

Bäse



Blumen



Böse Blumen

Baudelaires *Fleurs du Mal*
und die Kunst

Für die Sammlung
Scharf-Gerstenberg, Nationalgalerie,
Staatliche Museen zu Berlin
herausgegeben von Kyllikki Zacharias



Nationalgalerie
Staatliche Museen zu Berlin

Inhalt

Das Schöne ist immer bizar	12
KYLLIKKI ZACHARIAS	
<i>15 Les Fleurs du Mal</i>	
Blüten der Moderne	36
Charles Baudelaires <i>Blumen des Bösen</i> und die Folgen	
BENJAMIN LOY	
<i>43 Böse Blumen</i>	
<i>55 Depression</i>	
Am Horizont das verlorene Paradies	64
Formen der Grenzüberschreitung bei Baudelaire	
DIETHELM KAISER	
<i>73 Eros und Rausch</i>	
<i>85 Krankheit und Verfall</i>	
Blüten der Versuchung	94
Manifestationen »böser« Sexualität in der Kunst der Avantgarde	
FRANK SCHMIDT	
»Im Circe-Bann des Opiums«	102
Schlafmohn und Rausch in Literatur, Musik und Kunst	
SASCHA M. KLEIS	
<i>109 Surrogate</i>	
<i>121 Kitsch</i>	
Queere Blumen	132
THOMAS RÖSKE	
<i>137 Blumen des Grauens</i>	
Wie die Blume böse wurde	150
HANS VON TROTHA	
Zum Beispiel: die Narzisse	156
OLIVER SEIFERT	
<i>165 Irrgärtnerei</i>	
Werkverzeichnis	170
Bildnachweis	175
Impressum	176



Das Schöne ist immer Bizar

Kyllikki Zacharias

Du hast mir deinen Schmutz gegeben
und ich habe daraus Gold gemacht.
CHARLES BAUDELAIRE 1861 · ÜBER DIE STADT PARIS

ARTAUD: Hat der Surrealismus noch immer
dieselbe Bedeutung für die Gestaltung
oder die Unordnung unseres Lebens?
BRETON: Das ist der Schmutz, der allein
aus Blumen besteht.

LA RÉVOLUTION SURREALISTE · MÄRZ 1928

Mitte des 19. Jahrhunderts erschienen kurz nacheinander zwei grundlegende Schriften, in denen es um eine neue Bedeutung des Hässlichen und des Bösen geht: die *Ästhetik des Häßlichen* (1853) des deutschen Philosophen Karl Rosenkranz und *Les Fleurs du Mal* (1857) von Charles Baudelaire. Versuchte der heute nahezu unbekannte Philosoph, in einer allgemeinen Ästhetik neben dem reinen Schönen und Guten auch dem Hässlichen einen Platz einzuräumen, so unternahm der Dichter das Wagnis einer Gratwanderung, die ihn zu einem der berühmtesten Vertreter der Moderne machen sollte.

Anders als Rosenkranz, dem es um die Rettung eines in sich ausgewogenen Gesamtsystems ging, erkannte Baudelaire die Unmöglichkeit dieses Unterfangens. Obwohl auch er die Idee eines übergeordneten Schönen und Guten nie aufgab (er bezeichnete sich gar als gläubigen Katholiken), war sich Baudelaire des immer weiter aufklaffenden Abgrunds bewusst, der seine Lebenswelt von den hehren Idealen trennte.

Angesichts einer sich durch die Industrialisierung rasant verändernden Welt (Baudelaire sprach von »Amerikanisierung«) setzte im 19. Jahrhundert eine »Umwertung aller Werte« (Friedrich Nietzsche, 1886) ein, die jedes auf Tradition und Glauben basierende statische Wertesystem, wie Rosenkranz es noch zu verteidigen suchte, ins Wanken brachte. Aus heutiger Sicht lassen sich Baudelaires *Fleurs du Mal* als kongeniale Vorboten einer neuen ästhetischen Wahrnehmung verstehen, in der das Schöne auch hässlich oder böse sein kann.

Die bildende Kunst spielt nicht nur in Baudelaires ästhetischen Schriften, sondern auch in den *Fleurs du Mal* eine wichtige Rolle: Es werden Kunstwerke beschrieben oder

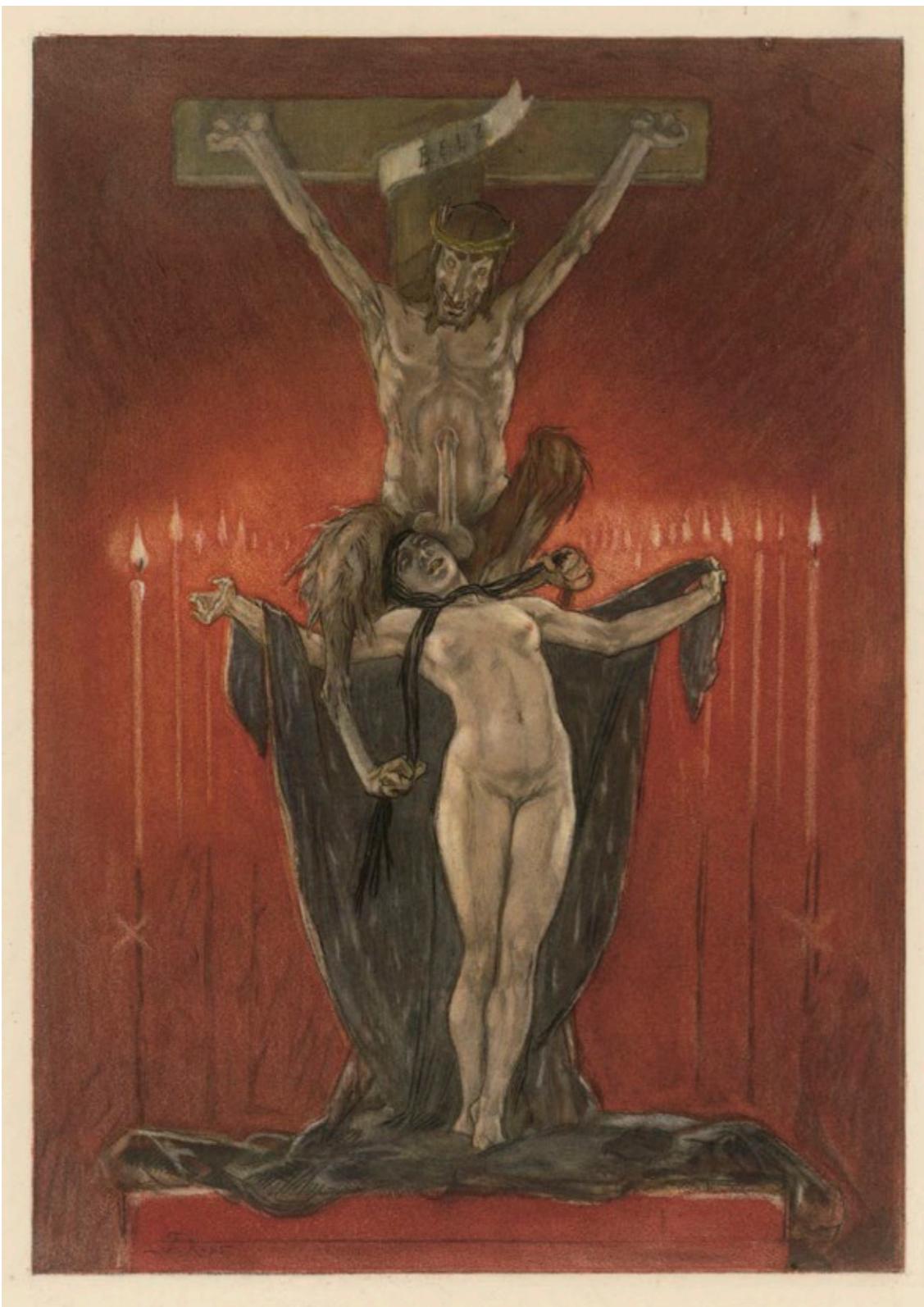
Künstler genannt, die Baudelaire verehrt – angefangen mit Leonardo, Rubens und Rembrandt über Francisco de Goya bis hin zu Eugène Delacroix. Auch sprachlich sind in seinen Gedichten Wort und Bild eng miteinander verknüpft – man denke nur an das mächtige Bild des verwesenden Eselkadavers, das 1929 in einem der wohl berühmtesten Filme der Surrealisten, *Un chien andalou* von Luis Buñuel und Salvador Dalí, wieder auftaucht.

Für die Surrealisten waren das vermeintlich Hässliche und Böse der magische Zauberschlüssel für eine gänzlich neue Ästhetik. Sie liebten Lautréamonts *Gesänge des Maldoror* oder die Schriften des Marquis de Sade und setzten sich für Verbrecherinnen ein, um dem kunst- und literaturbeflissenem Establishment Wege in eine andere, bis dahin unbekannte Welt aufzuzeigen. Niemals ging es dabei um die Zerstörung an sich, immer um eine Dekonstruktion des vermeintlich Guten, das dem Neuen, Unerprobten das Existenzrecht verwehrt.

»Das Schöne ist immer bizar«, schrieb Baudelaire in einer Besprechung des Pariser Salons von 1855. Und in seinem Tagebuch notierte er: »Ich habe die Definition des Schönen gefunden – meinen Schönheitsbegriff. Etwas zugleich voller Trauer und voll verhaltener Glut, etwas schwebend Ungenaues, das der Vermutung Spielraum lässt« (*Raketen*, 1855–1862).

Die Ausstellung *Böse Blumen* ist eine Gratwanderung. Sie wirft einen Blick in menschliche Abgründe und gerät an die Grenzen des guten Geschmacks. Keinesfalls will sie die Dichtungen Baudelaires illustrieren. Sie ist nicht systematisch und hält keine Lehren bereit. Sie ist selbst ein Strauß wilder Blüten, verheißungsvoll, giftig und hoffentlich stilleblütenfrei.

Les Fleurs du Mal



FÉLICIEN ROPS
Le calvaire. Die Kreuzigung
Aus der Serie *Les Sataniques* · um 1882

Die ungebilderte Erstausgabe der *Fleurs du Mal*, 1857 in Paris erschienen, wurde wegen »Beleidigung der öffentlichen Moral« verboten. Baudelaire ließ 1861 eine zweite, bereinigte und zugleich erweiterte Ausgabe folgen, für die er diesmal auch eine Illustration als Frontispiz plante. Félix Bracquemond schuf nach seinen Vorgaben verschiedene Varianten, die Baudelaire allerdings ablehnte, weil er sie lächerlich fand.

Schließlich gelang es Félicien Rops, mit dem Baudelaire sich angefreundet hatte, für die belgische Ausgabe der in Frankreich inkriminierten Gedichte unter dem Titel *Les Épaves* (Strandgut) eine Grafik zu schaffen, die den Vorstellungen des Dichters entsprach. Im Zentrum erscheint der zum Skelett mutierte Baum der Erkenntnis, umgeben von Pflanzen, die die sieben Todsünden symbolisieren: Schlangenwurz steht für den Neid (*invidia*), der verrottende Baumstamm für Faulheit (*pigritia*), das Knabenkraut für die Wollust (*libido*), die Sonnenblume für Stolz (*superbia*), die kaktusartige Stachelpflanze für Zorn (*ira*), die gierig raffenden Wurzelhände für Geiz (*avaritia*) und die Melone für Völlerei (*gula*). Darüber hält eine dunkle Chimäre das Medaillon Baudelaires in die Höhe, während unten ein Pegasus-Skelett kauert, an dem ein Schild lehnt, der die Sünden in ihr Gegenteil verkehrt: Der Strauß mit einem Hufeisen im Schnabel steht alten Emblem-Büchern zu folge für die Tugend, worauf auch die Inschrift verweist: *virtus durissima coquit* (Die Tugend erweicht auch das Härteste).

Odilon Redon hat Baudelaire nicht mehr persönlich kennengelernt. Gleichwohl sollten die Gedichte und Schriften des Dichters für Redons gesamtes Schaffen von fundamentaler Bedeutung sein, wie sich auch anhand einzelner Motive, etwa dem des abgeschnittenen Kopfes (siehe hierzu das Gedicht *Eine Märtyrin*), belegen lässt. 1890 entstanden neun Radierungen zu einzelnen Textstellen aus den *Fleurs du Mal*. | KyZ



FÉLIX BRACQUEMOND
Obne Titel · 1857
Unpubliziertes Frontispiz für *Les Fleurs du Mal*



FÉLICIEN ROPS
Frontispiz für *Les Épaves (Strandgut)*
von Charles Baudelaire · 1866



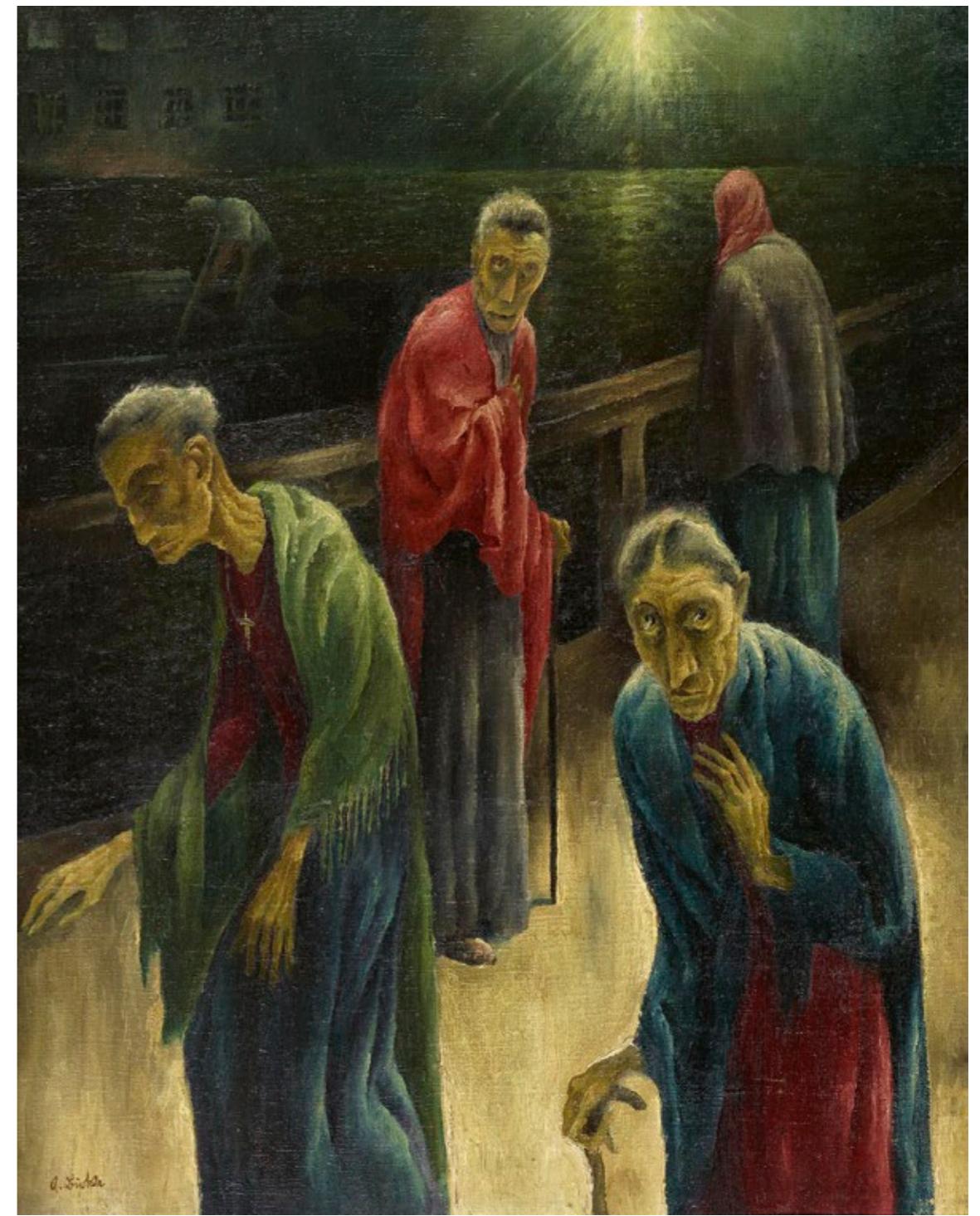
RENÉ MAGRITTE
Les Fleurs du Mal · 1946

Hatte sich Baudelaire zunächst auf die Kunst bezogen, so setzte umgekehrt schon kurz nach dem Tod des Dichters eine bis heute fortdauernde Wirkung der *Fleurs du Mal* auf die Kunst ein – mit Werken, die explizit auf den Titel des Gedichtbandes Bezug nehmen oder auf einzelne darin enthaltene Gedichte, wie die Gemälde von Eugène Laermans oder Albert Birkle, die sich auf *Les petites vieilles* (Die kleinen Alten) beziehen.

Daneben lassen sich etliche Werke auch indirekt auf Baudelaires Gedichtband beziehen. Ein solcher Zusammenhang lässt sich etwa bei Hannah Höch vermuten, die neben dem Gemälde *Les Fleurs du Mal* von 1922–1924 wenig später ein weiteres schuf, in dem eine riesenhafte Blume mit schwarzen Staubblättern erscheint (*Die Treppe*, 1923–1926). Auch für Kees van Dongens bereits 1910 entstandenes Blumenstillleben, aus dessen Mitte ein riesiges Auge den Betrachter anblickt, lässt sich ein Bezug vermuten: In einem der berühmtesten Gedichte der *Fleurs du Mal*, den *Correspondances*, spricht Baudelaire von einem »Wald von Symbolen«, die nicht wir, sondern die uns anblicken. | KyZ



EUGÈNE LAERMANS
Les Fleurs du Mal · 1891



ALBERT BIRKLE
Die kleinen Alten · 1923

Depression



»Spleen und Ideal« ist der erste und größte Abschnitt der *Fleurs du Mal* überschrieben. In der Ausgabe von 1861 umfasst er 85 von insgesamt 126 Gedichten. In antithetischer Konstellation zum Ideal – die Opposition der beiden Begriffe bildet gewissermaßen das Grundgerüst des gesamten Bandes – entfaltet der »Spleen« ein ganzes Spektrum von Bedeutungsnuancen. Im Französischen gern mit *ennui* (Langeweile) in Verbindung gebracht, lässt *spleen* sich auch als Melancholie oder Schwermut übersetzen, als Niedergeschlagenheit, Verdruss oder Ärger bis hin zur tiefen Trostlosigkeit und Depression.

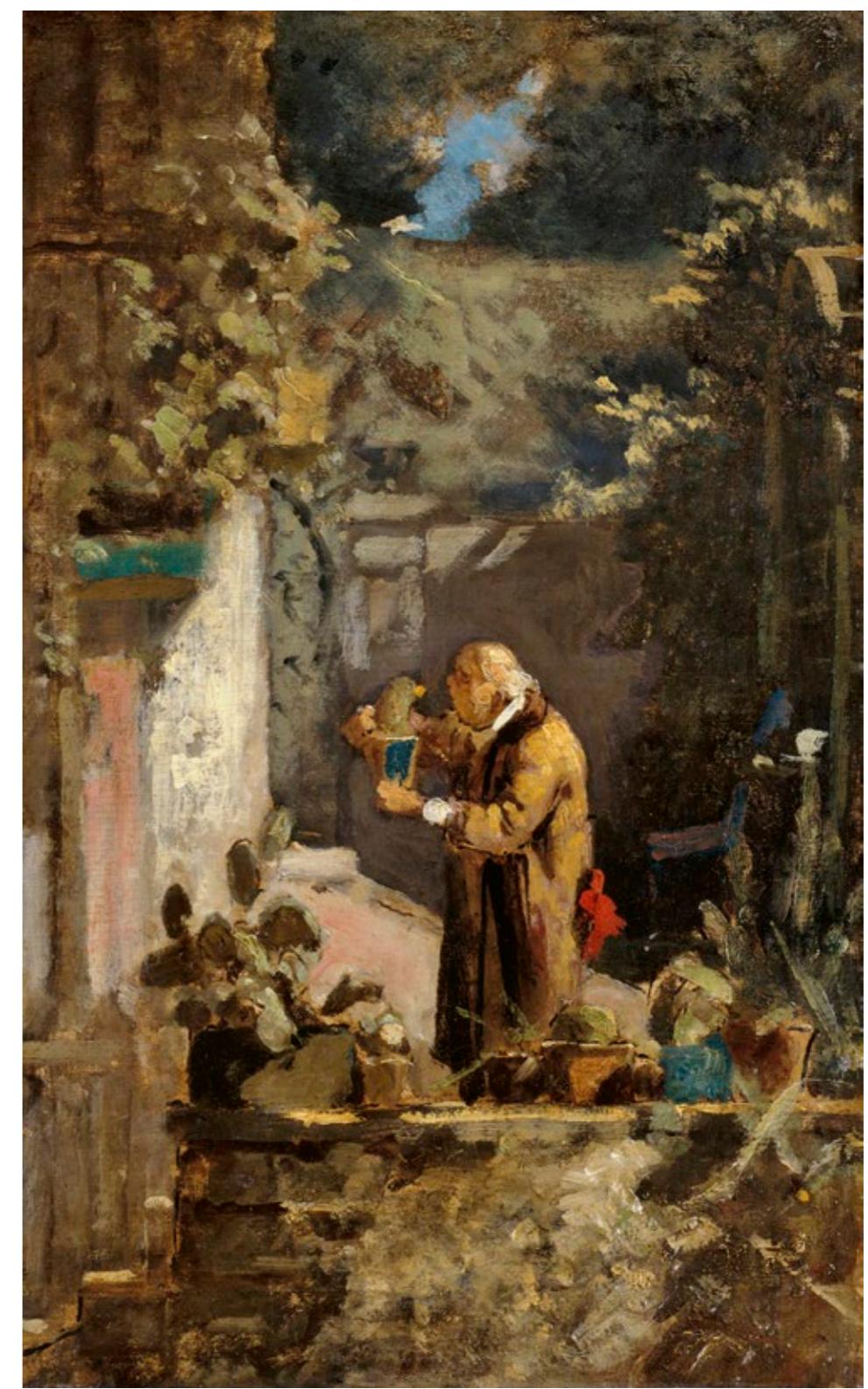
Der Baudelaire'sche »Spleen« ist die Verzweiflung an einer Welt, die dem Ideal von Schönheit, Gerechtigkeit und Harmonie nicht entsprechen kann – eine Depression, der der schöpferische Funke aber (oder gerade deswegen) noch nicht abhanden gekommen ist. Angesichts einer durch rationalisierten und durch kapitalisierten Welt (ein Topos, der sich schon bei Edgar Allan Poe findet, den Baudelaire mit seinen Übersetzungen berühmt gemacht hat) ist es gerade das Wachstum der »Blüten des Bösen«, das neue Hoffnung verleiht.

Die von Ulf Soltau gesammelten *Gärten des Grauens* sind Zeugnisse einer nun schon seit Jahren um sich greifenden Mode, Vorgärten in Steinwüsten zu verwandeln. Sonderbarerweise scheint gerade die Nähe zur Natur – die meisten dieser Vorgärten sind in ländlichen Gegenden zu finden – den Wunsch nach einem gefängnisähnlichen Milieu zu wecken. In diesen kunst- und poesiefernen, von Ordnungzwang dominierten Arealen scheint nicht allein die Arbeit, sondern jegliches Tun zum Tode verurteilt. Welch deprimierende Aussicht – wenn nicht auch hier bisweilen die »Blüten des Bösen« austreiben würden, etwa in der Gestalt einer riesenhaften Phallus-Konifere, flankiert von hodenartigen Gebüschen, die in einer überraschend ironischen Wende dem gesamten lebensfeindlichen Projekt hohnsricht. | KyZ



ANONYM
*Karthago, Porträt Frau v. Schuler
vor einer Kaktee · 1969*

60



CARL SPITZWEG
*Der Herr Pfarrer als Kakteenfreund
um 1855*

61

Blüten oder Versuchung

**Manifestationen
»böser« Sexualität in der Kunst
der Avantgarde**

Frank Schmidt



HONORÉ DAUMIER
*Der Weg des Lebens sollte mit
Blüten bestreut sein!*
In: *Le Charivari*, 2. Februar 1840
Yale University Art Gallery, New Haven



HONORÉ DAUMIER
*Ein Musterhaushalt, seit dreißig Jahren
pflegen sie die Tugend und die Levkojen!*
In: *Le Charivari*, 10. Juli 1846
Musée Carnavalet, Paris

»Der Weg des Lebens sollte mit Blüten bestreut sein!« Für den Spaziergänger in Honoré Daumiers Lithographie ist das Motto mit einer schmerhaften Erkenntnis verbunden, wobei ihm nicht Blumen, sondern deren Töpfe zum Verhängnis werden. Mit voller Wucht hat eines der Gefäße seinen Zylinder getroffen und ihm die Krempe bis auf die Nasenspitze hinuntergedrückt.

Wie der Blumentopf zielt die 1840 in *Le Charivari* veröffentlichte Karikatur auf den Typus des Biedermannes.¹ Blumen, in Töpfen, Beeten oder Sträußen, tauchen in zahlreichen Darstellungen Daumiers als Inbegriff des Spießbürgertums auf. Besonders heimtückisch kommt eine Szene aus den *Bons Bourgeois* daher, die 1846 ebenfalls in der Zeitschrift abgedruckt wurde. Sie zeigt einen älteren Mann mit Schlafmütze beim Gießen seines opulenten Fenstergarten. Parallel dazu führen uns seine innig an einer

¹ Man denke in diesem Zusammenhang auch an die äquivalente Funktion des Motivs bei Carl Spitzweg.

² Wobei »giroflée« mehrdeutig ist und neben Levkojen auch die spurenhinterlassende Ohrfeige bezeichneten kann. Siehe z.B. www.cnrtl.fr/definition/giroflée (11. Oktober 2024).

³ Baudelaires Wertschätzung für den Künstler äußerte sich nicht nur im 1866 veröffentlichten Epigraph *Vers pour le portrait de M. Honoré Daumier*, er bezeichnete Daumier auch als einen der wichtigsten Vertreter der zeitgenössischen Kunst, in dessen modernen Historien aufge-

Blume riechende Frau und der Kommentar »Ein Musterhaushalt, seit dreißig Jahren pflegen sie die Tugend und die Levkojen!« vor Augen, dass die Blütenpracht hier einzig auf der verlorengegangenen Intimität des Paares gründet.²

Nicht latent, sondern ausgesprochen konkret manifestiert sich die Sexualität im selben Zeitraum in den Gedichten Charles Baudelaires.³ 1857 erschien die erste Ausgabe der *Fleurs du Mal* und versetzte die Bourgeoisie mit ihrem Bouquet an gefühlten Tabubrüchen, Zumutungen und Verwerfungen in Aufruhr. Auf eine empörte Kritik folgten die Verurteilung des Autors wegen »Beleidigung der öffentlichen Moral« und das Verbot von sechs der enthaltenen Gedichte.⁴ Ein Blick darauf macht deutlich, an welchen Themen sich die Sittenwächter störten, stechen diese Gedichte doch sämtlich durch explizite Schilderungen der Sexualität hervor.

fassten Karikaturen sich die beobachtete Realität mit der Imagination verbinden. Siehe Charles Baudelaire: *Curiosités esthétiques*. Paris 1868, S. 397–402; Claire Moran: Baudelaire, Daumier, and the Reinvention of History Painting. In: *Dix-Neuf*. Journal of the Society of Dix-Neuvémistes, 16,1 (2012), S. 49–61.

⁴ Die gegen Baudelaire verhängte Geldbuße von 300 Francs wurde später auf 50 Francs gesenkt. Zum Vergleich: Für seine Karikatur *Gargantua* war Daumier 1833 noch zu einer sechsmaligen Gefängnisstrafe und zur Zahlung einer Summe von 500 Francs verurteilt worden.

Der Baum der phallischen Erkenntnis

Wenig überraschend ging gerade von den inkriminierten Inhalten ein besonderer Reiz aus, was sich mit einiger Verzögerung auch in bildkünstlerischen Verarbeitungen niederschlug. Für die erste im Zusammenhang mit den Gedichten Baudelaires veröffentlichte Darstellung gilt dies nur bedingt. 1866 erschien in Belgien der kleine Band *Les Épaves*, der neben 17 neuen auch die in Frankreich verbotenen Gedichte enthielt. Das von Félicien Rops angefertigte Frontispiz (Abb. S. 17) basiert auf einer Idee Baudelaires,⁵ der in einer zeitgenössischen Abhandlung über Totentänze auf eine Darstellung von Adam und Eva unter einem Skelettbaum gestoßen war.⁶ Die vielfach rezipierte Darstellung geht auf einen 1543 entstandenen Kupferstich Sebald Behams zurück, in dem der Tod die drohenden Konsequenzen des Sündenfalls mit wissendem Blick auf Evas Körper kommentiert.⁷ Allerdings war Baudelaire weder an der Vanitassymbolik noch an der frontalen Präsentation des nackten Stammelternpaars interessiert, sondern schlicht am Baum der Erkenntnis von Gut und Böse, der ihm als idealer Vorspann einer Neuauflage der *Fleurs du Mal* vorschwebte.⁸

In Rops' Radierung umwuchern die sieben Todsünden in Gestalt »böser« Pflanzen den Stamm des Baumes, wie in einem botanischen Garten sorgfältig beschriftet. Ein skelettiertes Pegasus, ein Medaillon mit Straußensymbol und eine Chimäre mit dem Konterfei Baudelaires ergänzen die Komposition, deren vermeintliche Komplexität den Herausgeber zur Beigabe eines erläuternden Textes veranlasste.⁹

Eine geschlechtliche Konnotation erlaubt so nur die Schlange, die im Frontispiz nicht mehr, wie noch in der finalen Vorzeichnung, als Überbringerin des Apfels, sondern als ausschließlich phallische Anspielung vor dem Unterleib des Skeletts fungiert – Hélène Védrine zufolge ein deutlicher Verstoß gegen das theologische Konzept Baudelaires.¹⁰

Abgesehen vom Frontispiz der *Épaves* ließen illustrierte Ausgaben der *Fleurs du Mal* lange auf sich warten; auch weitere Gestaltungsideen für die Werke Baudelaires wurden aufgrund seines frühen Todes nicht mehr realisiert. So vergingen drei Jahrzehnte, bevor sich ab 1896 mit Armand Rassenfosse und Carlos Schwabe gleich zwei Illustratoren des Buchs annahmen, wobei insbesondere die Darstellungen der von Schwabe gestalteten, 1900 bei Meunier erschienenen Ausgabe eine auch in der zeitgenössischen Malerei auszumachende Tendenz erkennen lassen, frönen sie doch weitaus stärker dem Eros als dem Verfall.¹¹

⁵ Nachdem Félix Bracquemond an der Umsetzung der Idee gescheitert war, zeichnete Rops für die finale Version verantwortlich. Siehe Claire Chagniot: *L'image dans le livre: Meryon – Baudelaire – Bracquemond*. In: *Baudelaire, Due secoli di creazione / Baudelaire, Deux siècles de création*. A cura di Ida Merello e Andrea Schellino. Genua 2021, S. 23–44, hier S. 37–41.

⁶ Eustache-Hyacinthe Langlois: *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les Danses des morts*. Rouen: Lebrument, 1851, Tome II, Pl. VII.

⁷ Siehe Ellen Holtzman: Félicien Rops und Baudelaire: Evolution of a Frontispiece. In: *Art Journal* (London/New York) 38,2 (1978), S. 102–106.

⁸ Siehe Hélène Védrine: Allégorie fin-de-siècle. *Les Fleurs du Mal illustrées par Armand Rassenfosse et Carlos Schwabe*. In: *Baudelaire, Due secoli* (wie Anm. 5), S. 86–110, hier S. 88.

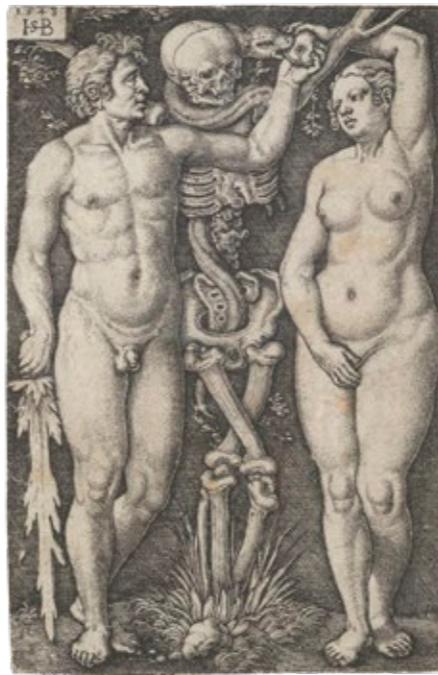
⁹ Rops bediente sich für sein Bildprogramm unter anderem bei der *Iconologia Cesare Ripas*, deren Motive er ins Negative verkehrt. Ebd., S. 90.

¹⁰ Für Baudelaire stand der Baum mit seinen kreuzförmig ausgebreiteten Armen im Fokus. Siehe Védrine, Allégorie (wie Anm. 8), S. 89f.

Fleurs du Mal, überall

Wie sich an den »bösen« Blüten ausgewählter Werke zeigen lässt, erstreckte sich die von Walter Benjamin konstatierte europäische Wirkung der *Fleurs du Mal* auch auf die Bildkunst,¹² mit einem erkennbaren Schwerpunkt – und einiger Verzögerung. Eingeleitet wurde die Wiederentdeckung des Werks 1886 vom griechischen Dichter Jean Moréas, der Baudelaire in seinem symbolistischen Manifest als Vorläufer der Bewegung pries. In der Folge beriefen sich zahlreiche Künstler auf Baudelaires Gedichte. Den sprachlichen Allegorien begegneten die Symbolisten dabei mit visuellen Verrätselungen ganz eigener Art, gemäß der Maxime, dass ein Kunstwerk seine Geheimnisse erst nach ausführlicher Betrachtung preisgeben, aber selbst dann seine Mehrdeutigkeit nicht verlieren dürfe.¹³

Kein Maler des ausgehenden 19. Jahrhunderts hat sich indes ausgiebiger an den erotischen Motiven Baudelaires abgearbeitet als Georges de Feure. Neben der Figur der Femme fatale verliehen in seinem Œuvre lesbische Liebespaare und weibliche Dämonen männlichen Ängsten und Fantasien der Zeit Ausdruck. Von den zahlreichen Auseinandersetzungen des Künstlers mit den *Fleurs du Mal* ist das 1895 im Salon der Société nationale des Beaux-Arts ausgestellte Gemälde *La Voix du Mal* eine der bekanntesten.¹⁴ Im Vordergrund des Bildes sitzt eine von emporragenden Blumenstängeln flankierte Frau gedankenverloren an ihrem Schreibtisch. Ihr linker Arm ruht auf einem Kissen, auf dem sie einen Teil ihres Goldschmucks abgelegt hat. Die Ringe und Armreife, aber vor allem das Gesicht und die erhobene Hand der Dargestellten werden durch die Lichtsetzung hervorgehoben. Ein Tintenfass, Feder und Papier lassen einen im Entstehen begriffenen Text assoziieren. Offen bleibt, ob wir Zeuge einer unvermittelten oder zielgerichteten Imagination werden. Großen Anteil an der ambivalenten Stimmung hat der Blick der Protagonistin, der sich in eine unbestimmte Ferne ebenso wie auf die Szene im Hintergrund richtet, wo sich zwei unbekleidete Frauen auf einer Lichtung einander zuwenden. Der reduzierte, die Struktur des Holzes einbeziehende Farbauftrag trägt dazu bei, die Szene als Fantasiekonstrukt erscheinen zu lassen. Während die auf dem Rücken liegende Frau, die potenziell mit der Protagonistin des Bildes identifiziert werden kann, ihr Gesicht und ihr Geschlecht verdeckt, zeichnet sich ihr offensiveres Gegenüber durch eine dunklere Tonalität der Haut, rotes Haar und die Andeutung zweier Hörner aus.¹⁵ Mit vorgehaltener Hand und der verführerischen



SEBALD BEHAM
Adam und Eva · 1543
The Metropolitan Museum of Art, New York

¹¹ Es handelte sich in beiden Fällen um eine Luxusausgabe für einen ausgewählten Kreis. Die früher, unabhängigen von Buchausgaben entstandenen Serien Odilon Redons und Auguste Rodins verfolgen eine abweichende Konzeption. Siehe Ida Merello: *Les Fleurs du Mal* di Odilon Redon. In: *Baudelaire, Due secoli* (wie Anm. 5), S. 45–67; Julien Zanetta: Rodin, Baudelaire: *l'Enfer* et les *Fleurs*. Ebd., S. 68–85.

¹² Siehe hierzu den Aufsatz von Benjamin Loy im vorliegenden Katalog.

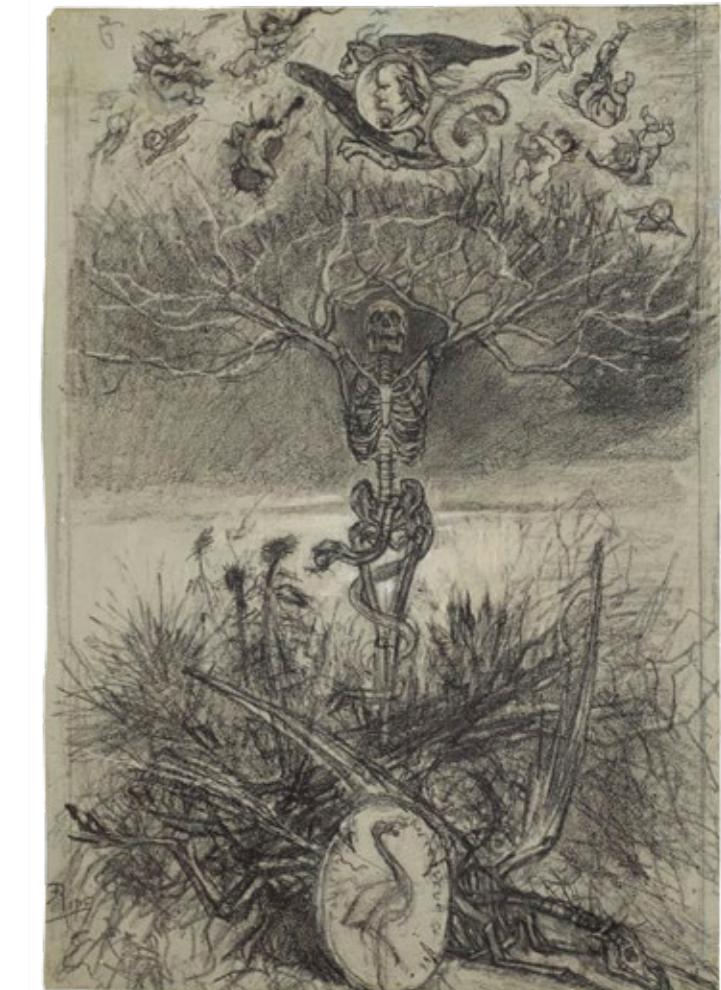
¹³ Siehe Ian Millman: *Georges de Feure. Maître du Symbolisme et de l'Art nouveau*. Paris-Courbevoie 1992, S. 36.

¹⁴ Ein erstes, mit *Fleurs du Mal* bezeichnetes Gemälde, das 1893 im Salon de la Rose+Croix ausgestellt war, lässt sich heute nicht mehr identifizieren. Der zwischen 1892 und 1897 bestehende, von dem Rosenkreuzer Joséphin Péladan ins Leben gerufene Salon bot zahlreichen Symbolisten ein Forum. Siehe Millman (wie Anm. 13), S. 40.

¹⁵ Die Andeutung findet im Handgestus der Hauptfigur eine Wiederholung.



GEORGES DE FEURE
La Voix du Mal · 1895
Privatsammlung



FÉLICIEN ROPS
Entwurf für das Frontispiz zu
Les Épaves von Charles Baudelaire · 1866
Museum voor Schone Kunsten, Gent



GERD ROHLING
Wasser und Wein · 1989–1996

Surrogate

Strategien, dem Ennui des Lebens zu entkommen, gibt es viele. Neben Eros und Rausch sind es verschiedene Formen von Ersatz, mit denen man sich gerne behilft. Mit dem von Baudelaire für die Wirkung von Drogen geprägten Begriff der »künstlichen Paradiese« ließe sich auch die seit der Industrialisierung immer wilder wuchernde und nie versiegende Welt des Dekors beschreiben. Hier triumphieren Surrogate aus Plastik und Kunststoff – man denke nur an den riesigen Markt für Weihnachtsdekorationen, an weltweit agierende Imperien für Geschenkartikel oder nutzlose Einrichtungsgegenstände.

Gerd Rohlings Gläser und Schalen (*Wasser und Wein*) erinnern zunächst an altrömisches Glas, bis man bemerkt, dass es sich um Kunststoffrelikte handelt, die der Künstler als Strandgut fand. Ihre betörende Schönheit verdankt sich einem natürlichen Alterungsprozess und täuscht zugleich darüber hinweg, dass es sich letztendlich um giftige Stoffe handelt, die die Meere verseuchen.

Les Fleurs du Mal von Moritz Wehrmann entstanden hingegen auf dem Pariser Friedhof Père Lachaise. Mit einer speziellen Blitztechnik bei Tageslicht fotografiert, erscheinen die künstlichen Blumengestecke in kränklich-fahlem Licht. Ihre vertrottenden Zweige recken sich gespensthaft in die Höhe – vor einem geheimnisvoll düsteren Hintergrund, der an die Blumen-aquarelle von Barbara Regina Dietzsch erinnert. | Kyz



Vase · um 1900

110



Vase · um 1900

111



Abwurf der zweiten Atombombe über Japan in Nagasaki · 9. August 1945

Blumen des Grauens

»Also, was da geschehen ist, ist natürlich – jetzt müssen Sie alle Ihr Gehirn umstellen – das größte Kunstwerk, was es je gegeben hat.« Mit diesen Worten, öffentlich ausgesprochen auf einer Pressekonferenz in Hamburg, nur wenige Tage nach dem Anschlag auf die New Yorker Twin Towers am 11. September 2001, löste der Komponist Karlheinz Stockhausen einen internationalen Skandal aus. Das stundenlange Zeigen der entsetzlichen Szenen auf sämtlichen Fernsehkanälen wurde nicht diskutiert.

Die Faszination durch die Ästhetik des Schreckens war keineswegs neu – ebensowenig wie der Umstand, dass es sich nicht um fiktionale Horrorfilme handelte, sondern um Abbilder der Realität. Bereits in den 1950er Jahren hielt die Ästhetisierung der Atombombe Einzug in die amerikanische Populärkultur. Als hätten die Atombombenabwürfe von 1945 in Hiroshima und Nagasaki niemandem wirklich geschadet, wurden Schönheitsköniginnen mit dem Titel »Miss Big Bang« oder »Miss A-Bomb« gewählt, Sticker, Plakate oder Tätowierungen von auf Atombomben reitenden Pin-up-Girls entworfen und entsprechende Popsongs geschrieben. Selbst ein Badeanzug wurde nach dem Atoll getauft, auf dem zahlreiche Kernwaffentests stattgefunden hatten: der bis heute beliebte Bikini.

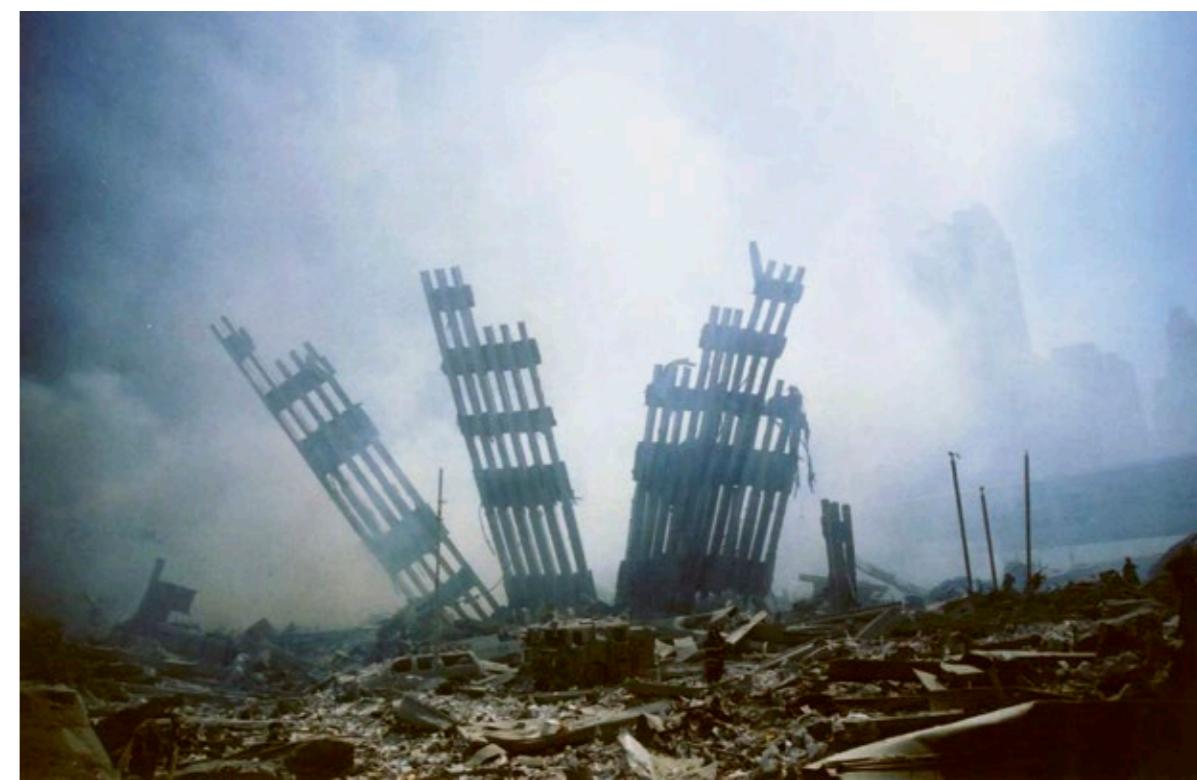
Inzwischen sind es die prächtigen, in allen Farben erblühen-den Corona-Viren, die mithilfe künstlicher Intelligenz auf das Schönste vor Augen führen, was unser Leben zu bedrohen vermag, ohne wirklich zu schrecken. Während der von Fatoş Irwen inszenierte Erdhaufen mit vertrockneten Baumwollpflanzen, um deren Köpfe sich Haare winden (*Harvest of Time*, 2023), einen geradezu existenziellen Schrecken hervorzu-rufen vermag. | KyZ

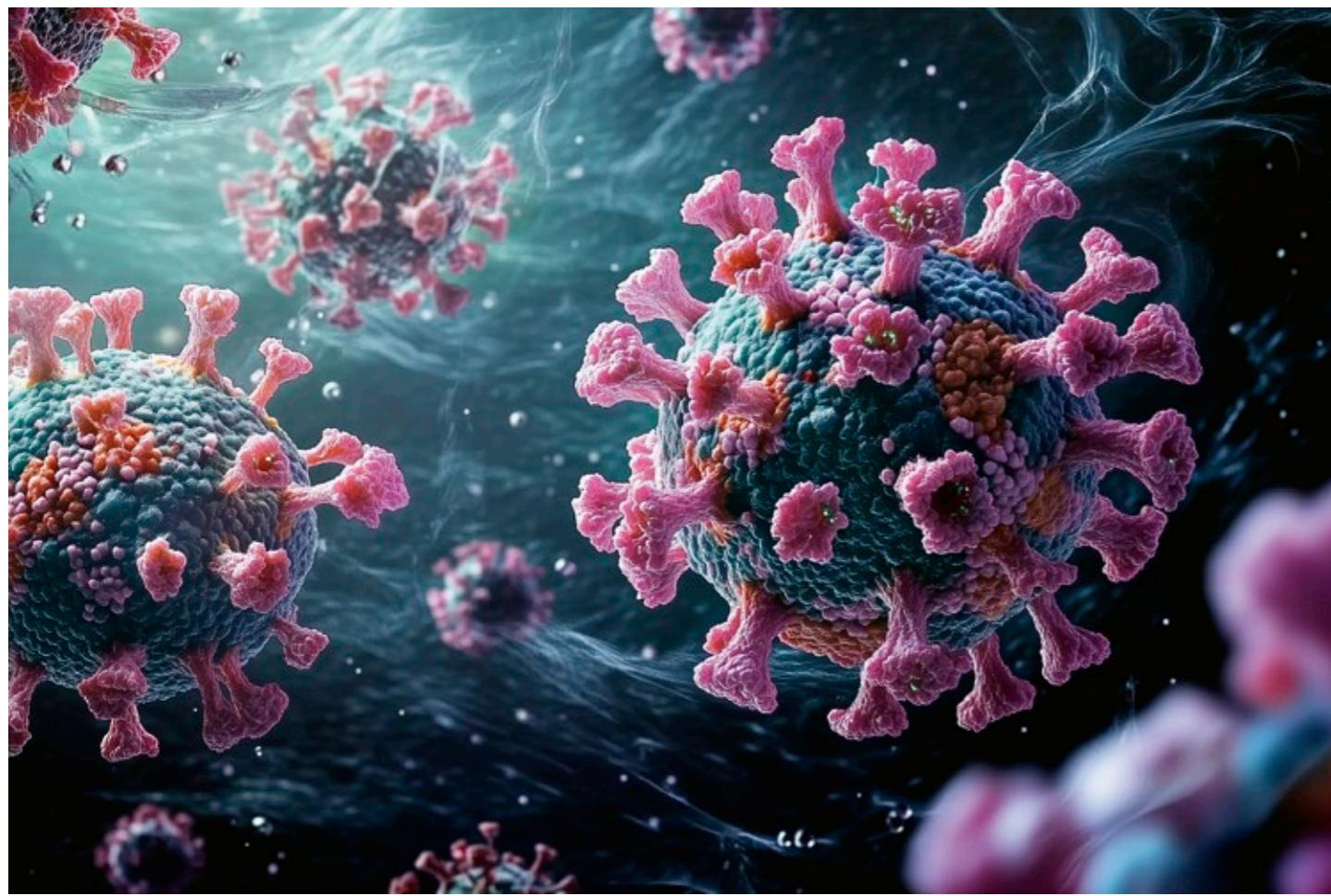


World Trade Center, New York · 11. September 2001

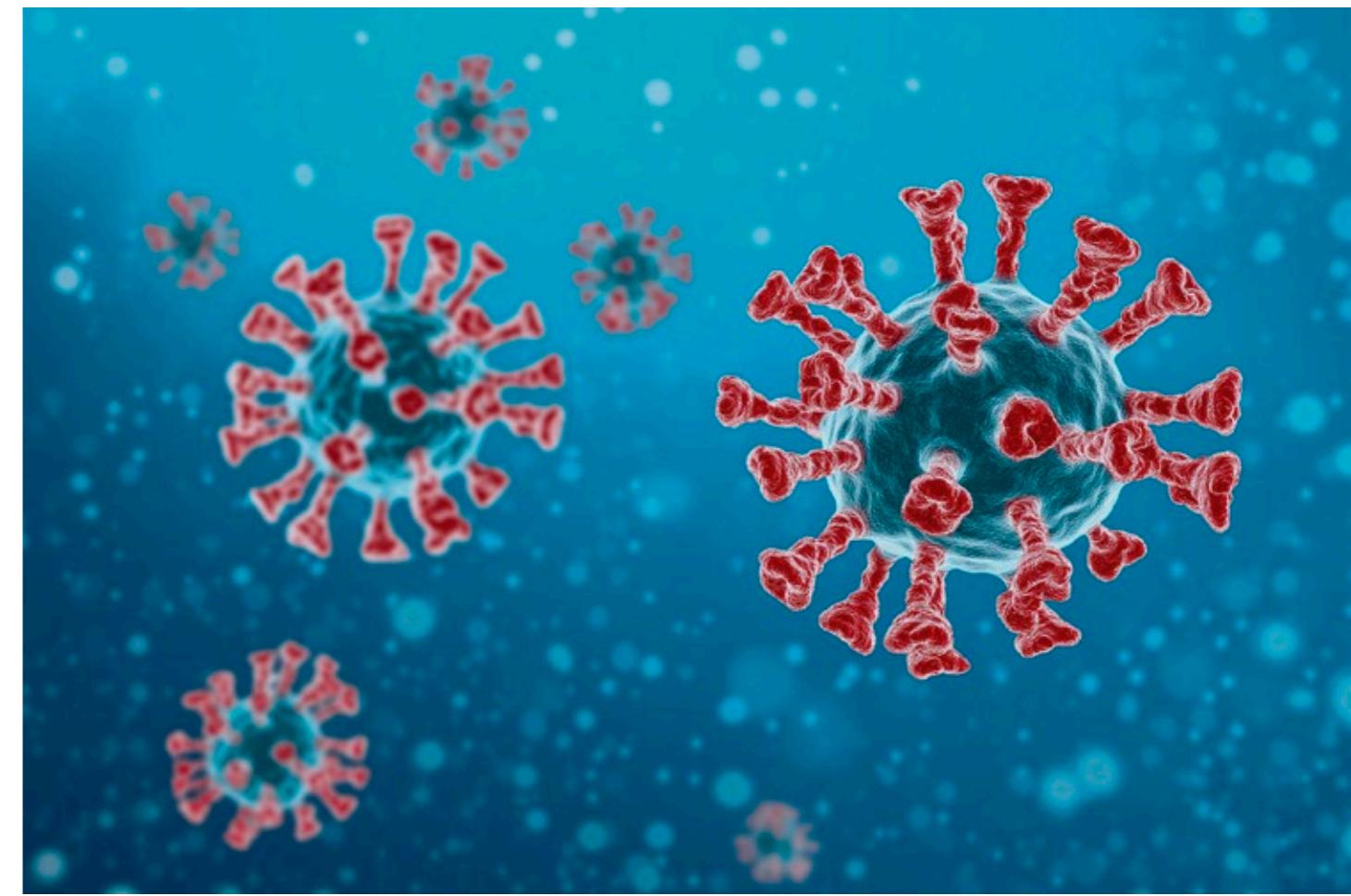


Photo By Det. Greg Semendinger, NYC Police Aviation Unit





COVID-19-Viruszellen, KI-generiert



Zum Beispiel: die Narzisse

Oliver Seifert



Narzisse (links),
in: Otto Brunfels:
Herbarum vivae eikones,
Straßburg, 1530–1536
Holzschnitt von Hans Weiditz

Als Blume ist die Narzisse natürlich unschuldig, denn eine Pflanze steht ganz diesseits von Gut und Böse. Aber schon ihr Name, durch den sie in den Bereich menschlicher Kultur gezogen ist, wirft erste Schatten auf diese Unschuld: Zwar deutet er nur auf ihren betörenden Geruch (die Bedeutung des griechischen *nárke* – »Lähmung, Schläfrigkeit« – ist durch das Wort »Narkose« auch heute noch jedem geläufig), aber er macht zugleich auch verständlich, warum die Narzisse im Totenkult eine Rolle spielte. Auf solche Zusammenhänge deutet immerhin ein beiläufiger Hinweis des Reiseschriftstellers Pausanias (2. Jh. u. Z.) auf den vor-homerischen Dichter Pamphos (also vor dem 8. Jh. v. u. Z.!), der wusste, dass Persephone in die Unterwelt entführt wurde, als sie dabei war, Narzissen (und nicht etwa Veilchen) zu pflücken. Und als Gegenstand eines eigenen Mythos gar offenbart sich ein ganzer Komplex von Liebe, Schuld und Tod, der die Narzisse (und ihren betörenden Duft) schon früh zu einem Symbol der Kunst überhaupt machte – und sie als solches eben nicht nur als harmlose »Dichternarzisse«, sondern auch als »böse Blume« erscheinen lässt. Doch der Reihe nach:

Der Mythos ist uns ausschließlich in der hochliterarischen Gestalt überliefert, die Ovid dem Stoff gegeben hat (*Metamorphosen*, Buch III, Vers 339–510): Der schöne Jüngling Narziss, Sohn der (»lilienäugigen«) Nymphe Liriope und des Flussgottes Kephisos, verschmäht nicht nur seine zahlreichen Verehrer (und -innen), sondern auch die Nymphe Echo. Die Zurückgewiesene verzehrt sich vor Gram, sie vertrocknet. Ihre Knochen werden zu Steinen, nur ihre körperlose Stimme bleibt. Umgekehrt ergeht es Narziss: Dem Fluch eines schon früher abgewiesenen Liehabers entsprechend, verliebt er sich an einer lauteren Quelle im Wald in sein eigenes Spiegelbild. Doch der Versuch, das Bild zu ergreifen oder zu küssen, muss misslingen. So verzehrt auch er sich und stirbt – wie es der Seher Teiresias vorausgesagt hatte – in dem Moment, da er erkennt, dass er selbst es ist, den er im Wasser sieht – und trotzdem nicht von diesem imaginären Geliebten lassen kann. Er »zerfließt« förmlich in dem von seinen Tränen bewegten Wasserspiegel. Es ist Echo, die die letzten Worte des Sterbenden wiederholt und ihm so ein Gespräch mit dem Bild vorgaukelt. Als man ihn beerdigen will, ist der Körper verschwunden, und an seiner Stelle finden die Waldnymphen die in Schönheit erstrahlende (und duftende) Blume, die bis heute an ihren natürlichen Standorten in der Nähe von ruhig fließenden Gewässern sich ihrem Spiegelbild entgegenneigt.



JAN BRUEGHEL D. Ä.
Blumenstrauß. 1606
Pinacoteca Ambrosiana, Mailand

Was auch immer Ovid mit der Narziss-Episode sagen wollte (geht es wirklich nur um die Verwechslung des grammatischen Aktivums und Passivums?)¹ – in den späteren christlich formatierten Versionen des Mythos, die sich seit dem 13. Jahrhundert häufen (vom *Roman de la Rose* um 1200 über den *Ovide moralisé* um 1300 bis hin zum *Roman de la Rose moralisé* und *Le Jardin de Plaisance et Fleures de Rhétorique* (!) um 1500), erscheint das Bild des in frevelhafter Selbstliebe befangenen Jünglings stark vereinigt: Der *amor sui* ist dem *amor dei intellectialis* diametral entgegengesetzt und gilt infolgedessen als Todsünde. Also ist der eigentliche Erfinder der

tung haben kann) immer jene charakteristische Ambivalenz barocker Bildlichkeit, die konstitutiv zwischen Sinnenlust und religiöser Weltverachtung changiert. Jan Brueghel d. Ä. etwa zeigt die Narzisse inmitten seines großen Blumenstilllebens (Version Mailand, 1606). Das Ensemble ist als Allegorie der Terra aufzufassen. Die Schönheit der irdischen Dinge wird zwar gefeiert (und ist als preisendes Gleichnis auf die territoriale Mächtigkeit des fürstlichen Empfängers gemünzt), aber nicht ohne hintsinnige Andeutungen auf Vergänglichkeit, Tod und Auferstehung der Seele (Schmetterling, Muschel).

Entsprechend verhält es sich mit den Darstellungen des Narziss-Mythos: Caravaggio schildert zwar eindeutig den eitlen Jüngling, erkennbar an der bizarr geblähten Kleidung. Zugleich verleiht die Komposition dem Motiv aber eine sinistre Monumentalität, die den Betrachter unweigerlich in ihren Bann zieht und ihm das distanzierende Etikett »eitel!« gewissermaßen im Halse ersterben

¹ So der Romanist Albert A. Gier, der hierzu (ohne nähere Quellenangabe) den klassischen Philologen Heinrich Dörrie (1911–1983) zitiert (Dörrie: »Narziß verwechselt Aktiv und Passiv«). A Gier: Rezension von: Ursula und Rebekka Orłowsky: Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse, München 1992. In: *Mediävistik* 7 (1994), S. 283–284.



MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO
Narziss. vor 1600
Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rom



NICOLAS POUSSIN

Das Reich der Flora · 1631

Staatliche Kunstsammlungen Dresden

²
Alle Personen kommen in den *Metamorphosen* des Ovid vor, Flora in dessen Festkalender (Buch V).

³
Ovid setzt sie mit der griechischen »Charis« gleich – Hinweis auf die Schönheit der Blüten;

⁴
Die Herme meint wohl Priapus, denn dessen Fruchtbarkeit bringende Funktion ist im Reich der Flora schlechterdings unerlässlich.

lässt. Poussin führt in seinem *Reich der Flora* eine ganze Reihe von Blumen-Mythen zusammen. Neben Narziss stürzt sich Ajax aus Verzweiflung über die ihm vorenthaltenen Waffen des Achill ins Schwert (aus seinem Blut entsteht eine Blume; heute heißt die wundheilende Schafgarbe zwar nicht nach Ajax, aber nach Achilles). Auf der anderen Seite des Gemäldes sind versammelt: Hyacinthus (Liebling des Apoll, starb durch dessen unglücklichen Diskuswurf, aus seinem Blut entstand die Hyazinthe), Adonis (Gegebener der Venus, von einem Eber getötet; aus seinem Blut entstand das Adonis-Röslein) und Crocus mit der Nymphe Smilax (unglücklich Liebende, von den Göttern in Krokus und Winde verwandelt).² Inmitten all dieser tragischen Gestalten tanzt Flora, die alte mittelitalische Göttin des Blühens

Bis ins 19. Jahrhundert waren solche ambivalenten Narziss-Bilder eher die Ausnahme. Wie einsame Gipfel stehen die Werke Caravaggios und Poussins über dem Nebelmeer christlicher Konsens-Moral. Sie ergriffen intuitiv, was später die Psychoanalyse herausarbeiten würde und was ein wenig früher Dichter und Denker wie Baudelaire und Nietzsche ins Werk gesetzt haben. Gerade mit den *Blumen des Bösen* versuchte Baudelaire, die verteufelten Trieb-Gewächse der Seele gewissermaßen zu renaturalisieren (wenn so etwas möglich wäre). Denn natürlich kommt man nicht mehr ohne Weiteres in das Paradies vor der »Erkenntnis des Guten und des Bösen« zurück. Aber man kann, wie Nietzsche sagte, in ein »Jenseits« der gesellschaftlich sanktionierten Moral durchbrechen. Baudelaire geht es dabei weniger darum, die Gefährlichkeit der Triebe zu leugnen, sondern darum, das wuchernde Begehr trotzdem als den Stachel im (wissenschaftlich) gebändigten Fleisch anzuerkennen und (nicht ohne Verzweiflung) zu bezeugen.

Nun spielt ausgerechnet die Eigenliebe keine explizite Rolle in Baudelaires Werk.⁵ Aber eine Generation später erkennt der siebenundzwanzigjährige André Gide in der Geschichte des Narziss die eigentliche Struktur des Symbols (*Traité de Narcisse. Théorie du symbole*, 1891). Er denkt die Narziss-Szene an der Quelle im Hain als Revindikation des verlorenen Paradieses durch den Dichter. Nach Gide verbleiben die kristallinen Wahrheiten hinter den fließenden Phänomenen. Sie sind es, die Narziss im Spiegel erblickt,⁶ und gerade nicht er selbst, sein Ego! Nur im »uneignennützigen Bezeugen« werden ihm die Phänomene zu Symbolen des Wahren. Gide statuiert: »Die einzige Aufgabe: zu manifestieren, die einzige Schuld: sich selbst zu bevorzugen.« Der Dichter »s'est volontierement et fatalement dévoué, jusque à la damnation, pour les autres«. Damit rückt ausgerechnet Narziss in die Erlöserposition Christi ein! Die solipsistische Selbstbespiegelung schlägt in der dichterisch »bezeugenden« (Selbstbe-)Schau um in die Opferung des Selbst. Von daher erklärt sich auch der Titel der Memoiren, *Stirb und werde* (1926), in denen Gide sich zu seiner Homosexualität bekennnt. Auch hier fehlt übrigens nicht die Schilderung der Narzissen, die ihre Köpfe über die Wasser des Alzon bei Uzès neigen, wo Gide als Kind die Osterferien verbrachte.

Sigmund Freud und in seiner Nachfolge Jacques Lacan transponierten diese symbolistischen Ahnungen in eine auf empirischer Beobachtung und sprachstrukturellen Konzepten basierende Theorie des

Unbewussten, die bei Lacan zu den zwei zentralen Sätzen führte: »Das Ich ist ein anderer« und »Das Begehr ist strukturiert wie eine Sprache«. Verschiebung und Verdichtung (Metonymie und Metapher) sind die wesentlichen Vorgänge, mittels derer das Unbewusste und die verdrängten Triebregungen sich in Traum, Fehlleistung, Witz etc. Bahn brechen. Verblüffend ist nun die Rolle, die Narziss in diesem System zukommt. Lacan beschreibt, wie sich das kleinkindliche Ich, das ursprünglich nicht zwischen Ich und Anderem unterscheidet, im »Spiegelstadium« beginnt, sein imaginäres, »narzisstisches« Ego (»moi«) als imaginäres Ich überhaupt zu konstituieren. Im Spiegelbild – und nur da – ist es als Ganzes antizipiert, bevor der Säugling (6.–13. Monat) körperlich voll funktionsfähig ist. Zugleich beginnt im Spiegelstadium die Ablösung eines Objektes des Begehrns außerhalb des Kindes, das aber zunächst von dem imaginären Ich verdeckt ist. Im Zuge der weiteren Entwicklung lernt das Kind, durch die Reihe der »narzisstischen Kränkungen« seine Libido immer deutlicher vom imaginären Ich weg auf ein reales Du hinzuordnen. Diese Ablösung entspricht nun ziemlich genau der Symbolstruktur, die Gide beschrieben hat. Das »wahre Ich«, bei Freud das »Es«, bei Lacan das immer exzentrisch im Unbewussten verbleibende Subjekt (»je«) artikuliert sich immer nur indirekt im Traum, im Lapsus, im neurotischen Symptom oder im Witz. So wie der Dichter durch das fluktuierende Bild der Erscheinungen hindurch das »wahre« Symbol erkennt, so ist es die Aufgabe des Menschen, die narzisstischen Besetzungen seiner Wunschobjekte als imaginäre zu durchschauen. Dabei geht es Lacan weniger darum, dass da, wo (wie Freud formulierte) das unbewusste Es waltet, das bewusste Über-Ich herrschen solle, sondern umgekehrt darum, gegen diesen narzisstischen Egozentrismus die Exzentrität des wahren Selbst zu betonen und die Gefahr anzuerkennen, die darin liegt, den Ich-Zentrismus (*cogito ergo sum*) als narzisstisch zu relativieren.

Diese Einsicht sollte auch die Kunst verändern. Anhand von zwei prominenten Beispielen wollen wir kurz umreißen, wie die Figur des Narziss hier zum Tragen kommt.

1937 reiste Salvador Dalí nach London, um Sigmund Freud seine »paranoisch-kritische Methode« zu erläutern – und zwar am Beispiel der *Metamorphose des Narziss*. Vor der Höhle der Nymphe Echo neigt sich Narziss zur Kephissos-Quelle. Nach rechts verschoben kehrt diese Figur wieder, allerdings verwandelt in das steinerne Monument einer Hand, die anstelle des Narziss-Kopfes ein Ei

⁵
Auf dem von ihm selbst konzipierten Frontispiz erscheinen unter einem Skelett als dem »Baum der Erkenntnis« die sieben christlichen Todsünden in Gestalt stacheliger, wild-exotischer Blumen: Neid, Trägheit, Wollust, Hochmut, Zorn, Völlerei und Geiz. Eine harmlose Narzisse ist nicht dabei.

⁶
Genauer: Im Wasser spiegelt sich der Baum der Erkenntnis (bei Gide »Ygdrasil«), der im Rücken des Narziss steht. Hier scheinen unter anderem auch Aspekte des mittelalterlichen Rosenromans wirksam zu sein, wo die Quelle des Kephissos eine ähnliche Rolle spielt.



SANDSTEIN

