmann, Gerhard, Die nackte Lüge. Aktdarstellungen in der französischen Orientmalerei, in: Genge, Gabriele (Hg.), Sprachformen des Körpers in Kunst und Wissenschaft, Tübingen und Basel 2000, S.230 - 243
- * Wolandt, Gerd, Objektivismus im Kunstbewusstsein und in der Kunstphilosophie des 19. Jahrhunderts, in: Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Georg Bandmann, hrsg. von Werner Busch, Reiner Haussherr, Eduard Trier, Berlin 1978, S. 533-539
- * Wyverberg, Henry, Historical Pessimism in the French Enlightenment, Cambridge (Mass.) 1958
- * Yarrington, Alison, Under the spell of Madame Tussaud. Aspects of ‚high‘ and ‚low‘ in 19th-century polychromed sculpture, in: Blühm, Andreas (Hg.), The Colour of Sculpture 1840 -1910, London 1996, S. 83 - 92

- * Zaunschirm, Thomas, Distanz-Dialektik in der modernen Kunst. Bausteine einer Paragone-Philosophie, Wien 1982
- * Zola, Emile, Das Werk, aus dem Französischen von Hans Balzer, Berlin 2002
- * Zola, Emile, Der Bauch von Paris, aus dem Französischen von Karin Meddekis, Bergisch Gladbach 2000
- * Zola, Emile, Nana, aus dem Französischen von Walter Widmer, Bergisch Gladbach 1999

ABBILDUNGEN



Abb. 1

Lorenzo Bartolini

Nymphe mit Skorpion, Salon 1845

Marmor, 0,9 x 1,24 m

Paris, Musée du Louvre



Abb. 2

David d'Angers

Enfant à la grappe, Salon 1845

Marmor, 131 x 55 x 48 cm

Paris, Musée du Louvre



Abb. 3

François-Joseph Bosio
La Jeune Indienne, 1845
 Marmor
 Avignon, Musée Calvet



Abb. 4

Jean-Jacques, gen. James Pradier
Phryne, Salon 1845
 Marmor, polychrom, mit Gold bemalt
 1,83 x 0,40 x 0,47 m
 Grenoble, Musée de Grenoble



Abb. 5

Pierre-Eugène-Émile Hébert
Et Jamais! Et Toujours!, Mitte 19. Jh.
 Marmor
 Privatbesitz



Abb. 6

Ernest Christophe
La Danse Macabre, 1859
 Terracotta
 Privatbesitz



Abb.7

Ernest Louis Christophe,
La Comédie humaine (Le Masque),
 um 1876
 Marmor, 2,45 x 0,85 x 0,72 m
 Paris, Musée d'Orsay

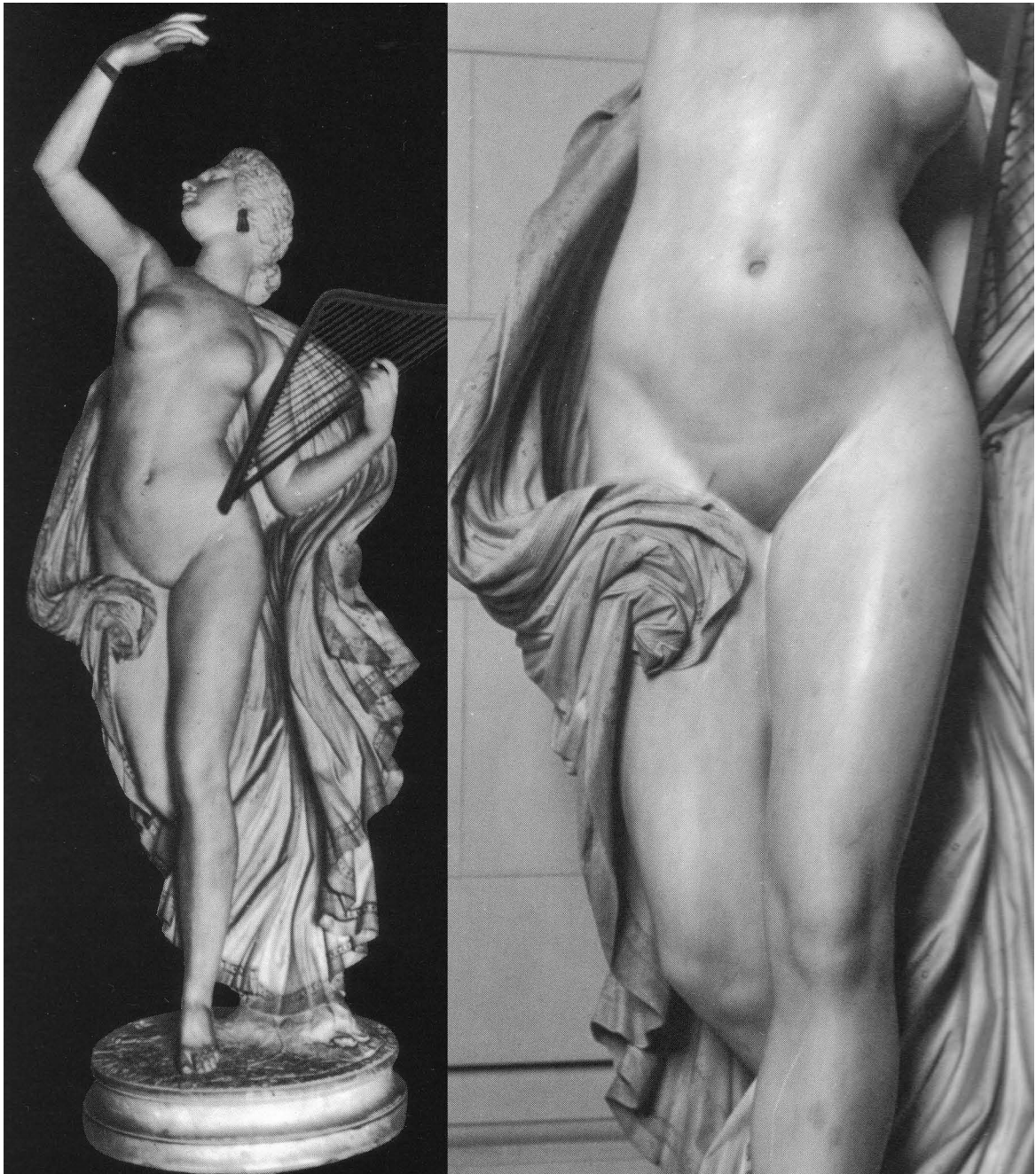


Abb. 8

James Pradier,

La Poésie Légère, 1846

Marmor mit Gold und Farbe, Höhe 205 cm, signiert und datiert :

J. Pradier

Nîmes, Musée d'art et d'Histoire



Abb. 9

Jean-Jacques, gen. James Pradier,
Satyr und Bacchante, 1834
 Marmor
 Paris, Musée du Louvre

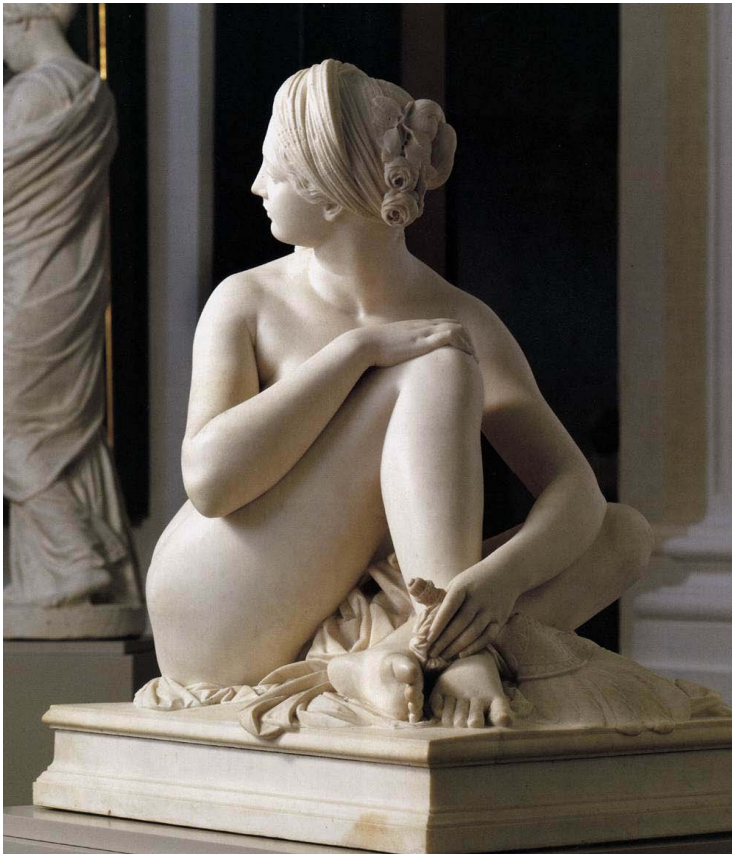


Abb. 10

Jean-Jacques, gen. James Pradier,
Odaliske, 1841
 Marmor, Höhe: 105 cm
 Musée des Beaux-Arts,
 Lyons



Abb. 11

Jean-Auguste-Dominique Ingres, La **Baigneuse** (Baigneuse Valpinçon), 1808 (Signiert und datiert unten links: Ingres, Rome 1808)
Öl auf Leinwand, H. 1.46 m; L. 97 cm
Paris, Musée du Louvre



Abb. 12

Jean-Jacques, gen. James Pradier
(zugeschrieben)
Léda et le Cygne, um 1850
Bronze, 17.1 x 22.9 x 12.7 cm
um 1850
Aufenthaltort unbekannt



Abb. 13

Jean-Jacques, gen. James Pradier, La **Toilette d'Atalante**, 1850
Marmor, 0,97 x 0,60 x 0,75
Paris, Musée du Louvre



Abb. 14

Anonym

Venus Kallipygos, um 150-100 v. Chr.

Marmor

Römische Kopie nach griechischem Original

Neapel, Museo Archeologico Nazionale



Abb. 15

Aglaophon I zugeschrieben

Tanzende

um 200-175 v. Chr.

30,8 cm

Paris, Musée du Louvre



Abb. 15 a

Anonym (Attisch)

Tanzende mit Tymbourinspielendem

Eros, um 350-300 v. Chr.

21 x 19 cm

Paris, Musée du Louvre

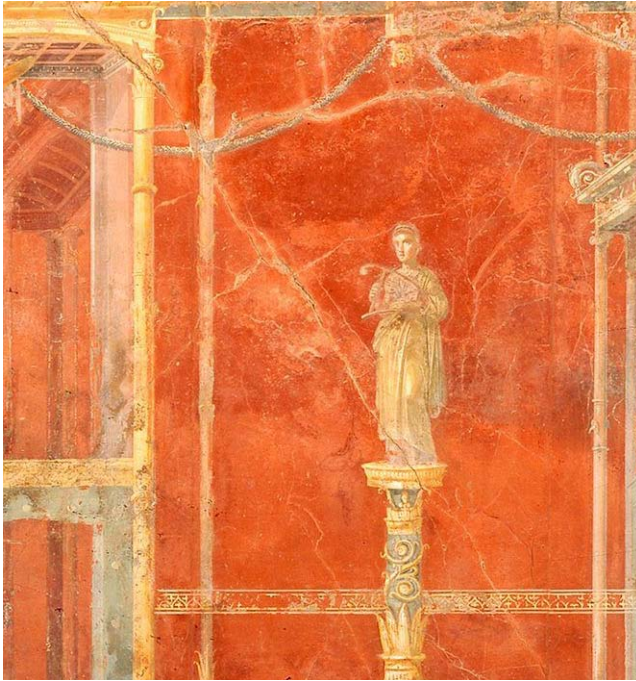


Abb. 16
Anonym,
Muse Erato, 1. Jh. v. Chr.
Fresco
Pompeii



Abb. 16 a
Anonym
Erato, Muse der erotischen Poesie,
um 100 - 200 n. Chr.
Marmor
Ny Carlsberg Glyptothek, Copenhagen,
Dänemark



Abb. 17
Giovanni Lorenzo Bernini,
Raub der Proserpina, 1621-22
Marmor, Höhe: 2,55 m
Rom, Galleria Borghese



Abb. 17 a

Giovanni Lorenzo Bernini,
Raub der Proserpina (Detail), 1621-22
 Marmor, Höhe: 2,55 m
 Rom, Galleria Borghese



Abb. 18

Henri Joseph Ruxthiels
Zephyr und Daphne, Salon 1814
 Marmor, 1,62 x 1,41 x 0,60 m.
 Paris, Musée du Louvre

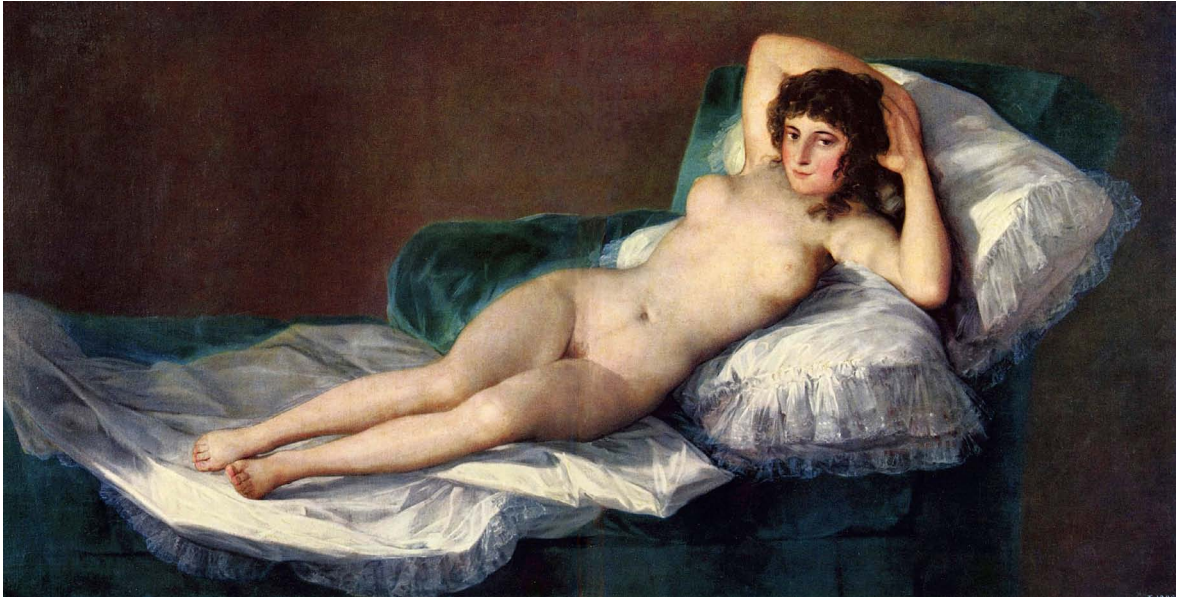


Abb. 19

Francisco de Goya y Lucientes
Die nackte Maya, um 1800-1803
 Öl auf Leinwand, 97 x 190 cm
 Madrid, Museo del Prado



Abb. 20

Auguste Clésinger,
La Femme piquée par un serpent, 1847
 Marmor, Spuren von Bimalung, 56,5 x 180 x 70 cm
 Paris, Musée d'Orsay



Abb. 21

Francisque-Joseph Duret,
Chactas trauert auf dem Grab der Atala,
 1839
 Bronze
 Lyon, Musee des Beaux Arts

Abb. 22

Constantin Emile Meunier,
Ruhender Arbeiter
 Bronze 145,5 x 81,5 x 87,5 cm
 signiert: C. Meunier
 Brüssel, Museum voor Moderne Kunst



Abb. 23

Paul Delaroche,
Mort d'Élisabeth, reine d'Angleterre, en 1603, Salon 1827 - 1828
 Öl auf Leinwand, 4,22 x 3,43m
 Paris, Musée du Louvre

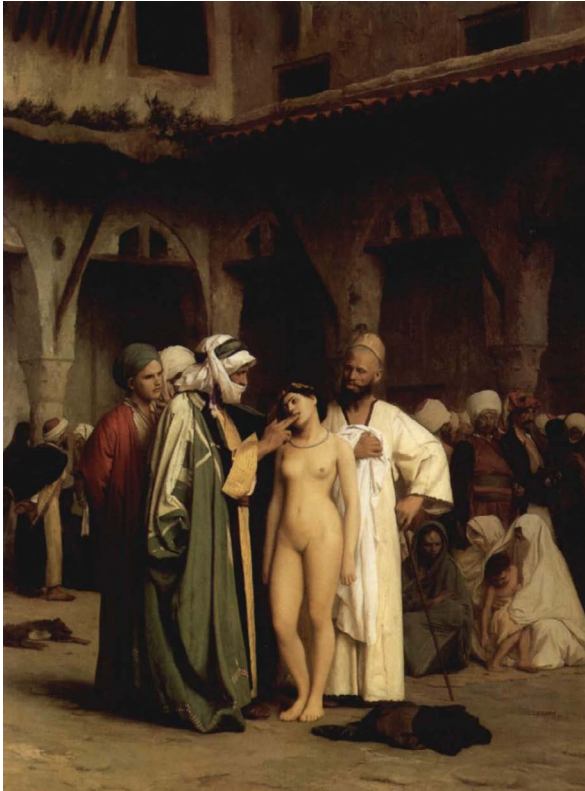


Abb. 24

Jean-Léon Gérôme,
Der Sklavenmarkt, um 1866
 Öl auf Leinwand, 84.8 x 63.5 cm
 Williamstown, Massachusetts (USA),
 Sterling and Francine Clark Art
 Institute



Abb. 25

Gustave Courbet,
La Femme dans les vagues,
 1868
 Öl auf Leinwand, 65 x 54 cm
 New York, Metropolitan Museum
 of Art



Abb. 26

Jean-Baptiste Pigalle,
L'Enfant à la cage, Salon 1750
Marmor, 47 x 32 x 34 cm
Paris, Musée du Louvre



Abb. 27

Eugène Ferdinand Victor Delacroix
La Mort de Sardanapale, 1826-1827
Öl auf Leinwand, 81 x 100 cm
Paris, Musée du Louvre



Abb. 28

Antoine-Louis Barye,
Angélique et Roger montés sur l'hippogryphe, um 1840, signiert:
 Barye
 Bronze, 51 x 69 x 24 cm
 Washington D.C., Corcoran Gallery of Art



Abb. 29 a

Emmanuel Frémiet,
Gorilla, Salon 1859
 Gips
 zerstört



Abb. 29 b

Emmanuel Fremiet

Gorilla, eine Frau davontragend, 1887

Bronze

Illinois, Krannert Art Museum and Kinkead
Pavillon, University of Illinois



Abb. 30

Gunther von Hagen,

Pokerrunde

Plastinate, Lebensgroß

Heidelberg, Institut für

Plastination



Abb. 30a

Gunther von Hagen,

Schwangere Frau mit Foetus

Plastinat, Lebensgroß

Heidelberg, Institut für Plastination



Abb. 31 & 31 a

Pierre-Eugène-Emile Hébert
Et Jamais! Et Toujours!, Mitte 19. Jh.
 Marmor
 Privatbesitz, Detail



Abb. 32

Hans Baldung Grien,
Der Tod und das Mädchen (Der Tod und
 die Wollust), 1517
 Tempera auf Lindenholz, 30,3 × 14,7 cm
 Basel, Kunstmuseum



Abb. 33

Niklaus Manuel Deutsch,
Der Tod als Kriegsknecht umarmt ein Mädchen, 1517

37 × 28 cm

Basel, Kunstmuseum



ANDROMÈDE
PAR M. FRANCESCHI.

Abb. 34

Jules Franceschi,
Andromeda (verschollen)

Kupferstich

Gazette des Beaux-Arts April-Juni
1859



Abb. 35 a - c

Ernest Louis Christophe,
La Comédie humaine oder Le Masque (verschiedene Ansichten), um
 1876,
 Marmor, 2,45 x 0,85 x 0,72 m
 Paris, Musée d'Orsay

Abb. 36

Praxiteles

Aphrodite von Knidos

Römische Kopie nach dem griechischen
Original von ca. 350 v. Chr.

Marmor, Höhe: 2,03 m

Rom, Musei Vaticani, Museo Pio

Clementino, Gabinetto delle Maschere



Abb. 37

Anonym

Melpomene, um 50 v. Chr.

Marmor, Höhe: 3,92 m

Paris, Musée du Louvre



Abb. 38

Anonym,
Thalia, 2. Jh. v. Chr.
Marmor,
Rom, Musei Vaticani, Museo Pio
Clementino



Abb. 39

Jean Agélou
Eva, um 1910-1917
Photographie



Abb. 40

Charles-François Leboeuf, gen. Nanteuil
Eurydicé mourante, 1822, (Salon 1824)
 Marmor, 1,46 x 0,53 x 0,90 m
 Paris, Musée du Louvre



Abb. 41

Alexandre Cabanel,
Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort, 1887
 Öl auf Leinwand,
 Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



Abb. 42

Henri Joseph du Commun du Locle, gen. Daniel,
Cléopâtre mourant, 1844
 Marmor
 Nantes, Musée des Beaux Arts de Nantes

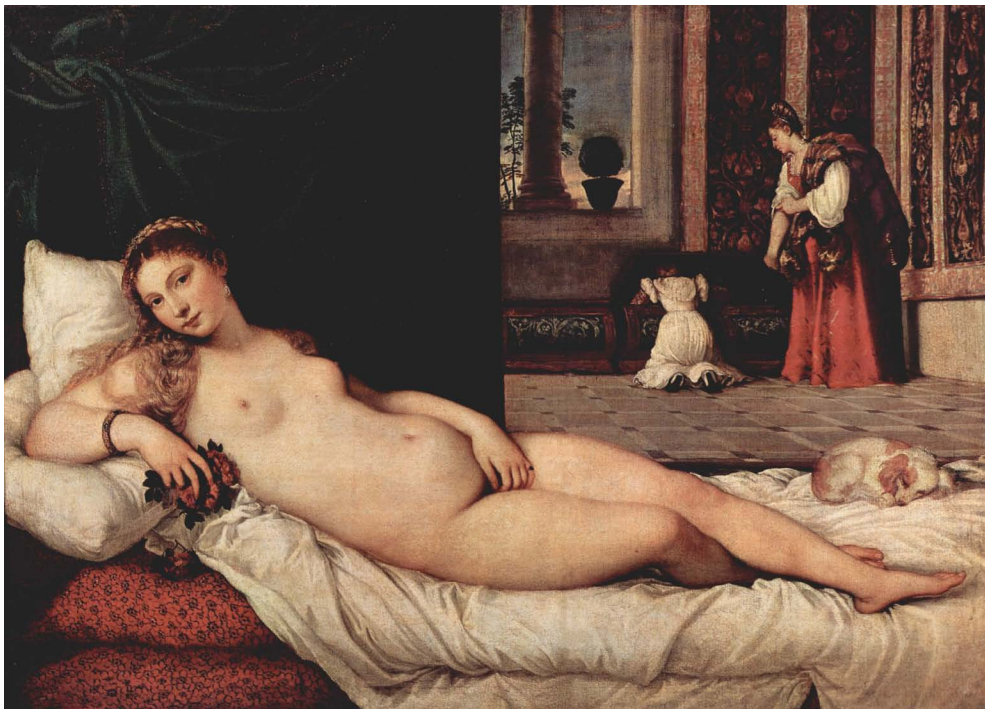


Abb. 43

Tiziano Vecellio
Venus von Urbino, um 1538
 Öl auf Leinwand, 119 x 165 cm
 Florenz, Galleria degli Uffizi



Abb. 44

Antonio Canova,

Paolina Borghese als Venus Victrix, 1805 - 1808

Marmor

Rom, Galleria Borghese





Abb. 45 a & b

Auguste Clésinger,

La Femme piquée par un serpent, verschiedene Ansichten, 1847

Marmor, Spuren von Bemalung, 56,5 x 180 x 70 cm

Paris, Musée d'Orsay



Abb. 46

Jean Auguste Dominique Ingres,
Odaliske mit Sklavin, 1842
 Öl auf Leinwand
 Baltimore (USA), Walters Art Museum



Abb. 47

Auguste Clésinger,
La Femme piquée par un serpent, Signiert und datiert:
 1846
 Gips, 50 x 180 x 56 cm
 Avignon, Musée Calvet



Abb. 48

Giovanni Lorenzo Bernini,

Die Verzückung der Heiligen Teresa, 1647-1652

Marmor

Rom, Cappella Cornaro, Santa Maria della Vittoria

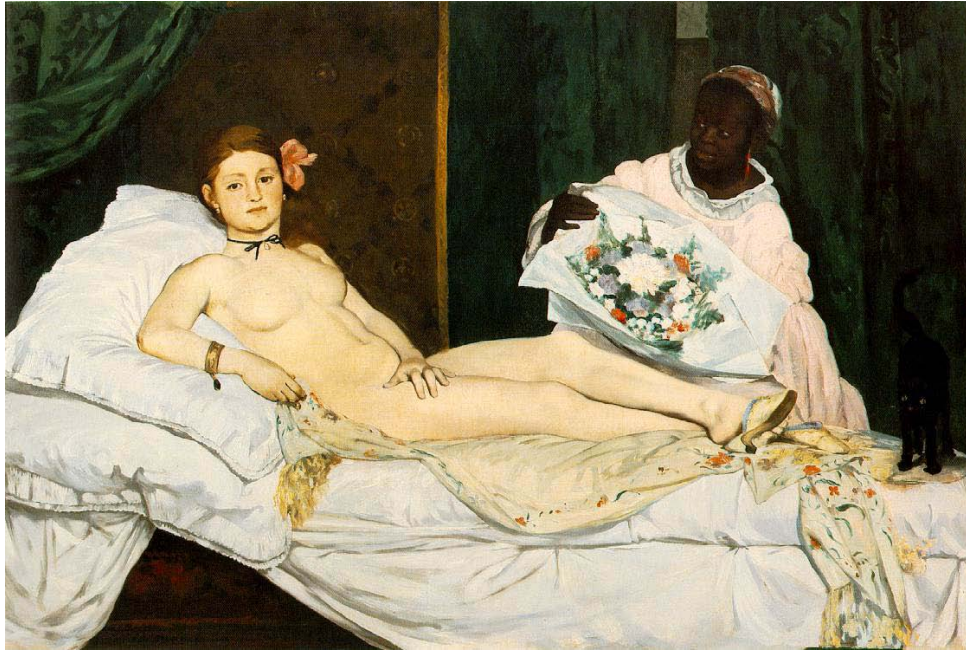


Abb. 49

Édouard Manet,

Olympia, 1863

Öl auf Leinwand, 130,5 × 190 cm

Paris, Musée d'Orsay



Abb. 50

Giovanni da Bologna,

Raub der Sabinerinnen, 1581-1583

Marmor

Florenz, Loggia dei Lanzi

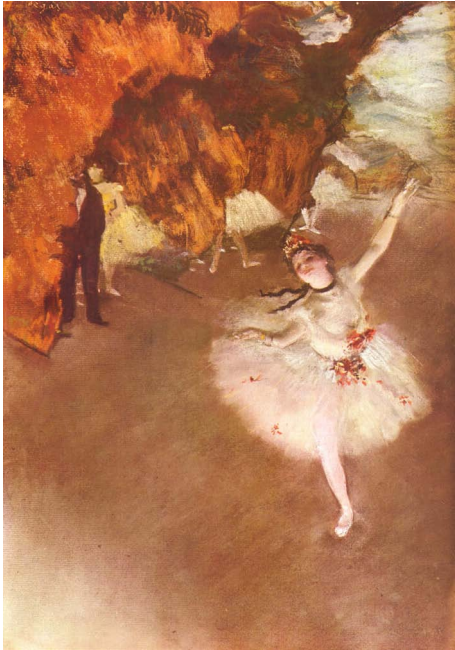


Abb. 51a

Edgar Germain Hilaire Degas,
Ballett (Rosita Mauri)
 Pastell auf Papier, 58 x 42 cm
 Paris, Musée d'Orsay



Abb. 51b

Edgar Germain Hilaire Degas,
Der Vorhang fällt, 1880
 Pastell auf Pappe, 54 x 74 cm
 Bedford, Sammlung Mrs. Thomas Card



Abb. 52

Edgar Germain Hilaire Degas (Adrien-Aurélien Hébrard),

Petite danseuse de 14 ans, Salon 1881
(Bronze zwischen 1921 - 1931)

Bronze, verschiedenfarbig patiniert, Tüll,
Seidenband, Sockel aus Holz,
98 x 35 x 24,5 cm

National Gallery of Art, Washington (?)



Abb. 53

Fernand Massignon, gen.
Pierre Roche

Loïe Fuller, um 1900

Bronze mit roter Patinierung
o.O.



Abb. 54

Edgar Germain Hilaire Degas,
Danseuse, Grande Arabesque, Troisième Temps (Arabesque Penché),
 gegossen um 1920, modelliert wahrscheinlich vor 1890
 Bronze, 45,6 x 26,5 x 56,4 cm
 National Gallery of Art, Washington (?)



Abb. 55

Arabesque Penchée
Megan Fairchild and Joaquin de Luz in George Balanchines
„Donizetti Variations“
 Mai 2006
 New York State Theatre

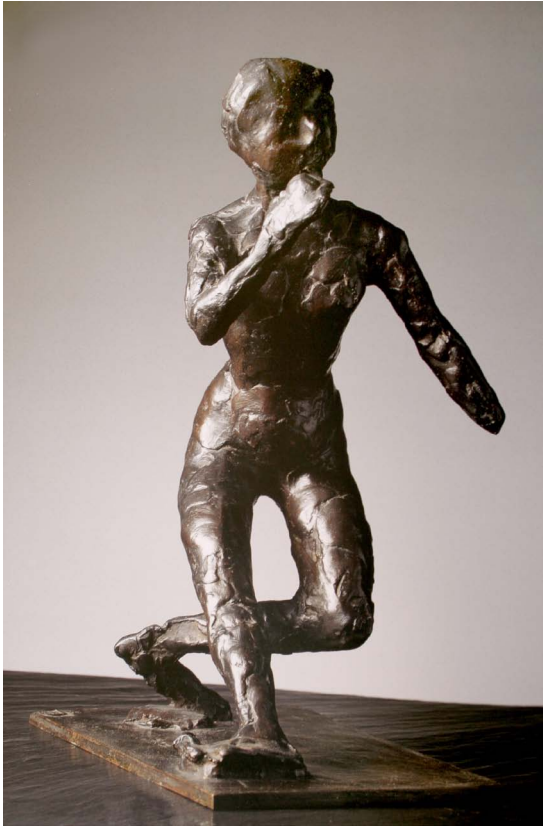


Abb. 56

Edgar Germain Hilaire Degas

Danseuse faisant la révérence

Bronze, 34 x 18,5 x 20,1 cm

National Gallery of Art, Washington (?)



Abb. 57

Théodore Géricault,

Das Pferderennen in Epsom, 1821

Öl auf Leinwand, 91 x 122 cm

Paris, Musée du Louvre

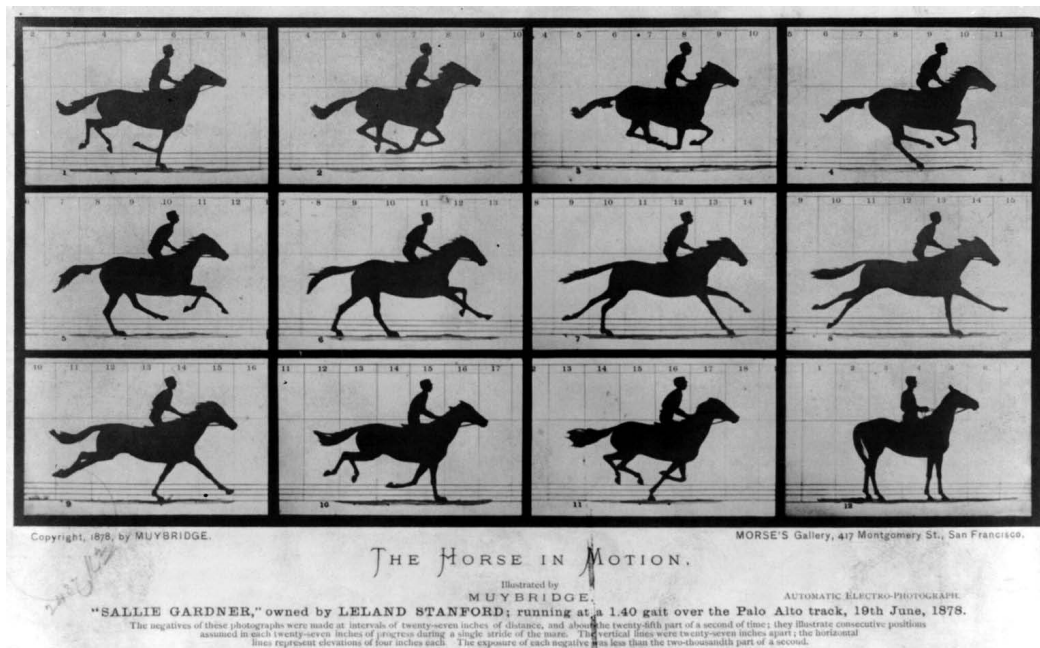


Abb. 58

Eadweard Muybridge,
Horse in Motion, „Sallie Gardner,“ am 19th Juni 1878
 Albuminabzug auf Karton
 Washington, Library of Congress Prints and Photographs Division

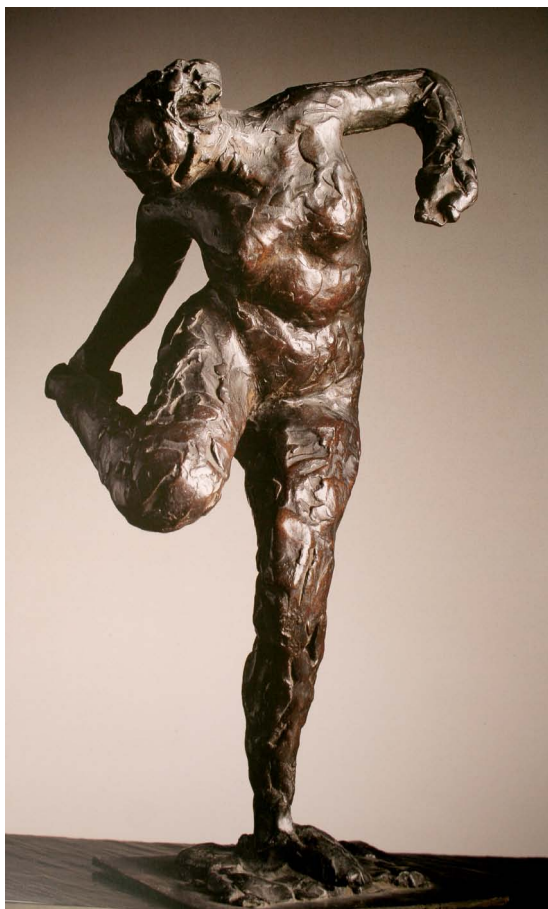


Abb. 59

Edgar Germain Hilaire Degas
Danseuse regardant la plante de son pied droit
 Bronze, 48,2 x 26 x 11,5
 Norton Simon Museum of Art, Pasadena,
 Kalifornien

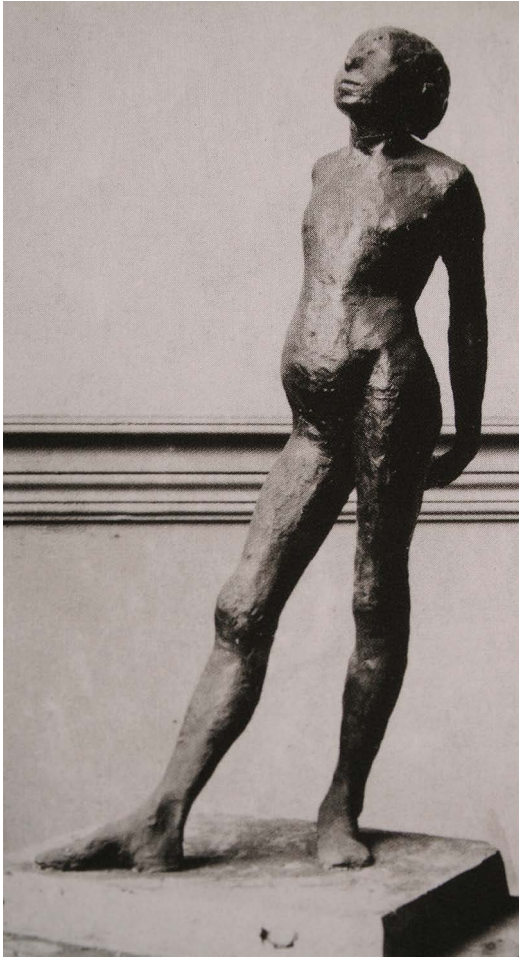


Abb. 60
 Edgar Germain Hilaire Degas
Préparation à la danse, pied droit et avant
 Bronze, 56,8 x 32,2 x 22,4 cm
 Ort unbekannt



Abb. 61
 Edgar Germain Hilaire Degas
Portrait mit Spiegel von Henry Lerolle und seinen beiden Töchtern Yvonne und Christine, um 1895/ 1896
 Albuminabzug, 28,5 x 37,5 cm
 Paris, Musée d'Orsay

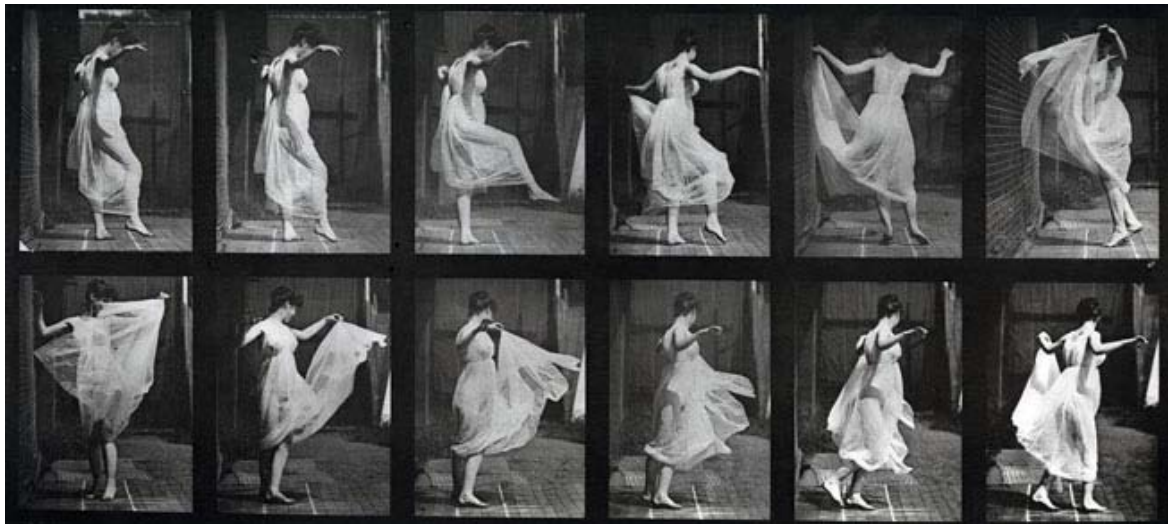


Abb. 62
 Eadweard Muybridge
Animal Locomotion (Plate 188), 1887
 Phototypie
 Privatbesitz

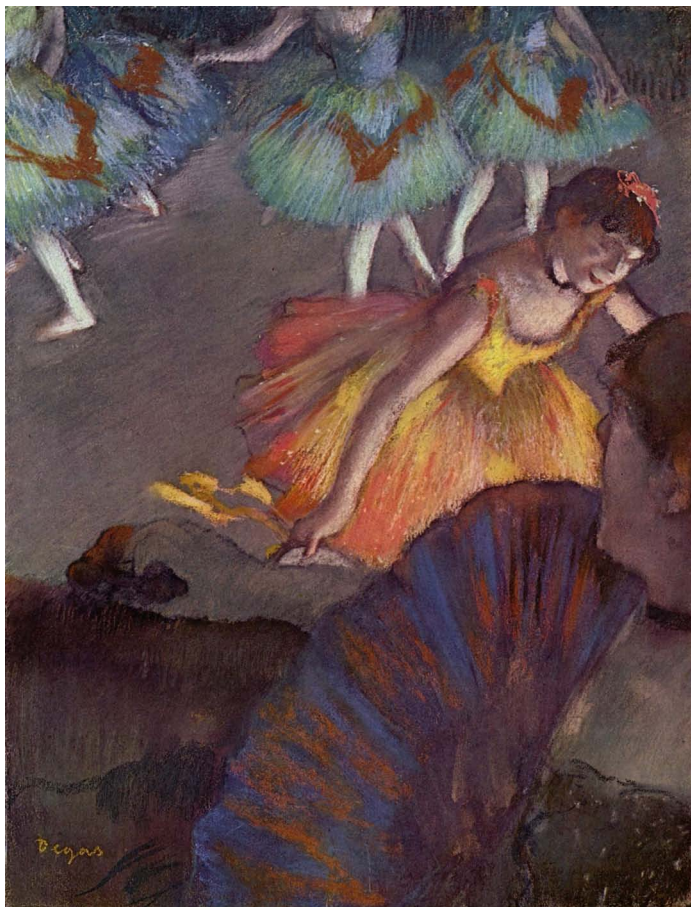


Abb.63
 Edgar Germain Hilaire Degas
Ballett, von einer Loge aus gesehen, um 1884
 Pastell auf Papier, 65.4 x 50.5 cm
 Philadelphia, Museum of Art



Abb. 64

Edgar Germain Hilaire Degas,
***Danseuse mettant son bas, première
 etude***
 braunes Wachs, 47 x 20 x 31,4 cm,



Abb. 65

Jean-Léon Gérôme & Aimé Morot
Gérôme exécutant „Les Gladiateurs“.
Monument à Gérôme, 1878 & 1909
 Bronze, 3,6 x 1,82 x 1,7 m
 Paris, Musée d'Orsay



Abb. 66

Jean-Léon Gérôme,
Tanagra, um 1890
 Polychromer Marmor, 1,54 x 1,05
 x 0,60 m
 Paris, Musée d'Orsay



Abb. 67

Jean-Léon Gérôme,
La joueuse de boules, signiert: J. L. GEROME
 vergoldete Bronze, 53,3 cm
 Privatbesitz



Abb. 68

Jean-Léon Gérôme,
Pygmalion und Galatea, 1892

Marmor,
San Simeon, Hearst Castle - Hearst San Simeon State Historical
Monument



Abb. 69

Étienne-Maurice Falconet

Pygmalion aux pieds de sa statue qui s'anime, Salon 1763

Marbre, 83 x 48 m. x 38 cm

Paris, Musée du Louvre



Abb. 70

Jean Raoux,

Pygmalion, 1717

Öl auf Leinwand, 134 x 100 cm

Montpellier, Musée Fabre



Abb. 71

Jean-Louis Lagrenée,

Pygmalion und Galatea, 1781

Öl auf Leinwand, 59.4 x 48.9 cm (Oval)

Detroit, Detroit Institute of Arts



Abb. 72a

Jean-Léon Gérôme
Pygmalion und Galatea, um 1890
 Öl auf Leinwand, 88.9 x 68.6 cm
 New York, Metropolitan Museum of Art



Abb. 72b

Jean-Léon Gérôme,
Pygmalion und Galatea, Studie, um 1890
 Öl auf Leinwand, 44,1 x 33,6
 Chicago, Smart Museum of Art,
 University of Chicago



Abb. 73

Raffael,
Triumph der Galatea, 1511
 Fresco, 295 x 225 cm
 Rom, Villa Farnesina

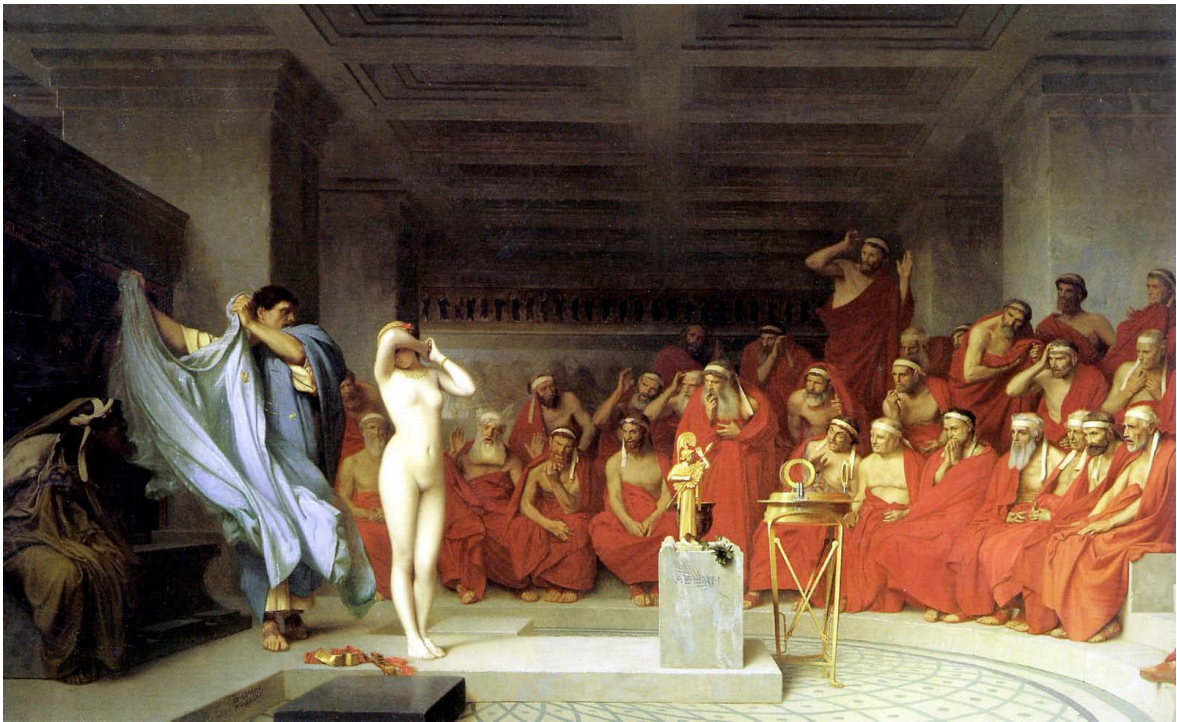


Abb. 74

Jean-Léon Gérôme,
Phryne vor den Richtern, 1861
 Öl auf Leinwand, 80 x 128 cm
 Hamburg, Hamburger Kunsthalle



Abb. 75

Jean-Léon Gérôme,
Die Tanzende Almeh, 1863
 Öl auf Holz, 63 x 84,5 cm
 Ohio (USA), Dayton Art Institute

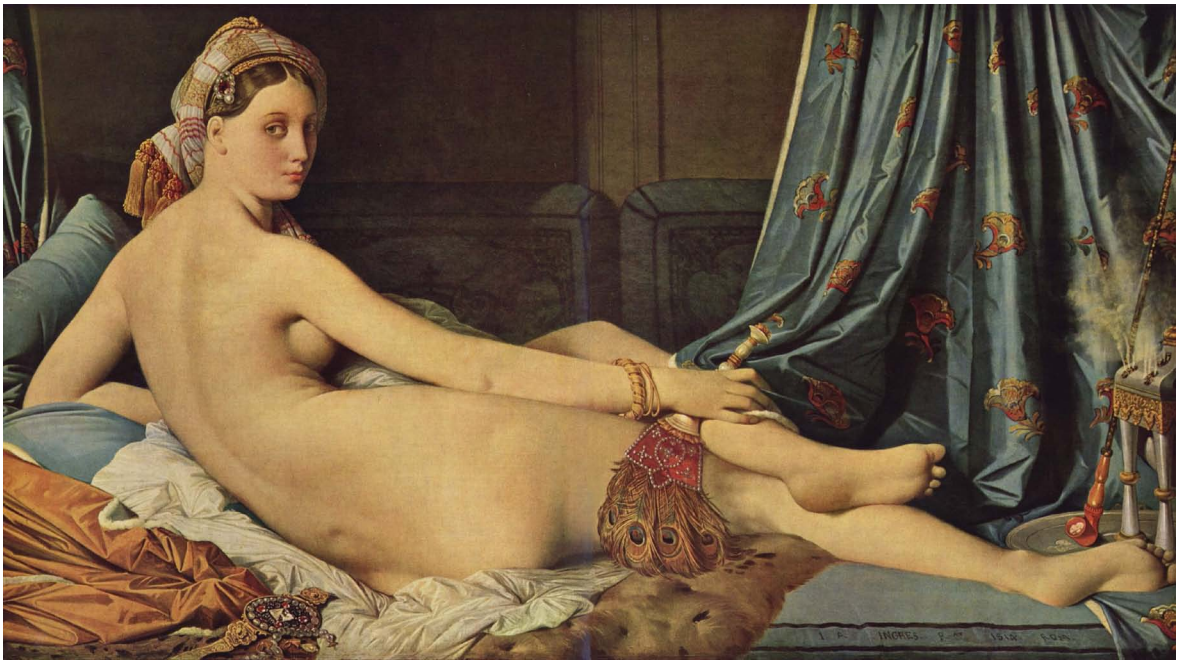


Abb. 76

Jean-Auguste-Dominique Ingres
Une Odalisque (La Grande Odalisque), 1814
 Öl auf Leinwand, 91 x 162 cm
 Paris, Musée du Louvre



Abb. 77

Anonym
Barack Obama, 2009
 Wachs, Lebensgroß
 New York, Madame Tussauds



Abb. 78

Polyklet (zugeschrieben)
Doryphoros (römische Kopie)
 Marmor
 um 450-440 v. Chr.
 Vatikanische Museen, Museo
 Chiaramonti



Abb. 79

Jean-Léon Gérôme, Emile Decorchement

Corinthe, 1903-1904

Gips, Wachs, Metall, verschiedene Steine, Gips, Farbe, 47,5 x 33 x 30 cm

Paris, Musée d'Orsay



Abb. 80

Georges Clairin

Sarah Bernhardt as Cleopatra, um 1900

Öl auf Leinwand, 36 x 56 cm

Privatbesitz



Abb. 81

Auguste Rodin,

Pygmalion und Galatea, vor 1910

Marmor, 76,9 x 78,5 x 63,5 cm

Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek



Abb. 82

Auguste Rodin,
***Faun und Nympe / Minotaurus /
 Jupiter Taurus***
 Marmor, 59 x 62 x 63,3 cm
 Essen, Museum Folkwang



Abb. 83

Auguste Rodin,
Pygmalion und Galatea
 Gips, zweifarbig gefaßt
 Paris, Musée Rodin



Abb. 84

Eugène Druet

Sapphos Tod

Silbergelatinepapier auf Leinen, 39,6 x 29,7 cm

Berlin, Zentralarchiv Staatliche Museen zu Berlin



Abb. 85

Auguste Rodin

Je suis belle, um 1885

Bronze, 69,4 x 36 x 36 cm

Paris, Musée Rodin



Abb. 86

François Rude

Jeanne d'Arc écoutant ses voix, 1852

Marmor, 2,27 x 0,98 x 0,79 m.

Paris, Musée du Louvre



Abb. 87

Théodore Géricault

Le Chat mort, vor 1820

Öl auf Leinwand

Paris, Musée du Louvre



Abb. 88

Eugène Ferdinand Victor Delacroix,

Jacobs Kampf mit dem Engel, 1856-

1861

Öl und Wachsfarben auf Putz, 714 × 485 cm

Paris, Saint Sulpice



Abb. 88

François Rude,
Napoleon erwacht zur Unsterblichkeit, Mitte 19.
 Jh.
 Bronze
 Bourgogne, Parc Noisot, Fixin, Côte-d'Or



Abb. 90

Jean-Auguste Dominique Ingres,
Le Vœu de Louis XIII, 1824
 Öl auf Leinwand, 421 x 262 cm
 Montauban, Cathédrale

Abb. 91

Raffaello Sanzio
Madonna von Foligno, 1511-1512
 Öltempera auf Leinwand, 308 x 198 cm
 Vatican, Musei Vaticani



LEBENS LAUF:

Susan Brooks-Dammann

Persönliche Daten:

Geburtsdatum:	23. Dezember 1973
Geburtsort:	Gelsenkirchen
Familienstand:	Verheiratet
Nationalität:	Deutsch

Bildungsgang:

1984 - 1993	Dietrich-Bonhoeffer-Gymnasium, Hilden Abschluß: Abitur
August 1993 - November 1993	Ausbildung zur Rechtsanwaltsgehilfin (abgebrochen), Rechtsanwaltsbüro Rolf La Ramée, Düsseldorf
August 1994 - Juli 1996	Ausbildung zur Verlagskauffrau im Zeitungs- und Zeitschriftenhandel, Lukullus-Verlag GmbH & Co. KG, Hilden IHK-Abschluß
WS 1996/97 - SS 2002	Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf Hauptfach: Kunstgeschichte Nebenfächer: Neuere Deutsche Philologie, Philosophie Abschluß: Magistra Artium (M.A.)
seit Juni 2002	Promotionsstudium im Fach Kunstgeschichte

Sonstiges:

SS 1998 - SS 1999	Mitglied im Fachschaftsrat Kunstgeschichte
WS 1998	Leitung Tutorium „Ausstellungskonzepte der Museen in NRW“

Veröffentlichungen:

Die Städtebauliche Konzeption der GeSoLei, in: Wiener, Jürgen (Hg.), Die GeSoLei und die Düsseldorfer Architektur der 20er Jahre, Bachem Verlag, Köln 2001

Diverse Beiträge zur Düsseldorfer Architektur in: Kanz, Roland / Wiener, Jürgen (Hg.), Architekturführer Düsseldorf, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2001

Beitrag in: Johann Peter Hasenclever (1810 - 1853). Ein Malerleben zwischen Biedermeier und Revolution, hrsg. von S. Geppert und D. Soechting, Verlag Zabern, Mainz 2003

Verfassen von Künstlertexten, Ausstellungsberichten, Auktionsberichten bei der Internetpräsenz Kunstmarkt.com

Beiträge zu Gemälden und Ausstellungskatalogen der Galerie Paffrath, Düsseldorf

Versicherung:

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit ohne Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe; die aus fremden Quellen (einschließlich des Internets) direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Detmold, den 01. Juli 2009