

**„Aussi devant ce Louvre une image m’opprime“.
Dialogische Kunst im Werk Charles Baudelaires**



IX. Frankoromanistenkongress, Münster 24.-27. September 2014

Sektionsleitung: Prof. Dr. Karin Westerwelle (Münster), Dr. Karl Philipp Ellerbrock (Jena)

In der okzidentalen Tradition ist der Dialog zwischen Literatur und Malerei stark ausgeprägt. Kulturgeschichtlich zeichnet sich das 19. Jahrhundert durch eine zunehmend größere Öffentlichkeit der Kunstausstellungen, durch Skandale um einzelne Gemälde, Karikaturen oder Künstler sowie durch eine massenmediale Verbreitung von Illustrationen, Stichen, Abbildungen und Karikaturen aus. Bild und Text stehen zunehmend in einem konkurrierenden Verhältnis. Vignetten begleiten romantische Texte, Autorenporträts geben in Stich oder Photographie ein anschauliches Bild des Schriftstellers, die Illustration von Romanen erscheint als probates Mittel der Verkaufssteigerung – eine Technik, gegen die sich der Romancier Gustave Flaubert zeitlebens gewehrt hat.

In den *Fleurs du mal* und im *Spleen de Paris*, die im Zentrum unserer Beschäftigung stehen sollen, werden Gemälde, Stiche, Embleme oder Maler, Zeichner und Bildhauer evoziert oder explizit genannt; aktuelle Bildhorizonte oder Kunsttraditionen erscheinen vor dem geistigen Auge des Lesers und werden neu gedeutet. Allegorie, Emblem, Vignette, Skizze (*ébauche*, *croquis*), Karikatur, Linie und Farbe werden als Verfahren der Bildproduktion und der Veranschaulichung des Unsichtbaren reflektiert. Im Spannungsfeld der bildenden Künste sowie der Veranschaulichungsleistung unterschiedlicher Medien soll die Ästhetik Baudelaires in der Analyse von Einzeltexten und der Erschließung der Bilddiskurse des 19. Jahrhunderts neu beleuchtet werden.

Gäste der Sektion

Prof. Dr. Karlheinz Stierle (Konstanz)

Programm

Donnerstag, 25.09.2014

- 9.00 – 9.30 Prof. Dr. Karin Westerwelle (Münster), Dr. Karl Philipp Ellerbrock (Jena)
Einführung
- 9.30 – 10.30 Prof. Dr. James H. Rubin (New York)
Manet, Baudelaire, and the Dual Comic Self
- 10.30 – 11.00 Kaffeepause
- 11.00 – 12.00 Plenarvortrag
- 12.30 – 14.30 Mittagessen im Lazzaretti, Spiekerhof 26, 48143 Münster
- 14.30 – 15.15 Prof. Dr. Karin Westerwelle (Münster)
„Le bleu, c’est-à-dire, le ciel“. Quelques réflexions sur Baudelaire et la couleur
- 15.15 – 16.00 Dr. Claude-Élise Paul (Mannheim)
**Louer la peinture pour mieux célébrer la littérature.
La tension entre texte et image dans „Les Phares“ et „Une Charogne“**
- 16.00 – 16.30 Kaffeepause
- 16.30 – 18.00 Dr. Karl Philipp Ellerbrock (Jena)
Qui est „M. G.“? La critique d’art comme origine métaphorique de la littérature
- 18.00 – 20.00 Mitgliederversammlung
- ab 20.00 Lesung

„Aussi devant ce Louvre une image m’opprime“.
Dialogische Kunst im Werk Charles Baudelaires



Freitag, 26.09.2014

- 9.00 – 9.45 Prof. Dr. Jean-Michel Maulpoix (Paris)
Fenêtres, tableaux, miroirs
- 9.45 – 10.30 Christoph Groß (Mainz)
Émotion esthétique.
Funktion und Evidenz ästhetischer Empfindungen in Baudelaires Kunstkritik
- 10.30 – 11.00 Kaffeepause
- 11.00 – 12.00 Plenarvortrag
- 12.30 – 14.30 Mittagspause
- 14.30 – 15.15 Prof. Dr. Michael Zimmermann (Eichstätt)
Baudelaire und die Diskursgeschichte der „correspondances“:
Synästhetische Grammatik der Künste oder Rebellion des wahrnehmenden Körpers gegen seine Rationalisierung?
- 15.15 – 16.00 Prof. em. Dr. Eric Fauquet (Paris)
Baudelaire rubeniste: Contre les poussinistes et la photographie
- 16.00 – 16.30 Kaffeepause
- 16.30 – 18.00 Prof. Dr. Eberhard Geisler (Mainz)
Beunruhigung der Schrift. Baudelaire und die Malerei
- 20.00 Abendessen im Cucchiaio d’Argento, Überwasserstraße 3, 48143 Münster

Samstag, 27.09.2014

- 9.00 – 9.45 Martin Lange (Münster)
Allegorie und mittelalterliche Bildtradition in Baudelaires „Danse macabre“
- 9.45 – 10.30 Dr. Alexandra Schamel (München)
„... un ensemble satisfaisant“:
Allegorie und *situation éternelle* in Baudelaires „Le Cygne“
- 10.30 – 11.00 Kaffeepause
- 11.00 – 11.45 Julie Müller (Hamburg)
Le corps mis à nu. Représentations de l’ivresse alcoolique dans les *Fleurs du mal*
- 11.45 – 12.30 Abschlussdiskussion
- 12.30 – 14.30 Mittagspause

Tagungsort

Hörsaalgebäude des Exzellenzclusters Religion und Politik
Johannisstraße 4, 48143 Münster



Abstracts

Dr. Karl Philipp Ellerbrock (Jena)

Qui est „M. G.“? La critique d’art comme origine métaphorique de la littérature

Die 1863 in *Le Figaro* publizierte Studie *Le Peintre de la vie moderne* gilt als Schlüsseltext einer Ästhetik der Moderne, die Baudelaire im Dialog mit der bildenden Kunst – genauer: mit dem Werk des niederländisch-französischen Malers Constantin Guys – entwickelt. Mit Guys wählt Baudelaire einen vergleichsweise unbedeutenden Künstler, dessen Aquarelle, Zeichnungen und Skizzen es gleichwohl ermöglichen, das Phänomen der *modernité* zu beschreiben. Entscheidend ist, dass der ‚Maler des modernen Lebens‘ in Baudelaires Text weder unter bürgerlichem Namen noch im Horizont konkreter Kunstwerke erscheint. Mit den Buchstaben „M. G.“ tritt dem Leser eine anonyme Instanz entgegen. Der Verzicht auf direkte Referenz verdankt sich weniger, wie das Vorwort zur Neuauflage von 1868 vermutet, der „délicatesse“ und „déférence“ gegenüber einem schüchternen Guys – vielmehr figuriert Baudelaire mit „M. G.“, so meine These, das Namenlose und Vorbegriffliche schlechthin. In der Rolle des Kunstkritikers eröffnet Baudelaire eine Reflexion über literarische *inventio*: Wie kann das Neue gesagt werden? Der Vortrag möchte zeigen, auf welche Weise Baudelaire diskursive Verfahren der Kunstkritik aufgreift und refunktionalisiert, um eine metaphorisch-anschauliche Rede über eine moderne Ästhetik des Wortes zu führen.

Cette communication se propose de lire *Le Peintre de la vie moderne* – célèbre critique d’art baudelairienne qui ne désigne l’artiste en question que sous forme anonyme – comme un discours métaphorique sur l’*inventio* littéraire.

Prof. em. Dr. Eric Fauquet (Paris)

Baudelaire rubeniste: Contre les poussinistes et la photographie

Le poème *Les Phares* présente une galerie d’artistes choisis selon le goût propre de Baudelaire : depuis Rubens jusqu’à Delacroix, en passant par Vinci, Michel Ange, Puget, Watteau et Goya. Aucun goût n’est propre, et à l’évidence ce choix est un choix nommé *rubeniste* par l’histoire de l’art. Il y a un avant et un après le moment (1671) de la définition du rubenisme. Avant : au seizième siècle, l’opposition en philosophie entre néo-platonisme et aristotélisme en Italie a pour homologue en peinture l’opposition entre Florence et Michel-Ange, d’une part, Venise et Titien, d’autre part. Plus techniquement, l’opposition entre *disegno* (Raphaël, les Caracci) et *colore*. A Paris après 1671 les partisans de Rubens (de Piles, comme critique) redoublent dans leur querelle contre l’Académie et Poussin la querelle littéraire, modernes vs classiques. Le siècle suivant, celui de la philosophie du sentiment de Locke, voit le triomphe des rubenistes, avec l’entrée de Watteau et de ses *Fêtes Galantes* - nouveau genre en peinture, sentimental et coloré - à l’Académie, puis Boucher, Fragonard, en attendant leur épigone Constantin Guys ; au dix-neuvième siècle les romantiques Géricault et Delacroix contre les néo-classiques David et Ingres. Pour partir du titre, mais non de la thèse, de Jacqueline Lichtenstein, *Rhétorique et peinture* (1989), on peut se poser la question du remplacement de la rhétorique par l’esthétique comme référent dominant dans le discours de l’*ekphrasis* et de la critique d’art au dix-neuvième siècle. Or la *Critique du jugement* de Kant est reçue par l’interprétation - irrecevable aujourd’hui à nos yeux - de Madame de Staël dans son *De l’Allemagne* : Baudelaire lui reprend sa définition de la modernité que tous les baudelairiens, et aujourd’hui tous les littéraires, connaissent. Mais la théorie française du Beau encore dominante est celle de Victor Cousin, *Du Vrai, du Beau, du Bien*, qui maintient un platonisme et une théorie du Beau par rapport à laquelle Baudelaire jeune se situe, pour prendre ses distances (« Je suis belle ô mortels comme un rêve de pierre »), et que le traducteur de Hegel, Bernard, juge sévèrement comme l’obstacle à l’invention d’une esthétique autonome en France. Pourtant, si la notion d’esthétique mettra un demi-siècle de plus à y être reçue, celle de Romantisme l’est et, avec la génération de Baudelaire qui a suivi

„Aussi devant ce Louvre une image m’opprime“. Dialogische Kunst im Werk Charles Baudelaires



les cours de Cousin (et Jouffroy), dans des termes qui ne sont pas différents de l'*Esthétique* de Hegel : troisième âge historique du christianisme (déjà dans Madame de Staël), donc sujet, intériorité, sentiment (« tout ce qu'il y a d'intime »), musique, poésie, peinture, couleur.

Le rapport entre Baudelaire et son camarade de jeunesse Nadar, poésie et photographie, a été l'objet du rapprochement qu'a fait Claude Pichois (*Correspondance*, tome I, pp. 573-581 et notes pp. 1025-1030) entre le Chapitre 2, « le public moderne et la photographie » du *Salon* de 1859, et une lettre à Nadar de la même date qui contient un texte burlesque, *Clergeon aux enfers* (publication par Nadar, posthume, 1911). Thélot, *Baudelaire, violence et poésie*, 1993, en a tiré parti explicitement et longuement : aux Enfers, Clergeon met sa pine dans l'œil de Proserpine, métaphore de la mère, et de la peinture, ainsi méprisée, comme elle l'est par Nadar. Mais force est de revenir avec Baudelaire, même à propos de cette manifestation de la *modernité* urbaine qu'est la photographie, au *disegno*, dessein plus que dessin (encore que Nadar est caricaturiste au départ, pas peintre), à la mimesis classique illusoire (« *ut pictura poesis* » d'Horace), malheureusement opposée à la *profondeur* de l'âge romantique (à ne pas confondre avec son côté d'inquisition) de la couleur : Poesis romantique a donc des soucis à se faire avec la nouvelle Pictura moderne des techniciens photographes intrusifs et des typographes farceurs : pas du tout le référent des poètes rubenistes et musiciens.

Prof. Dr. Eberhard Geisler (Mainz)

Beunruhigung der Schrift. Baudelaire und die Malerei

Der Beitrag möchte den Ort von Baudelaires Schreiben rekonstruieren, der zwar noch im 19. Jahrhundert zu denken ist, gleichzeitig aber bereits von einer Kritik des Logos zeugt, die im 20. Jahrhundert ihre volle Entfaltung finden wird. Es kommt nicht von ungefähr, dass Baudelaire sich in seiner Dichtung wie den kritischen Schriften immer wieder mit Malerei auseinandersetzt. Als emblematisch soll hier das Prosagedicht „Le Désir de peindre“ eingehend gelesen und gerade in seiner Phantasie, Sprache hinter sich zu lassen und bildnerischem Ausdruck sich zuzuwenden, ernst genommen werden. Der Text verweist auf metaphysikkritische Intentionen des 19. Jahrhunderts und macht deutlich, dass die Form des Prosagedichts von großer innerer Konsequenz ist, insofern sie sich von diskursiven Gewissheiten entfernt, und ihr selbst bereits ein sprachkritischer Impuls innewohnt. Der Beitrag beabsichtigt, Zeugnisse sowohl aus dem dichterischen als auch aus dem kunstkritischen Werk Baudelaires beizubringen, welche

die Auseinandersetzung des Autors mit einer der Malerei sich nähernden, als Schrifttradition sich selbst aufheben wollenden Literatur belegen. Der Dichter wehrt vieles noch ab, bleibt immer wieder klassischer Ästhetik verpflichtet, und ahnt doch präzise, dass und worin sie gesprengt wird. Parallelen zu Gedanken der deutschen Frühromantik können gezeigt werden. Auf die Kategorie des „inattendu“, die Baudelaire am Werk verschiedener zeitgenössischer Maler hervorhebt, wird, von Perspektiven des 20. Jahrhunderts her, einzugehen sein.

Cette communication se propose de montrer que Baudelaire anticipe, dans son œuvre en général et dans le poème en prose „Le Désir de peindre“ en particulier, une critique du *logos* telle qu'elle s'établira au XX^e siècle. La référence à la peinture est pour Baudelaire un moyen pour mettre en scène une littérature tendant à subvertir l'écriture.

Christoph Groß (Mainz)

Émotion esthétique. Funktion und Evidenz ästhetischer Empfindungen in Baudelaires Kunstkritik

Der Topos des *flectere et movere* – des Rührens und emotionalen Bewegens des Zuhörers durch die rhetorisch geschliffene Rede – gehört seit der Antike zum Grundinventar der Oratoren und bezeichnet noch im 19. Jahrhundert eine zentrale wirkungsästhetische Funktionsweise von Kunst an sich. So stellt auch Baudelaire in seinen kunstkritischen Schriften gezielt die spezifische affektive Erfahrungsqualität

„Aussi devant ce Louvre une image m’opprime“. Dialogische Kunst im Werk Charles Baudelaires



des Ästhetischen heraus, indem er die ästhetische Wirkmacht von Kunst nicht selten als emotionale Überwältigungs- und Durchdringungserfahrungen beschreibt, die sich – sowohl in Hinblick auf ihre Intensität als auch in Hinblick auf ihre ‚profondeur‘ – von den Erfahrungsqualitäten automatisierter Alltagswelten diametral unterscheiden.

Der Vortrag versucht herauszuarbeiten, inwiefern und vor welchem kunsttheoretischen Hintergrund Baudelaire künstlerischen Artefakten die Fähigkeit zuschreibt, Betrachtern affektive Erfahrungsqualitäten zu induzieren, die mit dem Begriff der *émotion esthétique* umschrieben werden können. Dieser Begriff wurde von Baudelaires Zeitgenossen, dem Philosophen und Cousin-Schüler Théodore Simon Jouffroy, in dessen 1842 erschienenen *Cours d’esthétique* erstmalig als Terminus technicus geprägt, geht jedoch im Wesentlichen auf den künstlerischen Diskurs des 18. Jahrhunderts zurück. Bereits Jean-Baptiste Dubos unterschied in seinen (wiederum auf antike Traditionen rekurrierenden) *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) zwischen ‚passions réelles‘ und ‚passions artificielles‘ – also zwischen Leidenschaften, die durch reale Gegenstände oder durch deren künstlerischen Nachahmungen induziert werden – und auch in den kunsttheoretischen Systemen von Autoren wie Sulzer, Mendelssohn, Hume, Diderot und Kant kommt ästhetischen Emotionen – auch wenn sie nicht immer explizit als solche benannt werden – ein zentraler Stellenwert zu. Der Beitrag einer solchen Theorie der ästhetischen Emotion zur Ästhetik besteht dabei im Besonderen darin, dass sich Kunst nicht nur in der Kategorie des ‚Schönen‘ und ‚Angenehmen‘ erschöpfen muss, sondern im Gegenteil auch mit als unangenehm empfundenen Sinnesreizen operieren kann, wenn diese dazu beitragen, Wahrnehmung und Interesse des Rezipienten zu fesseln und ihn in besonderer Weise emotional zu affizieren. Gerade dieser Punkt ist es, der in Baudelaires Kunstkritik an zentraler Stelle reflektiert wird und über das Medium des Bildes hinaus einen tieferen Einblick in sein poetologisches System ermöglicht, die wie kaum eine Poetik vor ihm am Scheitelpunkt von künstlerischem Formalismus und emotionalem Erregungspotential angelegt ist.

La notion d’*émotion esthétique* qui apparaît en 1842 sous la plume du philosophe Théodore Simon Jouffroy sert à expliquer la spécificité des qualités affectives suscitées par des œuvres d’art. Bien que Baudelaire ne se serve pas explicitement de ce terme, sa critique d’art ne cesse d’insister sur l’impact affectif des arts. Il s’agit alors d’interroger son œuvre sur la question des émotions non pas comme *thème* ou *motif* littéraire, mais comme catégorie esthétique.

Martin Lange (Münster)

Allegorie und mittelalterliche Bildtradition in Baudelaires „Danse macabre“

In der stark auf bildgebende Verfahren fixierten Ästhetik Charles Baudelaires nimmt die Allegorie einen zentralen Platz ein. Seit den Arbeiten von H.R. Jauß wurde dieser literarischen Form im Werk des Dichters der *Fleurs du Mal*, auch im Rückgriff auf W. Benjamins Arbeiten zur Allegorie, größere Aufmerksamkeit zuteil. Mit P. Labarthes *Baudelaire et la tradition de l’allégorie* liegt mittlerweile eine umfassende ideengeschichtlich orientierte Synthese allegorischer Traditionen im Werk Baudelaires vor. Die Allegorie spielt eine besondere Rolle in Baudelaires Auseinandersetzung mit mittelalterlichen Bildtraditionen, wie sie in „Le mauvais Moine“ und vielen weiteren Gedichten aus den *Fleurs du Mal* verfolgt werden kann. Von besonderem Interesse für Baudelaires Rezeption mittelalterlicher Allegorien ist „Danse macabre“ aus der Sektion *Tableaux parisiens*. In diesem Gedicht nimmt Baudelaire, inspiriert durch eine Skulptur des Bildhauers Ernest Christophe, die mittelalterliche Bildtradition des Totentanzes auf und transponiert sie in den Kontext des modernen Paris des 19. Jahrhunderts. Der Vortrag versucht eine intertextuelle Einordnung des Gedichtes in die ikonografischen und lyrischen Traditionen, aus denen Baudelaire schöpft, um vor diesem Hintergrund eine Interpretation zu entwickeln, die besonderes Augenmerk auf die rhetorische und ekphrastische Modellierung allegorischer Formen legt.



Allégorie et tradition médiévale dans „Danse macabre“ de Baudelaire

L’allégorie revêt une place importante dans l’esthétique baudelairienne, fixée, on le sait, sur la création poétique d’images. Depuis les travaux fondateurs de H.R. Jauß, cette forme littéraire a fait l’objet de nombreuses études de philologie baudelairienne, souvent inspirée également par W. Benjamin. Avec *Baudelaire et la tradition de l’allégorie* de P. Labarthe, les chercheurs disposent désormais d’une vaste synthèse des traditions allégoriques dans l’œuvre de Baudelaire. L’allégorie remplit une fonction spécifique dans l’adaptation des traditions picturales d’origine médiévale opérée par Baudelaire, par exemple dans „Le mauvais Moine“. C’est surtout dans „Danse macabre“ que l’on peut analyser cette réception baudelairienne de l’allégorie médiévale. Dans ce poème, Baudelaire s’inspire d’une sculpture d’Ernest Christophe pour transposer la tradition picturale de la danse macabre telle qu’elle apparaît au Moyen Âge dans le Paris du XIX^e siècle. Nous nous proposons de présenter les sources iconographiques et lyriques du poème afin de développer une interprétation qui rend compte du modelage rhétorique et ekphrastique des formes allégoriques chez Baudelaire.

Prof. Dr. Jean-Michel Maulpoix (Paris)

Fenêtres, tableaux, miroirs

A partir de quelques poèmes des *Fleurs du mal* et du *Spleen de Paris*, cette communication entend circuler entre ces trois motifs et analyser les valeurs qui leur sont associées: transitivité, intransitivité, réflexivité, perception, représentation ou imagination, coloration ou opacité.

Julie Müller (Hamburg)

Le corps mis à nu. Représentations de l’ivresse alcoolique dans les *Fleurs du mal*

Der Trinker wird im 19. Jahrhundert zum Leitmotiv der französischen Literatur und Malerei. Renoir, Cézanne, Degas, Raffaelli, Toulouse-Lautrec und Daumier porträtieren diese endemische Krankheit, die ab den Jahren 1830 jede Schicht der französischen Bevölkerung befällt. Dieses ästhetische Interesse entsteht im Rahmen einer virulenten von der Medizin durchgeführten Anti-Alkoholkampagne, die allgegenwärtig auf einen regen Austausch zwischen Text und Bild setzt. Das zeitgenössische bildhafte medizinische Imaginäre über die Trunksucht dämonisiert regelrecht den Trinker. Unter dem Einfluss neuer biologischer Gesetze (Heredität und *dégénérescence*) wird die genetische Erblast mit den

christlich-theologischen Konzepten der (Erb-)Schuld und (Erb-)Sünde in Verbindung gesetzt. Insbesondere das psychopathologische Verhalten des Trinkers (in Form von devianter Sexualität und Demenzverhalten) reaktiviert die alte christliche Todsündenlehre und fungiert als evidentes Mahnzeichen für eine grundlegende Monstrosität des Trinkers.

Die *Poèmes sur le vin* von Charles Baudelaire veranschaulichen bestens den regen Austausch zwischen bildender Kunst, Literatur und medizinischer Wissenschaft, der für den zeitgenössischen Diskurs über die Trunksucht charakteristisch ist und die Korporalität, bzw. die Ikonizität des kranken Körpers stets ins Zentrum seiner Reflexion stellt: So lehnt etwa der Freund Manet sein 1959 präsentiertes Gemälde *Buveur d’Absinthe* an Baudelaires Trinkerfigur an. In seinem Zyklus greift Baudelaire die Bilder des medizinischen Imaginären über die Trunksucht dezidiert wieder auf. Jedoch werden ihr Linienspiel, ihre Struktur und Farbe radikal umgedreht: Der berauschte Trinker wird auf seine materielle Wirklichkeit, auf seine grundsätzliche Einsamkeit und sein physiologisches Leid zurückgeholt. Verankert im Diesseits verwandelt sich der Trinker in eine Christfigur; das Unheil wird dadurch zum Heil und die Sünde letztlich zur Erlösung.

Le buveur est au XIX^e siècle un véritable leitmotiv de l’art pictural et littéraire français. Renoir, Cézanne, Degas, Raffaelli, Toulouse-Lautrec, Daumier font ainsi le portrait de cette pathologie endémique qui

„Aussi devant ce Louvre une image m’opprime“.

Dialogische Kunst im Werk Charles Baudelaires



gangrène dès les années 1830 toutes les strates de la société française. Le dialogue étroit qui s’institue alors entre textes et images s’illustre parfaitement à l’aide des poèmes sur le vin de Charles Baudelaire, qui inspireront Edouard Manet pour la réalisation du *Buveur d’absinthe*, présenté au Salon Parisien de 1859, et que Baudelaire souhaitera lui-même développer au théâtre, bien que sans succès, avant de les faire paraître dans le recueil des *Fleurs du Mal* en 1861.

Baudelaire réintègre dans ses poèmes l’imagerie médicale de l’époque sur le buveur. Fortement marqué par un schéma de pensée religieux qui associe la maladie au vice, cet imaginaire, à la fois textuel et pictural, opère une redéfinition du concept chrétien de faute en reliant cette dernière aux nouvelles théories de l’hérédité et à une définition désormais psychiatrique du renoncement, de la folie et de la sexualité. Le buveur de Baudelaire est un de ces grands maudits que produit désormais la classe biologique des anormaux. Mais si ce mythe médico-religieux est rappelé avec force, c’est pour mieux être renversé. Baudelaire y parvient en insistant sur la forme physiologique de l’ivresse alcoolique, en rappelant le buveur à sa matérialité, à son enfermement, à sa solitude, à sa folie. C’est précisément ce qui définissait jusqu’alors les fondements du vice dans l’imagerie médicale antialcoolique qui se retrouve dans l’esthétique baudelairienne totalement retournée, converti, au point de transformer le buveur en figure christique, la faute en rédemption, le vin en „ambroisie“.

Dr. Claude-Élise Paul (Mannheim)

Louer la peinture pour mieux célébrer la littérature.

La tension entre texte et image dans „Les Phares“ et „Une Charogne“

La question du rapport de force entre texte et image a une longue tradition, dont il serait vain de vouloir donner ici un aperçu. Retenons simplement que l’image est immédiatement appréhensible, contrairement au texte dont l’effet est différé par le processus de lecture qu’il implique. Au XIX^e siècle, ce rapport de force tend à pencher plus encore en faveur de l’image, dans la mesure où les progrès techniques (d’impression et de diffusion) mais aussi la multiplication des formes de production visuelles (la photographie, l’image d’Epinal, la statue de rue, la lithographie, la réclame, l’estampe japonaise, etc.) favorisent une omniprésence de l’image et du visuel dans le réel et le quotidien, non plus seulement de la noblesse et de la haute bourgeoisie mais également de la petite bourgeoisie et du prolétariat. L’image semble bientôt faire de l’ombre au texte et ce, dans tous les domaines de la création artistique. Il n’y a pas jusqu’au succès des caricatures de Granville, qui posent la question de la légitimité de l’écriture dans le domaine de la critique sociale ou politique, jusqu’ici chasse gardée des écrivains et journalistes.

Prenant le contre-pied de cette évolution générale, Baudelaire, sous couvert de rendre hommage à différents peintres et sculpteurs, célèbre dans son poème „Les Phares“ l’art de la plume. Ce faisant, il tend à construire un champ artistique indifférencié – c’est-à-dire qui englobe l’ensemble des formes artistiques – et non à se placer dans une tradition strictement littéraire. De la même façon, le poème „Une Charogne“ ne s’inscrit pas uniquement dans la tradition littéraire baroque du *memento mori* poétique – une tradition que Baudelaire tend à renouveler et qui, soit dit en passant, ne se limite pas au „Mignonne allons voir si la rose“ de Ronsard mais englobe également les *Stances à Marquise* de Corneille, dont la „Charogne“ semble également en partie tributaire, ou encore la parodie de blason du *Laid Tétin* de Marot. En effet, le poème de Baudelaire peut également être conçu comme une réaction inspirée par sa lecture des *Salons* de Diderot, et en particulier par le défi qu’ont pu lui poser l’extrait décrivant *La Raie* de Siméon Chardin et ledit tableau en question, qu’il aura pu admirer au Louvre. S’inspirant du genre de la Vanité picturale, Baudelaire abandonne dans la „Charogne“ la „rhétorique poétique“ univoque des „Phares“ pour se faire le chantre de la littérature selon une conception qu’il évoque dès son *Salon de 1845*.

En m’appuyant sur une analyse comparée des œuvres évoquées, je voudrais me pencher dans ma communication sur la complexité et la complémentarité des différents moyens et stratégies discursifs mis en œuvre par Baudelaire pour interroger la question du rapport entre texte et image et faire tourner celui-ci à l’avantage de l’écrit, ou, en d’autres termes, comment il loue la peinture pour mieux célébrer la littérature.

„Aussi devant ce Louvre une image m’opprime“. Dialogische Kunst im Werk Charles Baudelaires



Prof. Dr. James H. Rubin (New York)

Manet, Baudelaire, and the Dual Comic Self

Many have written that Baudelaire’s work is structured by dualities, one of the most fascinating being his concept of the actor, in which self-consciousness and illusion are in tension with one another. Manet’s paintings are often described as embodying a duality which I will try to show is parallel, namely a dialogue between the artist’s highly personal way of seeing and his realistically represented subject matter. Using Manet’s portraits of actors, this paper will explore ways in which not only Baudelaire’s conception of the actor sheds light on Manet, but how Manet’s representations of actors create a paradigm for the artist as performer, a notion at the heart of Baudelaire’s writings. I will argue that with Baudelaire in mind, it was no accident that Manet chose to represent both Philibert Rouvière and Jean-Baptiste Faure playing Hamlet.

Dr. Alexandra Schamel (München)

„...un ensemble satisfaisant“: Allegorie und *situation éternelle* in Baudelaires „Le Cygne“

Durch die fortschreitende technische und wirtschaftliche Entwicklung veränderte sich seit etwa 1820 die Lebenswelt der Zeitgenossen grundlegend. Der öffentliche Raum wirkte auf den Einzelnen immer intensiver durch optische Reize. Seit Ende der 30er Jahre avancierte die Daguerreotypie zum ersten kommerziellen fotografischen Verfahren. Fotoateliers machten Porträts und Stadtansichten zu einem integralen Bestandteil des täglichen Lebens. Die Farblithographie ermöglichte die massenhafte Vervielfältigung von Zeichnungen und Illustrationen in industriellen Druckerzeugnissen (Zeitschriften, Plakatwerbung). So bestimmte ein anwachsendes Maß visueller Information die Alltagserfahrung des Einzelnen. Auch die bauliche Modernisierung von Paris appellierte in besonderer Weise an den Sehsinn. Die von 1822-1842 entstehenden Passagen erzeugten durch künstliches Licht, Spiegel und Glasarchitektur eine Vielzahl bildhafter Effekte, die die Aufmerksamkeit in verschiedene Richtungen lenkte. Seit 1852 konfrontierte Haussmanns Bauprogramm die Pariser mit einem z. T. völlig neuen Erscheinungsbild ihrer Stadt.

Die Masse der optischen Reize überlastete die Wahrnehmung des Einzelnen. Es wurde schwierig, im Chaos der gleichzeitig einströmenden Sinneseindrücke einen transzendentalen Standpunkt einzunehmen, d. h. die äquivalenten optischen Daten zu einem Sehfeld zu synthetisieren bzw. einen

stetigen Wahrnehmungsbereich zu definieren. Viele Zeitgenossen hatten deshalb den Eindruck, gar nichts mehr oder nicht mehr genügend zu sehen, sowie Kontingenz und Zeitlichkeit radikal unterworfen zu sein. Konturieren und Identifizieren wurde zum „wunden Punkt“ der Modernen, zum bohrenden Komplex eines epistemologischen Scheiterns, der substituierende imaginäre Energien aktivierte.

Baudelaire reagiert auf diese Krise der Wahrnehmung mit der Abkehr von der Außenwelt und der Konstruktion innerer Bilder. In diesen „malt“ der Dichter „seine Seele“ (*peindre l’âme*), eine Kunst, die die Salonkritiken veranschaulichen. Auffällig ist dabei Baudelaires vielmalige Forderung nach Komposition und innerer Einheit des Gemäldes (*unité, composition, harmonie*). Ausgehend von dieser Beobachtung vertritt der Vortrag vor dem Hintergrund des kulturellen Umbruchs seit 1820 die These, dass Baudelaire den Verlust des transzendentalen Standpunktes der Wahrnehmung in einer visuell desorientierenden Außenwelt durch einheitsstiftende Strukturen seiner lyrischen Bilder zu kompensieren sucht. Die Analyse des Gedichts „Le Cygne“ aus den *Fleurs du Mal* soll illustrieren, wie Baudelaire diese Kompensation im Sprachkunstwerk mit dem Stilmittel der Allegorie realisiert. Der dem hellsichtigen Dichter-Flaneur eignende spirituelle Sinn, der die disparaten äußeren Eindrücke zu Elementen einer kohärenten imaginären Szenerie umcodiert, erzeugt ein allegorisches Bildfeld von überzeitlicher Gültigkeit. Es bezeichnet die *situation éternelle* des Exilierten, eine Situation Situation ewiger Unerlöstheit, die der Flüchtigkeit des Pariser Stadtlebens enthoben ist.

„Aussi devant ce Louvre une image m’opprime“. Dialogische Kunst im Werk Charles Baudelaires



Le progrès technique et économique avait pour effet que, depuis 1820, le vécu des contemporains subit une transformation fondamentale. L'espace public provoqua un grand nombre d'attraits visuels à l'individu. Dès la fin des années 30, la daguerréotypie devenait le premier procédé commercial de la photographie. Des ateliers de photographe faisaient des portraits et des vues de la ville une partie intégrante de la vie quotidienne. La lithographie en couleur donnait la possibilité de reproduire des dessins et des illustrations dans les produits de l'imprimerie industrielle (revues, publicité par affiches). Ainsi, une quantité d'informations visuelles de plus en plus grande déterminait l'expérience quotidienne de l'individu. En outre, la modernisation architecturale de Paris s'adressait particulièrement à la vue. Les Passages, construits de 1822 à 1842, créèrent, par la lumière artificielle, des miroirs et l'architecture en verre, des effets optiques qui dirigeaient momentanément l'attention dans différentes directions. Depuis 1852, les constructions d'Hausmann confrontent les Parisiens avec l'aspect parfois complètement nouveau de leur ville.

La masse de stimuli optiques surchargeait la perception de l'individu. Il devenait difficile de prendre un point de vue transcendantal dans le chaos des impressions indifférentes, c'est-à-dire de faire la synthèse des multiples données optiques en créant un champ permanent de vision ou en définissant un champ de perception. Par conséquent, beaucoup de contemporains avaient l'impression de ne plus rien voir ou de ne pas voir assez, et, en même temps, d'être complètement soumis à la contingence et à la fugacité du temps. L'acte de visualiser et d'identifier des contours devenait le „point sensible“ des modernes, le complexe aussi d'un échec épistémologique qui a activé les énergies substitutives de l'imagination.

Baudelaire réagit à cette crise de la perception en se détournant du monde extérieur et en créant des images intérieures. Dans celles-ci, le poète „peint son âme“, un art que les critiques des Salons illustrent. Ce qui est remarquable, pourtant, c'est le postulat engagé de Baudelaire de l'unité de la composition du tableau (*unité, composition, harmonie*). Sur la base de cette observation et dans le contexte de la transformation culturelle suggérée depuis 1820, la communication défend la thèse que Baudelaire, en créant des structures de synthèse dans ses images lyriques, essaie de compenser la disparition du point de vue transcendantal qui signifie l'expérience de désorientation visuelle de son temps. L'analyse du poème „Le Cygne“ des *Fleurs du Mal* illustrera comment Baudelaire réalise cette compensation dans l'œuvre littéraire en utilisant l'allégorie. Le sens spirituel (propre au poète-flâneur) qui traduit les impressions disparates du monde extérieur en une scène imaginaire cohérente, crée un champ de vision allégorique qui nécessite une validité intemporelle. Ce champ de vision signifie la *situation éternelle* de l'exilé, situation de la damnation irrémédiable qui est détachée de la vie quotidienne et mouvementée de Paris.

Prof. Dr. Karin Westerwelle (Münster)

„Le bleu, c'est-à-dire, le ciel“. Quelques réflexions sur Baudelaire et la couleur

Baudelaires Kunstkritik und sein dichterisches Werk beziehen sich in vielfältiger Weise auf die bildenden Künste. Den traditionellen *paragone*, dass der Maler ein Dichter, der Dichter ein Maler sei, erläutert Baudelaire, indem er Delacroix mit Victor Hugo vergleicht oder den Dichter im Gewand des Malers, mit dem „beau gilet, d'une couleur, à la fois riche et fanée“, zeigt, wie in dem Prosagedicht „Les bons Chiens“. Porträts, photographische Szenen, ironische Bildelemente bestimmen neben genannten Malern, Bildhauern, Zeichnern (darunter Karikaturisten und ein Photograph) den Bild-Text-Horizont der *Fleurs du mal* und des *Spleen de Paris*. Einzelne Beschreibungen und ekphrastische Evokationen – wie die synthetischen Werkansichten in „Les Phares“ – rufen Bilder vor dem geistigen Auge des Lesers auf, der Künstlerfiguren und ihre Werke imaginiert. Darüberhinaus setzt sich Baudelaire mit dem malerischen Stil, d.h. der „pittoresken“ Darstellungsweise (z.B. im Vorwort des *Spleen de Paris* oder in der Auswahl der Frontispize für sein Werk), und mit jener *illustration* der französischen Dichtungssprache auseinander, die – wie Th. Gautier formuliert – darin besteht, „de changer le dictionnaire en palette“, also die Formen, Farben und Verfahren der Malerei in das literarische Vokabular einzubetten. Auf der Ebene von

„Aussi devant ce Louvre une image m’opprime“. Dialogische Kunst im Werk Charles Baudelaires



konturstarker Zeichnung und flächenausmalender Farbe reflektiert Baudelaire semantische Bedeutung und expressive Wirkung von Kunstwerken und damit auch von Literatur.

Der Vortrag konzentriert sich auf die Bedeutung und Funktion von Farbe in der Ästhetik Baudelaires. Der Farbe kommt die Rolle einer Unbestimmtheitskategorie zu. Sie vergegenwärtigt etwas unabhängig von den Gegenständen, die sie auskleidet und vorstellt. Bereits im frühen Werk, im *Salon de 1846*, integriert Baudelaire die Farbe in die Definition der romantischen, modernen Kunst und widmet ihr überdies ein einzelnes Kapitel. Die Reflexion über die Farbe steht am Kreuzungspunkt von Rhetorik, von ästhetischer Veranschaulichung und scheinhafter Verstellung.

Face à la large gamme des références baudelairiennes aux œuvres d’art (noms des artistes et des œuvres, descriptions ephrastiques, style pittoresque et enrichissement des manières de dire visuelles, dessin et couleur), la communication se propose de dégager la sémantique et la fonction de la couleur chez Baudelaire au croisement de la rhétorique, de la mise en scène esthétique et de l’illusion trompeuse.

Prof. Dr. Michael Zimmermann (Eichstätt)

Baudelaire und die Diskursgeschichte der „correspondances“:

Synästhetische Grammatik der Künste oder Rebellion des wahrnehmenden Körpers gegen seine Rationalisierung?

Von Herder bis zum Symbolismus florierten Theorien der Synästhesie und der Korrespondenz. Verbindungen zwischen den unterschiedlichen Sinnen, insbesondere den körperfernen, dem Sehen und Hören, gehören in einen diskursiven Zusammenhang, der auch in der Metapher der Stimmung und ihrer historischen Entwicklung fassbar wird. Die Stimmungsmetapher kam Mitte des 18. Jahrhunderts auf. Zwei Entwicklungen trafen dabei aufeinander: Zum einen verstand man, dass die Übertragung der Nervenreize auf elektrochemischen Vorgängen beruht. Entsprechend stellte man sich das Nervensystem als einen insgesamt in Vibrationen begriffenen Apparat vor, der letztlich auf Außenweltreize reagiert. Zum anderen konzipierte man die Schwingungen, durch die der Psychismus auf das außenweltliche Geschehen antwortet, als bestimmt durch mathematisch-musikalische Gesetzmäßigkeiten, die ihnen Einheit verleihen. Ältere Vorstellungen über die Musik als „exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi“ (Leibniz) waren durch die neueren musikalischen Harmonielehren Rameaus oder Bachs vermeintlich bestätigt worden. Im 19. Jahrhundert, spätestens seit Helmholtz und seinem Lehrer Johannes Müller, entdeckte man jedoch, dass die Reize unterschiedlicher Sinne nicht auf ein und denselben Nervenbahnen übertragen werden, sondern vielmehr über klar voneinander getrennte neurophysiologische Netzwerke ans Gehirn vermittelt werden. Helmholtz’ *Lehre von den*

Tonempfindungen (1863) und sein *Handbuch der physiologischen Optik* (1867) sanktionierten die getrennte Betrachtung von Hören und Sehen. Auf Seiten der Physiologie der Sinnesorgane wurden die Sinne also voneinander getrennt und bald auch durch unterschiedliche, optische oder akustische Apparate aufgerüstet, übertragen oder reproduziert. Dennoch blieb die Stimmungsmetapher nicht nur wirksam, sondern sie erlebte – wie die Theorie der Korrespondenzen – sogar eine neue Konjunktur, weil sie – so die These – gegen die rationalisierende Separierung der Sinne in Stellung gebracht werden konnte.

Baudelaire greift auf zwei Möglichkeiten zurück, die Korrespondenzen diskursiv zu erfassen: Besonders in seinen Kritiken zu Delacroix und zur Farbtheorie geht er von Eugène Chevreuls *De la loi du contraste simultané des couleurs* (1839) aus und stellt die Verbindungen zwischen Hören und Sehen als rationalisierbar dar, selbst wenn er die genauen, kausalen Wechselwirkungen bisweilen an eine künftige Psychologie delegiert. Zunehmend fasst er jedoch die Assoziationen zwischen musikalischen und visuellen Harmonien umgekehrt als Zeichen des unverbrüchlichen Zusammenhangs aller Arten der Wahrnehmung auf, die sich in ihrem Zusammenspiel der Rationalisierbarkeit gerade entziehen. Selbst Emotionen der Zerrissenheit und der Spaltung setzen die Ganzheit des empfindenden Leibes voraus.

**„Aussi devant ce Louvre une image m’opprime“.
Dialogische Kunst im Werk Charles Baudelaires**



Viele Symbolisten knüpfen an Baudelaire an und entwickeln eine Poetologie, in der die Korrespondenzen subversiv gegen Tendenzen aufgeföhren werden, die Sinnlichkeit in unterschiedliche psycho-physische Mechanismen aufzuteilen und Auge und Ohr auch durch getrennte apparative Prothesen vom Stereoskop zum Phonographen zu supplementieren. Baudelaire hält die konträren Diskurse über Korrespondenzen und die untergründige Ganzheit der Wahrnehmung, der Aisthesis, in der Schweben. Spätere Generationen, die seine Anregungen aufgreifen, arbeiten beide Pole des Diskurses jedoch deutlicher heraus. Während die meisten symbolistischen Dichter – und Künstler wie Gauguin – die Korrespondenzen für unergründlich oder „geheim“ halten und sie gegen eine mechanistische Auffassung der menschlichen Sinnlichkeit einsetzen, versuchen Avantgarden seit Seurat und dem Pointilismus sich an Kunst-Grammatiken, in denen die einander „korrespondierenden“ bildnerischen Mittel wohlortiert Grundbefindlichkeiten wie Dur und Moll, Dynamogenie oder Inhibition, Steigerung oder Senkung des körperlichen Bereitschaftstonus ausdrücken.