

ARBEITEN ZUR HISTORISCHEN UND SYSTEMATISCHEN THEOLOGIE

---

Heinrich Assel, Hans-Christoph Askani (Hg.)

# SPRACHGEWINN

Festschrift für Günter Bader

# Ennui – Curiosité – Nouveau

Zu einer „Archäologie“ der Moderne mit Rücksicht auf Baudelaire

*Maria Moog-Grünewald*

Pour deviner l'âme d'un poète, ou du moins sa principale préoccupation, cherchons dans ses œuvres quel est le mot ou quels sont les mots qui s'y représentent avec le plus de fréquence. Le mot traduira l'obsession.

Charles Baudelaire<sup>1</sup>

## I

Charles Baudelaire ist der Dichter der „Modernität“ – so Hugo Friedrich in seiner basalen Studie zur Struktur der modernen Lyrik.<sup>2</sup> Der Satz ist Setzung: unbestritten, stets wiederholt und vielfach belegt – sei es ästhetisch-poetisch in der Beschreibung der Textverfahren, sei es motivisch im Verweis auf Großstadt und Industrialisierung,<sup>3</sup> sei es gar biographisch in der Charakterisierung des Dichters als Prototyp des *poète maudit*.<sup>4</sup> Tatsächlich aber sind es nurmehr Symptome der Moderne, die paradigmatisch am Werk Baudelaires aufgezeigt wurden. Die Ursache ist bislang nicht oder nur à part bestimmt. Das ist um so erstaunlicher, als Baudelaire sie nicht nur ausdrücklich benennt, vielmehr in seinem gesamten Werk thematisiert, ja ihm zugrundelegt: Es ist die Melancholie,<sup>5</sup> der Ennui. Ennui ist Thema bereits des Gedichtes, das auf der Schwelle zum Zyklus *Les Fleurs du Mal* steht. Weniger Einleitung, denn Eröffnung ist seine Funktion. Eröffnung eines poetischen Raumes, der seine Entstehungsbedingungen reflektiert und in der Reflexion selbst transponiert in ein anderes, Unbekanntes, Neues. Es richtet sich unmittelbar an den Leser (CE I,5f.):

- 1 BAUDELAIRE, CHARLES: *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains VII: Théodore de Banville*, in: –: *Œuvres complètes. Texte établi, présenté et annoté par PICHOS, CLAUDE*, Bd. I-II (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1975/76, Bd. II, S. 164. Aus dieser Ausgabe wird fortan im Text mit dem Kürzel CE sowie Band- und Seitenzahl zitiert.
- 2 FRIEDRICH, HUGO: *Die Struktur der modernen Lyrik – Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Reinbek 1985 (zuerst 1956).
- 3 So z.B. BENJAMIN, WALTER: *Charles Baudelaire – Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt am Main 1955 u.ö., und STIERLE, KARLHEINZ: *Der Mythos von Paris – Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München/Wien 1993 (dort Kap. III: Ein Leser der Stadt: Der Lyriker Charles Baudelaire).
- 4 So SARTRE, JEAN-PAUL: *Baudelaire*, Paris 1947.
- 5 Aus der Fülle der Arbeiten zu Melancholie bei Baudelaire sei hier nur eine Studie genannt: STAROBINSKI, JEAN: *La mélancolie au miroir – Trois lectures de Baudelaire*, Paris 1989 (dt.: –: *Melancholie im Spiegel – Baudelaire-Lektüren*, München/Wien 1992).

Au Lecteur

La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,  
Occupent nos esprits et travaillent nos corps,  
Et nous alimentons nos aimables remords,  
Comme les mendiants nourrissent leur vermine.

Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches;  
Nous nous faisons payer grassement nos aveux,  
Et nous rentrons gaiement dans le chemin bourbeux,  
Croyant par de vils pleurs laver toutes nos taches.

Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste  
Qui berce longuement notre esprit enchanté,  
Et le riche métal de notre volonté  
Est tout vaporisé par ce savant chimiste.

C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!  
Aux objets répugnants nous trouvons des appas;  
Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,  
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent.

Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et mange  
Le sein martyrisé d'une antique catin,  
Nous volons au passage un plaisir clandestin  
Que nous pressons bien fort comme une vieille orange.

Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes,  
Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons,  
Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons  
Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes.

Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie,  
N'ont pas encore brodé de leurs plaisants dessins  
Le canevas banal de nos pitieux destins,  
C'est que notre âme, hélas! n'est pas assez hardie.

Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,  
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,  
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,  
Dans la ménagerie infâme de nos vices,

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde!  
 Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,  
 Il ferait volontiers de la terre un débris  
 Et dans un bâillement avalerait le monde;

C'est l'Ennui! L'œil chargé d'un pleur involontaire,  
 Il rêve d'échafauds en fumant son houka.  
 Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,  
 – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!

Die insgesamt zehn vierzeiligen Strophen sind in ihrer Semantik, ihrer Metaphorik, ihren Anschauungsbildern konsequent auf die „Aussage“ in den letzten beiden Strophen hin komponiert, genauer: auf die eindeutige Benennung des Bösen schlechthin, des summum malum: „C'est l'Ennui!“ Von allen Lastern, Vergehen, Verbrechen ist Ennui das schlimmste, verderblichste, da teuflische. Eröffnet wird der imaginäre Raum des Bösen durch die Aufzählung von Eigenschaften und Befindlichkeiten, die in ihrer Verschiedenheit ohne Kohärenz zu sein scheinen – „La sottise, l'erreur, le péché, la lésine“ (v. 1) –, doch tatsächlich nur mehr semantische Varianten von Ennui sind, die ihrerseits variiert fortgeführt werden in Substantiven, Adjektiven, Verben der Sünde, der Ausschweifung, der Finsternis, des Grauens, der Hölle und der Reue. Es sind die Paradigmata des Ennui, die das liminale Gedicht „Au Lecteur“ bestimmen und die in der Folge als Spleen in Opposition und Komplementarität zu Idéal fortgeführt werden. Sie gewinnen ihre visionäre Anschaulichkeit aus nicht gewöhnlichen Assoziationen von Haltungen und Handlungen und aus einer Bildlichkeit, die in ihrer allegorischen Kraft an Gemälde von Hieronymus Bosch erinnert. Und sie sind radikal im wörtlichen Sinne: Sie verweigern die Zeitgenossenschaft. Ennui ist nicht jenes Ungenügen an der Welt, das in „le vague des passions“<sup>6</sup> seine absichtsvoll ungenaue Begrifflichkeit hat; Ennui ist nicht Ausdruck eines genußvollen „Leidens an der Zeit“, des romantischen „mal du siècle“, das zu zelebrieren im ersten Drittel des 19. Jh. Mode wird. Ennui ist Sünde im christlich-theologischen Verständnis, ist Hauptsünde, ist eines der sieben Peccata capitalia, das den lateinischen Namen Pigritia bzw. Acedia trägt. Und das heißt: Das Poem „Au Lecteur“, darüber hinaus der Zyklus der *Fleurs du Mal* im ganzen, ist sündentheologisch zu lesen.<sup>7</sup>

Erste Bestätigung findet die sündentheologische Lektüre im Entwurf eines Frontispiz für die zweite Ausgabe der *Fleurs du Mal*.<sup>8</sup> Der seinerzeit bekannte Künstler und Ste-

6 DE CHATEAUBRIAND, FRANÇOIS RENÉ: *Le Génie du Christianisme*, II iii, 9: „Du vague des passions.“

7 Zum zentralen Aspekt des Ennui im Werk Baudelaires wie zu allen übrigen Aspekten hat sich die Forschung in nicht mehr zu kontrollierendem Ausmaß – und dies im doppelten Wortsinn – geäußert. Und selbstverständlich ist das „Böse“ – neben einer platten politischen Lektüre – auch einer christlichen Lektüre unterzogen worden.

8 Zur „Geschichte“ der beiden im folgenden erwähnten Frontispize siehe: *Iconographie de Charles Baudelaire*, recueillie et commentée par PICHOS, CLAUDE/RUCHON, FRANÇOIS, Genf 1960, S. 100–121. Ergänzend PICHOS, CLAUDE: *Baudelaire – Études et Témoignages*, Neuchatel 1967, S. 187–197.

cher Félix Bracquemond hat ihn in mehreren, leicht variierten Zuständen vorgelegt (Abb. 1):

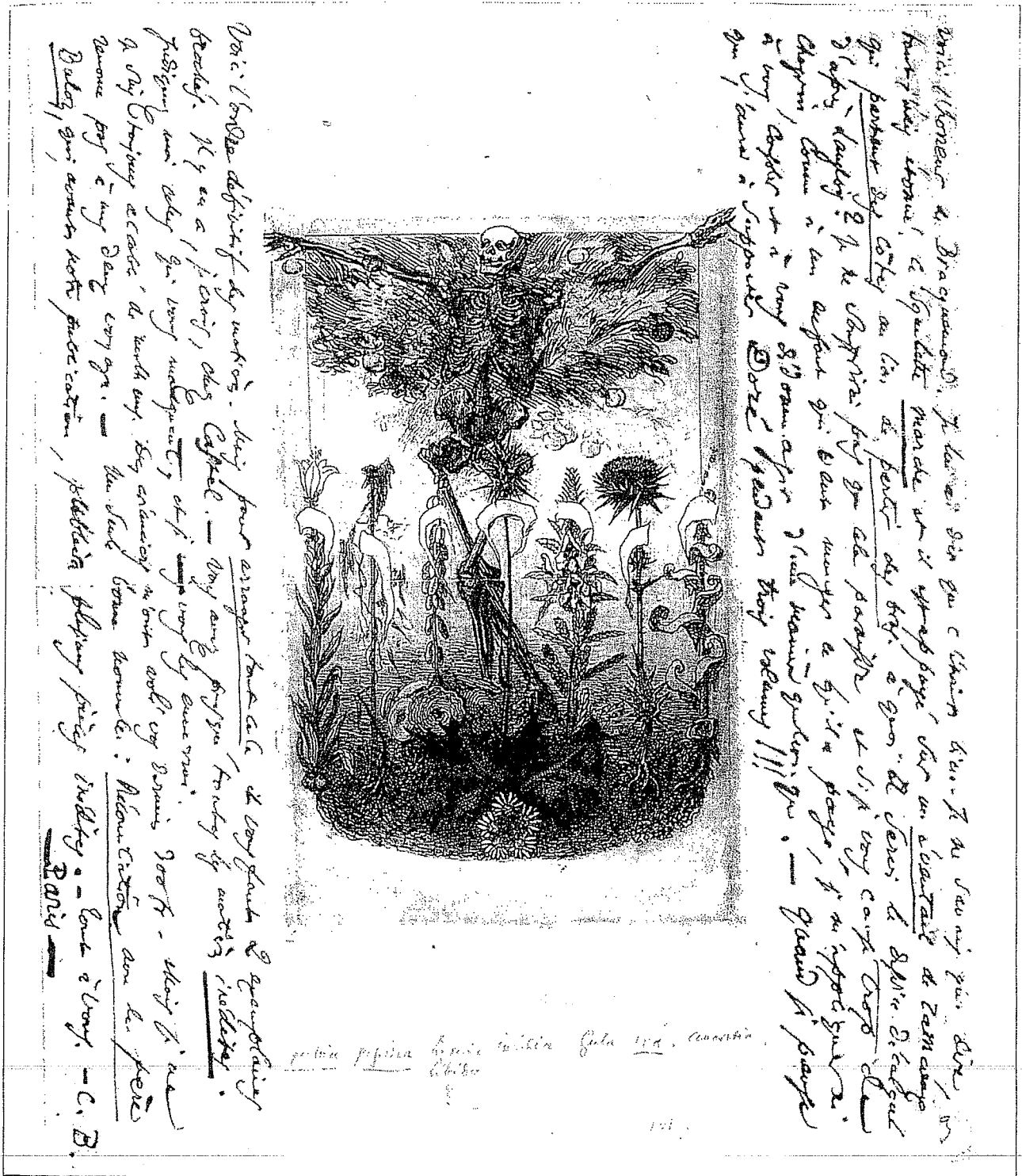


Abb. 1: BRACQUEMOND, FÉLIX, Entwurf für ein Frontispiz zur 2. Auflage der *Fleurs du Mal* von 1861; Kupferstich, 2. Zustand, 1860.<sup>9</sup>

9 Das Blatt befindet sich heute in der Sammlung Louis Clayeux. Als Reproduktion ist es aufgenommen in den Ausstellungskatalog Baudelaire/Paris. Sous la direction de PICHOS, CLAUDE et AVICE, JEAN-PAUL, Paris 1993, S. 135.

Dargestellt ist ein Skelett mit überkreuzten Beinen<sup>10</sup> und waagrecht ausgestreckten Armen; von der Hüfte ausgehend breiten sich, einem Fächer gleich, belaubte Zweige mit Äpfeln nach oben aus – der Skelettbaum ist zum „Baum der Erkenntnis“ stilisiert. Rechts und links des Skelettbaums wachsen – wiederum bis zur Höhe der Hüfte des Skeletts – sieben stachelige Blumen unterschiedlicher Form. Um den langen Stil jeder Blume windet sich eine Banderole – noch unbeschriftet. Unter der Radierung finden sich handschriftlich und mit Bleistift folgende Wörter nebeneinander notiert – zum Teil unterstrichen: *superbia pigritia Luxuria* (darunter: *Libido?*) *invidia Gula ira Avaritia*:<sup>11</sup> es sind die Sieben Hauptsünden. Baudelaire ist mit Bracquemonds Vorlage nicht zufrieden – im Gegenteil findet er sie gänzlich inadäquat, ästhetisch verfehlt. An die Ränder des zweiten Abzugs schreibt Baudelaire mit Tinte unter anderem folgende Bemerkungen, die für Auguste Poulet-Malassis bestimmt sind:

„Voici l’horreur de Bracquemond. Je lui ai dit que c’était bien. Je ne savais que dire, tant j’étais étonné. Ce squelette *marche* et il est appuyé sur un *éventail* de rameaux qui *partent des côtes* au lieu de *partir des bras*. [...] Je ne souffrirai pas que cela paraisse [...]“<sup>12</sup>

Und einige Tage später in einem weiteren Brief an Poulet-Malassis:

„Voilà encore ce frontispice à l’horizon; je suis perdu. [...] Bracquemond va s’acharner à conserver ce qu’il pourra de sa planche. Ces fleurs étaient absurdes. Encore aurait-il fallu consulter les livres sur les analogies, le langage symbolique des Fleurs etc. – Voulez-vous accepter un bon conseil, sérieusement? [...] demandez à Bracquemond un *fac-simile*, strictement, rien de moins, rien de plus; le squelette, les branches, le serpent, Adam, Eve, tout. [...] *Qu’il ne se permette pas d’ajouter quoi que ce soit*. Ce frontispice n’est plus le nôtre, mais il va au livre d’une façon telle quelle; il a ce privilège de pouvoir s’adapter à n’importe quel livre, puisque toute littérature dérive du péché. – Je parle très sérieusement.“ (C II,85; Paris, Ende Aug. 1860)

Bracquemonds Entwurf eines Frontispiz wird nie gedruckt – die zweite Auflage der *Fleurs du Mal* erscheint 1861 nur mehr mit einem Porträt Baudelaire – von Félix Bracquemond. Doch das Projekt ist nicht aufgegeben. Félicien Rops entwirft kurze Zeit später – diesmal für die Ausgabe von *Les Epaves* – ein in der Motivik ähnliches Frontispiz<sup>13</sup> (Abb. 2).

Baudelaire urteilt (C II,616; Brüssel, 21. Feb. 1866): „Je trouve votre frontispice des *Epaves* excellent, surtout *plein d’ingénium*.“ „Ingeniös“ in der Vielzahl der Anspielungen und Bezüge ist es zweifellos – derart, daß es eines ausführlichen Kommentars bedarf; er ist der Radierung auf der rechten Buchseite gegenübergestellt:

10 Lesbar ist auch eine Bewegung der Beine nach vorne.

11 Die unterschiedliche Graphie der Wörter – Majuskel, Minuskel, unterstrichen, nicht unterstrichen – ist hier wiedergegeben. Die Schriftzüge der Zeilen an Poulet-Malassis und die der Bildunterschrift sind offensichtlich nicht von derselben Hand. Der Katalog Baudelaire/Paris, hg.v. PICHOS/AVICE ordnet sie Poulet-Malassis zu.

12 BAUDELAIRE, CHARLES: *Correspondance I–II. Texte établi, présenté et annoté par PICHOS, CLAUDE avec la collaboration de ZIEGLER, JEAN*, Paris 1973, Bd. II, S. 83. Die Zeilen sind von den Herausgebern datiert: [Paris, environ. 20 août 1860]. Diese Ausgabe wird fortan im Text als C zitiert.

13 Es ist nicht verfehlt, das Frontispiz in der Tradition der Imprese und des Emblems zu sehen.

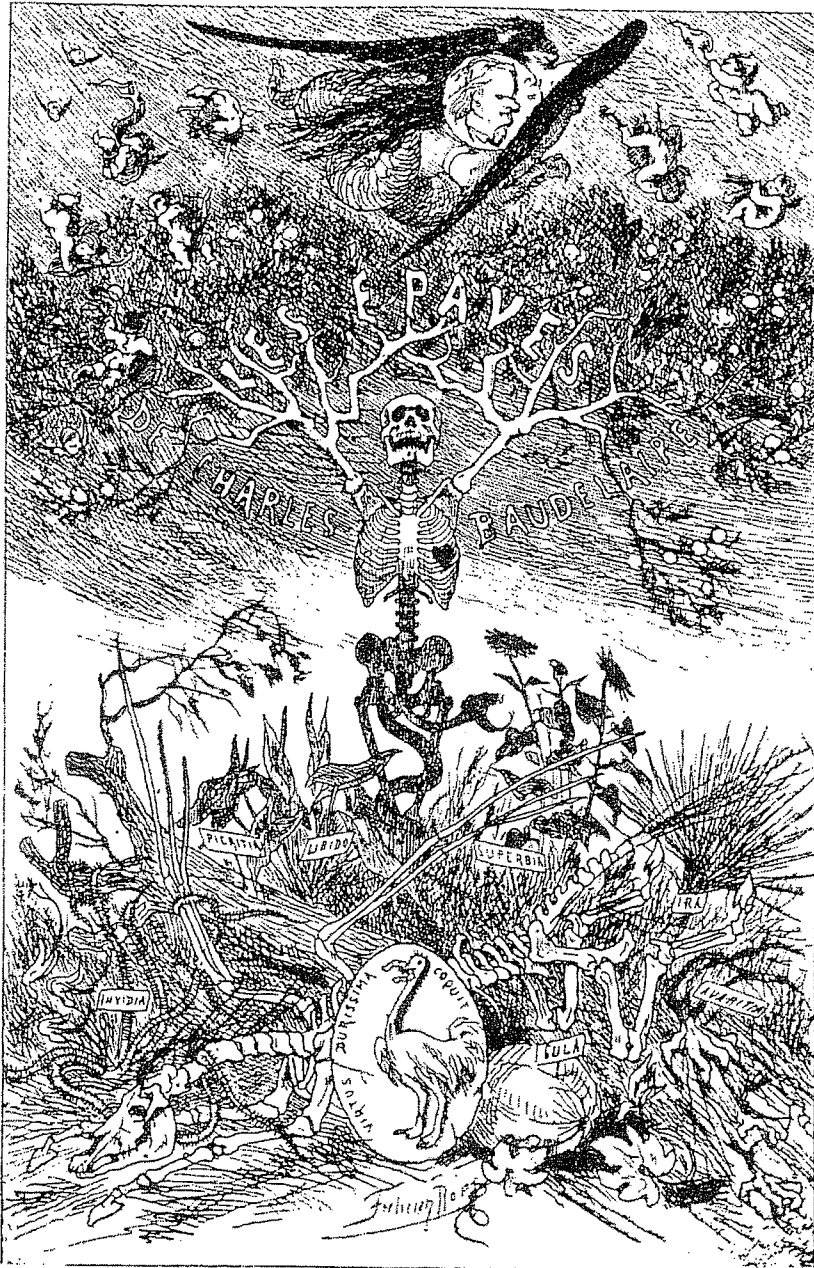


Abb. 2

EXPLICATION DU FRONTISPICE. Sous le Pommier fatal, dont le tronc-squelette rappelle la déchéance de la race humaine, s'épanouissent les Sept Péchés Capitaux, figurés par des plantes aux formes et aux attitudes symboliques. Le Serpent, enroulé au bassin du squelette, rampe vers ces *Fleurs-du-Mal*, parmi lesquelles se vautre le Pégase macabre, qui ne doit se réveiller, avec ses chevaucheurs, que dans la vallée de Josaphat. / Cependant une Chimère noire enlève au-delà des airs le médaillon du poète, autour duquel des Anges et des Chérubins font retentir le *Gloria in excelsis!* / L'Autruche en camée, qui avale un fer à cheval, au premier plan de la composition, est l'emblème de la vertu, se faisant un devoir de se nourrir des aliments les plus révoltants: VIRTUS DURISSIMA COQUIT.

Die Sieben Hauptsünden, „symbolisiert“ als garstige Pflanzenblüten, bilden auch hier den Mittelpunkt. Sie sind nebeneinander gereiht und etikettiert – ohne Hierarchisierung. Anders Baudelaire, der – wie „Au Lecteur“ zeigt – Pigritia bzw. Acedia, i.e. Ennui, als die kapitale der Kapitalsünden heraushebt. Baudelaire nämlich, der Dichter der

„Modernität“, erkennt als erster und als einziger die eminente Tragweite von Ennui, genauer: dessen Bedeutung für die Genese der Moderne; er reflektiert sie poetisch und gibt ihr eine innovative ästhetische Gestalt. Genau hierin liegt seine Modernität begründet.

Die These zu belegen, ist eine begriffs- und ideengeschichtliche Rückführung von Ennui auf Acedia, das lateinische Äquivalent, geboten, näherhin auf das Verständnis von Acedia, das Thomas von Aquin im Kontext der Sieben Hauptsünden und repräsentativ für die Kirchenväter formuliert hat.

## II

Acedia – so Thomas in der *Summa theologica*<sup>14</sup> – ist eine „bedrückende Traurigkeit“ (*quaedam tristitia aggravans*) der Seele und eine „Stumpfheit des Geistes“ (*torpor mentis*), eine Betrübnis, die einem „jede Speise zum Ekel macht“, wie es im Psalm heißt (Ps 106,18), und die einen „vergessen läßt, etwas Gutes zu beginnen“, wie Rhabanus Maurus sagt (STh II/II, q. 35 a. 1). Wesentlich aber ist *acedia* eine Sünde, ja eine Todsünde (*peccatum mortale*), insofern sie ein Verstoß gegen die *caritas*<sup>15</sup> ist: „Caritas autem est amor Dei, cuius bonum immutabile est: quia ipse est sua bonitas“ (STh II/II, q. 28 a. 1). Diese wesensmäßig unveränderliche Liebe kann Grund sein sowohl für Freude wie für Trauer: „ex amore procedit et gaudium et tristitia, sed contrario modo“ – Freude infolge der Anwesenheit des geliebten Gutes (*propter praesentiam boni amati*), Trauer hingegen infolge dessen Abwesenheit (*propter absentiam amati*). Entscheidend ist, daß die Trauer nicht etwa dadurch bewirkt wird, daß das „geliebte Gut“, also Gott, sich der Liebe entzöge, mithin nicht mehr „erfahrbar“ wäre im Sinne einer „Verborgenheit“, vielmehr ist die Trauer der Seelenzustand dessen, der der *caritas*, des *amor Dei* ermangelt.<sup>16</sup> Insofern ist diese spezifische Trauer ein Verstoß gegen die theologische Tugend der Liebe, mithin eine Sünde, deren Name *acedia* ist: „tristari de bono divino, de quo caritas gaudet, pertinet ad speciale vitium quod acedia vocatur“ (STh

14 THOMAS VON AQUIN: STh II/II, q. 35 (im Text fortan mit STh und Zählung der Quaestiones zitiert). – Quaestio 35 ist „De acedia“ übertitelt.

15 Der systematische Ort der Erörterung von *tristitia* bzw. *dolor* bzw. *acedia* ist das Lehrstück über die drei theologischen Tugenden (THOMAS VON AQUIN: STh II/II, q. 1–44), das dem Lehrstück über die vier Kardinaltugenden vorausgeht. Die theologischen Tugenden sind Glaube (q. 1–16), Hoffnung (q. 17–22) und Liebe (q. 23–44). Der Traktat über die Liebe fragt zunächst nach der Liebe selbst (q. 23–27), sodann nach ihren Früchten (q. 28–33) sowie nach den Haltungen und Affekten, die diesen entgegenstehen (q. 34–43). Unter den Früchten der Liebe ist die erste Frucht die Freude, *gaudium* (q. 28). Während der Haß, *odium* (q. 34), der Liebe selbst entgegensteht, stehen der Freude zwei Haltungen entgegen, die Gleichgültigkeit, *acedia* (q. 35), und der Neid, *invidia* (q. 36).

16 Diesen entscheidenden Aspekt hat BLUMENBERG, HANS: Die Legitimität der Neuzeit, Frankfurt am Main 1966 wohl um der Verteidigung seiner These willen ausgeblendet. Näheres dazu MOOG-GRÜNWARD, MARIA: „Vorbemerkung“, in: – (Hg.): Das Neue – Eine Denkfigur der Moderne (Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 11), Heidelberg 2002, xiii Anm. 13. Der „Vorbemerkung“ sind auch die nachfolgenden Ausführungen zu Thomas von Aquin und zu Petrarca z.T. wörtlich verpflichtet.



II/II, q. 35 a. 2). Von Bedeutung ist zudem, daß *acedia* eine Haltung ist, die sich in freier Entscheidung oder aus innerer Schwäche heraus<sup>17</sup> gegen *caritas* versündigt.

### III

Baudelaire verwendet den Begriff *Acedia* nicht, doch die Sache: Er nennt sie Ennui, zudem Melancholie, Spleen, auch Douleur. Als Synonyme, Äquivalente, Metaphern, Metonymien und Allegorien durchziehen und bestimmen sie sein gesamtes Werk, das poetische wie das kunstkritisch-essayistische – einem basso continuo gleich. Baudelaire ist vertraut mit der Geschichte der Melancholie,<sup>18</sup> und er spielt die semantische Variationsbreite des Wortes und seiner Synonyme ebenso vielfältig wie raffiniert heraus. Melancholie wird zum Fundus, dem er seine Anschauungsbilder entnimmt. Die *Fleurs du Mal* nennt er ein „dictionnaire de mélancolie et de crime“<sup>19</sup> und gibt in der Reihung von „mélancolie“ und „crime“ erneut zu erkennen, daß Melancholie ein Verbrechen, eine Sünde ist. Doch von größerem Interesse ist, daß Melancholie eine Ambivalenz eignet, die in der Apostrophe des Ennui als „monstre délicat“ im proöemialen Gedicht „Au Lecteur“ gleich eingangs ihren sprachlich-rhetorischen Ausdruck findet und als oxymorale Struktur das gesamte baudelairesche Werk bestimmt. Im Titel der Gedichtsammlung, *Les Fleurs du Mal*, hat sie ihre prominenteste lexikalische Figuraton gefunden. Sie wird variiert in Antithese und Allegorie.<sup>20</sup> Das für Baudelaires Werk Typische aber ist, daß die Figuren des Oxymoron, der Antithese und selbst der Allegorie weniger Ausdruck eines Paradoxons sind als ein Verhältnis der dialektischen Komplementarität zur Vorstellung bringen. Wohl am eindrücklichsten wird dieses Verhält-

17 THOMAS VON AQUIN: STh II/II q. 35 a. 1. Zum möglichen Einwand, daß *acedia* nurmehr ein Mangel an *humilitas* sei: „Sed hoc non pertinet ad humilitatem, sed potius ad ingratitude, quod bona quae quis a Deo possidet contemnat. Ex tali contemptu sequitur *acedia*.“ Zudem entsteht das *peccatum* der *acedia* aus einer gewissen Leichtfertigkeit, ja Leichtsinngigkeit heraus: „[...] provenit ex aliqua levi apprehensione“.

18 Aus der Fülle der Studien zur Geschichte der Melancholie soll hier nur das – noch immer unübertroffene, wenngleich in Einzelheiten nicht immer zutreffende – Standardwerk genannt werden: KLIBANSKY, RAYMOND/PANOFKY, ERWIN/SAXL, FRITZ: Saturn und Melancholie – Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt am Main 1990 (zuerst in englischer Sprache 1964). Sehr reich an Belegstellen die kommentierte Anthologie von HERSANT, YVES (Hg.): *Mélancolies de l'antiquité au XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris 2005.

19 So in der „Première version de la dédicace“ (in: BAUDELAIRE: Œuvres, Bd. I, S. 187): „Je sais que dans les régions éthérées de la véritable Poésie, le Mal n'est pas, non plus que le Bien, et que ce misérable dictionnaire de mélancolie et de crime peut légitimer les réactions de la morale, comme le blasphémateur confirme la Religion.“ Ein Versuch, das „dictionnaire“ zu systematisieren, unternimmt DUFOUR, PIERRE: „Les Fleurs du Mal“: Dictionnaire de mélancolie, in: *littérature* 72 (1988/Dezember), S. 30–54.

20 Beispiel dafür ist Hymne à la Beauté (in: BAUDELAIRE: Œuvres, Bd. I, S. 24f.): „Viens-tu du ciel ou sors-tu de l'abîme, / Ô Beauté? ton regard, infernal et divin, / Verse confusément le bienfait et le crime, / Et l'on peut pour cela te comparer au vin. // Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore; / Tu répands des parfums comme un soir orageux; / Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore / Qui font le héros lâche et l'enfant courageux.“

nis in der Relation zwischen Spleen und Idéal, den gleichfalls ubiquitären Begriffen im Werk Baudelaires, artikuliert: Spleen ist die notwendige Voraussetzung für Idéal; Idéal ist nurmehr eine Folge des Spleen: Das eine schlägt in das andere um und vice versa. Allerdings gehören Spleen und Idéal nicht denselben Bereichen an, insofern Spleen eine Bewußtseinskategorie ist, Idéal hingegen eine ästhetische Kategorie. Es ist mithin die Erfahrung des Spleen, die dem Idéal, der poetischen Schöpfung, zugrunde liegt. Somit wäre – banal genug – das (pseudo)aristotelische Diktum, nach dem alle herausragenden Menschen, sei es in Philosophie, in Politik oder in Poesie, Melancholiker seien,<sup>21</sup> erneut zur Anschauung gebracht, das poetische Werk humoralpathologisch fundiert. Dies um so mehr, als sich Baudelaire selbst als Melancholiker „ins Bild gesetzt“ hat bzw. „ins Bild“ hat „setzen lassen“: Ein frühes Porträt, das Émile Deroy 1844 von Baudelaire gemalt hat (Abb. 3),<sup>22</sup> steht in der ikonographischen Melancholie-Tradition, in der Albrecht Dürers *Melencolia I* nur das prominenteste Beispiel ist,<sup>23</sup> und es ist zudem an den drei Tasso-Darstellungen Eugène Delacroix<sup>24</sup> (Abb. 4) orientiert: Torquato Tasso, der italienische Dichter der Renaissance, galt den europäischen Romantikern als Melancholiker par excellence, in dessen – vorgeblichem – Seelenzustand sie sich spiegelten.<sup>25</sup> Doch Baudelaires Dichtungskonzeption beschränkt sich keinesfalls auf eine humoralpathologisch gewendete Inspirationstheorie platonischer Provenienz.<sup>26</sup> Vielmehr fundiert er die in seinem Werk Struktur gewordene Komplementarität von Spleen und Idéal in einer „Haltung“, die als Reaktion auf Spleen und als Voraussetzung zu Idéal zu erachten ist: es ist Curiosité, die Neugierde. Genau hierin liegt die Besonderheit und das Neue des baudelaireschen Melancholieverständnisses – auf treffende Weise reflektiert in der Körperhaltung und im Gesichtsausdruck des Porträtierten. In Differenz zur traditionellen Ikonographie des Melancholikers eignet der Physiognomie nicht jener typische Ausdruck verhalten trauernder Introspektion, vielmehr Neugierde, die zugleich planlos und interessiert ist. Um das Verhältnis von Melancholie und Neugierde bei Baudelaire genauer zu bestimmen, bietet es sich an, wiederum auf Thomas von Aquin und insbesondere auf Francesco Petrarca zurückzugehen.

21 [ARISTOTELES:] *Problemata physica* XXX, 1.

22 DEROY, ÉMILE: Porträt von Charles Baudelaire (Musée de Versailles), 1844, Öl auf Leinwand, 61 x 46 cm.

23 Zur ikonographischen Melancholie-Tradition von der frühen griechischen Antike bis in die unmittelbare Gegenwart siehe jetzt den Katalog der zuerst in Paris, dann in Berlin präsentierten Ausstellung *Mélancolie. Génie et folie en Occident, sous la direction de CLAIR, JEAN*, Paris 2005.

24 Insgesamt hat Delacroix zwischen 1824 und 1839 wenigstens dreimal „Tasso im Irrenhaus“ dargestellt. Die vorliegende Variante (Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm) ist die zuletzt im Jahre 1839 gemalte und befindet sich heute in Winterthur in der Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“. Zu den drei Varianten und zu Baudelaires Kenntnis dieser Varianten vgl. MOOG-GRÜNEWALD, MARIA: TASSOS Leid. Zum Ursprung moderner Dichtung, in: *arcadia* 21 (1986), S. 113–128.

25 Zur Rezeption Torquato Tassos als Emblem des melancholischen Dichters vgl. MOOG-GRÜNEWALD: TASSOS Leid. Dort auch weitere Literatur zur Tasso-Rezeption in der europäischen Romantik.

26 Zum spezifischen „Inspirationsverständnis“ Baudelaires siehe MOOG-GRÜNEWALD, MARIA: EIDOS/IDEA/ENTHOUSIASMOS. Charles Baudelaires konspirative Subversion platonischer Dichtungstheorie, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 51 (2006), S. 93–102.



Abb. 3



Abb. 4

## IV

Thomas bestimmt das Verhältnis von Melancholie und Neugierde, von *acedia* und *curiositas*, sehr genau wiederum in *Quaestio 35*: *curiositas* ist eine der sieben, sechs oder auch nur fünf „Töchter“ der *acedia*.<sup>27</sup> Sie ist der Versuch, einen Ausweg zu finden<sup>28</sup> aus der niederdrückenden, ja lähmenden Gestimmtheit der *acedia*, eine Flucht zu den „äußeren Freuden“ (*delectabilia exteriora*) und, insofern sie die Erkenntniskraft betrifft, ein „Herumstreuen zum Verbotenen“ (*evagatio [sc. mentis] circa illicita*). Mit diesem Verständnis der *curiositas* steht der Aquinate in der Tradition von Augustinus und letztlich von Platon:<sup>29</sup> eine positive Bewertung der Neugierde scheint ausgeschlossen.

27 Der Vollständigkeit halber sei die ganze Passage zitiert, in der Thomas die sieben bzw. sechs „Töchter der *acedia*“, die Isidor von Sevilla und – leicht different – Gregor der Große nennen, systematisiert (THOMAS VON AQUIN: STh II/II, q. 35 a. 4): „Omnia autem alia quinque quae ponit ex *acedia* oriri pertinet ad evagationem mentis circa illicita. Quae quidem secundum quod in ipsa arce mentis residet volentis importune ad diversa se diffundere, vocatur ‚importunitas mentis‘; secundum autem quod pertinet ad cognitivam, dicitur ‚curiositas‘; quantum autem ad locutionem, dicitur ‚verbositas‘; quantum autem ad corpus in eodem loco non manens, dicitur ‚inquietudo corporis‘; quando scilicet aliquis per inordinatos motus membrorum vagationem indicat mentis; quantum autem ad diversa loca, dicitur ‚instabilitas‘.“

28 Mit dieser Erklärung bezieht sich Thomas u.a. auf Aristoteles, der in der *Nikomachischen Ethik* (ARISTOTELES: *Ethica Nicomachea* VIII,6; 1227b22) bemerkt, daß niemand ständig in Trauer verharren könne, weshalb sich zwei Lösungen anböten: entweder nicht mehr traurig zu sein oder aber sich anderen Dingen, die erfreuen, zuzuwenden.

29 Platon spricht von Polypragmosyne (PLATON: *Politeia* IV,10; 433a5–9 und IV,16; 441c9–e2), der

Und doch ist dafür der Keim gelegt in Thomas' Übernahme der allererst psychologischen Erklärung der *curiositas*, wie sie Aristoteles gibt: als einer notwendigen Reaktion in einer fast ausweglosen seelischen Situation. Francesco Petrarca, der Dichter an der Schwelle zur Neuzeit, ja zur Moderne, wird sodann die geradezu lebenserhaltende Notwendigkeit der *curiositas* und zugleich ihre Funktion für die Poesie, allgemein für die Kunst in aller Eindringlichkeit thematisieren und sie somit explizit aufwerten: als einzige Möglichkeit der Orientierung im Diesseits, wenn die Erfahrung des Jenseits nicht (mehr) möglich ist. Freilich wird die für die Ethik und – wie zu zeigen – für die Ästhetik folgenreiche Neuorientierung noch als Konflikt inszeniert und „melancholisch“ zum Austrag gebracht: in dem dialogischen Monolog *De secreto conflictu curarum mearum*.<sup>30</sup>

Ausgang der Rede und Widerrede, figuriert in den Dialogpartien des „Franciscus“ und des „Augustinus“,<sup>31</sup> ist die Diagnose eines psychischen Leides, einer Erkrankung der Seele: *egritudo animi*, *tristitia*, auch *pestis* genannt.<sup>32</sup> Deren Symptome sind zum einen das Unvermögen, sich Gott zuzuwenden,<sup>33</sup> zum anderen – in genauer Entspre-

---

„Vielgeschäftigkeit“, die den Menschen statt zu dem Einen sich wenden, in das Viele „zerfließen“ läßt. In diesem Sinne sagt seinerseits Augustinus: „a quo [sc. uno] in multa defluximus.“ (AUGUSTINUS: Confessiones X,29) Gerade die harmlosen Ausprägungen der *curiositas*, die Augustinus im zehnten Buch seiner Confessiones nennt, wie z.B. die Zerstreuung beim Beobachten einer jagenden Eidechse, zeigen, wie schwierig es ist, dieser moralisch wie theologisch verheerenden Neigung zu widerstehen.

- 30 PETRARCA, FRANCESCO: *De secreto conflictu curarum mearum* [lat./ital.], in: –: Prose, hg.v. MARTELLOTTI, GUIDO/RICCI, PIER GIORGIO/CARRARA, ENRICO/BIANCHI, ENRICO, Mailand/Neapel 1955, S. 22–222. Diese Ausgabe wird fortan im Text mit Seitenzahlen zitiert.
- 31 Der vorgegebene Kontext erlaubt hier keine ausführliche Darstellung dieses für die Kenntnis der Genese der Neuzeit bzw. der Moderne zentralen Werks. Aus der an Aspekten reichen, doch in ihren Ergebnissen nicht gleichermaßen überzeugenden Forschung seien als herausragende Beiträge hier angeführt: KÜPPER, JOACHIM: Das Schweigen der Veritas – Zur Kontingenz von Pluralisierungsprozessen in der Frührenaissance (Francesco Petrarca's „Secretum“), in: *Poetica* 23 (1991), S. 425–475, SOWIE HEMPFER, KLAUS W.: La canzone CCLXIV, il „Secretum“ e il significato del „Canzoniere“ di Petrarca, in: *Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti* 106 (1993/94), S. 263–287. Soviel aber zur Klärung der Namen der fiktiven Dialogpartner: „Franciscus“ vertritt weitgehend die Position des Autors Petrarca, die vor allem in der Definition der Gnade partiell augustinisch ist; „Augustinus“ vertritt eher stoische und zudem thomistische Positionen.
- 32 Darüber hinaus finden sich als Synonyma von *tristitia*: *error*, *morbus*, *languor*, *egritudo*, *torpor*, *dolor gravis*, *mestitia*, *anxietas*, *tedium*, *fastidium*, *malum* und schließlich *odium atque contemptus humane conditionis*, Begriffe mithin, die aus der theologischen Tradition stammen.
- 33 Das Unvermögen, ja die Passivität des Ich wird nicht allein darin ausdrücklich, daß wiederholt dem Willen jegliche Verfügung abgesprochen wird, vielmehr wird sie insbesondere in Semantik und Grammatik deutlich. Gleich zu Beginn bemerkt „Franciscus“ von sich: „[...] nec te latet quam periculosa et longa egritudine tentus sit, que eo propinquior morti est quo eger ipse a proprii morbi cognitione remotior“ (PETRARCA: *De secreto conflictu*, S. 24); „[...] quid ergo me retinet?“ (A.a.O., S. 58.) Sodann deutlich in einer Antwort des „Augustinus“ auf die Beteuerung des „Franciscus“, vergeblich zu Gott gebetet zu haben (a.a.O., S. 102): „Aderit Ille tunc forsitan, cum abesse credideris.“ Das Unvermögen, Gott zu erfahren, wird also auch hier wie durchgängig im *Secretum* und in genauer Entsprechung zum thomistischen Verständnis einer entschiedenen Weltverfallenheit des „Franciscus“, mithin seiner *superbia*, angelastet und nicht umgekehrt die Weltverfallenheit als Folge der Unmöglichkeit, Gott zu erfahren, erachtet – wie Blumenberg will.

chung dazu – innere und äußere Unruhe, Hadern mit dem Schicksal, Unzufriedenheit, Flucht in die Einsamkeit (106–124), um sodann desto verstörter wieder in die laute Menge der Großstadt zurückzueilen. Die Ursache des Leidens zu ergründen, findet eine Anamnese statt in der Form einer Gewissenserforschung. Spiegel der Beichte sind wiederum die Sieben Hauptsünden, jene *peccata mortalia*, die den drei theologischen und vier Kardinaltugenden entgegenstehen.<sup>34</sup> Es sind nun im wesentlichen zwei *peccata mortalia*, denen verfallen zu sein „Franciscus“ eingestehen muß bzw. bereitwillig eingesteht: *acedia* (106)<sup>35</sup> und *superbia* (70–82), Schwermut<sup>36</sup> und Hochmut. Dabei bezieht sich die *superbia* des „Franciscus“, näherhin seine Überheblichkeit, auf rein „weltliche“ Güter: intellektuelle Begabung, Belesenheit, Redegewandtheit und körperliche Schönheit (72).<sup>37</sup> Von Interesse ist nun, daß beide *peccata capitalia*, die „Franciscus“ sich selbst zuschreibt, bei Thomas die Sünde der *curiositas* zur Folge haben: Abkömmling von *acedia* ist *curiositas* ein eher planloses Suchen des Geistes nach neuen Erkenntnissen; abkömmling von *superbia* ist *curiositas* ein maßloses Streben nach Exzellenz.<sup>38</sup> Es ist nun faszinierend zu sehen, daß Petrarca im *Secretum* gerade die beiden Hauptsünden *acedia* bzw. *acedia* und *superbia* aus den sieben möglichen wählt und in Korrelation setzt. Faszinierend deswegen, weil *acedia*, der *torpor mentis*, in Verbindung mit *superbia* zu jener eminent motorischen Kraft wird, die die Neuzeit und Moderne inauguriert. Die aus *superbia* erwachsende *curiositas*, jener *motus animi ad excellentiam*, vermag der aus *acedia* geborenen, eher planlos umherschweifenden *curio-*

34 Dies eher implizit denn explizit: Es versteht sich und bedarf kaum einer Erläuterung, daß der dialogische Monolog keineswegs die Systematik der *Summa theologica* des Aquinaten aufweist.

35 So die Schreibweise im *Secretum* für *acedia* bei Thomas. Näherhin zum Geständnis des „Franciscus“: „AUG.: Habet te funesta quedam pestis animi, quam accidiam moderni, veteres egritudinem dixerunt. – [...] FR.: Fateor [...]: in hac autem tristitia et aspera et misera et horrenda omnia, apertaue semper ad desperationem via et quicquid infelices animas urget in interitum. [...] hec [...] pestis tam tenaciter me arripit interdum, ut integros dies noctesque illigatum torqueat, quod michi tempus non lucis aut vite, sed tartaree noctis et acerbissime mortis instar est.“ (PETRARCA: De secreto conflictu, S. 106.)

36 Die darüber hinaus erörterten *peccata capitalia* der *avaritia* bzw. *ambitio* und *luxuria* bzw. *libido* im engeren und weiteren Sinne gehören – wie die Kennzeichnungen in den Dialogpartien selbst deutlich machen – in den Verhaltens- und Äußerungsbereich der *superbia*: es ist das Streben (*desiderium*) nach Ruhm, Anerkennung, weltlichen Genüssen (PETRARCA: De secreto conflictu, S. 82–96; 98–106). Gänzlich frei ist „Franciscus“ von den *peccata capitalia* des Neides (*invidia*), der Völlerei (*gula*) sowie des Zorns (*ira*), Hauptsünden, die nurmehr um der Vollständigkeit des „Beichtspiegels“ willen genannt werden.

37 „Nunc vero facillime licebit quam pusilla sunt, quibus superbis, intelligere. Fidis ingenio et librorum lectione multorum; gloriaris eloquio, et forma morituri corporis delectaris.“

38 Thomas erörtert *superbia* in Zusammenhang mit den vier Kardinaltugenden, näherhin der vierten Kardinaltugend, der *temperantia*, ihren Unterarten (*species*) und deren Gegenteilen bzw. Widerständen (*opposita*) (THOMAS VON AQUIN: STh II/II, q. 141–170). Eine Unterart der *temperantia* ist – neben *continentia* und *clementia* – die *modestia* (q. 160), zu der wiederum die *humilitas* gehört, deren Gegenteil die *superbia* ist (q. 161–162). Abkömmling von *superbia*, dem „gravissimum peccatorum“ (q. 165 a. 6), insofern es als Mangel an *humilitas* am Anfang aller menschlichen Sündhaftigkeit steht, ist *curiositas* ein maßloses Streben nach Exzellenz (q. 160 a. 2: „motus animi ad aliquam excellentiam“), näherhin das Verlangen, Kenntnisse und Wissen im Übermaß sich anzueignen (ebd.: „desiderium eorum quae pertinent ad cognitionem“).

*sitas* eine Richtung zu geben, vermag diese zu dynamisieren und damit wirkmächtige „intramundane“ Supplemente zu instaurieren gegen jene „tristitia de bono spirituali in quantum est bonum divinum“,<sup>39</sup> die sie selbst zur Voraussetzung hat. Damit aber inhäriert der von *superbia* geleiteten *accidia* eine Dialektik, die in der paradoxen Erfahrung einer *atra voluptas* ihren Ausdruck findet<sup>40</sup> und im Oxymoron die der Erfahrung analoge Struktur hat. Mit der dialektischen Erschließung der *accidia* distanziert sich Petrarca zum einen vom thomistischen Verständnis der *acedia* und greift zum anderen auf das allererst psychopathologisch begründete Melancholieverständnis der Antike zurück, näherhin auf die es bestimmende dialektische Einheit von Manie und Depression.<sup>41</sup> Die entscheidende Differenz der petrarkischen *accidia* liegt aber wiederum in deren sündentheologischer Fundierung und – komplementär dazu – in deren Dynamisierung durch *superbia*. *Superbia* wird zu einer Kraft, die nicht allein die Abwendung von Gott begründet, vielmehr die ungeduldige Hinwendung zur Welt begünstigt und hierin ein Faszinosum erkennt: „Sed desiderium frenare non valeo.“ (214)<sup>42</sup> So ist es – mit anderen Worten – *curiositas*,<sup>43</sup> die weltbezogene Neugierde, die das ungezügelte Begehren, die Welt zu erfahren und säkularen Ruhm<sup>44</sup> zu erringen, auslöst.

39 THOMAS VON AQUIN: STh II/II, q.35 a.3.

40 So die Worte des „Franciscus“ an entscheidender Stelle seines Eingeständnisses, der *accidia* verfallen zu sein: „hec autem pestis tam tenaciter me arripit interdum, ut integros dies noctesque illigatum torqueat [...] Et (qui supremum miseriarum cumulus dici potest) sic lacrimis et doloribus pascor, *atra quadam cum voluptate ut invitus avellar.*“ Und: „[...] et illud accedit quod omnibus ferme quibus angor, aliquid, licet falsi, dulcoris immixtum est.“ (PETRARCA: De secreto conflictu, S. 106; Hervorhebungen von MMG.)

41 Vgl. dazu die prägnante Studie von THEUNISSEN, MICHAEL: Vorentwürfe von Moderne – Antike Melancholie und die Acedia des Mittelalters, Berlin/New York 1996, S. 22 et passim. Vorzüglich insbesondere die genaue Lektüre der *Problemata Physica* XXX,1, die mit dem *Corpus Aristotelicum* überliefert sind: eine überzeugende Korrektur der entsprechenden Ausführungen bei KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL: Saturn und Melancholie.

42 PETRARCA: De secreto conflictu, S. 214: „multa me magnaue, quamvis adhuc mortalia, negotia expectant. [...] propero nunc tam studiosus ad reliqua, nisi ut, illis explicitis, ad hec redeam: non ignarus, ut paulo ante dicebas, multo michi futurum esse securius studium hoc unum sectari et, devii pretermisissis, rectum callem salutis apprehendere. *Sed desiderium frenare non valeo.*“ (Hervorhebung von MMG.)

43 Der von Petrarca gebrauchte Begriff „studiosus“ („[...] propero nunc tam studiosus ad reliqua“; siehe zitierte Passage in Anm. 42) hat eindeutig – wie der Kontext zwingend macht – die semantische Valenz von „curiosus“: Die „curiositas“ wird somit auf raffinierte Weise als „studiositas“ legitimiert – doch im Bewußtsein der Illegitimität. Diese absichtsvolle semantische Verunklärung ist ein weiteres Indiz dafür, daß – anders als die ältere und auch noch jüngere Forschung will – bei „Franciscus“ keineswegs eine „Umkehr“ statthat, keine reuevolle Rückwendung „auf den richtigen Weg“, vielmehr die Faszination der Welt unwiederbringlich obsiegt.

44 Vgl. dazu insbesondere den dritten Teil des Dialogs des *Secretum*, und dort wiederum S. 188–222. Paradigmatisch für viele der Satz: „Fateor plane, neque hunc appetitum [sc. glorie hominum et immortalitatis nominis] ullis remediis frenare queo.“ (PETRARCA: De secreto conflictu, S. 188), und: „Humana mihi satis est gloria; ad illam suspiro, et mortalis nonnisi mortalia concupisco.“ (A.a.O., S. 196.)

## V

Der Begriff der *acedia* bzw. *accidia* wird in der Folge durch den Begriff der Melancholie ersetzt. Allerdings ist Melancholie von nun an weder mit dem antiken Verständnis der medizinisch-psychopathologischen Melancholie noch der sündentheologischen *Acedia* zu verrechnen. Melancholie wird – nicht zuletzt in Amalgamierung der verschiedenen semantischen Valeurs – zu einem Syndrom der Moderne, das in der Komplementarität von „Genie und Irrsinn“ seine konziseste, wenn auch nur oberflächliche Formel gefunden hat. Oberflächlich deswegen, weil sie – und dies ist wiederum kennzeichnend für die Moderne – ihre sündentheologische Voraussetzung nicht (mehr) kennt oder gar negiert. Die Verkennung ist nicht nur ideengeschichtlich problematisch; sie verspielt auch die Chance, die Voraussetzung der modernen Ästhetik, im ganzen der Kunst der Moderne zu erkennen. Folgendes gilt es zu sehen: Die nunmehr sündentheologisch begründete Ambivalenz der *accidia*, in der Folge durch den Begriff der Melancholie ersetzt, befördert eine *curiositas*, die als theoretische Neugierde zum Motor der Wissenschaften in Neuzeit und Moderne werden wird.<sup>45</sup> Zugleich aber – und dies wurde eher außer acht gelassen – befördert sie eine *curiositas*, die als ästhetische zum Motor philosophischer Reflexion und künstlerischer Kreativität werden wird und als ästhetische *Curiositas* in Ausdruck und Gestalt der Dichtung, der Kunst allgemein sich manifestiert. Dabei ist es wesentlich zu sehen, daß die ästhetische *Curiositas* ganz im Unterschied zur theoretischen Neugierde von einer Ambivalenz gezeichnet ist, die sowohl der petrarkischen *accidia* als auch dem baudelaireschen Ennui eignet. Während nämlich die theoretische Neugierde den weitgehend einsinnigen Diskurs der (Natur-)Wissenschaften bestimmen wird, führt die ästhetische *Curiositas* die Spur ihrer sündentheologischen Origo mit sich – auch und gerade dort, wo sie sie am vehementesten zu eliminieren sucht. Denn dem Begehren bleibt das Bewußtsein eines Verlusts infolge einer Verfehlung stets inhärent. Herausragende Beispiele dafür sind – aus der Fülle – die ästhetisch-philosophischen Reflexionen Walter Benjamins, insbesondere dessen „Trauerspielbuch“, sowie Theodor W. Adornos *Ästhetische Theorie*, die letztlich eine Theorie der Melancholie ist. Beide haben – mit evidenten Gründen – auf Baudelaire Bezug genommen, in dessen *Fleurs du Mal* die Bipolarität ästhetischer *Curiositas* paradigmatisch für die Moderne Ausdruck gefunden hat: in der unauflösbaren Verwiesenheit von *Idéal* auf *Spleen* und von *Spleen* auf *Idéal*. Das bedeutet aber auch: Das die Ästhetik und die Kunst der Moderne begleitende, ja generierende Syndrom der Melancholie ist nurnmehr die Kehrseite einer das „*Idéal*“ suchenden *Curiositas*.

## VI

„[...] c'est que la *curiosité* peut être considérée comme le point de départ de son génie.“ (Œ II,689) Mit diesen Worten charakterisiert Baudelaire den Künstler, der die

45 So BLUMENBERG: Legitimität der Neuzeit.



Menschenmenge sucht, sich von ihr treiben läßt, begierig, unendlich viele Eindrücke aufzunehmen. Er vergleicht ihn mit einem von tödlicher Krankheit Genesenen:

„Derrière la vitre d'un café, un convalescent, contemplant la foule avec jouissance, se mêle par la pensée, à toutes les pensées qui s'agitent autour de lui. Revenu récemment des ombres de la mort, il aspire avec délices tous les germes et tous les effluves de la vie; comme il a été sur le point de tout oublier, il se souvient et veut avec ardeur se souvenir de tout. Finalement, il se précipite à travers cette foule à la recherche d'un inconnu dont la physionomie entrevue l'a, en un clin d'œil, fasciné. La curiosité est devenue une passion fatale, irrésistible!“ (Œ II, 689f.)

Der Vergleich – tatsächlich eine Metapher – weist jene die Relation von Spleen und Idéal kennzeichnende Dialektik auf, die das gesamte Werk Baudelaires bestimmt und die in immer neuen Metaphern, Allegorien zur Anschauung kommt – hier in der Gegenwendigkeit von „des ombres de la mort“ und „tous les germes et tous les effluves de la vie“, von „oublier“ und „se souvenir“. Die sich in ihrer Struktur stets wiederholenden, doch in der Findung von Vergleichen, Metaphern, Allegorien immer neuen und auch überraschenden Anschauungsbilder reflektieren das im petrarkischen *Secretum* thematisierte Verhältnis von *accidia* und *superbia*. Seine Mediatisierung findet es in der ästhetischen Curiositas, die hier als „passion fatale, irrésistible“ bezeichnet ist: Todbringend und doch unwiderstehlich ist diese Leidenschaft, die das Interesse hinlenkt auf die Dinge der Welt, ganz für sie einnimmt und sie lustvoll – „avec jouissance“ – genießen läßt. Zugleich aber wird die mundane Attraktion sublimiert, ja „theologisiert“, wenn die ästhetische Erfahrung im Begriff des „contempler“, das Streben nach der Fülle neu entstehenden und sich unendlich ausfaltenden Lebens in „aspirer“ sprachliche Äquivalenz hat. Allerdings entspricht dem Streben, ästhetisch das Idéal zu erfahren und ihm ästhetisch, in der Dichtung, allgemein in der Kunst, Gestalt zu geben, das Scheitern: Denn notwendigerweise entzieht sich das Idéal der ästhetischen Ästhetisierung: Das Idéal bleibt das Unerreichbare, das sich nurmehr in einem „aufscheinenden“ Moment des „Nichts“, als „apparition“, zeigt und dessen Erfahrung dennoch in immer neuen Versuchen der Annäherung intendiert wird: in Annäherungen poetischer Realisation. Deren Kennzeichen ist aufgrund des fortgesetzten Scheiterns die aus dem Scheitern erwachsende, sich stets wiederholende „curieuse“ Suche nach dem Unbekannten, dem absolut Neuen. Die beiden letzten Strophen (v. 137–144) des letzten Gedichts der *Fleurs du Mal*, *Le Voyage*, nehmen nicht allein isotopisch Thema und Struktur der gesamten Gedichtsammlung auf, sie formulieren die Quintessenz des baudelaireschen Œuvre und zugleich das *punctum saliens* der Dichtung der Moderne (Œ I, 134):

„Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l'ancre!  
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!  
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,  
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte!  
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,



Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?  
 Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau!*<sup>46</sup>

*Spleen et Idéal*, der großen ersten Sektion der *Fleurs du Mal*, korrespondiert die sechste und letzte Sektion *La Mort*,<sup>46</sup> dessen wiederum letztes Gedicht den Titel *Le Voyage* trägt und dem die oben zitierten Strophen entnommen sind. „Tod“ – so ist in einem allgemeinen Verständnis zu interpretieren – ist „Ende“ und in eben dieser Funktion und unter dieser Voraussetzung zugleich „Anfang“, „Neubeginn“. Es ist die Konfiguration, die die Apokalyptik, jene alt- und neutestamentliche Gattung der Schrift, kennzeichnet und der jene Dialektik inhäriert, die auch der Relation von *Spleen* und *Idéal*, von *Melancholie* und *Kunst* eignet: die Bewegung des Scheiterns im Gelingen und des Gelingens im Scheitern. Ihre Dynamik aber gewinnt diese spezifische Bewegung aus der gleichfalls ambivalenten *Curiositas*, die als „Tochter“ der *Melancholie* den Verlust der Erfahrung des gegebenen *Metaphysischen* durch den Gewinn eines selbst geschaffenen *Ästhetischen* zu kompensieren sucht und in einem bestimmten Sinne auch zu kompensieren vermag. Baudelaires ästhetisches Konzept des *Idéal* ist der Versuch, die *Transzendenz* zu *immanentisieren*, die *Idee* in der *Materie* zur *Anschauung* zu bringen: in einer *dialektisch-apokalyptischen Figur*,<sup>47</sup> die als *ästhetische* ihre *theologischen Voraussetzungen* offenlegt und zu *überspielen* sucht und die zugleich der Grund dafür ist, daß die *Dichtung*, ja die *Kunst der Moderne* eine *avantgardistische* ist, ja sein muß. Insofern sie das intendierte Ziel der *absoluten Idealität* weder erreichen kann noch überhaupt erreichen will,<sup>48</sup> ist sie darauf verwiesen, in steter *Überwindung des Alten* ein immer *Neues* hervorzubringen: als „Tochter“ der *ambivalenten Curiositas*, ihrerseits „Tochter“ der *Acedia* (*Le Voyage* v. 27f. = *Œ* I,130): „*La Curiosité nous tourmente et nous roule, / Comme un Ange cruel qui fouette des soleils.*“

46 Über die Abfolge und Relation der sechs „Sektionen“ der *Fleurs du Mal* wäre eine eigene kleine Studie nötig: sie würde unser Verständnis der *Fleurs du Mal* stützen.

47 Baudelaires Verständnis des *Idéal* ist durchaus *platonisch* – allerdings nicht im Sinne einer platten Aufnahme *platonischer Ideenlehre*, die den *Platonismus* der *französischen Romantiker* kennzeichnet, vielmehr in der *raffinierten Inversion* des *platonischen Konzepts* der *Idea* bzw. des *Eidos*, die eben darin besteht, das *qua definitione* nicht *Mögliche* zu realisieren: die *Idea* zu *materialisieren*. – Zum *Platonismus* der *französischen Romantik* vgl. BRIX, MICHEL: *Le Romantisme français – Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Louvain/Namur 1999; –: *Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique*, in: *Romantisme* 113 (2001), S. 43–60.

48 In diesem Aspekt schließt Baudelaires *Ästhetik* und *Poetik* und die der *nachfolgenden Moderne* an das Konzept von *Friedrich Schlegels* „*progressiver Universalpoesie*“ an.