

KARIN WESTERWELLE

»Verlust des Heiligenscheins«

Der Artist in der bürgerlichen Gesellschaft

Édouard Manets Gemälde *Die Musik in den Tuileries* von 1862 zeigt die elegante Gesellschaft des Zweiten Kaiserreichs, die sich dicht gedrängt unter der grünen Baumkrone des Tuileriengartens zum Flanieren und zum Gespräch eingefunden hat. Im linken Vordergrund sitzen in cremefarbig bauschenden Kleidern und mit blauen Hüten zwei Frauen, die den Blickkontakt des Bildbetrachters suchen. Weiter rechts von ihnen hin zur Bildmitte spielen zwei kleine Mädchen, die in weißen Kleidern mit den Farbflecken ihrer großen schwarzen und rotbraunen Schleifen Anmut verkörpern; geschwungene goldfarbige, aus Eisen gefertigte Parkstühle bilden zusammen mit einem aufgespannten Schirm auf der rechten Bildseite einen freien Raum am Rand der dichten Menschenmenge. Baumstämme, teilweise stark gebogen, strukturieren wie unregelmäßig angeordnete Säulen das Bild in der Vertikalen. Sie teilen die hinter dem weiblich bestimmten Bildvordergrund versammelte Menge der sonntäglich im schwarzen Frack und mit Zylinder sich präsentierenden Herren in einzelne Segmente. Schwarze Zylinder verleihen der Menge, die weit in den Bildhintergrund reicht, Gleichförmigkeit im Aussehen; malerisch bilden die Zylinderformen eine wogende Linie, die die Figuren vom Blattgrün der Bäume trennt.

Manet hat seiner Pariser Gesellschaft im Freien Begegnungen von Künstlern und Artisten einkomponiert. Auf dem großformatigen Gemälde ist das Profil des Dichters und Kritikers Charles Baudelaire hinter dem Blau des Hutes vor einem dicken Baumstamm im linken mittleren Bildhintergrund zu erkennen. Sein Essay über den *Maler des modernen Lebens* am Beispiel von Constantin Guys ist der Ästhetik des Bildsujets der großstädtischen Szene verwandt. Baudelaire hat ihn schon 1860 geschrieben, jedoch erst 1863 in einer Zeitschrift veröffentlichen können. Mit Zylinder und schwarzem Anzug bekleidet, erscheint das Profil des Dichters nur schemenhaft. Der Betrachter sieht Baudelaire mit zwei ebenfalls Zylinder tragenden Herren ins Gespräch vertieft: mit dem vollbärtigen Théophile Gautier, dem Verfechter von »l'art pour l'art«, Kunstkritiker und Redakteur des regierungsnahen *Moniteur officiel*, und mit Baron Taylor, Museumsinspektor und passioniertem Verfechter der spanischen Kunst in Frankreich. Ebenso wie andere auf dem Gemälde dargestellte Künstler, darunter Manet im Selbstporträt am vorderen linken Bildrand, sind sie in städtischer Kleidung gemalt. Sie bewegen sich in einem Raum der öffentlichen Konversation.

Das Gemälde affirmiert eine Zugehörigkeit des Malers Manet und des Dichters Baudelaire zu einer gesellschaftlichen Konversationskultur, die sich an einem mondän-politischen Ort, in der Nähe des Hofes von Napoleon III., durch ihr elegantes Auftreten ausweist. Manet und Baudelaire fügen sich den öffentlichen Umgangsformen und ihrem modischen Kleidercode ein. Weder

der Maler noch der Dichter sind durch besondere Attribute als Künstler oder gar als Außenseiter ausgewiesen. In provokativer Weise hebt die dargestellte Integration der Artisten in die auf dem Gemälde dargestellte Welt die Spannungen und Ausgrenzungen auf, die zwischen der zeitgenössischen Kunst und der bürgerlichen Gesellschaft bestehen. Je nachdem, welchen Fokus der Betrachter einnimmt, sieht er eine homogene Gesellschaft oder eine solche, in der Künstler und Kritiker individuell hervortreten.

Der Schriftsteller Émile Zola verteidigt Manet 1867 in einem Zeitungsartikel gegen den Aufruhr und gegen die von Kunstrichtern, Journalisten und Karikaturisten vorgebrachten Angriffe. Die Gemälde Manets waren 1863 in der Galerie Martinet ausgestellt: »Piffe und Geschrei, wie es der Gewohnheit entspricht, verkündeten, dass ein neuer origineller Artist sich offenbart hatte.« Zola unterstreicht die Originalität des Malers und kritisiert, dass die »zeitgenössischen Witzmacher, diejenigen, die ihr Brot dadurch verdienen, dass sie das Publikum zum Lachen bringen, aus Édouard Manet eine Art von Bohemien, einen Straßenjungen, ein lächerliches Schreckgespenst gemacht haben. Und das Publikum hat, als ebensolche Wahrheiten, die Lächerlichkeiten und Karikaturen akzeptiert.« Manets Malerei – insbesondere seine grelle Farbgebung, die man als »Karikatur der Farbe« ansah, und die Bildgestaltung – eckte an, sie provozierte Skandale und führte zu Verunglimpfungen des Malers.

Die Musik in den Tuileries irritierte die zeitgenössischen Bildbetrachter, denen das Gemälde chaotisch und in seinen unvermittelten Hell-dunkel-Kontrasten sowie den grellen Farbflecken unstrukturiert erschien. Noch im Mai 1867 ermahnt Baudelaire, der eng mit Manet befreundet war und ihn schätzte, den Maler in einem Brief, von seiner Selbstkritik abzulassen: »Es ist also nötig, dass ich nochmals mit Ihnen über Sie selbst spreche. Es ist nötig, dass ich mich damit beschäftige, Ihnen zu beweisen, was Sie wert sind. Es ist wirklich zu dumm, was Sie fordern. *Man mokiert sich über Sie*; die *Witzzeilen* reiben Sie auf, man lässt Ihnen keine Gerechtigkeit widerfahren, etc., etc. Glauben Sie, dass Sie der erste Mensch sind, der so dasteht? Verfügen Sie über größeres Genie als Chateaubriand und Wagner? Und doch hat man sich über sie mokiert? Daran sind sie nicht gestorben.«

Das unkonventionelle, nicht klassisch gestaltete Gemälde *Die Musik in den Tuileries* ist Hommage und Programmbild, das – neben dem Selbstporträt Manets – Künstler darstellt, die damals ohne gesellschaftliche Anerkennung, ohne institutionellen Halt und weitgehend marginalisiert waren. Das gilt in unterschiedlichem Maße für die Dargestellten, gänzlich aber für Baudelaire und Manet. Welchen Ort nimmt der Dichter oder der Schriftsteller in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts ein? In welchen Figuren inszeniert er sich? An welchen heterotopen Plätzen erscheint er, um Kunst und Literatur einen Ort zu geben?

Literatur und Kunst haben gegenüber dem Ancien Régime im bürgerlichen Zeitalter ihre herrschaftlich repräsentative Funktion eingebüßt. Anders als in der Klassik will der Schriftsteller, wie Stendhal es pointiert formuliert, nicht mehr ein Publikum mit Allongeperücken zum Lachen bringen:

Westerwelle, Karin, Verlust des Heiligenscheins Der Artist in der bürgerlichen Gesellschaft, in: Sieg die Wahrheit, warum jeder ein Nonkonformist sein will, aber nur wenige es sind, Heft 1, Doppelheft 748/749, Sept. 10. Okt. 2017, S. 830-839.

»Nachdem die Demokratie ein neues Publikum geschaffen hat, sehe ich den Roman als die Komödie des 19. Jahrhunderts an.« Für den Artisten, so die neue positive Bezeichnung für den Literaten und Maler, handelt es sich darum, Literatur und die Stellung des Künstlers im politischen und religiösen Feld neu zu bestimmen. Wenn Literatur traditionell durch das »plaire« definiert ist, wem soll sie in der nachrevolutionären Zeit gefallen? Das Verhältnis von Bürgertum und artistischer Berufung präsentiert sich seit der Romantik und der Bohème in Frankreich als Konfliktfall. Auch im Rückbezug auf den Rebellen Jean-Jacques Rousseau begreift sich der Literat als Außenseiter. In seinen Tasso-Gemälden hat Delacroix die melancholische Innenschau des Dichters und dessen gesellschaftlichen Ausschluss thematisiert und dabei auch in den Kleidern Tassos den Verlust aristokratischer Distinktion des Schriftstellers reflektiert. In den präromantischen *Träumereien des einsamen Spaziergängers* stellt sich ein Ich dar, das sich den Werten und Normen der Gesellschaft entzieht und Einsamkeit bewusst als gesellschaftliche Differenz markiert: »So bin ich also allein auf der Erde, ohne Brüder, ohne Nächsten, ohne Freund habe ich keine andere Gesellschaft als mich selbst«, beginnt Rousseaus »Erste Träumerei«.

Die Figur des Dichters gehört auch in Chateaubriands romantischer Erzählung *René* nicht mehr zu »den Artisten und zu jenen göttlichen Männern, die auf der Leier die Götter und die Glückseligkeit der Völker besingen«. Der Protagonist René folgt vielmehr lustvoll seiner melancholischen Neigung und seinen »wahnwitzigen Träumereien«. Der Anspruch auf intellektuelle Führung und gesellschaftliche Distinktion, die der Romancier Balzac für sich und allgemein für das begabte Individuum fordert, kollidiert mit den starren Repräsentationsgesetzen aristokratischer und den ökonomischen Regeln bürgerlicher Macht. Der talentierte Autor oder der Erfinder ist den Gesetzen des Marktes ausgeliefert und scheitert, wie in Balzacs *Verlorenen Illusionen* von 1843, an den Mechanismen des Buchhandels und der von Machtansprüchen beherrschten Presse. Seit der Jahrhundertmitte ist der »homme de lettres«, der selbst der bürgerlichen Klasse entstammt, seiner eigenen Schicht entfremdet. Er schreibt nicht mehr, wie es der Romancier Gustave Flaubert und der Lyriker Charles Baudelaire exemplarisch belegen, für das bürgerliche Publikum, da er ihre Werte und Normen nicht vertritt. Sein Werk ist, mit Maurice Blanchot gesprochen, eine »littérature à venir«, sie versteht sich im Blick auf ein zukünftiges, unbekanntes Publikum.

Trotz der genannten Antagonismen ist die bürgerliche Gesellschaft am Prestige oder symbolischen Wert der Kunst, an literarischer Unterhaltung und am schönen, schmückenden Schein interessiert. Die frühe, Leben und Werk vermittelnde Literaturkritik von Sainte-Beuve erscheint regelmäßig über Jahrzehnte im Montagsfeuilleton; sie informiert über Neuerscheinungen und festigt die Tradition der französischen Autoren. In ihrem Erfolg spiegelt sich das Interesse des bürgerlichen Publikums an Literatur und an der biographischen Darstellung des Schriftstellerlebens nach dem Modell der »grands hommes«, die in der Académie française und in der Verewigung im Pantheon gefeiert werden. Neben dem Feuilletonroman als Fortsetzungs-

roman, der mit Balzac, aber vor allem mit Alexandre Dumas und Eugène Sue dem Pressewesen zum Durchbruch verhilft, haben vor allem die Salons, die Kunstausstellungen, mit ihren stetig-ansteigenden Besucherzahlen den Status eines gesellschaftlichen Ereignisses. Die Salons sind akademisch geprägt, über die Exponate von zeitgenössischen Malern und Bildhauern entscheidet eine offizielle Jury.

Die Berichterstattung über die Salons wird besser als die Literaturkritik bezahlt; beinahe alle Literaten der Zeit – Gustave Flaubert ausgenommen – haben Kunstbesprechungen verfasst und damit ihre literarische Karriere finanziert. Betrachtet man die Karikaturen Honoré Daumiers zum Ausstellungswesen des 19. Jahrhunderts, wird die Diskrepanz zwischen ausgestelltem Werk und der Reaktion des Bürgers, zwischen dem Anspruch der Kunstwerke und ihrer Rezeption deutlich: Das Gähnen der gelangweilten Bürger, das ein für den Betrachter der Karikatur unsichtbares Gemälde auslöst, oder aber die zurückschreckende, selbstgefällige Empörung des Publikums über die ausgestellten Werke belegt den Abstand zwischen selbstzufriedener Erwartungshaltung und künstlerischer Herausforderung. Diese Diskrepanz tritt mit dem Skandal oder dem instrumentalisierten Skandalerfolg als charakteristischem Element der Rezeption von Literatur und Kunst im 19. Jahrhundert offen zu Tage. Dabei ist der Skandal selbst nicht schon Gradmesser künstlerischer Originalität. Die Aussage Gustave Courbets: »Es ist klar, dass ich der größte Maler bin, denn ich bin es, den man am meisten attraktiert!«, wird schon in der Quelle, die sie zitiert, als »wahrer Gemeinplatz« und geschickte Selbstinszenierung des Malers zurückgewiesen.

Mit Charles Baudelaire und Victor Hugo stehen sich zwei gänzlich differente Muster von Außenseitertum gegenüber. Bereits in seiner frühen Lyrik in den zwanziger Jahren stilisiert sich Hugo, von der Ambition »Être Chateaubriand ou rien« getrieben, als Prophet und Seher, der aus der Überschau von Zeit und Raum der Menge den Weg weist. Im Exil unter Napoleon III. auf die Insel Guernsey verbannt, ermuntert er Baudelaire, der von ihm einen Widmungsbrief für eine Gautier-Besprechung erbeten hatte: »Und was die Verfolgungen anbetrifft, so sind diese große Auszeichnungen – Mut!« Eine zeitgenössische Photographie zeigt Hugo einsam auf einem hohen Felsen sitzend, nur die Elemente Himmel und Meer umgeben ihn, mit denen der so Posierende – wie »ein heiliger Johannes der Poesie im Patmos von Guernsey«, so Gautier über den Exilierten – kommuniziert. Der Tod Victor Hugos im Mai 1885 ist eine nationale Angelegenheit: Der Katafalk des Dichters wird unter dem Triumphbogen aufgebahrt, die Nation defiliert in Ehrerbietung an ihm vorüber. Die Stimme aus Verbannung und Exil hat sich in einer Apotheose zur nationalen Größe erhoben.

Gegenüber den Pathosfiguren des Dichters als Prophet, aber auch gegenüber den deklassierten Formen des Bohémienkünstlers zeigt sich Baudelaire in Lyrik und ästhetischen Kritiken reserviert. Sentimentalische Darstellungsformen von sängerischer Erhöhung, wie etwa der einsame Dichter mit der Leier, finden sich in seinen Gedichten und Kritiken nicht. Die Ökonomie, der Dichter und Gesang unterworfen sind, hat die mythologische Apol-

lonbildlichkeit überholt. »Wie hoch lässt sich«, fragt der an Balzac geschulte Baudelaire, »eine Leier im Pfandhaus Mont-de-Piété verpfänden?« Äußere Kennzeichen des Bohème-Dichters, die Opposition zum bürgerlichen Habitus und Nonkonformismus signalisieren sollen, erscheinen Baudelaire bereits in der frühen Novelle *La Fanfarlo* als obsolet: Langes Haar ist das Merkmal kurzen Urteilsvermögens.

Ohne Frage kündigt sich Baudelaires literarisch-kritische Intellektualität als antibourgeoiser Affekt früh an. 1841 wurde der Zwanzigjährige vom Familienrat auf eine lange Seereise nach Indien geschickt. Er sollte sein verschwenderisches Leben aufgeben und sich eines Besseren besinnen. Aber als der Kapitän östlich von Madagaskar auf der Île Bourbon angelegt hatte, musste er Baudelaires Stiefvater, dem General Aupick, das Scheitern seiner Mission mitteilen: »Seit unserer Abfahrt von Frankreich haben wir alle an Bord feststellen können, dass es zu spät war, noch darauf hoffen zu können, Herrn Baudelaire von seiner uneingeschränkten Vorliebe für die Literatur, so wie man sie heute versteht, oder von seinem Entschluss, sich irgendeiner anderen Beschäftigung zu widmen, abzubringen. Diese uneingeschränkte Vorliebe hat ihm jedes andere Gespräch, das sich nicht darauf bezog, fremd erscheinen lassen und hat dazu geführt, dass er sich von all jenen Gesprächen entfernte, die sich zwischen uns Seeleuten und anderen Passagieren, Militärs oder Kaufleuten, immer wieder einstellten. Ich sehe mich gezwungen, Ihnen ebenfalls mitzuteilen, gleichwohl ich fürchte, Ihnen Kummer zu bereiten, dass durch alle seine schneidenden Begriffe und Ausdrücke über alle gesellschaftlichen Bindungen – die jenen entgegenstehen, die wir von Kindesbeinen an respektieren und schwer aus dem Munde eines jungen Mannes von zwanzig Jahren zu ertragen und überdies gefährlich für die anderen jungen Leute an Bord sind – seine gesellschaftlichen Kontakte noch weiter eingeschränkt wurden.«

Die Auflehnung gegen den Common sense der reisenden Militärs und Kaufleute, die kritische Einstellung gegenüber verbürgten Autoritäten stigmatisieren den jungen Baudelaire als Fremdkörper, der zudem als gefährlich aufrührerisch gilt. Jahre später, als der junge Dichter 1855 in der angesehenen Zeitschrift der *Revue des Deux Mondes* eine Vorauswahl der *Blumen des Bösen* publiziert, begleitete eine moralisch ermahnende Notiz der Redaktion den Abdruck. Sie gab der Erwartungshaltung Ausdruck, der Dichter werde – auch durch die anerkennende Vorabpublikation – ermuntert, zukünftig sein wahres Talent unter Beweis stellen: Der Dichter soll von hässlichen Bildern und extravaganten Vorstellungen ablassen und sich der Erwartungshaltung des großen Publikums annähern.

Im Werk Baudelaires begegnet dem Leser eine Fülle von Figuren, die das schöpferische Potential von Dichtung verkörpern und die Funktion von Literatur illustrieren. Es sind Inseln, Randfiguren und ins Neue verwandelte alte Bilder im Mainstream der gesellschaftlichen Normen und Werte; sie verbildlichen Gegenansichten zum modernen, auf Fortschritt und materiellen Wohlstand ausgerichteten Leben. Was den literarischen Nonkonformisten zu einem solchen macht, ist nicht nur der Mut, unpopuläre Ansichten auszu-

sprechen und ein ästhetisches Misfallen zu produzieren, sondern zugleich ein Werk zu schaffen. Baudelaire erfindet differente Ansichten von Welt aus der Perspektive von Randfiguren wie dem Lumpensammler, dem Weintrinker oder dem Dandy. Das Schöne scheint nur rettbar um den Preis einer Abweicheung, die gesellschaftliche und offizielle Nichtanerkennung des Autors impliziert. Religiöse Sprache und Bildlichkeit haben ähnlich wie bei Gustave Flaubert, der sich mit dem heiligen Polykarp vergleicht, die Funktion, eine dem Imaginären zugewandte Sprecherposition zu vergegenwärtigen. Metaphorisch entsteht ein Raum, in dem in Referenz auf die christliche Spiritualität, die ihre transzendente Bedeutung verloren hat, die besondere Wahrnehmung, das kritische Denken und das poetisch Schöpferische markiert und vom bürgerlichen Zweckrationalismus abgesetzt werden.

Eine solche Inszenierung einer abseitigen, eremitischen Sprecherposition inmitten der großstädtischen Welt findet sich zu Beginn des Kapitels »Das Porträt« aus Baudelaires *Salon von 1859*: »Ich glaube nicht, dass die Vögel des Himmels jemals für die Kosten meiner Tafel aufkommen werden, und ebenso wenig, dass ein Löwe mir die Ehre geben wird, mir als Totengräber und Sargträger zu dienen, aber dennoch führe ich in der Thebais, die sich mein Gehirn geschaffen hat, ähnlich jenen knienden Einsamkeitsfiguren, die gegen diesen unverbesserlichen Totenschädel redeten, der noch mit all den schlechten Gründen des vergänglichen und sterblichen Fleisches bestückt war, zeitweise Dispute mit grotesken Monstern, Ängsten des hellen Tages, Gespenstern der Straße, des Salons, des Omnibusses.«

Der Sprecher stellt sich alte mirakelhafte Elemente des Einwirkens göttlicher Kräfte in die irdische Welt vor und nimmt in der geborgten Metaphorik der Heiligenlegende in einer großstädtischen Szenerie die geistige und unsichtbare Haltung des Eremiten ein, der über Vergänglichkeit und Seele meditiert. Die religiösen Bilder des Heiligen Hieronymus mit dem gezähmten Löwen und der Meditation über den Totenschädel überlagern sich mit bildlichen Vorstellungen vom modernen Autor Baudelaire im dichterischen Schaffensprozess. Für seine Sensibilität, die im Alltäglichen die Grenzen menschlicher Erfahrung aufspürt, gibt die religiöse Sprache einen spirituellen Rahmen. Die evozierte christliche Meditation grenzt gegenüber der modernen Pariser Lebenswelt ab und schafft zugleich einen Raum, der den flüchtigen und angstvollen Erscheinungen der Gegenwart eine eigene Dignität verleiht.

Die Großstadt Paris und die großstädtische Menge gehören zu den innovativen Elementen der Ästhetik Baudelaires. In vielen dichterischen Szenen ist der städtische Horizont das Betätigungsfeld der Dichterfigur. Den Verlust der besonderen Erkennungszeichen des Dichters in der modernen Lebenswelt verbildlicht das Prosagedicht *Verlust des Heiligenscheins*, das zum *Spleen de Paris* gehört:

»Oh! Was denn? Sie hier, mein Lieber? Sie, an einem üblen Ort? Sie, der Trinker von Quintessenzen! Sie, der Sie Ambrosia essen? Wirklich, das über-
rascht mich sehr.«

»Mein Lieber, Sie kennen meine Furcht vor Pferden und Wagen. Eben, als ich, in großer Eile, den Boulevard überquerte, und als ich im Schmutz hin- und herhüpfte, durch dieses bewegte Chaos, wo der Tod von allen Seiten zugleich im Galopp ankommt, ist mein Heiligenschein, in einer plötzlichen Bewegung, von meinem Kopf in den Schlamm des Asphalts geglitten. Ich hatte nicht den Mut, ihn aufzuheben. Ich habe es als weniger unangenehm beurteilt, meine Insignien zu verlieren, als mir die Knochen zu brechen. Und dann, habe ich mir gesagt, zu irgendetwas ist ein Unglück immer gut. Ich kann mich jetzt incognito bewegen, niedrige Handlungen begehen und mich dem Pack gemein machen, ganz wie die gewöhnlichen Sterblichen. Und jetzt also bin ich ihnen ganz ähnlich, wie Sie sehen!«

»Sie sollten doch wenigsten den Heiligenschein aushängen lassen oder ihn durch den Kommissar suchen lassen.«

»Du meine Güte! Nein. Ich fühle mich hier wohl. Einzig Sie haben mich erkannt. Im übrigen langweilt mich die Würde. Und dann denke ich mit Freude daran, dass irgendein schlechter Dichter ihn aufheben und damit ohne Scham seinen Kopf bedecken wird. Einen Glücklichen machen, was für ein Genuss! und vor allem ein Glücklicher, der mich zum Lachen bringt! Denken Sie an X oder an Z! Ha! wie komisch das ist!«

Die kurze Erzählung vergegenwärtigt alltägliche Elemente städtischen Lebens und verwandelt diese in eine geistige Situation und absurde Szenerie. Die Aura des Dichters ist im Glorienschein hyperbolisch versachlicht. Er fällt im chaotischen Straßenverkehr der Großstadt als ein Attribut des Dichters in den Dreck und geht verloren. Zuvor hat die Dichterfigur den Heiligenschein getragen, sie hielt sich nur an bestimmten, hohen Orten auf und galt den Menschen als ein Anderer, der ihnen nicht gleich war. Die gloriose Auszeichnung entspricht einer metaphorischen Inszenierung von Dichterfiguren im 19. Jahrhundert, die bei Victor Hugo oder Théophile Gautier als Zeichen ihres weltlichen Ausgeschlossenenseins, aber göttlicher Auserwähltheit einen »flammenden Glorienschein« tragen. Zudem kann man den gloriolenhaften Schein als das ins christlich überhöhte, traditionelle Dichterattribut des Lorbeerkranzes verstehen. Francesco Petrarca hat es mit Bezug auf lateinische Textstellen weniger legitimiert als erfunden und in der eigenen Dichterkrönung auf dem Kapitol 1341 wirksam als gesellschaftspolitisches Ritual eingesetzt. Dichter und Künstler, zum Beispiel Dante oder Ronsard, sind auf bildlichen Darstellungen bis in die Malerei des 19. Jahrhunderts mit dem Lorbeerkranz gekrönt. In Karikaturen dient der Heiligenschein dazu, Maler wie Gustave Courbet oder auch Manet in ihren Bildprogrammen lächerlich zu machen.

In seinem Prosagedicht stellt Baudelaire einen neuen Dichtertypus vor, der den schönen Schein der göttlichen Auszeichnung scheinbar ungewollt verliert, weil die Alltagserfahrung des großstädtischen Straßenverkehrs in ihrer Kontingenz, ihrer Geschwindigkeit und Plötzlichkeit zu einer Begegnung mit Chaos und Tod wird. Durch den Verlust der Aura, die de facto im irdischen Leben versagt, bleibt der Dichter ohne Erkennungszeichen. Er

gliedert sich anonym der Menge ein und nähert sich selbst tugendlosen Orten (dem »üblen Ort«) und Personen (dem »Pack«) an. Der Dichter wird nunmehr im Kontrast zu seiner alten hoheitlichen Rolle und zu gesellschaftlichen Normen und Werten ein verfehmtes Subjekt. Funktionslos bleibt das einst hohe dichterische Zeichen allerdings nicht. Andere, schlechte Dichter, »X« oder »Z«, die im Alphabet ganz hinten stehen, können usurpatorisch die alte Auszeichnung für sich in Anspruch nehmen. Der jetzt unbeobachtete Beobachter zieht sich in die Reflexion und das Lachen zurück, seine kritische und gegenüber der verführten Menge nonkonformistische Haltung lässt sich an Insignien nicht mehr ablesen. Die Maske der Anonymität verbirgt den kritischen Beobachter.

Das Verhältnis von gesellschaftlicher Auszeichnung oder Distinktion und Künstlertum als eine Abweichung von festgefühten Wahrnehmungs- und Wertungsmustern ist für Baudelaire im Wesentlichen ein antagonistisches. Eugène Delacroix gilt ihm bis zum Tod des Malers im Jahr 1863 als Beispiel für den von Regierung, Salongespräch, gehässigen Abhandlungen und Pedanten verfolgten Künstler: »Niemand wurde ein Artist mehr attackiert, mehr ridikulisiert und behindert.« Das vorliegende Werk hingegen zeuge als »sichtbares, immenses, flamboyantes« Resultat für den Artisten. Den verschuldeten und des Immoralismus angeklagten Honoré de Balzac – über dessen aristokratisierten Namen Sainte-Beuve gespottet hat – nennt Baudelaire bereits 1845 einen »grand homme«, »berühmten Autor«, »großen Romancier« und »großen Dichter«. Er bedient sich enkomastischer Formeln und der Rhetorik des 19. Jahrhunderts, das mit dem Pantheon die Verdienste der eigenen Zeit im Kult der großen Männer herausstellt.

Balzac aber gewinnt für Baudelaire nicht im biographischen Porträt Gestalt, sondern in den unendlichen Spiegelungen der *Comédie humaine* als Summa der Fiktion: Er sei »die neugierigste, vorwitzigste Gestalt, die interessanteste und eitelste aller Gestalten der *Menschlichen Komödie*«. Besonders in seinen Einführungen in das Werk Edgar Allan Poes greift Baudelaire die Diskrepanz auf, die zwischen den stereotypen Autorbildern des deklassierten Poe (»betrunken, arm, verfolgt, ein Paria«) und den Qualitäten des »Illuminierten und Wissenschaftlers« besteht. Im Falle von Constantin Guys, dem exemplarischen »Maler des modernen Lebens«, reflektiert Baudelaire über das Verschwinden des Autors (»der Autor wird in alle Ewigkeit unbekannt bleiben«) und die Autonomie des Werks: Die Originalität des »sonderbaren Mannes«, der nicht wünscht, dass sein Name im Essay erscheint, sei »so mächtig und so entschieden, dass sie sich hinreichend genügt und selbst keine Bestätigung sucht«.

Baudelaire selbst konzipiert die Entfremdung vom bürgerlichen Publikum als sprachliche Entzweiung. Anders als Nerval, Rimbaud und Mallarmé wählt er für seine Dichtung nicht die hermetische, sondern die ironische Form. Bereits das Einleitungsgedicht der *Blumen des Bösen* zwingt in rhetorisch ausgefeilter Doppelbödigkeit den Leser, sich im Spiegelbild des lyrischen Ich zu betrachten und sich als unaufrichtig, lügnerisch, dissimulativ zu vergegenwärtigen: » – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon

frère!« / » – Scheinheiliger Leser – Abbild meiner selbst, – mein Bruder!« Die Sprache verbindet nicht in aufrichtiger Transparenz und gemeinschaftlichem Bewusstsein, sondern sie konfrontiert mit unaufhebbarer Distanz. Während in der romantischen Epoche das prophetische oder dichterische Selbstverständnis des Autors eine Identität stiftet, welche das Kunstwerk als eine Vermittlungsinstanz gegenüber der Leserschaft bestimmt, Werk und Autor als religiöse und politische Mittler auch das Publikum in einem gemeinsamen Weltbezug integrieren, bricht Baudelaire mit diesem Literaturkonzept.

In der Erstpublikation der *Blumen des Bösen* von 1857 heißt das letzte, den Zyklus abschließende Gedicht *Der Tod der Artisten*. Im Kampf mit der Schönheit wendet sich die Dichterfigur gleich einem Narren mit Schellenkappe wiederholt und in unendlicher Anstrengung dem künstlerischen Ideal, der »bleichen Karikatur«, zu. Im Prosagedicht *Der alte Jahrmarktsgaukler* erscheint die vielfach im 19. Jahrhundert in Bild und Text inszenierte Figur des Gauklers – wie sie zum Beispiel Honoré Daumier als Jahrmarktsschreier und -künstler, als Pagliaccio, Herkules und im Motiv der armen Künstlerfamilie gemalt hat – als visionäres Bild. An dem vor seiner armseligen Bude stehenden Gaukler fließt der Publikumsstrom achtlos vorbei, während der Beobachter der Szene, der sich als »vrai Parisien« ausgibt, vom Blick des Gauklers, der über die Menge gleitet, fasziniert ist. Das wogende Meer der Jahrmarktsbesucher dringt nicht bis zur glanzlosen Bude des Gauklers vor; selbst dem Sprecher, im Strom der Menge abgedrängt, gelingt es nicht, ihm einen Obolus zu entrichten. In der Festatmosphäre des Jahrmarkts und in der durch ihre Vergnügungen vereinheitlichten und universalisierten Menge hebt sich der besondere, unerreichbare Ort des Gauklers ab. Affektloses Unberührtsein und Stillstand im künstlerischen Tun kennzeichnen ihn – der Gaukler weint, klagt und lacht nicht, ebenso wenig schreit, singt oder tanzt er. Er ist einzig mit dem Blick begabt, einem unvergleichlichen Blick, der sowohl Tiefe als auch Unvergesslichkeit birgt.

Für den Sprecher verkörpert der Gaukler »das Bild des alten Schriftstellers«, »des alten Dichters ohne Freunde, ohne Familie, ohne Kinder, der durch seine Misere und die öffentliche Undankbarkeit entwürdigt ist«. Noch entscheidender ist, dass der Gaukler einen »Ort vor der Kunst« ausbildet; er eröffnet ein Sehen und eine Sehrelation, die ohne Werk und ohne Sprache bleibt: Der Gaukler hebt den »zerschlissenen Schleier« in seiner theaterhaften Bude nicht und gibt keine Sicht auf die schöne Illusion. Der Ort des Gauklers liegt in der Menge, er ist ihr unsichtbar, während der Sprecher sich zu ihm in ein genealogisches Verhältnis setzt.

Der Bravo

Erscheinung und Habitus der Verwegenheit

Wer der Generation der um 1950 Geborenen angehört und 1968 noch ein wenig zu jung war, um zum echten politischen Rebellen zu werden, aber alt genug, um sich wenigstens äußerlich mit den Insignien des Nonkonformismus erkennbar auszuzeichnen, bediente sich des Kostüm- und Maskenfundus der Hippies; er trug nicht nur Klamotten, deren malerische Patchworkbuntheit jedermanns Auge blendeten, er trug lange, sehr lange Haare, die mit dem im Grunde ja furchtbar ordentlichen Pilzkopf der Beatles gar nichts gemein hatten. Und wer dann auch noch von seinem Vater oder sonst einem ehrbaren Bürger die hart erkämpften Beschimpfungen – langhaariger Affe, Zigeuner, geh doch zuerst zum Friseur – hören durfte, der hatte eine Erfahrung gemacht, die ihn adelte. Er konnte glauben, es geschafft zu haben, endlich nicht mehr der Gesellschaft anzugehören, der er mit seinem Outfit Hohn sprach.

Lange Haare, Haartrachten generell, galten schon seit je als symbolisch hochcodierte Ausdrucksmedien menschlicher Erscheinung, ihr Verlust nicht nur als Folge von Alter und Krankheit, sondern etwa in der mönchischen Tonsur als Verzicht auf weltliches Gepränge und Eitelkeit. Lange Haare trugen Naturapostel genauso wie vornehme höfische Perückenräger, Softies so sehr wie wilde Männer, deren Triebhaftigkeit oder Kampfesmut in der ungebändigten Fülle ihres Haupthaars sichtbar wurde. In ihrer so körperlich individuellen wie unfest fliegenden Zierform sind sie unter allem Beiwerk, wie es Aby Warburg charakterisierte, ein besonders expressives.

Und das trifft in einer unerwarteten Weise auch für den Bravo zu, eine Figur, in der sich historisch wie in der literarischen Fiktion einige signifikante Motive des Außenseitertums zu einem nahezu kritischen Typus verdichten. Allerdings nicht in der bloß modischen oder zur Mode verkommenen Form eines »Konformismus des Andersseins«, nicht als Markenzeichen, sondern sogar realiter als gewissermaßen funktionale Berufskleidung. Eine einschlägige Quelle dafür findet sich in Alessandro Manzonis Roman *I promessi sposi*, in neuer Übersetzung *Die Brautleute* betitelt.

Kernmotiv des Romans ist der Ehwunsch von Renzo und Lucia, der durch den reichen und gewalttätigen Don Rodrigo nachhaltig gefährdet wird. Zunächst wird die vereinbarte Eheschließung durch »Bravi«, die der Graf entsendet, vereitelt, indem sie dem ohnehin wankelmütigen Pfarrer Don Abbondio durch ihren bloßen Auftritt große Angst einjagen. Renzo sucht daraufhin einen Rechtsanwalt auf, von dem er sich Hilfe gegen die gewaltsame Verhinderung seiner Trauung verspricht. Der Anwalt mit dem für einen Winkeladvokaten sprechenden Spitznamen »Azzecagarbugli« (Wirrwarstifter) aber ist, wie man später erfährt, ein devoter Parteigänger des