

DIALOG
DER
KÜNSTE

INTERMEDIALE FALLSTUDIEN
ZUR LITERATUR
DES
19. UND 20. JAHRHUNDERTS

FESTSCHRIFT FÜR ERWIN KOPPEN

HER AUSGEGEBEN VON
MARIA MOOG-GRÜNEWALD
UND CHRISTOPH RODIEK

Sonderdruck
1989



Verlag Peter Lang

Maria Moog-Grünwald

Noch einmal: Über Baudelaire und Delacroix

gelegentlich eines Porträts

Es gibt ein Porträt von Baudelaire, das aus den Reihen der üblichen tritt, der bekannten und leicht wiederzuerkennenden: Emile Deroy, der Freund, hat es im Jahre 1844 gemalt. Das Porträt (Abb. 1) stellt den knapp Dreiundzwanzigjähri-

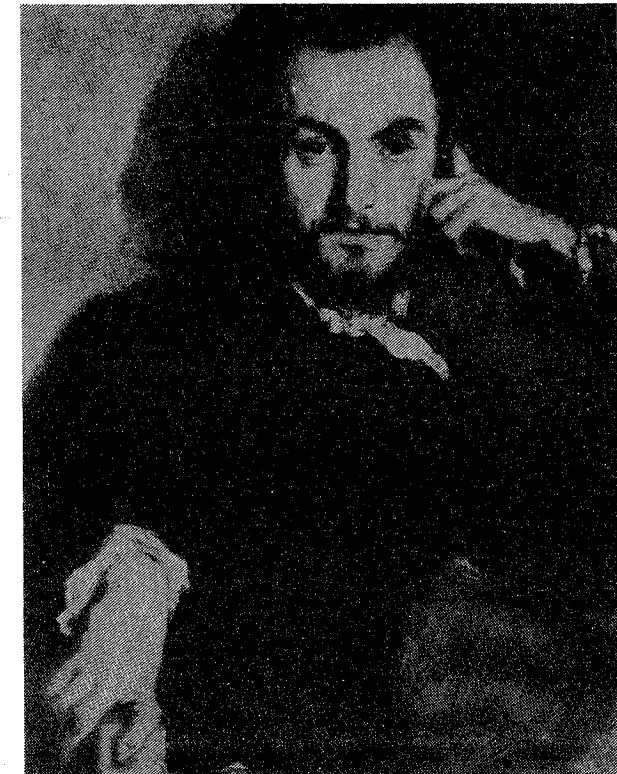


Abb. 1: BAUDELAIRE EN 1844, Portrait par Emile Deroy

gen vor, hoch- und klarstimig, mit glanzvoll-dunklen, ins Unbestimmte, ja Unendliche blickenden Augen, leicht geöffnetem, sinnlichem Mund, einer fein geschwungenen Moustache über der Lippe und einem knappen Kinnbart, der in den Rändern der Wangen ausläuft; dunkle halblange Haare fallen weich um den Kopf. Der Ausdruck des Gesichts ist eine kuriose Mischung aus Sehnsucht und

Spott, Auflehnung und Resignation. Er findet seine genaue Entsprechung im Ausdruck des Körpers, ganz besonders aber der Hände: Die Linke stützt den Kopf; deren leicht gespreizte Fingerhaltung wiederholt in Variation die Rechte, die eine Lehne umfaßt. Die Ähnlichkeit des Porträts mit Baudelaires Physiognomie soll nicht bestritten, doch eine weitere muß festgestellt werden: mit der Physiognomie nämlich, die Delacroix seiner Tasso-Gestalt gegeben hatte, insbesondere auf dem frühen Gemälde des Jahres 1824; es stellt Tasso im Irrenhaus vor (Abb. 2).



Sur le Tasse à l'hôpital <sic> des fous de M. Delacroix ist der Titel des Sonetts, das Baudelaire im Februar 1844 verfaßt hat¹:

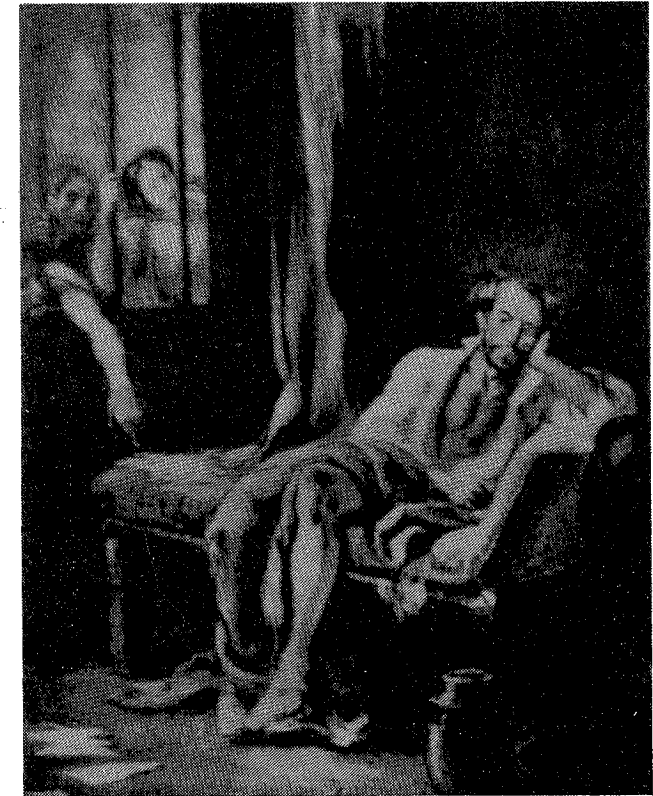
*Le poète au cachot, mal vêtu, mal chaussé,
Déchirant sous ses pieds un manuscrit usé,
Mesure d'un regard que la démence enflamme
L'escalier du vertige où s'abîme son âme.*

*Les rires enivrants dont s'emplit la prison
Vers l'étrange et l'absurde invitent sa raison;
Le Doute l'environne, et la Peur ridicule,
Et la longue épouvante autour de lui circule.*

*Ce triste prisonnier, bilieux et malsain,
Qui se penche à la voix des songes, dont l'essaim
Tourbillonne, ameuté derrière son oreille,*

*Ce rude travailleur, qui toujours lutte et veille,
Est l'emblème d'une âme, et des rêves futurs,
Que le Possible enferme entre ses quatre murs!*

Daß Baudelaire das frühe Tasso-Gemälde bei der ersten poetischen Gestaltung vor Augen hatte und nicht - wie in der Forschung regelmäßig angenommen - das weitaus bekanntere Gemälde von 1839 (Abb. 3), ist nunmehr evident: Armand



Moss² konnte aufgrund musivisch gefügter Indizien überzeugen, daß Baudelaire durch eine Radierung, die Moulleron nach Delacroix' früher Tasso-Variante angefertigt hatte, zu seinem Poem angeregt wurde; Bild und Text sollten in *Le Mont-Carmel et les chrétiens d'Orient* erscheinen und also jene emblem-verwandte Einheit vorstellen, die Baudelaire im letzten Terzett ausdrücklich benennt. Die Recherchen von Moss werden durch das Porträt, das Deroy von Bau-

delaire fertigte, bestätigt, ja gewinnen erst die Dimension des Interessanten. Folgendes nämlich bietet sich - knapp zusammengefaßt - dar: Baudelaire sieht Delacroix' *Tasse chez les fous* in der lithographischen Reproduktion; er poetisiert das Gemälde in einem Sonett. Das Porträt, das sodann Deroy von Baudelaire malt, ist ebenso absichtsvoller wie frappanter Ausdruck dieser bild-literarischen 'Summe': Es amalgamiert Tasso-Bildnis und Tasso-Poem und wird somit zum eigenwilligen Zeugnis der intimen geistigen Beziehung Baudelaires zu Delacroix.

Über eine erste Begegnung zwischen Baudelaire und Delacroix ist einiges gemutmaßt, vieles geschrieben worden - mit dem ärgerlichen Ergebnis, daß eine 'wahre menschliche' Begegnung nie stattfand. Schwer scheint einsehbar, daß für Künstler vom Format eines Delacroix und eines Baudelaire das Humanum allein noch in der Kunst Ausdruck findet, die Begegnung sich also über und durch die Kunst ereignet. Das Ereignis aber, das die Ästhetik Baudelaires initiiert, ist die Begegnung mit Delacroix' *Le Tasse dans la maison des fous* Ende 1843, Anfang 1844. Es erstaunt, daß die hohe Bedeutung dieses Gemäldes als Auslöse- und immerwährender Bezugspunkt der Ästhetik und Poetik Baudelaires und - in Entsprechung - des Tasso-Gedichts als deren früher, wenn nicht erster Formulierung bisher nicht erkannt wurde. Die literarischen Kunstkritiken, die mit dem *Salon de 1845* begannen, scheinen dafür den Blick verstellt zu haben. Folgendes aber gilt es zu sehen - und ich skizziere, was im weiteren ausführlicher Gegenstand sein wird: Baudelaires Gedicht *Sur le Tasse à l'hôpital des fous* ist Interpretatio und Confessio, Kunstkritik³ und Selbstdarstellung zugleich. Es ist die früheste kunstkritische Auseinandersetzung Baudelaires mit Delacroix, und es ist eines seiner frühesten Poeme, das die Situation des Künstlers und damit die eigene ausführlich moralisch und ästhetisch reflektiert. Die Verbindung ist nicht Zufall; sie ist Symptom für Baudelaires Delacroix-Verständnis: Der Künstler und der Mensch Delacroix ist der Spiegel, in dem Baudelaire, Künstler und Mensch, sich wiederzuerkennen glaubt. Die Verehrung, die Baudelaire zeit seines Lebens für Delacroix hegen wird und die auf einer eher vermeintlichen denn wirklichen Identität des Aisthesis und der *morale*⁴ beruht, hat ihren Ursprung in der Betrachtung und sodann Poetisierung des Gemäldes *Sur le Tasse chez les fous*. Tasso ist vermittelnde Figur der Identifikation.

Es ist bekannt und bedarf hier keiner weiten Ausführung: Goethe und sodann den Romantikern⁵ galt Tasso als Symbolon des an Welt und Existenz leidenden Dichters: Rousseau, Mme de Staël, Chateaubriand, Byron, Shelly, Lamartine, Leopardi, Liszt sind Beispiele aus der Reihe; ihr Baudelaire einzugliedern, bietet sich an, und doch bedarf es dieses thematologischen Rückbezugs nicht: Baudelaires Tasso-Gedicht erhellt hinreichend aus sich selbst und aus dem Œuvre im ganzen, auf das es vorausweist.

Baudelaire stellt den Dichter Tasso in der Enge seines Kerkers vor, verfolgt von Visionen, gepeinigt von der Angst, in den Sog einer Tiefe zu geraten, in Abgründe zu taumeln - moralisch, geistig, seelisch: *Le gouffre de vertige* ist bezeichnenderweise die erste Variante für *escalier du (de) vertige*. Das Thema des

Abgrunds und des Falls ist zentrales Thema der *Fleurs du Mal* und der *Epaves*⁶, ist ein Schlüssel zum Verständnis der Poesie Baudelaires: es ist allegorischer Ausdruck einer "ins Haltlose geratenen Selbsterfahrung"⁷, eines Erschreckens vor dem Grenzenlosen. Die existentielle Erfahrung restimiert Baudelaire fast zwanzig Jahre später in *Mon cœur mis à nu*⁸: *Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc. - J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur*. An diese Aufzeichnung, die in *Le Gouffre* poetische Entsprechung hat, schließt sich die erste Vorahnung der Geisteskrankheit an, der Baudelaire fünf Jahre später erliegen sollte: *Maintenant j'ai toujours le vertige, et aujourd'hui 23 janvier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi le vent de l'aile de l'imbécillité*. Es ist bemerkenswert, daß Baudelaire früh schon und gelegentlich des Tasso-Bildes von Delacroix den eigenen physischen und geistigen Zustand diagnostiziert und die Folgen voraussieht. Doch wichtiger als dies: Das Sujet des Gemäldes regte ein Gedicht an, das die zentralen Themen des Abgrunds und der Angst, des Gefangenseins im Möglichen bzw. im Wirklichen präsentiert und das den Traum und die Phantasie, das Absurde und Absonderliche als Ausweg vorstellt, den Beengungen zu entgehen⁹. Und mehr noch: Im Tasso-Sonett wird nicht nur die Diagnose der ›modernen‹ Seele gestellt, sondern der Ursprung genannt, der - soweit ich sehe - in keinem der übrigen *Gouffre*-Gedichte expliziert ist und der die zeitenthobene psychoanalytische Deutung Gaston Bachelards¹⁰ historisch und moralisch fundiert. Ursprung ist der ›Zweifel‹ und im Gefolge die ›Furcht‹ - *Le Doute l'environne et la Peur ridicule, / Et la longue épouvante autour de lui circule*. Zweifel, so läßt sich allgemein bestimmen, ist Skepsis, Verhaltenheit, ist das Gegenteil von Glaube und Vertrauen, im theologischen wie im moralischen Sinne; es ist jene geistige Haltung, der die Erfahrung des Haltlosen und Grenzenlosen zugrundeliegt; Zweifel ist Folge der die Moderne kennzeichnenden Metaphysiklosigkeit - Pascal, der ›Zweifler‹, hat an deren Anfang gestanden: *Pascal avait son gouffre* ist die erste Zeile des *Gouffre*-Gedichts; sie hat in der Allegorie der Tasso-Psyche (*Le Doute l'environne*) ihre beziehungsreiche Entsprechung¹¹.

Die ästhetischen Folgen erörtert Baudelaire im *Salon de 1846*; dort widmet er dem ›Zweifel‹ und den ›Zweiflern‹ zwei ganze Kapitel und bemerkt unter anderem¹²: *Le doute, ou l'absence de foi et de naïveté, est un vice particulier à ce siècle (...)* und: *Le doute, qui est aujourd'hui dans le monde moral la cause principale de toutes les affections morbides, et dont les ravages sont plus grands que jamais (...)* a engendré l'éclectisme (...), jenen blutleeren, entscheidungslosen Eklektizismus, der sich überlegen dünke, in Wahrheit aber aus einem falsch verstandenen Individualismus heraus nur Mediokres zustandebringe. Um Hervorragendes in der Kunst zu leisten, bedürfte es aber einer Leidenschaft und eines Ideals¹³: (...) *l'art, pour être profond, veut une idéalisation perpétuelle qui ne s'obtient qu'en vertu du sacrifice (...)* Tasso, von ›Zweifel‹ und ›Furcht‹ bedrängt, wacht und kämpft, dem Abgrund zu entrinnen, kämpft um Teilhabe an ei-

ner Welt, die in ihrer Idealität, ihrer Über-Natürlichkeit ein Geschöpf der Phantasie ist (*la voix des songes*) - traumhaft in die Zukunft projiziert. Kaum daß hier im Abgrund die Erhebung sich anzeigte, im *Spleen* das *Idéal* aufleuchtete, daß von einer Sicherung in der Kunst und durch die Kunst die Rede wäre - es sei denn das Poem selbst, artistisches Zeugnis des unbegrenzten Zustandes der Angst und des Zweifels.

In diesem leidensvollen und leidenschaftlichen Kampf, der Angst und dem Schrecken »entfremdeter« Existenz wenn nicht zu entrinnen, so doch ungeahnte Aspekte des Schönen abzuringen - darin glaubt Baudelaire in Delacroix eine verwandte Seele zu haben. Davon zeugt die Wahl und poetische Kritik des Gemäldes *Le Tasse chez les fous*, davon zeugt die Delacroix gewidmete Strophe in *Les Phares*¹⁴:

*Delacroix, lac de sang hanté de mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber;*

Davon zeugen insgesamt die kunstkritischen Abhandlungen zu Delacroix, die sich über fast vier Lustren hin erstrecken. Delacroix ist für Baudelaire Inbegriff des "wahren Malers des 19. Jahrhunderts", und Baudelaire begründet¹⁵: *c'est cette mélancolie singulière et opiniâtre qui s'exhale de toutes ses œuvres, et qui s'exprime et par le choix des sujets, et par l'expression des figures, et par le geste et par le style de la couleur.* Und¹⁶: *C'est non-seulement la douleur qu'il sait le mieux exprimer, mais surtout, - prodigieux mystère de sa peinture, - la douleur morale! Cette haute et sérieuse mélancolie brille d'un éclat morne, même dans sa couleur, large, simple, abondante en masses harmoniques, comme celle de tous les grands coloristes, mais plaintive et profonde comme une mélodie de Weber.* Wie Baudelaire und »Tasso«, das Bildnis, sei auch Delacroix Skeptiker, Zweifler, der die Lähmung des Zweifels allein durch den Traum, durch die Einbildungskraft überwinde¹⁷: *Sceptique et aristocrate, il ne connaissait la passion et le surnaturel que par la fréquentation forcée avec le rêve.* Delacroix - so wird Baudelaire nicht müde zu rühmen - sei es als »Modernem« dank seiner machtvollen Einbildungskraft, jener *reine des facultés*, gelungen, das Meta-Physische im Physischen sichtbar zu machen¹⁸: (...) *quel est donc ce je ne sais quoi de mystérieux que Delacroix, pour la gloire de notre siècle, a mieux traduit qu'aucun autre? C'est l'invisible, c'est l'impalpable, c'est le rêve, c'est les nerfs, c'est l'âme.* Und scheint es nicht eine merkwürdige Repetition der zweiten Zeile des Tasso-Gedichts, wenn Baudelaire im langen Nachruf auf Delacroix zu berichten weiß¹⁹: (...) *avant de se lancer dans son travail orageux, il (sc. Delacroix) éprouvait souvent de ces langueurs, de ces peurs, de ces énervements qui font penser à la pythonisse fuyant le dieu, ou qui rappellent Jean-Jacques Rousseau baguenaudant, paperassant et remuant ses livres pendant une heure avant d'attaquer le papier avec la plume.* Selbst die

physiognomische Beschreibung Delacroix' findet Entsprechung in der Tasso-Evokation²⁰: (Delacroix) *était frêle et délicat. Le tigre, attentif à sa proie, a moins de lumière dans les yeux et de frémissements impatients dans les muscles que n'en laissait voir notre grand peintre, quand toute son âme était dardée sur une idée ou voulait s'emparer d'un rêve.* Auffällig auch die großen dunklen Augen, die Fülle der glänzenden Haare, im ganzen die exotische Erscheinung, *son teint de Péruvien ou de Malais.* Doch damit der Analogien nicht genug: in den vierziger Jahren hat Baudelaire Samuel Cramer »porträtiert« und in ihm ein gut Teil sich selbst. Die physiognomische Beschreibung Samuel Cramers hat ihre pikurale Entsprechung in Deroys Baudelaire-Porträt und in den Tasso-Darstellungen Delacroix'; sie entspricht zugleich dem soeben zitierten literarischen Porträt, das Baudelaire von Delacroix mehr als fünfzehn Jahre später gezeichnet hatte²¹: *Samuel a le front pur et noble, les yeux brillants comme des gouttes de café, le nez taquin et railleur, les lèvres impudentes et sensuelles, le menton carré et despote, la chevelure prétentieusement raphaëlesque (...) créature malade et fantastique (...)* Samuel ist *le produit contradictoire d'un blême Allemand et d'une brune Chilienne* - hier liegt der Grund seiner fremdländischen Erscheinung, und dies verbindet ihn mit Delacroix und Baudelaire, im Physischen und mehr noch im Moralischen, wofür das Physische nur äußeres Indiz ist.

Selbstdarstellung durch Fremddeutung - diese Interdependenz aufzuzeigen war erste Absicht der vorangehenden Zeilen. Baudelaire hat Delacroix nach seinem eigenen Bildnis gezeichnet und ist ihm dennoch partiell gerecht geworden: Man möchte trotz aller Differenz eine Ebenbildlichkeit des Temperaments geltend machen. Spiegel, in dem beide sich sahen und in dem Baudelaire Delacroix wiederzuerkennen glaubte, war »Tasso«²². Welch außerordentliche Bedeutung Baudelaire dem Tasso-Bildnis und mehr noch dem Tasso-Poem in der spirituellen Begegnung mit Delacroix beigemessen hat, erhellt auch daraus, daß Baudelaire das Anfang 1844 niedergeschriebene und bislang nie veröffentlichte Sonett kurz nach dem Tod Delacroix' bzw. nach Abfassung des Nekrologs auf den Maler wohl Ende 1863 noch einmal aufnahm und stilistisch wie inhaltlich neuformte²³:

Sur "le Tasse en Prison" d'Eugène Delacroix

*Le poète au cachot, débraillé, maladif,
Roulant un manuscrit sous son pied convulsif,
Mesure d'un regard que la terre enflamme
L'escalier de vertige où s'abîme son âme.*

*Les rires enivrants dont s'emplit la prison
Vers l'étrange et l'absurde invitent sa raison;
Le Doute l'environne, et la Peur ridicule,
Hideuse et multiforme, autour de lui circule.*

*Ce génie enfermé dans un taudis malsain,
Ces grimaces, ces cris, ces spectres dont l'essaim
Tourbillonne, ameuté derrière son oreille,*

*Ce rêveur que l'horreur de son logis réveille,
Voilà bien ton emblème, Ame aux songes obscurs,
Que le Réel étouffe entre ses quatre murs!*

Die Veränderungen des Textes sind nicht allein dadurch zu erklären, daß Baudelaire sich genauer an der piktoralen Vorlage orientiert hätte²⁴; Baudelaire hatte bei der Konzipierung der zweiten Version tatsächlich eine andere Bildvariante vor Augen: das 1839 entstandene Gemälde, das ja in der Forschung bisher als Vorlage für beide Texte²⁵ galt. Doch wichtiger als dies: Die Veränderungen sind Ausdruck einer veränderten Stimmung, einer gewissen Gedämpftheit, Ermüdung, Resignation. Aus dem luziden Kämpfer und Anhänger "künftiger Träume", dem *rude travailleur, qui toujours lutte et veille*, wird ein Träumer, den dunkle Gedanken schrecken und in Bann halten. Die neuen Formulierungen sind gewiß auch Ausdruck des Baudelaire'schen Etat d'âme jener Zeit, in der Umnachtung und Tod drohten. Deutlich aber finden sie ihr Pendant in Baudelaire's Nekrolog auf Delacroix: in dessen letzter Lebenszeit sei eine *dépression d'âme*, eine *sensation de solitude croissante* bemerkbar gewesen. Auch die Evokation Delacroix' als *homme si frêle et si opiniâtre, si nerveux et si vaillant*, als *artiste maladif et frileux*²⁶ findet adäquate Entsprechung in den Änderungen des ersten Quartetts. Kunstkritik, Porträt und Dichtung wechseln ineinanderüber; sie sind demselben Prinzip unterworfen, der Imagination Baudelaire's.

Aus den bisherigen Beobachtungen bietet sich folgender Schluß: Dem Tasso-Gedicht, das gewiß nicht zu den besten Baudelaire's zählt, kommt eine herausragende Stellung zu. Das Gedicht, dessen erste und dessen letzte Version am Anfang bzw. Ende des poetischen Schaffens Baudelaire's steht und das zugleich die früheste Kunstkritik ist, ist Paradigma für die gesamte Ästhetik und Poetik Baudelaire's: Es ist Selbstzeugnis und künstlerisches Credo und es ist zugleich Auseinandersetzung mit Delacroix, dem Künstler und dessen Kunst. Das Gedicht beweist, was die Forschung insbesondere der beiden letzten Jahrzehnte eher vage behauptet hat: daß Baudelaire's Kunstkritik eng mit dessen Dichtung verwoben ist und daß infolgedessen Baudelaire's kunstkritische Auseinandersetzung insbesondere mit Delacroix allererst eine Formulierung der eigenen Ästhetik und Poetik ist²⁷. Und das bedeutet: In Baudelaire's kunstkritischen Abhandlungen findet sich weit mehr Spezifisches zu Baudelaire als bspw. zu Delacroix. ›Spleen‹ und ›Idéal‹ sieht Baudelaire in Delacroix' Gemälden verwirklicht und er weist hundertfach auf die Düsterei der Melancholie und die Helligkeit der Sublimation hin²⁸: (...) *un tableau de Delacroix a déjà produit sur l'âme une impression riche, heureuse ou mélancolique* (...) Sein Werk scheint ihm Ausdruck vergeistigten Schmerzes und einsam gekosteter Trauer²⁹: (...) *En contemplant la série de ses tableaux, on dirait qu'on assiste à la célébration de quelque mystère doulou-*

reux, und Baudelaire nennt *Dante et Virgile*, "Die Massaker von Scio", *Sardanapale*, "Medea", "Die Schiffbrüchigen" und *Hamlet*; er fährt fort: *Cette mélancolie respire jusque dans les "Femmes d'Alger"* (...), ein Gemälde, das Baudelaire besonders liebte und das er ein *petit poème d'intérieur* nennt, um dessen sprachliche Evokation zu einem *poème en prose* zu gestalten: (...) *plein de repos et de silence, encombré de riches étoffes et de brimborions de toilette, (il) exhale je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse*³⁰. Traurige Klage verströmen selbst die Farben³¹: *La couleur de Delacroix est souvent plaintive*³¹ -, das Rot und das Grün vor allem tönen in der deliziösen Harmonie von ›Spleen‹ und ›Idéal‹³²: (...) *cette sanglante et farouche désolation, à peine compensée par le vert sombre de l'espérance!*

Delacroix freilich ist von solch morbider Tonmalerei eher befremdet. Jules Buisson weiß zu berichten³³: "Delacroix le remerciait beaucoup. Mais je sais qu'il s'est plaint, dans l'intimité, du critique qui trouvait à louer dans sa peinture je ne sais quoi de malade, le manque de santé, la mélancolie opiniâtre, le plombé de la fièvre, la nitescence anormale et bizarre de la maladie." Buisson dürfte seine Worte etwas grob gewählt, die Äußerung Delacroix' vergrößert haben. Doch die Mitteilung ist kaum hoch genug einzuschätzen: Sie weist für einen spezifischen Fall aus, was allgemeine Geltung beanspruchen darf: Baudelaire's Delacroix-Kritik ist von Vorstellungen und Wertungen geprägt, die der Künstler nicht teilt und die dessen Malerei nur partiell treffen. Baudelaire's Ästhetik, die seine Kunstkritik, seine Poetik und seine Poesie in gleichem Maße prägt, ist weitaus moderner als die Delacroix'. Und dennoch hat sie entscheidend die Rezeption des Malers bestimmt. Nicht nur die Forschung sieht Delacroix mit den Augen Baudelaire's, sondern auch die Künstler der Jahrhundertwende sind in ihrer Hochschätzung Delacroix' von der ästhetischen Vermittlung Baudelaire's beeinflusst. Eine bedeutende Rolle für die Rezeption und Urteilsbildung dürfte dabei Baudelaire's Konzeption der Einbildungskraft und - damit eng verbunden - der Funktionsbestimmung der Farbe sein, Aspekte, über die auch Delacroix in allerdings modifizierter Weise gehandelt hat. Dazu einige wenige erläuternde Bemerkungen.

*La Nature n'est qu'un dictionnaire*³⁴ - Baudelaire zitiert wiederholt diese Worte als Diktum Delacroix' und zugleich als Bild, das das künstlerische Verhältnis zur Realität veranschaulicht. Allerdings stimmt Baudelaire im Verständnis dieses Satzes und damit in dessen Deutung mit Delacroix nicht überein. Die Nichtübereinstimmung ist so absichtslos wie aufschlußreich. Kunst - so die Ansicht Delacroix' - gestaltet Natur nicht nach, vielmehr liefert die Natur allein das Material³⁵: Sie ist Vorratskammer und Stimulus zugleich. Das Eigene und das Schöpferische ist die je individuelle Reaktion auf den Stimulus, die sich vornehmlich im Mittel der Einbildungskraft vollzieht: *tirer de son imagination des moyens de rendre la nature et ses effets, et les rendre suivant son tempérament propre*³⁶. Delacroix' Bestimmung der Einbildungskraft ist weitgehend der Ästhetik des 18. Jahrhunderts verpflichtet und insofern 'klassisch'³⁷. Demnach ist

Einbildungskraft das Vermögen der subjektiven Aufnahme und der freien Wiedergabe, der eigenwilligen Kombination und der neuen Komposition. Gegen die Sensualisten³⁸ behauptet Delacroix die Einbildungskraft als spezifisches inneres Vermögen, das nur wenigen eigne³⁹, vornehmlich dem Künstler⁴⁰: (*L'imagination est la première qualité de l'artiste (...) L'imagination chez l'artiste ne se représente pas seulement tels ou tels objets, elle les combine pour la fin qu'il veut obtenir; elle fait des tableaux, des images qu'il compose à son gré. Où est donc l'expérience acquise qui peut donner cette faculté de composition?*)⁴¹ Einbildungskraft als ästhetische Kategorie ist von Delacroix wesentlich als Konterpart zu Nachahmung, Imitatio und als Begründung und Rechtfertigung subjektiven Schaffens konzipiert⁴²: *Il est bien convenu que ce qu'on appelle création dans les grands artistes n'est qu'une manière particulière à chacun de voir, de coordonner et de rendre la nature - und*⁴³: *Devant la nature elle-même, c'est notre imagination qui fait le tableau.*

Im Vergleich mit Delacroix' Bestimmung nimmt sich Baudelaires Konzeption der Einbildungskraft revolutionär aus⁴⁴: *Mystérieuse faculté que cette reine des facultés! (...) Elle est l'analyse, elle est la synthèse; (...) Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf.* Die Einbildungskraft folgt im Akt ihrer Schöpfung allein ihren eigenen Gesetzen; sie bringt Welten hervor, die in ihrer Erscheinung völlig verschieden sind von der sinnlich erfahrbaren Welt. Sie schafft somit nicht nach der Natur noch in Analogie der Natur, sie schafft in Abwendung von der Natur das ganz andere, Neue, Eigene⁴⁵. In diesem Sinne deutet Baudelaire die vielberühmte Formel "La nature n'est qu'un dictionnaire" überraschend um: Das ›Wörterbuch Natur‹ sollte nicht als Quelle für Wort, Satz, Zahl, Erzählung benutzt werden; vielmehr ist es als eigene Ordnung anzusehen, zu der andere, ästhetische Ordnungen in Konkurrenz treten⁴⁶; deren Organisation entspringt der Einbildungskraft, jener psychischen Energie, die rein, spontan, ohne Vorgabe wirkt. Für den Künstler, den wahren, imaginativen Künstler, stellt daher Baudelaire fest⁴⁷: *Les peintres qui obéissent à l'imagination cherchent dans leur dictionnaire les éléments qui s'accordent à leur conception; encore, en les ajustant avec un certain art, leur donnent-ils une physionomie toute nouvelle.*

Die Theorie der freien schöpferischen Einbildungskraft begründet die Poetik der Korrespondenzen⁴⁸: *L'imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord (...) les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies; und*⁴⁹: *L'imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l'analogie universelle, ou ce qu'une religion mystique appelle la correspondance.* Demnach bringt die Einbildungskraft nicht das schier Imaginativ-Phantastische, Überraschend-Beliebige hervor, vielmehr ordnet sie nach eigener Gesetzmäßigkeit, einer geradezu wissenschaftlichen Notwendigkeit: Sie stellt im metaphorischen Mittel Beziehungen und Analogien her zwischen Tönen und Farben, Umrissen und Düften, äußeren

Eindrücken und inneren Bewegungen, zwischen Natur und Kunst, Traum und Wirklichkeit⁵⁰: *Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore (...) qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle.* Der Metapher in der Dichtung entspricht die Farbe in der Malerei: Deutlich hat Baudelaire gesehen und als ›Modernité‹ gepriesen, daß Delacroix auf die natürliche Dingfarbigkeit zugunsten rein optischer Farbvollständigkeit verzichtet⁵¹. Er hat zurecht auf die Suggestivität des Delacroix'schen Colorismus, die Indienstnahme der den Farben selbst innewohnenden psychischen Ausdruckskräfte aufmerksam gemacht⁵². Doch die damit verbundene Absicht Delacroix', die Farben zu thematisieren, sie in den Dienst jeweiliger Bildsujets zu nehmen, "überhöht" Baudelaire in die Sphäre der reinen Idee⁵³. Ein Bild von Delacroix übe noch vor Wahrnehmung seines Gegenstandes eine reiche, beglückende oder melancholische Wirkung aus⁵⁴: *On dirait que cette peinture, comme les sorciers et les magnétiseurs, projette sa pensée à distance. Ce singulier phénomène tient à la puissance du coloriste (...) Il semble que cette couleur (...) pense par elle-même, indépendamment des objets qu'elle habille. Puis ces admirables accords de sa couleur font souvent rêver d'harmonie et de mélodie, et l'impression qu'on emporte de ses tableaux est souvent quasi musicale*⁵⁵. Nach Auffassung Baudelaires nehmen die Farben nicht so sehr dramatische Darstellung und Handlung des Bildes suggestiv vorweg, vielmehr suggerieren sie selbst über jede Gegenständlichkeit hinaus die allgemeine Idee vollständiger Harmonie und universeller Analogie. Baudelaires Farbentheorie ist geistig⁵⁶; in ihrer Spiritualität hat sie nicht so sehr ihr Äquivalent in Delacroix' technisch-harmonischem Colorismus, als wiederum in der eigenen Ästhetik und Poetik; deren Initiation sind - nur scheinbar paradoxerweise - Anschauung und parteiische, leidenschaftliche Kritik der Kunst Delacroix'.

Zusammenfassend gilt folgendes für das Verhältnis Baudelaire - Delacroix: Baudelaire hat Delacroix vereinnahmt in seine Theorie der Moderne, jene Theorie von ›Spleen‹ und ›Idéal‹, die man auch treffend eine 'Theorie der Trauer' nennen könnte: Düsterei und Melancholie, Traum und Imagination sind Kategorien, die allererst Baudelaires Ästhetik eignen und dessen Poetik der *Correspondances* begründen. Wenn Paul Signac urteilt, Delacroix habe trotz seiner Bemühungen um wissenschaftliche Erkenntnis an einer *palette romantique, surchargée de couleurs, les unes brillantes, les autres, en trop grand nombre, terreuses et sombres*⁵⁷ festgehalten, und diese als *harmonie de désolation* kennzeichnet, ist er von Baudelaires Sehweise beeinflusst, die nicht allein den Vorrang der Farbe in Delacroix' Malerei feststellte, sondern die Farbe als vorrangiges Ausdrucksmittel moderner Malerei ästhetisch begründete. Insofern ist Baudelaire nicht allein Begründer poetischer Modernität, er ist zugleich Mittler der Kunst der Moderne. Ausgang der so komplexen wie folgenreichen Wechselwirkung von Kunstkritik, Poetik und Poesie ist Tasso-Bildnis und Tasso-Poem. Es birgt in nuce die das gesamte spätere Werk prägende Ästhetik, die weit über Delacroix hinaus auf die Kunsttheorie der Moderne vorausweist.

Anmerkungen

- 1 *Œuvres complètes*, éd. par Y.-G. Le Dantec et Claude Pichois, Paris 1961 (=Bibl. de la Pléiade), 1572.
- 2 *Baudelaire et Delacroix*, Paris 1973, 223 ff.
- 3 *Curiosités esthétiques* - III. *Salon de 1846*, in: *Œuvres complètes* (Anm. 1) 877: *Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; (...) Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie.*
- 4 Moss (Anm. 2) 73 f.
- 5 Vgl. dazu u.a. Verf.: *Tassos Leid - Zum Ursprung moderner Dichtung*, in: *arcadia* 21 (1986), 113-128.
- 6 Vgl. dazu Max Milner: *La poétique de la chute*, in: *Regards sur Baudelaire - Actes du Colloque de London (Canada) 1970*, Paris 1974, 85-107. Weiterhin Benjamin Fondane: *Baudelaire et l'expérience du Gouffre*, Paris 1947.
- 7 Hans Robert Jauss: *Der poetische Text im Horizontwandel der Lektüre (Baudelaires Gedicht: 'Spleen II'*, in: ders., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1982, 841.
- 8 *Œuvres complètes* (Anm. 1) 1265.
- 9 Vgl. dazu den die Problematik an zahlreichen Beispielen gut erörternden Artikel von Victor Brombert: *Claustration et Infini chez Baudelaire*, in: *Baudelaire - Actes du Colloque de Nice (25-27 mai 1967)*, Monaco 1968, 49-59.
- 10 *L'Air et les Songes - Essai sur l'Imagination du mouvement*, chap. III: "La chute imaginaire", Paris 1983 ('1943), 107 ff.
- 11 Der Verweis auf Pascal ist natürlich nicht - wie jüngst H.S. Gochberg (*Baudelaire's reference to Pascal in "Le Gouffre"*, in: *Romances Notes* 2 [1960], 9-11) richtig, aber allzu oberflächlich nachgewiesen hat - Ergebnis unilinearen Einflusses: Pascals 'Gouffre' war Topos im 19. Jahrhundert; daß er es aber sein konnte, verweist auf eine - wenn auch eher vermeintliche, denn wirkliche - Identität der Existenzvorstellung.
- 12 *Œuvres complètes* (Anm. 1) 929 f.
- 13 Ebd. 930.
- 14 Ebd. 13 (*Les Fleurs du Mal*).
- 15 Ebd. 898.
- 16 Ebd. 898 f.
- 17 Ebd. 1129 (*L'Œuvre et la Vie de Delacroix*).
- 18 Ebd. 1116.
- 19 Ebd. 1134.
- 20 Ebd. 1131.
- 21 Ebd. 485 (*La Fanfarlo*).
- 22 Daß auch Delacroix sich mit der Figur des Tasso intensiv beschäftigt, ja mit ihr fast identifiziert hat, macht folgende Passage eines Briefes vom 22. September 1819 (*Correspondance générale d'Eugène Delacroix I-III*, éd. par André Joubin, Paris 1935-1947, I 54) evident: *N'est-ce pas que cette vie du Tasse est bien intéressante? Que cet homme a été malheureux! Qu'on est rempli d'indignation contre ces indignes protecteurs qui l'opprimaient sous le prétexte de le garantir contre des ennemis, et qui le privaient de ses chers manuscrits! Que de pleurs de rage et d'indignation il a dû verser en voyant que pour les lui enlever plus sûrement on l'accusait de folie et d'impuissance de produire. Qu'il a dû de fois user sa tête à ces indignes barreaux, en pensant à la bassesse des hommes, et accuser l'insuffisante tendresse de celle qu'il a immortalisée de son amour! Que ses jours devaient couler avec lenteur, et quelle douleur encore de les voir se perdre infructueux dans le cachot d'un maniaque! On pleure pour lui: on s'agite sur sa chaise, en lisant cette vie; les yeux deviennent menaçants, les dents se serrent de colère quand on y pense. (...).*
- 23 *Œuvres complètes* (Anm. 1) 152. Das Sonett erschien in der *Revue nouvelle* vom 1. März 1864 erstmals im Druck.
- 24 Es gibt Kritiker, so bspw. Pierre-Georges Castex (*Baudelaire Critique d'Art - Etude et Album*, Paris 1969; hier: 53), die die "fidélité descriptive" dieser zweiten Version nicht genug zu rühmen wissen.
- 25 Vgl. dazu Ann Moss (Anm. 2).
- 26 *Œuvres complètes* (Anm. 1) 1141 (*L'Œuvre et la Vie de Delacroix*).
- 27 André Ferrans Ausführungen zu Delacroix (*L'Esthétique de Baudelaire*, Paris 1933, 213-277: "Eugène Delacroix ou l'Imagination surnaturaliste") sind noch genaue Wiederholung der Baudelaireschen Kritik.
- 28 *Œuvres complètes* (Anm. 1).
- 29 Ebd. 898 (*Salon de 1846*).
- 30 Um nur noch ein weiteres Beispiel zu nennen, diesmal aus dem Nekrolog *L'Œuvre et la Vie de Delacroix* (*Œuvres complètes* [Anm. 1] 1132): *Tout, dans son œuvre n'est que désolation, massacres, incendies; tout porte témoignage contre l'éternelle et incorrigible barbarie de l'homme. Les villes incendiées et fumantes, les victimes égorgées, les femmes violées, les enfants eux-mêmes jetés sous les pieds de chevaux ou sous le poignard des mères délirantes; tout cet œuvre, dis-je, ressemble à un hymne terrible composé en l'honneur de la fatalité et de l'irréparable douleur.*
- 31 Ebd. 883 (*Salon de 1846*).
- 32 Ebd. 894. - Zur Erhellung der Baudelaireschen Rezeption von Rot und Grün ein weiteres Beispiel aus den vielen (ebd. 883): *J'ai eu longtemps devant ma fenêtre un cabaret mi-parti de vert et de rouge crus, qui étaient pour mes yeux une douleur délicieuse.*
- 33 Zit. in Eugène Crépet: *Charles Baudelaire - Etude biographique*, revue et complétée par Jacques Crépet, Paris 1928, 349.
- 34 *Œuvres complètes* (Anm. 1) 1041 (*Salon de 1859*); auch 891.
- 35 Siehe dazu bspw. George Paul Mras: *Eugène Delacroix's Theory of Art*, Princeton/New Jersey 1966, chap. II: "Imitation"; Karl Schawelka: *Eugène Delacroix - Sieben Studien zu seiner Kunsttheorie*, Mittenwald 1979, Kap. IV: "Nachahmung".
- 36 *Journal d'Eugène Delacroix 1822-1863 I-III*, avant-propos de Jean-Louis Vaudoyer, introd. et notes par André Joubin, Paris 1960 (zuerst 1932).
- 37 Siehe dazu - wenn auch weniger pointiert - Mras (Anm. 35), chap. III: "The creative process"; auch Schawelka (Anm. 35) 64 ff; sodann Margret Gilman: *Baudelaire the Critic*, N.Y. 1943, 115 ff.
- 38 *Journal* (Anm. 36) III 45 : *Les partisans de l'axiome des sensualistes, que nil in intellectu quod non fuerit prius in sensu, prétendent en conséquence de ce principe que l'imagination n'est qu'une espèce de souvenir. Il faudra bien qu'ils accordent cependant que tous les hommes ont la sensation et la mémoire, et que très peu ont l'imagination, qu'on prétend se composer de ces deux éléments.*
- 39 Ebd. III 44 : (...) *le plus grand nombre des hommes en est dépourvu.*
- 40 Ebd. III 44 f.
- 41 Gültig findet sich diese Bestimmung der Einbildungskraft bereits bei Kant; dieser unterscheidet in der *Anthropologie* (*Werke* I-IV, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M. 1964, VI 466) die reproduktive Einbildungskraft als ein Vermögen, welches eine vorher gehabte empirische Anschauung ins Gemüt zurückbringt, von der produktiven als dem Vermögen der Darstellung eines Gegenstandes vor der Erfahrung. - Auch Addison (*Spectator*, No 416) ist in diesem Zusammenhang zu nennen, sodann Bodmer und Breitinger (*Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs-Kraft*, 1727), Akenside (*The Plea-*

- sures of Imagination*, 1744), Sulzer im Artikel "Einbildungskraft" seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (2. Aufl. 1792-94) u.a.
- 42 *Journal* (Anm. 36) III 222.
- 43 Ebd. III 232.
- 44 *Œuvres complètes* (Anm. 1) 1037 f. (*Salon de 1859*).
- 45 Baudelaire führt als Referenz seiner Konzeption Catherine Crowes *The Night Side of Nature* an. Mit mehr Berechtigung könnte er Coleridges berühmte Definition der 'Imagination' und deren Unterscheidung von 'Fancy' (im XIII. Kap. der *Biografia Literaria*) zitieren: *It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate.* - Zum Problem s. Gilman (Anm. 37) 128 ff. und Claude Vigée: *La conception de l'imagination chez Baudelaire*, in: *L'Imagination créatrice - Actes mis en forme par Roselyne Chenu*, Neuchâtel 1971, 15-39 sowie Michael Shanks: *Coleridge et son influence sur la conception baudelairienne de l'imagination*, ebd. 40-48.
- 46 *Œuvres complètes* (Anm. 1) 1041: "*La Nature n'est qu'un dictionnaire*" (...) *Pour bien comprendre l'étendue du sens impliqué dans cette phrase, il faut se figurer les usages nombreux et ordinaires du dictionnaire. On y cherche le sens des mots, la génération des mots, l'étymologie des mots; enfin on en extrait tous les éléments qui composent une phrase et un récit; mais personne n'a jamais considéré le dictionnaire comme une composition dans le sens poétique du mot.*
- 47 Ebd. - Sperrung von MMG.
- 48 In *Notes Nouvelles sur Edgar Poe*, in: *Curiosités esthétiques - L'Art romantique*, éd. par Henri Lemaître, Paris 1962, 630.
- 49 Ebd.
- 50 *Œuvres complètes* (Anm. 1) 705.
- 51 Ebd. 972 (*Exposition Universelle 1855*). - Siehe dazu Max Imdahl: *Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei - Abstraktion und Konkreteion*, in: *Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexion - Lyrik als Paradigma der Moderne*, hg. von Wolfgang Iser, München 1966 (= *Poetik und Hermeneutik*, II), 216.
- 52 *Journal* (Anm. 36) II 1: *La couleur n'est rien si elle n'est convenable au sujet, et si elle n'augmente pas l'effet du tableau par l'imagination. Que les Boucher et les Vanloo fassent des tons légers et charmants à l'œil, etc.*
- 53 Hierin weiche ich bspw. von Imdahl (Anm. 51) 214 ab.
- 54 *Œuvres complètes* (Anm. 1) 972 f.
- 55 Vgl. auch das frühe Kapitel "De la couleur" des *Salon de 1846*.
- 56 *Œuvres complètes* (Anm. 1) 974: (...) *la peinture de Delacroix me paraît la traduction de ces beaux jours de l'esprit. (...) elle révèle le surnaturalisme.*
- 57 Paul Signac: *D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme* - Introd. et notes par Françoise Cachin, Paris 1978, 84 (zuerst 1899).