

Jan Rohden

Konfigurationen krisenhafter Wahrnehmung in der Literatur um 1900

Bonn University Press



V&R Academic

Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst

Band 12

Herausgegeben von
Uwe Baumann,
Michael Bernsen und
Paul Geyer

Jan Rohden

Konfigurationen krisenhafter Wahrnehmung in der Literatur um 1900

Eine Studie über Joris-Karl Huysmans,
Gabriele D'Annunzio, Oscar Wilde und
Hugo von Hofmannsthal

Mit 6 Abbildungen

V&R unipress

Bonn University Press

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 2198-610X

ISBN 978-3-8470-0791-3

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

**Veröffentlichungen der Bonn University Press
erscheinen im Verlag V&R unipress GmbH.**

© 2018, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen / www.v-r.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Titelbild: Claude Monet: Impression, soleil levant, 1872, Öl auf Leinwand, 48 x 63 cm, Paris: Musée Marmottan Monet (Quelle: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/Claude_Monet%2C_Impression%2C_soleil_levant.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/Claude_Monet_%2C_Impression%2C_soleil_levant.jpg)).

Meiner Familie

Inhalt

Danksagung	13
1. Einleitung	15
2. Präfiguration im literaturwissenschaftlichen Kontext: typologisches Deutungsmuster, mythologische Referenz, Form der Einflussnahme .	25
3. Präfiguration als symptomatischer Wahrnehmungsmodus für die Literatur des Fin de Siècle	31
3.1. Die geistesgeschichtlichen Rahmenbedingungen	31
3.1.1. Die Krise sinnbildender Deutungssysteme in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	31
3.1.2. Die europäische Krise der Wahrnehmung als Ausdrucksform der Krise sinnbildender Deutungssysteme	52
3.2. Präfiguration als spezifische Form der Wahrnehmung im literarischen Text	60
3.2.1. Zur Herleitung des Präfigurationsbegriffs aus dem Auerbachschen Konzept der figura	60
3.2.2. Die figura als literarische Denkfigur	62
3.2.3. Intertextuelle Dimensionen der figura	63
3.2.4. Die figura als Wahrnehmungsmuster: die präfigurierte Wahrnehmung	66
3.2.5. Präfiguration als intertextuelles bzw. intermediales Phänomen	70
3.2.6. Manifestationsformen von Präfiguration im literarischen Text	73
3.2.6.1. <i>Explizite</i> Präfiguration	74
3.2.6.2. <i>Implizite</i> Präfiguration	77

4. Die präfigurierte Wahrnehmung als historisch-metaphysisch sinnbildende Basis literarischer Lebensentwürfe im europäischen Fin de Siècle – Joris-Karl Huysmans' <i>À rebours</i> (1884)	81
4.1. Zur Genealogie des Protagonisten	81
4.2. Zur Manifestation der präfigurierten Wahrnehmung im Lebensentwurf Des Esseintes'	89
4.2.1. Das Haus in Fontenay als Projektionsfläche für das Lebensmodell Des Esseintes'	89
4.2.2. Die Bibliothek Des Esseintes' als Sinnbild vermittelter ästhetischer Präferenzen	97
4.2.3. Die ›Mundorgel‹ als Sinnbild für Funktionsweise und Gefahren der präfigurierten Wahrnehmung	99
4.2.4. Die Malerei als Beispiel für Funktionsweise und Gefahren der präfigurierten Wahrnehmung	102
4.2.5. Die imaginierte Reise nach London: Fiktionalität als Folge präfigurierter Wahrnehmung	107
4.2.6. Der Albtraum als Demonstration der präfigurierten Wahrnehmungsweise auf intratextueller Ebene	113
4.2.7. Die präfigurierte Wahrnehmung als determinierendes Element der Liebeskonzeption Des Esseintes'	123
4.3. Problematische Elemente der Lebenskonzeption Des Esseintes'	129
4.3.1. Gesellschaftlich-soziale Schwächen des Lebensentwurfs	129
4.3.2. Epistemologische Defizite des Lebensentwurfs	129
4.3.3. Die metaphysische Problematik des Lebensentwurfs	130
4.3.4. Die Persistenz der präfigurierten Wahrnehmung	134
4.4. Die Neurose als medizinischer Indikator des Scheiterns von Des Esseintes' Lebensentwurf	136
4.5. Die Unfähigkeit zur Abkehr vom eigenen Wahrnehmungsmodus: das Ende des Romans	139
5. Gabriele D'Annunzio: <i>Il Piacere</i> (1889)	145
5.1. Der Lebensentwurf Andrea Sperellis	146
5.1.1. Väterliche Erziehung als Grundlage einer ästhetischen Lebenskonzeption	146
5.1.2. Metaphysische Vakanz als destabilisierender Faktor des Lebensentwurfs	151
5.1.3. Sperellis Wohnung als Spiegel seines Innenlebens: der ›Palazzo Zuccari‹	155
5.1.4. Sperellis Wohnort als Spiegel seines Innenlebens: die Stadt Rom	157

5.2. Stabilisierungs- und Korrekturversuche des Lebensentwurfs . . .	159
5.2.1. Sperellis Rekonvaleszenzaufenthalt in Schifanoja	159
5.2.1.1. Die Genesung des Protagonisten als Versuch der Überwindung des früheren Lebensmodells	159
5.2.1.2. Sperellis Rückkehr nach Rom als Rückfall in die frühere Lebensweise	162
5.2.2. Die Kunstproduktion als Stabilisierungsversuch des Lebensentwurfs	167
5.2.2.1. Die Kunstkonzeption Andrea Sperellis	167
5.2.2.2. Schifanoja als Katalysator der künstlerischen Produktivität Sperellis	175
5.2.3. Die Liebe als Stabilisator des Lebensentwurfs	181
5.2.3.1. Sperellis Liebeskonzeption: Stilisierung und Rollenspiel im ›Theater der Liebe‹	181
5.2.3.2. Elena Muti	186
5.2.3.2.1. Eine Geliebte im Zeichen der Vergangenheit	186
5.2.3.2.2. Ein vor dem Hintergrund der bildenden Kunst stilisiertes Liebesobjekt	187
5.2.3.2.3. Die Stilisierung Elenas zur auserwählten Geliebten	191
5.2.3.2.4. Der Verlust Elenas als Destabilisierung des Lebensentwurfs	193
5.2.3.3. Andere Liebschaften als Beispiel für die präfigurierte Wahrnehmung Sperellis	195
5.2.3.4. Maria Ferres	197
5.2.3.4.1. Die Stilisierung zur ›Madonna‹ als Sinnbild für Sperellis Abkehr von der Kunst	197
5.2.3.4.2. Die Refunktionalisierung Marias: von der ›donna salvatrice‹ zum evokativen Kompensationsmedium	206
5.2.3.4.3. Das metaphysische Defizit des imaginierten Liebesobjekts Sperellis	217
5.2.3.4.4. Der Verlust Marias als Scheitern der imaginierten Idealgeliebten: die endgültige Destabilisierung des Lebensentwurfs	222

6.	Hugo von Hofmannsthal: <i>Gestern</i> (1891)	227
6.1.	Das Phänomen der Wahrnehmung in den theoretischen Schriften Hofmannsthals	227
6.2.	<i>Gestern</i> : Die präfigurierte Wahrnehmung als augenblicksverherrlichender Wahrnehmungsmodus	232
6.3.	Die Folgen der präfigurierten Wahrnehmung für eine augenblicksbezogene Lebenskonzeption	237
7.	Oscar Wilde: <i>The Picture of Dorian Gray</i> (1891)	263
7.1.	Das Phänomen der Wahrnehmung in den Aufsätzen Wildes	263
7.2.	Der Anfang des Romans als Exposition einer präfigurierten Wahrnehmungskonzeption	267
7.3.	Die Einflussnahme Wottons: Grays Bewusstwerdung der eigenen Schönheit	270
7.4.	Wottons Einflussnahme als Produkt seiner eigenen präfigurierten Wahrnehmung	280
7.5.	Basil Hallwards Idealisierung Grays als Folge seiner eigenen präfigurierten Wahrnehmung	287
7.6.	Dorian Grays präfigurierte Wahrnehmung als Leitlinie seiner Negativentwicklung	292
7.6.1.	Grays Beziehung zu Sibyl Vane	292
7.6.1.1.	Eine Liebschaft im Zeichen der präfigurierten Wahrnehmung	292
7.6.1.2.	Sibyl Vanes positiver Einfluss als Gegengewicht zur Einflussnahme Wottons	300
7.6.2.	Die Betrachtung des Porträts als Ausgangspunkt der Selbstreflexion	305
7.6.3.	Grays amoralischer Lebenswandel als Konsequenz seiner präfigurierten Wahrnehmung des gelben Buches	318
7.6.3.1.	Das gelbe Buch als prägender Einfluss auf Grays Wahrnehmung und Lebensentwurf	318
7.6.3.2.	Das gelbe Buch als Indikator der metaphysischen Vakanz im Leben Grays	320
7.6.4.	Der Mord an Basil Hallward	328
7.6.5.	Die Konsequenzen der hedonistischen Lebensweise Dorian Grays	331
7.6.6.	Hetty Merton: Grays vermeintlicher Versuch einer Abkehr von seinem Lebensstil	338
7.6.7.	Das Ende des Romans als Versuch der Auslöschung der eigenen Vergangenheit	342

8. Schlussbemerkung	351
9. Siglenverzeichnis	355
10. Literaturverzeichnis	357
11. Abbildungsverzeichnis	395

Danksagung

Die vorliegende Studie wurde im Sommersemester 2017 an der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn als Dissertation angenommen. Dass es dazu kommen konnte, ist der Unterstützung vieler Menschen zu verdanken, denen ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen möchte.

Mein herzlicher Dank gilt zunächst einmal meinem Doktorvater Prof. Dr. Michael Bernsen. Er lehrte mich nicht nur, bei der literaturwissenschaftlichen Arbeit dem eigenen Instinkt zu folgen und dabei auch unkonventionellen Ansätzen gegenüber aufgeschlossen zu sein, sondern stand mir darüber hinaus mit lehrreichen wissenschaftlichen und strategischen Ratschlägen zur Seite.

Meinem Zweitbetreuer Prof. Dr. Marco Meli danke ich für seine hilfreichen Anmerkungen, die nicht nur diese Arbeit, sondern zuvor bereits meine Bachelor- und meine Masterarbeit bereichert haben.

Prof. Dr. Bernard Banoun danke ich für seine konstruktiven Anregungen und Lektüretipps, die wertvolle Impulse zur vorliegenden Untersuchung geliefert haben.

Prof. Dr. Paul Geyer danke ich dafür, als Vorsitzender der Prüfungskommission meinem Studienweg an der Universität Bonn, der mit dem von ihm geleiteten Plenum *Theorien und Methoden der Literaturwissenschaft (Italienisch)* seinen Anfang nahm, einen feierlichen Abschluss bereitet zu haben.

Meinen Kolleginnen und Kollegen des *Lehrstuhls für Vergleichende Romanistische Literaturwissenschaft/Mediävistik* und den Mitgliedern des Graduiertenkollegs *Gründungsmythen Europas in Literatur, Kunst und Musik* möchte ich für die sowohl fachlich als auch persönlich erbaulichen Gespräche danken.

Von ganzem Herzen danke ich schließlich meiner Familie und Steffi, ohne deren vielfältige Unterstützung ich die vorliegende Arbeit niemals hätte vollenden können. Dafür, dass sie alle mir jederzeit Rückhalt und vor allem den Glauben an mich selbst gaben, kann ich gar nicht genug danken.

1. Einleitung

»Bisogna fare la propria vita, come si fa un'opera d'arte. Bisogna che la vita d'un uomo d'intelletto sia opera di lui. La superiorità vera è tutta qui.«¹ Diese Worte entstammen einem Text, der die italienische Literatur um 1900 maßgeblich geprägt hat. Es handelt sich dabei um Gabriele D'Annunzios ersten Roman *Il Piacere* (1889). Das Zitat bringt den wesentlichen Leitgedanken zur Sprache, nach dem die Hauptfigur des Werks ihr Leben richtet. Grundlegend für jene Lebensmaxime sind zwei Begriffe, die in der zitierten Textstelle gemeinsam auftreten: Leben (»vita«) und Kunst (»arte«). Besonders illustrativ an der zitierten Textpassage ist der Sachverhalt, dass beide Elemente mit Hilfe eines Vergleichs zueinander in Beziehung gesetzt werden. Eine Verknüpfung von Kunst und Leben ist nicht nur für den Roman charakteristisch, sondern auch für viele weitere literarische Texte des europäischen Fin de Siècle. Sie ist nämlich symptomatisch für eine Fragestellung, welche sich in Europa gegen Ende des 19. Jahrhunderts in unterschiedlichen Varianten manifestiert. Im Kern geht es dabei um die Frage, ob und in welcher Form sich Lebensentwürfe realisieren lassen, die sich vorwiegend an der Kunst orientieren.² Im oben aufgeführten

1 Gabriele D'Annunzio: *Prose di romanzi*. 2 Vol., Vol. 1, hrsg. v. Annamaria Andreoli und Niva Lorenzini, introduzione di Ezio Raimondi, Milano: Mondadori ³1996 (¹1988) (=I Meridiani), S. 37. Im Folgenden wird diese Ausgabe unter der Sigle »PDRIP1« angeführt.

2 Als Beispiele für derartige Lebenskonzeptionen können etwa der Ästhetizismus, der Dandyismus oder der Dilettantismus betrachtet werden. Vgl. zum Ästhetizismus beispielsweise Ralph-Rainer Wuthenow: *Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978 (=Edition Suhrkamp, 897) und Annette Simonis: *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne*, Berlin: De Gruyter 2000 (=Communicatio, 23). Vgl. zum Dandyismus exemplarisch Hiltrud Gnüg: *Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur*, Stuttgart: Metzler 1988, Hans-Joachim Schickedanz: *Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheten. Eine kulturgeschichtliche Studie über den europäischen Dandyismus*, Frankfurt a. M.: Lang 2000 (=Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, 66) und Anne Kristin Tietenberg: *Der Dandy als Grenzgänger der Moderne: Selbststilisierungen in Literatur und Popkultur*, Berlin: Lit 2013 (=Literatur – Kultur – Medien, 14). Vgl. zum Dilettantismus etwa Michael Wieler: *Dilettantismus – Wesen und Geschichte. Am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann*, Würzburg: Königshausen & Neu-

Textauszug wird diese Möglichkeit nicht nur bejaht, sondern sogar als Form der Überlegenheit ausgelegt.

Gabriele D'Annunzio ist keineswegs der einzige Autor um 1900, welcher die beiden Phänomene Kunst und Leben in seinem Werk zueinander ins Verhältnis setzt und auf diese Weise eine mögliche Antwort auf die Frage skizziert, wie die Relation von Kunst und Leben gestaltet sein kann. Eine derartige Textstelle ist auch in Hugo von Hofmannsthal's lyrischem Drama *Der Tod des Tizian* (1892) zu finden. Im Prolog des Stücks leitet ein Page den Einakter mit den folgenden Worten ein: »So, dünkt mich, ist das Leben hier gemalt/Mit unerfahrenen Farben des Verlangens/Und stillem Durst, der sich in Träumen wiegt.«³

Auch in Oscar Wildes 1891 erstmals selbstständig publiziertem Roman *The Picture of Dorian Gray* wird die Relation von Kunst und Leben thematisiert. So beschreibt die Figur Lord Henry Wotton das Leben des Protagonisten rückblickend mit den Worten: »Life has been your art. You have set yourself to music. Your days have been your sonnets.«⁴

Eine derartig häufig auftretende Verknüpfung von Kunst und Leben in zentralen Texten des europäischen Fin de Siècle lässt zwei Fragen aufkommen: Erstens stellt sich die Frage nach der genauen Beschaffenheit des Dualismus von Kunst und Leben im literarischen Text. Zweitens wird die Frage nach den Ursachen dafür aufgeworfen, dass jene beiden Aspekte um 1900 derart oft aufeinander bezogen werden.

Eine anschauliche Antwort auf die erste Frage liefert eine weitere einschlägige Textstelle aus Wildes zuletzt zitiertem Roman *The Picture of Dorian Gray*:

For years, Dorian Gray could not free himself from the influence of this book. [...] The hero, the wonderful young Parisian in whom the romantic and the scientific temperaments were so strangely blended, became to him a kind of **prefiguring** type of himself. And, indeed, the whole book seemed to him to contain the story of his own life, written before he had lived it.⁵

Der Zusammenhang zwischen Kunst und Leben manifestiert sich hier in Form einer Bezugnahme der Hauptfigur Dorian Gray auf den Protagonisten eines von ihm gelesenen Buches. Die Relation zwischen Kunst und Leben resultiert dabei aus der von Gray wahrgenommenen Analogie zwischen seiner eigenen Le-

mann 1996 (=Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, 9) und Alexander Rosenbaum: *Der Amateur als Künstler. Studien zur Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert*, Berlin: Mann 2010 (=Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, 11).

3 Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in zehn Bänden. Gedichte, Dramen I*, Bd.1, hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M.: Fischer 1979/1980, S. 248. Fortan wird dieser Band mit der Sigle ›HvHGD1‹ gekennzeichnet.

4 Oscar Wilde: *The complete works of Oscar Wilde. 7 Vol., Vol. 3: The Picture of Dorian Gray*, hrsg. v. Joseph Bristow, Oxford: Oxford University Press 2005, S. 352. In der Nachfolge wird dieser Band nach der Sigle ›OWDG‹ zitiert.

5 Ebd., S. 276, meine Hervorhebungen.

bensgeschichte und dem Inhalt des gelesenen Textes. Davon ausgehend nimmt Gray die Hauptfigur des Werks als Vorbild seiner eigenen Existenz wahr, wie die Wendung »a kind of prefiguring type of himself« zum Ausdruck bringt.

Eine Schlüsselrolle in der soeben zitierten Textpassage spielt die Verlaufsform »prefiguring«, da sie eine spezifische Beziehung zwischen Gray und dem Protagonisten des gelesenen Buches verbalisiert. Wie genau das Verhältnis zwischen Gray und der Hauptfigur des von ihm gelesenen Werks zu verstehen ist, geht aus einer Arbeit Gregor Streims zum jungen Hofmannsthal hervor. In dieser verweist Streim nämlich auf eine Bezugnahme Hofmannsthals auf Oscar Wildes Schrift *The decay of lying*, in welcher

in provokanter Weise die These vorgetragen wird, daß die Kunstform als ästhetisches Muster die Wahrnehmung der Natur präfiguriert und die Natur in diesem Sinne die Kunst nachahmt. Schönheit versteht Wilde als einen Effekt der Stilisierung. Hofmannsthal verallgemeinert dies zu einem wesentlichen Prinzip der modernen englischen Kunst. In ihr werde nicht die Erfahrung künstlerisch geformt, sondern die empfundenen Eindrücke würden im Rückgriff auf ästhetische Präfigurationen stilisiert [...]. Der aktuelle Sinneseindruck muss erst mit einer erinnerten Kunstform verbunden werden, um als schön empfunden werden zu können.⁶

Streim liefert hier eine Antwort auf die erste der beiden oben gestellten Fragen, genauer gesagt auf die Frage nach der exakten Gestaltung der Wechselbeziehung zwischen Leben und Kunst, indem er Präfiguration als spezifische Form der stilisierenden Wahrnehmung beschreibt. Die Letztere resultiert laut dem Verfasser aus der Verknüpfung der perzipierten Sinnesreize mit einem dem wahrnehmenden Subjekt bekannten und von diesem als schön empfundenen Kunstwerk bzw. einer ihm bekannten und von diesem als schön erachteten Kunstform. Das jeweilige Kunstwerk bzw. die jeweilige Kunstform fungiert dabei als »ästhetisches Muster«, vor dessen Hintergrund das Subjekt die perzipierten Reize auffasst und einordnet.

Streim weist die präfigurierte Wahrnehmung im weiteren Verlauf seiner Arbeit in drei lyrischen Dramen Hofmannsthals nach: in *Der Tod des Tizian*, *Der Tor und der Tod* und *die Frau im Fenster*.⁷ Das von Streim eruierte Phänomen findet in der Nachfolge auch in anderen Forschungsbeiträgen über das Fin de Siècle Verwendung, etwa in jenen von Peter Philipp Riedl⁸ und Viviane Kafitz⁹.

6 Gregor Streim: *Das ›Leben‹ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1996 (=Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, 171), S. 102, meine Hervorhebungen.

7 Vgl. ebd., S. 141–205.

8 Vgl. Peter Philipp Riedl: *Epochenbilder – Künstlertypologien. Beiträge zu Traditionsentwürfen in Literatur und Wissenschaft 1860 bis 1930*, Frankfurt a. M.: Klostermann 2005 (=Das Abendland, n. F., 33), S. 487.

9 Vgl. Viviane Kafitz: *Sprachartistische Lyrik. Gemälde- und Skulpturengedichte des russischen*

Der besondere Wert der von Streim erarbeiteten Konzeption liegt darin, dass sie nicht nur die spezifische Art und Weise der Relation von Kunst und Leben um 1900 eindeutig zu beschreiben und damit die erste der beiden oben genannten Fragen zu beantworten vermag. Sein Konzept macht darüber hinaus die Ursachen dafür erkenntlich, dass der Konnex von Kunst und Leben gegen Ende des 19. Jahrhunderts vermehrt thematisiert wird. Aufschluss darüber gibt die Betrachtung der etymologischen Dimension des Wortes ›Präfiguration‹. Zurückführen lässt sich der Ausdruck nämlich auf das lateinische Substantiv ›figura‹. Letzteres ist für die europäische Geistesgeschichte insofern signifikant, als es die Grundlage für eine über Jahrhunderte virulente Methode zur Auslegung der Bibel bildet, wie nicht zuletzt Erich Auerbach in seinem wegweisenden Aufsatz eruiert hat – die Figuraldeutung:

Die Figuraldeutung stellt einen Zusammenhang zwischen zwei Geschehnissen oder Personen her, in dem eines von ihnen nicht nur sich selbst, sondern auch das andere bedeutet, das andere hingegen das eine einschließt oder erfüllt. Beide Pole der Figur sind zeitlich getrennt, liegen aber beide, als wirkliche Vorgänge oder Gestalten, innerhalb der Zeit; sie sind beide, [...], in dem fließenden Strom enthalten, welcher das geschichtliche Leben ist, und nur das Verständnis, der intellectus spiritualis, ist ein geistiger Akt; ein geistiger Akt, der sich bei jedem der beiden Pole mit dem gegebenen oder erhofften Material des vergangenen, gegenwärtigen oder zukünftigen Geschehens zu befassen hat, nicht mit Begriffen oder Abstraktionen; [...].¹⁰

In ihrer Funktionsweise als Denkfigur zur Deutung der heiligen Schrift ist die figura dazu fähig, dem Subjekt in historischer bzw. metaphysischer Hinsicht Orientierung zu vermitteln. Die Ursache dafür liegt in der Denkvorstellung der Heilsgeschichte begründet, ergo in jenem spezifisch christlichen Geschichtsverständnis, welches über Jahrhunderte die historisch-metaphysische Grundlage der figura bildet. Die Heilsgeschichte fungiert hierbei als jene Instanz, die

Symbolismus, Köln: Böhlau 2008 (=Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte Reihe A, Slavistische Forschungen, N.F., 60), S. 183 und S. 188.

- 10 Erich Auerbach: »Figura«, in: *Archivum Romanicum* Bd. 22/1938, S. 436–489, erneut veröffentlicht in: Erich Auerbach: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, hrsg. von Gustav Konrad, Bern/München: Francke 1967, S. 55–92, hier S. 77. Zitiert wird in der Nachfolge aus dem zuletzt angeführten Band. Vgl. hierzu ferner grundlegend Friedrich Ohly (Hrsg.): *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1977, darin insbesondere die Beiträge »Synagoge und Ecclesia. Typologisches in mittelalterlicher Dichtung«, S. 312–337, »Außerbiblisch Typologisches zwischen Cicero, Ambrosius und Aelred von Rievaulx«, S. 338–360 und »Halbbiblische und außerbiblische Typologie«, S. 361–400 sowie Friedrich Ohly: »Typologie als Denkform der Geschichtsbetrachtung«, in: Volker Bohn (Hrsg.): *Typologie. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988 (=Edition Suhrkamp, 1451=N.F., 451), S. 22–63 und Henri de Lubac: *Exégèse médiévale: les quatre sens de l'écriture, 2 Vol.*, Paris: Aubier 1959–1964.

der Historie aus theologischer Perspektive vom Standpunkt des Subjekts aus betrachtet Sinn¹¹ verleiht.

In der zitierten Textstelle aus Wildes Roman ist die historisch-metaphysische Basis jedoch eine gänzlich andere. Schließlich nimmt Gray weder auf ein geschichtliches Ereignis noch auf einen religiösen Zusammenhang Bezug, sondern auf eine Romanfigur. Damit verbunden ist eine Ersetzung des für die figura konstitutiven historisch-metaphysischen Bezugssystems. Während das Konzept der figura seinen Sinn aus dem partikulären geschichtlichen Ablaufschema der Heilsgeschichte bezieht, demnach aus der Abfolge von proklamierter Verkündigung und späterer Erfüllung,¹² basiert Grays Präfiguration auf der von ihm wahrgenommenen Analogie zwischen seinem eigenen Leben und dem von ihm gelesenen literarischen Text. Nicht mehr die Heilsgeschichte als spezifisch religiöses Modell der allgemeinen Historie fungiert für Gray als Instanz historisch-metaphysischer Orientierung, sondern eine literarische Erzählung. Auf diese Weise zeigt sich in *The Picture of Dorian Gray* ein Wandel von der heilsgeschichtlich legitimierten Denkfigur der figura zu einem von Präfiguration bestimmten Wahrnehmungsmuster, dessen Funktionsweise darin besteht, das Subjekt zu wahrgenommenen Kunstwerken in Relation zu setzen. Jene Veränderung von der historischen Auslegung zur wahrnehmungsbasierten Deutung stellt keineswegs ein völliges Novum im Hinblick auf das Phänomen der Sinnbildung dar. Es handelt sich vielmehr um eine Verlagerung des Schwerpunkts, die dem Phänomen insofern inhärent ist, als die Wahrnehmung der Ausgangspunkt für jegliche Form der Sinnbildung ist, wie der Historiker und Kulturwissenschaftler Jörn Rüsen mehrfach darlegt:

11 Die Bedeutung des Wortes Sinn richtet sich in der vorliegenden Arbeit nach der Definition von Jörn Rüsen: »Sinn erfüllt also in mehrfacher Hinsicht eine Vermittlungsfunktion: Einmal synthetisiert er die Erfahrung der Vergangenheit und die normengeleitete und praxisbezogene, absichtsvolle Zukunftserwartung; beides wird so miteinander vermittelt, daß im Zentrum des Vermittlungszusammenhangs die Gegenwart verstanden und die aktuelle Lebenssituation praktisch bewältigt werden kann. Sinn liegt noch jenseits der Unterscheidung von Faktizität und Fiktionalität; er ist eine vorrangige Synthese von beidem. Diese vorgängige Vermitteltheit, ja Einheit, ermöglicht die dem Geschichtsbewußtsein eigentümliche übergreifende Zeitverlaufsvorstellung und trägt sich in der ihr entsprechenden narrativen Thematisierung der Vergangenheit als Geschichte für die Gegenwart aus.« Jörn Rüsen: *Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte*, Köln: Böhlau 2001, S. 23.

12 »Entfaltet wird der heilsgeschichtliche Zusammenhang dort, wo die Heilsverwirklichung in einen übergreifenden Zusammenhang mit ihrer Vorgeschichte gebracht wird. Insofern werden hier Intentionen weitergeführt, die bei der Zuordnung von Verheißung und Erfüllung und bei der Typologie eine Rolle spielen.« Ferdinand Hahn: *Theologie des Neuen Testaments. Bd. 2: Die Einheit des Neuen Testaments. Thematische Darstellung. 2., durchges. und um ein Sachreg. erg. Aufl.*, Tübingen: Mohr Siebeck 2005 (¹2002), S. 124. Vgl. zur Heilsgeschichte ferner Karl Löwith: *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer ⁵1967 (=Urban Bücher, 2), S. 168f.

Sinn steht für Kohärenz von Wahrnehmung, Deutung, Orientierung und Motivation, für ihren inneren Zusammenhang in ihrer unterschiedlichen Ausrichtung und mentalen Qualität. Der ›sinnhafte Aufbau‹ der menschlichen Welt und des menschlichen Selbst durch die vier mentalen Operationen, in denen selbst und Welt Bedeutung gewinnen und ›behandelt‹ bzw. ›gelebt‹ werden können, läßt sich nun auf der Ebene einer anthropologisch universellen, also sehr abstrakten Überlegung geschichtsspezifisch thematisieren.¹³

Das menschliche Bewußtsein verhält sich sinnbildend immer auch zu sich selbst. In diesem Selbstverständnis gründen das Ich und das Wir und die Vorstellung von den Anderen in ihrem Anderssein im komplexen Zusammenhang der Vergesellschaftung des menschlichen Selbst. Im Synthesezentrum der Gegenwart bindet nun Sinn dieses Selbstverständnis des menschlichen Bewußtseins zurück in die Wahrnehmung und Deutung der Lebenssituation.¹⁴

Den Anlass für die am Beispiel von Dorian Gray erkennbare Verlagerung offenkundig eine Betrachtung der beiden Orientierungssysteme, welche die geistesgeschichtliche Basis der *figura* bilden: die christliche Religion und die Geschichte. Beide Phänomene werden spätestens ab dem 19. Jahrhundert immer häufiger hinterfragt. So verliert einerseits die Vorstellung einer kohärenten und sinnbildenden¹⁵ Historie im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung.¹⁶ Diesen Umstand haben unter anderem die beiden romanistischen Literaturwissenschaftler Joachim Küpper und Michael Bernsen am Beispiel von Alessandro Manzonis historischem Roman *I promessi sposi* dargelegt.¹⁷ Ande-

13 Jörn Rüsen: *Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte*, S. 22.

14 Ebd., S. 23.

15 In Anlehnung an die Ausführungen Jörn Rüsen soll in der vorliegenden Studie der Begriff ›Sinnstiftung‹ durch den Ausdruck ›Sinnbildung‹ ersetzt werden, denn: »Gestiftet erscheinen Sinnkonzepte der Welt- und Selbstdeutung dann, wenn sie grundsätzlich und radikal über alle Vorgaben der Vergangenheit hinausgehen. Solch eine radikale Transzendierung von Sinnvorgaben ist historisch selten auszumachen; deshalb empfiehlt sich eine äußerste Zurückhaltung vor dem Terminus ›Sinnstiftung‹. Selbst die Gründungsgeschichten großer Weltreligionen, die wir der ›Sinnstiftung‹ einzelner Personen zuschreiben (Buddha, Jesus, Muhammed), erscheinen im Blick auf das Selbstverständnis dieser ›Stifter‹ alles andere als anschlusslose Neuschöpfungen. Wie dem auch sei, – die Bezeichnung ›Sinnbildung‹ wird dem spannungsreichen Verhältnis zwischen Sinnvorgabe und Sinnschöpfung sehr viel gerechter und dürfte sich auch dem historischen Blick als erfahrungsnah erweisen.« Jörn Rüsen: *Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte*, S. 28.

16 Vgl. zu dieser Entwicklung umfassend Horst Dieter Rauh: *Im Labyrinth der Geschichte. Die Sinnfrage von der Aufklärung zu Nietzsche*, München: Fink 1990.

17 Vgl. Joachim Küpper: »Ironisierung der Fiktion und De-Auratisierung der Historie. Manzonis Antwort auf den historischen Roman (*Promessi Sposi*)«, in: *Poetica* Bd. 26/1994, S. 121–152, erneut veröffentlicht in: Joachim Küpper: *Zum italienischen Roman des 19. Jahrhunderts. Foscolo, Manzoni, Verga, D'Annunzio*, Stuttgart: Steiner 2002, S. 52–84 und Michael Bernsen: *Geschichten und Geschichte. Alessandro Manzonis »I promessi sposi«*, Münster: Lit 2015 (=Literatur: Forschung und Wissenschaft, 32). Küppers Aufsatz wird im Folgenden nach der zuletzt genannten Ausgabe zitiert.

rerseits werden im 19. Jahrhundert verstärkt Debatten geführt, die bereits am Ende des mittelalterlichen ordo-Denkens aufgekommen waren: Im Kern geht es dabei um die Frage, ob die Religion überhaupt noch als Instanz historisch-metaphysischer Orientierung fungieren kann, was etwa Nietzsche mit seinem Diktum vom ›Tod Gottes‹¹⁸ in Zweifel zieht. Auf diese Weise verliert das europäische Subjekt im Verlauf des 19. Jahrhunderts zwei seiner wichtigsten Referenzsysteme zur Bildung historisch-metaphysischen Sinns. Damit sind gleichsam zwei der Ursachen für die allgemein verspürte Vakanz historisch-metaphysischer Sinnbildung benannt,¹⁹ welche dazu führt, dass »[d]ie Sinnfrage [...], wenngleich verschleiert, zu einem Grundproblem des 19. Jahrhunderts [wird].«²⁰ Diese Problematik ist eines jener Elemente, welche die Manifestation einer profunden Krisenstimmung in Europa um 1900 bedingen, auf die beispielsweise die beiden Theologen Volker Drehsen und Walter Sparn hinweisen:

Als Kern der Krise, zugleich als Herausforderung an die eigene kulturelle Produktivität, galt in allen Ländern die Erosion bisheriger Gewißheiten, der innere Zufall und die äußere Relativierung traditioneller *canones* und Orientierungssysteme, sowohl der Ideologien politischer Integration, als auch der philosophischen Weltanschauungen, als schließlich auch der Religion christlicher Kirchen.²¹

Dieses allgemein verspürte Unbehagen bildet den geistesgeschichtlichen Hintergrund, vor dem sich der am Beispiel von Dorian Gray erkennbare Wandel von der *figura* zur Präfiguration vollzieht. Die Veränderung der Referenzinstanz zur Bildung historisch-metaphysischen Sinns und damit einhergehend die Umwandlung von der historischen Denkvorstellung der *figura* zur Wahrnehmungsweise der Präfiguration kann in Anbetracht dessen als Reaktion des Subjekts auf den Verlust historisch-metaphysischer Gewissheit angesehen werden.²² Der Rückgriff auf die präfigurierte Wahrnehmung entspricht dabei dem Versuch der Konstruktion eines alternativen ›literarischen Sinnentwurfs‹, wie ihn der Skandinavist Lutz Rühling anhand mehrerer Beispiele aus der

18 Vgl. zur Religionskritik Nietzsches Joachim Negel: *Feuerbach weiterdenken. Studien zum religionskritischen Projektionsargument*, Münster: LIT 2014 (=Religion – Geschichte – Gesellschaft, 51), S. 111–127.

19 Vgl. dazu Kapitel 3.1.1 dieser Arbeit.

20 Horst Dieter Rauh: *Im Labyrinth der Geschichte. Die Sinnfrage von der Aufklärung zu Nietzsche*, S. 183.

21 Volker Drehsen/Walter Sparn: »Die Moderne: Kulturkrise und Konstruktionsgeist«, in: Volker Drehsen/Walter Sparn (Hrsg.): *Vom Weltbildwandel zur Weltanschauungsanalyse. Krisenwahrnehmung und Krisenbewältigung um 1900*, Berlin: Akademie 1996, S. 11–30, hier S. 15, Hervorhebungen im Original.

22 Zur Konzeption der Wahrnehmung als sinnbildende Instanz vgl. Gudrun Schwibbe: *Wahrgenommen. Die sinnliche Erfahrung der Stadt*, Münster: Waxmann 2002 (=Internationale Hochschulschriften, 402), S. 7f.

skandinavischen Literatur gleichsam eruiert und problematisiert hat.²³ Gray weist dem von ihm gelesenen Buch vermittelt seiner präfigurierten Wahrnehmung jene Funktion der Kompensation zu, die der Germanist Heinz Schlaffer als ein Charakteristikum der modernen Gesellschaft beschreibt: »Die Stelle, die in traditionsgeleiteten Gesellschaften von ›Sinn‹ eingenommen wurde, bleibt in der modernen [...] Gesellschaft leer; Kunst und Poesie füllen diese Leere fiktiv auf.«²⁴

Damit folgt der Protagonist aus Wildes Roman zwar einem allgemeinen kompensatorischen Trend der Suche nach alternativen Modellen zur Bildung historischen bzw. metaphysischen Sinns, der in unterschiedlichen Spielarten in Europa um 1900 zur Geltung kommt.²⁵ Allerdings ist zu bedenken, dass auch die Wahrnehmung des Subjekts im Verlauf des 19. Jahrhunderts einen tiefgreifenden Wandel vollzieht, den der Kunst- und Kulturwissenschaftler Jonathan Crary in zwei Monographien²⁶ am Beispiel der optischen Wahrnehmung herausgear-

23 Vgl. Lutz Rühling: *Opfergänge der Vernunft. Zur Konstruktion von metaphysischem Sinn in Texten der skandinavischen Literaturen vom Barock bis zur Postmoderne*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002 (=Palaestra, 316).

24 Heinz Schlaffer: *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 108.

25 Dazu gehört etwa die Idealisierung der Kunst zur Kunstreligion, welche nach 1850 das Kunstwerk bzw. den Künstler zum Fluchtpunkt der Transzendenz macht: »Der Sakralisierung des Künstlers entspricht eine Sakralisierung des künstlerischen Werkes als solches: aufgrund seiner Totalität und seiner Lebendigkeit, die es über Form und Inhalt hinaus zum Mittler einer Offenbarung des Unendlichen und Göttlichen macht.« Alessandro Costazza/Gérard Laudin/Albert Meier: »Vorwort«, in: Albert Meier/Alessandro Costazza/Gérard Laudin (Hrsg.): *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*. 3 Vol., Vol. 2: *Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, Berlin: De Gruyter 2012, S. 7–10, hier S. 8f. Das Phänomen manifestiert sich dabei in unterschiedlicher Art und Weise. Vgl. zur Form des ›Bilderkults‹ im Kontext der französischen Literatur Heidrun Schnitzler: *Bilderkult. Kunstanbetung und Katholizismus in der Literatur des französischen Fin de Siècle: Huysmans, Zola, Rodenbach*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014 (=Rezeptionskulturen in Literatur- und Mediengeschichte, 2), S. 62–64. Zu Gabriele D'Annunzios ›Sakralisierung des Profanen‹ vgl. Marc Föcking: »Fra le pura dita l'ostia santa«. Die Sakralisierung des Profanen in den Romanen D'Annunzios«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift NF* Bd. 41/1991, S. 189–213. Zum Konzept der Kunstreligion bei Hofmannsthal vgl. Bernhard Böschenstein: »Hofmannsthal und die Kunstreligion um 1900«, in: Wolfgang Braungart/Gotthard Fuchs/Manfred Koch (Hrsg.): *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*. 3 Vol., Vol. 2: *Um 1900*, Paderborn: Schöningh 1998, S. 111–121 und Cristina Fossaluzza: »Zwischen ›Leben‹ und ›Geist‹: Elementare Kunstreligion in Hugo von Hofmannsthals Märchen ›Die Frau ohne Schatten‹«, in: Albert Meier/Alessandro Costazza/Gérard Laudin (Hrsg.): *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*. 3 Vol., Vol. 2: *Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, S. 105–120. Ein anderes Beispiel wäre der um 1900 virulente Okkultismus. Vgl. hierzu Priska Pytlík: *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*, Paderborn: Schöningh 2005.

26 Vgl. Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1992 (¹1990) (=October books) und Jonathan

beitet hat. Diese Entwicklung kulminiert um 1900 in einer Krise der Wahrnehmung, die vom Germanisten Gerhard Neumann²⁷ und weiteren Wissenschaftlern mehrfach am Beispiel der Literatur des Fin de Siècle²⁸ aufgezeigt wurde.²⁹

Die von Neumann dargelegte Wahrnehmungskrise wirft die Frage nach den Erfolgsaussichten von Versuchen auf, historisch-metaphysischen Sinn durch eine spezifische Wahrnehmungsweise zu generieren. Oder anders formuliert: Kann eine durch die Kunst präfigurierte Wahrnehmung dabei behilflich sein, jene Vakanz zu kompensieren, die das Subjekt infolge des Zusammenbruchs zentraler Systeme zur Bildung historischer bzw. metaphysischer Orientierung verspürt?

Auf diese Frage sucht die vorliegende Studie am Beispiel von vier literarischen Texten um 1900 eine Antwort. Zu diesem Zweck gilt es zunächst, die spezifischen Merkmale, Funktionen und Ausprägungen der präfigurierten Wahrnehmung bzw. Präfiguration in der Literatur des Fin de Siècle zu bestimmen. Im Unterschied zu den bisherigen Ansätzen der literaturwissenschaftlichen Forschung³⁰ soll das Konzept der Präfiguration vor dem Hintergrund von zwei folgenreichen geistesgeschichtlichen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts betrachtet werden: dem Bedeutungsverlust zentraler Instanzen historisch-metaphysischer Sinnbildung³¹ einerseits und der Krise der Wahrnehmung andererseits.³² Dies soll die

Crary: *Suspensions of perception. Attention, spectacle, and modern culture*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1999.

27 Vgl. Gerhard Neumann: »Kunst des Nicht-Lesens«, Hofmannsthals Ästhetik des Flüchtligen«, in: *Hofmannsthal: Jahrbuch zur europäischen Moderne* Bd. 4/1996, S. 227–260, Gerhard Neumann: »Wahrnehmungswandel um 1900. Harry Graf Kessler als Diarist«, in: Gerhard Neumann/Günter Schnitzler (Hrsg.): *Harry Graf Kessler. Ein Wegbereiter der Moderne*, Freiburg: Rombach 1997 (=Rombach-Wissenschaft: Reihe Litterae, 37), S. 47–107, Gerhard Neumann: »Tourbillon«. Wahrnehmungskrise und Poetologie bei Hofmannsthal und Valéry«, in: *Etudes Germaniques* Bd. 53/1998, S. 397–424 und Gerhard Neumann: »Verdichten und Verströmen. Zum Wahrnehmungs- und Darstellungsparadox des Fin de siècle«, in: Rainer Warning/Winfried Wehle (Hrsg.): *Fin de siècle*, München 2002 (=Romanistisches Kolloquium, X), S. 195–228.

28 Vgl. beispielsweise Susanne Scharnowski: »Wahrnehmungsschwellen. Krise des Sehens und Grenzen des Ichs bei Eduard von Keyserling«, in: Nicholas Saul (Hrsg.): *Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 46–61, Ralph Köhnen: »Wahrnehmung wahrnehmen. Die Poetik der Neuen Gedichte zwischen Biologie und Phänomenologie: von Uexküll, Husserl und Rilke«, in: Erich Unglaub/Jörg Paulus (Hrsg.): *Rilkes Paris 1920–1925, Neue Gedichte. Vorträge der Tagung der Rilke-Gesellschaft in Paris und des Rilke-Treffens in Wolfenbüttel*, Göttingen: Wallstein 2010 (=Blätter der Rilke-Gesellschaft, 30), S. 196–211, hier S. 201 und Alice Bolterauer: *Zu den Dingen. Das epiphanische Ding-Erlebnis bei Musil, Rilke und Hofmannsthal*, Wien: Praesens 2015, S. 26–37.

29 Vgl. Kapitel 3.1.2. dieser Arbeit.

30 Vgl. Kapitel 2. der vorliegenden Untersuchung.

31 Vgl. Kapitel 3.1.1. dieser Arbeit.

32 Vgl. Kapitel 3.1.2. der vorliegenden Studie.

Grundlage bilden, um am Beispiel der Forschungsliteratur sodann den Wandel von der historischen Deutungsfigur der *figura* zur auf intertextuellen bzw. intermedialen Bezugnahmen basierenden Wahrnehmungsform der Präfiguration nachzuzeichnen und den Begriff der Präfiguration davon ausgehend terminologisch zu spezifizieren.³³ Als bald sollen die Lebensentwürfe von vier Figuren bedeutender Werke des europäischen *Fin de Siècle* in Bezug auf zwei Elemente analysiert werden: einerseits im Hinblick auf etwaige Mängel an historisch-metaphysischer Orientierung und andererseits hinsichtlich der jeweiligen Wahrnehmungskonzeption. Auf diese Weise wird es nicht nur möglich sein, die Rolle der präfigurierten Wahrnehmung für die jeweilige Lebenskonzeption herauszuarbeiten, sondern darüber hinaus auch zu ermitteln, inwieweit sich eine präfigurierte Wahrnehmung am Ende des 19. Jahrhunderts als Methode zur Kompensation des vom Subjekt empfundenen historisch-metaphysischen Sinnverlusts eignet.³⁴

33 Vgl. Kapitel 3.2. dieser Arbeit.

34 Vgl. hierzu Kapitel 4.–7. der vorliegenden Untersuchung.

2. Präfiguration im literaturwissenschaftlichen Kontext: typologisches Deutungsmuster, mythologische Referenz, Form der Einflussnahme

Von der literaturwissenschaftlichen Forschung wurde das Konzept der Präfiguration mehrmals zur Analyse literarischer Texte des Fin de Siècle herangezogen. Anhand der jeweils zugrunde gelegten Definition von Präfiguration lassen sich hierbei drei wesentliche Tendenzen des Forschungsdiskurses unterscheiden. Erstens existieren Studien, deren Konzeption von Präfiguration sich an der typologischen Figuraldeutung orientiert, ohne jedoch die damit verbundene Art und Weise der christlich-theologischen Sinnbildung zu übernehmen. In solchen Arbeiten bezeichnet Präfiguration zumeist den Umstand, dass sich ein Text oder ein Teil eines Textes dergestalt in ein Deutungsverhältnis zu einem anderen Werk oder Teil eines Werks setzen lässt, dass sich dadurch eine neue Dimension literarischen Sinns erschließt. Dementsprechend deutet beispielsweise Francis J. Green den Roman *Le Sang Noir* in einem 1969 erschienenen Aufsatz als Präfiguration von Jean-Paul Sartres *La Nausée*³⁵. Dorothee Sölle hingegen stellt in ihrer Habilitationsschrift *Realisation. Studien zum Verhältnis von Theologie und Dichtung nach der Aufklärung* noch deutlicher die säkulare Dimension der Figuraldeutung heraus. Vor diesem Hintergrund interpretiert sie Ramón J. Senders *Réquiem por un campesino español* und Thomas Manns *Josephroman* im Lichte eines Präfigurationsbegriffs, der zwar noch eine Bezugnahme auf christliche Texte oder Vorstellungen ermöglicht. Eine Bildung metaphysischen Sinns durch eine solche Referenz kann jedoch spätestens seit dem Verlust der Verbindlichkeit des christlich-theologischen Denksystems infolge der Aufklärung nicht mehr gelingen.³⁶ Dass eine solche Konzeption von Präfiguration auch auf die intratextuelle Ebene übertragen werden kann, hat

35 Vgl. Francis J. Greene: »Louis Guilloux's *Le Sang Noir*: A Prefiguration of Sartre's *La Nausée*«, in: *The French Review* Bd. 43/1969, S. 205–214.

36 Vgl. Dorothee Sölle: *Realisation. Studien zum Verhältnis von Theologie und Dichtung nach der Aufklärung*, Darmstadt: Luchterhand 1973 (=Reihe Theologie und Politik, 6), S. 49–62.

Randall H. Waldron anhand von Textpassagen in Henry James' Erzählung *The Beast in the Jungle* aufgezeigt.³⁷

Die zweite Gruppe von Forschungsbeiträgen zur Präfiguration verwendet das Konzept zur Beschreibung einer spezifischen Relation zwischen Mythen und Texten, die jene Mythen auf der Ebene der Handlungs- oder Motivstruktur literarisch aufgreifen. Grundlegend für diese Betrachtungsweise von Präfiguration ist John J. Whites Studie *Mythology in the modern novel. A study of prefigurative techniques* (1971). Ihr legt White einen im Hinblick auf die semantische Bedeutung offeneren Präfigurationsbegriff zugrunde, der auch Analogien zwischen Mythen und Texten auf der Ebene der Symbole, Motive und der Handlung umfasst. Ausgehend davon arbeitet White am Beispiel einiger Werke des 20. Jahrhunderts mehrere Formen der Bezugnahme literarischer Texte auf Mythen heraus.³⁸ In die Tradition Whites stellt E. L. Marson seine Auffassung von Präfiguration in seiner Untersuchung *The ascetic artist. Prefigurations in Thomas Mann's Der Tod in Venedig*. Marson zeigt darin Parallelen zwischen Thomas Manns *Der Tod in Venedig* und zwei Texten der altgriechischen Literatur auf: den platonischen Dialogen und Euripides *Die Bakchen*.³⁹ Auf die Funktion der mythologischen Präfiguration im politischen Kontext geht die erstmals 2014 von Angus Nicholls und Felix Heidenreich herausgegebene Schrift *Präfiguration: Arbeit am politischen Mythos* aus dem Nachlass von Hans Blumenberg ein. In seiner Abhandlung interpretiert Blumenberg Präfiguration als situativen Rückbezug auf mythisch idealisierte Ereignisse und Personen aus der Vergangenheit zwecks Legitimation politischer Handlungen oder stilisierender Außendarstellung. Dieses Verfahren verdeutlicht Blumenberg am Beispiel der Propaganda des Naziregimes anhand von persönlichen Notizen und Briefen von Joseph Goebbels.⁴⁰

In besonderem Maße erhellend sowohl für die neuere Forschung als auch für die vorliegende Untersuchung ist die dritte Gruppe von Arbeiten zur Präfiguration, in denen Präfiguration eine Form des Einflusses zuvor entstandener Werke der Kunst oder Literatur auf den jeweiligen literarischen Text bezeichnet. Maßgeblich für dieses Verständnis von Präfiguration ist Gregor Streims Dissertation *Das ›Leben‹ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen*

37 Vgl. Randall H. Waldron: »Prefiguration in ›The Beast in the Jungle‹«, in: *Studies in American Fiction* Bd. 1/1973, S. 101–104.

38 Vgl. John J. White: *Mythology in the modern novel. A study of prefigurative techniques*, Princeton: Princeton Univ. Press 1971.

39 Vgl. Eric Lawson Marson: *The ascetic artist. Prefigurations in Thomas Mann's Der Tod in Venedig*, Bern: Lang 1979 (=Australisch-neuseeländische Studien zur deutschen Sprache und Literatur, 9).

40 Vgl. Hans Blumenberg: *Präfiguration: Arbeit am politischen Mythos*, hrsg. v. Angus Nicholls und Felix Heidenreich, Berlin: Suhrkamp 2014, insbesondere S. 7–49.

Hofmannsthal,⁴¹ an dessen Präfigurationsbegriff sich auch einige andere Arbeiten orientieren.⁴² Ausgehend von einer Betrachtung der literaturkritischen Schriften Hofmannsthals im Hinblick auf die Phänomene des Ästhetizismus, des Dilettantismus und des Künstlertums legt Streim in seiner Arbeit am Beispiel der lyrischen Dramen *Der Tod des Tizian*, *Der Tor und der Tod* und *Die Frau im Fenster* die Auswirkungen literarischen bzw. ästhetischen Gedankenguts auf die Wahrnehmung der jeweiligen Figuren dar. Hierbei beschreibt Streim Präfiguration als spezifischen Effekt der Stilisierung. Auf Basis dieser Auffassung von Präfiguration arbeitet Streim in seinen überzeugenden Analysen der drei lyrischen Dramen Hofmannsthals sodann zwar die Implikationen der Präfiguration für die Wahrnehmungsweise der jeweiligen Figuren heraus. Gleichwohl lässt seine Studie zwei für das *Fin de Siècle* wegweisende geistesgeschichtliche Entwicklungen außer Acht: Einerseits erscheint Streims auf die Wahrnehmung abzielendes Konzept der Präfiguration in der Sache zwar einleuchtend; allerdings geht er in seiner Untersuchung nicht auf die zu jener Zeit ablaufenden wahrnehmungspsychologischen Entwicklungen ein. Dies ist nicht zuletzt vor dem Hintergrund der von Gerhard Neumann am Beispiel der Literatur des *Fin de Siècle* aufgezeigt⁴³ und von weiteren literaturwissenschaftlichen Forschungsbeiträgen untermauerten⁴⁴ Krise der Wahrnehmung bedenklich.

Andererseits erweist sich als problematisch, dass Streim die Frage nach den seinem Verständnis von Präfiguration zugrunde liegenden Mechanismen der Sinnbildung nicht erörtert. Dieser Umstand ist verwunderlich, da zu der Zeit, in

41 Vgl. Gregor Streim: *Das ›Leben‹ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*.

42 Vgl. Heike Grundmann: *Mein Leben zu erleben wie ein Buch. Hermeneutik des Erinnerns bei Hugo von Hofmannsthal*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003 (=Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, 447), besonders S. 65 und S. 69, Peter Philipp Riedl: *Epochenbilder–Künstlertypologien. Beiträge zu Traditionsentwürfen in Literatur und Wissenschaft 1860 bis 1930*, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2005 (=Das Abendland, n. F., 33), vor allem S. 481 und S. 509 und Viviane Kafitz: *Sprachartistische Lyrik. Gemälde- und Skulpturengedichte des russischen Symbolismus*, insbesondere S. 183 und S. 188.

43 Vgl. Gerhard Neumanns Beiträge »Kunst des Nicht-Lesens«, Hofmannsthals Ästhetik des Flüchtigen«, »Wahrnehmungswandel um 1900. Harry Graf Kessler als Diarist«, »Tourbillon«. Wahrnehmungskrise und Poetologie bei Hofmannsthal und Valéry« und »Verdichten und Verströmen. Zum Wahrnehmungs- und Darstellungsparadox des *Fin de siècle*«.

44 Vgl. unter anderem Susanne Scharnowski: »Wahrnehmungsschwellen. Krise des Sehens und Grenzen des Ichs bei Eduard von Keyserling«, Anke Bosse: »Dichter steht gegen Dichter und Epoche gegen Epoche«. Hofmannsthal zwischen Goethe und Moderne«, in: Christoph Perels/Konrad Feilchenfeldt (Hrsg.): *Goethezeit–Zeit für Goethe. Auf den Spuren deutscher Lyrik-überlieferung in die Moderne: Festschrift für Christoph Perels zum 65. Geburtstag*, Tübingen: Niemeyer 2003, S. 391–403, Ralph Köhnen: »Wahrnehmung wahrnehmen. Die Poetik der *Neuen Gedichte* zwischen Biologie und Phänomenologie: von Uexküll, Husserl und Rilke« und Alice Bolterauer: *Zu den Dingen. Das epiphanische Ding-Erlebnis bei Musil, Rilke und Hofmannsthal*, S. 26–37.

der die von Streim analysierten Texte Hofmannsthals erscheinen, mehrere Denksysteme zur historisch-metaphysischen Sinnbildung infolge geistesgeschichtlicher Entwicklungen zunehmend ihre historisch-metaphysische Verbindlichkeit verlieren.⁴⁵ Dazu gehört auch das historische Verlaufsmodell der Heilsgeschichte, das bis dato gleichsam als geschichtliche Grundlage und Instanz historisch-metaphysischer Legitimation für typologische Betrachtungsweisen der Präfiguration fungierte. Das aus diesem Prozess resultierende Gefühl historisch-metaphysischer Unsicherheit, mit dem sich das Subjekt um 1900 konfrontiert sieht, ist von der literaturwissenschaftlichen Forschung zwar durchaus am Beispiel zeitgenössischer Texte dokumentiert worden.⁴⁶ In seiner Dissertation geht Streim jedoch weder auf jene historisch-metaphysische Befindlichkeit selbst ein, noch beleuchtet er deren Folgen für seine Auffassung von Präfiguration.

Als Kritikpunkt an Streims ansonsten ebenso aufschlussreicher wie richtungsweisender Studie ist demzufolge zu konstatieren, dass sein Verständnis von Präfiguration weder die zeitgenössischen wahrnehmungspsychologischen noch die historisch-metaphysischen Rahmenbedingungen reflektiert. Damit folgt Streim dem literaturwissenschaftlichen Forschungsdiskurs zur Präfiguration, der in der Regel mindestens einen jener zwei Aspekte außer Acht lässt. So tragen Arbeiten, die Präfiguration in die Tradition der typologischen Figuraldeutung stellen, in der Regel nicht dem Umstand Rechnung, dass mit der Heilsgeschichte das der figuralen Auslegung zugrunde liegende Deutungsschema spätestens Ende des 19. Jahrhunderts seine historisch-metaphysische Legitimation verliert.⁴⁷ Jene Forschungsbeiträge hingegen, die Präfiguration als eine spezifische Deutungsbeziehung zwischen Mythos und Text begreifen, lassen zumeist zwei Probleme unberücksichtigt: In der Regel werden darin weder die historisch-metaphysischen Rahmenbedingungen und die einem solchen Konzept von Präfiguration zugrunde liegenden Verfahren zur Bildung von Sinn, noch die konkreten Formen des Auftretens der damit bezeichneten Nachwirkung auf das jeweilige literarische Werk auf der Ebene des Textes spezifiziert. Diese zwei Kritikpunkte gelten auch für Studien, die Präfiguration als eine Form des Ein-

45 Vgl. Kapitel 3.1.1. dieser Arbeit.

46 So geht Karin Wolgast in einem Aufsatz beispielsweise der Frage nach dem Zusammenhang von Krise, Sinnverlust und Sinnfindung um 1900 nach und illustriert am Beispiel von Texten Hofmannsthals, Musils und Rilkes einen allgemeinen Sinnverlust in der deutschsprachigen Literatur des Fin de Siècle. Vgl. Karin Wolgast: »Krise-Schreiben. Sinnverlust bei Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann und Rainer Maria Rilke«, in: Karin Wolgast (Hrsg.): *Sinnverlust und Sinnfindung am Anfang des 20. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 21–41.

47 Vgl. Kapitel 3.1.1. dieser Arbeit.

flusses zuvor entstandener Werke der Kunst oder Literatur auf einen später erschienenen literarischen Text verstehen.⁴⁸

Um allerdings die Präfiguration in der europäischen Literatur des Fin de Siècle in ihrer Spezifik erfassen zu können, ist es notwendig, die für sie charakteristischen Formen der Manifestation im literarischen Text sowohl zu den zeitgenössischen historisch-metaphysischen als auch zu den wahrnehmungspsychologischen Entwicklungen in Beziehung zu setzen.

48 Ausnahmen, die versuchen, die Manifestationsformen der jeweiligen Konzeption von Präfiguration zu beschreiben, sind zum einen John J. Whites bereits angeführte Studie *Mythology in the modern novel. A study of prefigurative techniques* und zum anderen ein Aufsatz Ansgar Nünning, in dem der Verfasser auf eine von Manfred Pfister vorgelegte Typologie der Intertextualität im Reisebericht verweist, die vier Arten der Intertextualität unterscheidet. Vgl. Ansgar Nünning: »Zur mehrfachen Präfiguration/Prämediation der Wirklichkeitsdarstellung im Reisebericht: Grundzüge einer narratologischen Theorie, Typologie und Poetik der Reiseliteratur«, in: Marion Gymnich/Ansgar Nünning/Vera Nünning/Elisabeth Wäghäll Nivre (Hrsg.): *Points of arrival: travels in time, space, and self*, Tübingen: Francke 2008, S. 11–29, hier S. 17.

3. Präfiguration als symptomatischer Wahrnehmungsmodus für die Literatur des Fin de Siècle

3.1. Die geistesgeschichtlichen Rahmenbedingungen

3.1.1. Die Krise sinnbildender Deutungssysteme in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die Beobachtung des Historikers Reinhard Koselleck, dass das 19. Jahrhundert als »Zeitalter der Krisen«⁴⁹ zu betrachten sei, trifft besonders für die letzten Jahre jenes Jahrhunderts zu. In diesem von der Forschung als »Fin de Siècle« bezeichneten Zeitraum korrelieren nämlich einige tiefgreifende Veränderungen, die von Zeitgenossen häufig als krisenhaft wahrgenommen wurden. Ob es sich dabei um politische Krisen, wie etwa die Ermordung des italienischen Königs Humberts I durch Anarchisten am 29.07.1900, oder um gesellschaftliche Krisenerscheinungen, wie die aus der fortschreitenden Industrialisierung resultierenden Arbeiteraufstände, handelt: Wie jede Form des Umbruchs führen auch die in Europa um 1900 stattfindenden Wandel dazu, dass bisher nicht hinterfragte Denkmodelle in Zweifel gezogen werden. Dazu gehört ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch die Geschichte, die zunehmend von den Implikationen der sich vollziehenden Krise erfasst wird. Diesen Umstand hat Reinhard Koselleck aufgezeigt, indem er dargelegt hat, dass die Krise nicht nur als strukturelle Signatur der Moderne aufzufassen ist,⁵⁰ sondern bereits im Verlauf des 18. Jahrhunderts darüber hinaus die Tragweite einer geschichtsphilosophischen Kategorie erlangt.⁵¹ Als solche weist das Wort selbst eine für die Moderne charakteristische Mehrdeutigkeit auf, die Koselleck zufolge drei we-

49 *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Vol. 3, hrsg. v. Reinhart Koselleck, Stuttgart: Klett 1982, S. 617–650, Artikel »Krise«, hier S. 635.

50 Vgl. ebd., S. 627.

51 Vgl. Reinhart Koselleck/Ulrike Spree/Willibald Steinmetz/Carsten Dutt: *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 206.

sentliche semantische Bedeutungen umfasst: Erstens kann eine Krise im Sinne einer durchgängigen Krise als Prozessbegriff definiert werden. Zweitens kann die Krise als »iterativer Periodenbegriff«⁵² aufgefasst werden, als Vorgang, in dem das Zusammenkommen mehrerer Entwicklungen einen Wandel herbeiführt. Drittens kann die Krise als Zukunftsbegriff, genauer gesagt als letzte Krise der Geschichte, verstanden werden.⁵³

Wenn die semantische Polyvalenz des Krisenbegriffs einerseits von der Vielfältigkeit geschichtsphilosophischer Denkmodelle zeugt, so ist sie andererseits auch ein Anhaltspunkt dafür, dass spätestens seit dem 18. Jahrhundert grundlegende geschichtstheoretische Ordnungsprinzipien prekär werden, die bis dahin einen übergeordneten und verbindlichen Geltungsbereich für sich beanspruchen konnten. Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, dass teleologische, dabei vor allem providentiell orientierte Geschichtsmodelle, Ende des 18. Jahrhunderts zwar eine hohe Konjunktur besitzen, jedoch spätestens im Verlauf des 18. Jahrhunderts zunehmend angezweifelt werden, wie der Romanist Rudolf Behrens am Beispiel des französischen Romans aufgezeigt hat.⁵⁴ Obschon teleologisches Denken um 1800 noch durchaus verbreitet ist, wie der Verfasser wenig später vermerkt,⁵⁵ ist für den Verlauf des 19. Jahrhunderts zu konstatieren, dass nicht nur providentielle, sondern teleologische Denkvorstellungen im Allgemeinen zunehmend in Frage gestellt werden. Dies ist unter anderem durch die Herausbildung eines modernen Geschichtsbewusstseins bedingt. Jenes ist, wie der Philosoph Karl Löwith in seiner wegweisenden Studie nachgezeichnet hat, ursprünglich stark biblisch, genauer gesagt heilsgeschichtlich, geprägt.⁵⁶ Mit der Zeit jedoch, so argumentiert Löwith, entledigt sich das moderne Geschichtsbewusstsein seiner heilsgeschichtlichen Wurzeln und tritt in den Dienst einer vor allem bürgerlichen Fortschrittsideologie:

Das moderne Geschichtsbewußtsein hat sich zwar des christlichen Glaubens an ein zentrales Ereignis entledigt, aber es hält an seinen Voraussetzungen und Konsequenzen fest, nämlich an der Vergangenheit als Vorbereitung und an der Zukunft als Erfüllung, so daß das Heilsgeschehen auf die unpersönliche Teleologie einer fortschreitenden Entwicklung reduziert werden konnte, in der jedes gegenwärtige Stadium die Erfüllung geschichtlicher Vorbereitungen ist. In eine weltgeschichtliche Fortschrittstheorie

52 Ebd., S. 208.

53 Vgl. ebd., S. 208.

54 Vgl. Rudolf Behrens: *Umstrittene Theodizee, erzählte Kontingenz. Die Krise teleologischer Weltdeutung und der französische Roman (1670–1770)*, Tübingen: Niemeyer 1994 (=Mimesis, 17), S. 1.

55 Vgl. ebd., S. 5.

56 Vgl. Karl Löwith: *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie*, S. 57.

verwandelt, konnte das Schema des Heilsgeschehens natürlich und beweisbar bleiben.⁵⁷

Eine wichtige Rolle kommt dem Phänomen des Fortschritts in der deutschen Geschichtsphilosophie zu. Als besonders bedeutend im Hinblick auf die Ablösung der biblischen Geschichtskonzeption durch den Fortschrittsgedanken erachtet Löwith das Werk Georg Wilhelm Friedrich Hegels:

Nur unter Voraussetzung der christlichen Religion als der wahren Religion vermochte Hegel die Geschichte von China bis zur französischen Revolution systematisch zu konstruieren. Er ist der letzte Geschichtsphilosoph, weil er überhaupt der letzte Philosoph ist, dessen ungeheurer historischer Sinn noch von der christlichen Überlieferung bestimmt und begrenzt war.⁵⁸

Löwiths Ausführungen verweisen auf einen der Grundzüge der Hegelschen Geschichtsphilosophie, nämlich die Erhebung des Fortschritts zum notwendigen Leitelement seiner Geschichtskonzeption und damit zur Instanz historischer Sinnbildung. Dies wird besonders deutlich anhand von Hegels Diktum: »Die Weltgeschichte ist der Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit – ein Fortschritt, den wir in seiner Notwendigkeit zu erkennen haben.«⁵⁹ Löwiths weiterer Hinweis, dass Hegels »ungeheurer historischer Sinn noch von der christlichen Überlieferung bestimmt und begrenzt war«⁶⁰, markiert Hegels geschichtsphilosophisches Denken als einen Wendepunkt im Hinblick auf die sinnbildende Funktion der Geschichte.

Diesen Wendepunkt hat der Philosoph Friedrich Rapp in seiner Arbeit zum Phänomen des Fortschritts spezifiziert. So vermerkt Rapp im Hinblick auf die Ablösung providentieller Denkmodelle durch den Fortschritt zwar in Analogie zu Löwith:

Die Funktion, die früher der göttliche Heilsplan hatte, [...] übernimmt nun die von der Geschichtsphilosophie erteilte Selbstermächtigung zur ›fortschrittlichen‹ Umgestaltung der Welt. Das Vertrauen darauf, daß dieser Prozess auch wirklich zu einem guten Ende führen wird, gründet in einem affirmativen Fortschrittsbegriff, der sich damit als voluntaristisch übersteigertes, nunmehr ganz innerweltlich gedachtes Äquivalent für die göttliche Vorsehung erweist.⁶¹

57 Ebd., S. 170.

58 Ebd., S. 59.

59 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke in 20 Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832 bis 1845 neu ediert. Vol. 12: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 102012 (1986)(=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 612), S. 32.

60 Karl Löwith: *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie*, S. 59.

61 Friedrich Rapp: *Fortschritt. Entwicklung und Sinngehalt einer philosophischen Idee*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1992, S. 59.

Zugleich erörtert Rapp aber auch zwei sowohl den Fortschrittsbegriff als auch die Geschichtsphilosophie betreffende Probleme: einerseits die Relativität menschlicher Wahrnehmung und Erfahrung und andererseits historische Phasen des Verfalls, die beide die Möglichkeit der Erfüllung eines alles umfassenden historischen Denkmodells untergraben:

Der Umstand, dass die spekulative Geschichtsphilosophie ihre eigentliche Vollendung nur in einem empirisch nicht einlösbaren dreifachen Totalitätsbegriff – zeitlich abgeschlossen, die gesamte Erde umfassend und alle Sachbereiche und Zusammenhänge betreffend – finden konnte, überträgt sich auch auf den Fortschrittsbegriff. In letzter Konsequenz verlangt auch das Fortschrittsdenken nach Totalität. Durch alle eingeschränkten, partiellen und vorläufigen Ergebnisse und Fassungen ist der jeweils ins Auge gefaßte Fortschritt mit dem Makel der Kontingenz belastet. Ohne Totalität verliert der Fortschrittsgedanke seinen Glanz, seine Suggestivkraft und seine unbedingte Verbindlichkeit. Solange die Geschichte offen ist, muß sogar immer mit der Möglichkeit eines Rückschritts gerechnet werden. Weil die erstrebte Totalität immer nur eine regulative Idee sein kann, wird auch das Fortschrittsdenken unweigerlich relativiert und abgeschwächt. Die Fortschrittsidee verlangt nach einer vollständigen Einlösung, die doch ontologisch wegen der negativen Züge der Geschichte und der Unabgeschlossenheit des Geschehens und epistemisch wegen der Perspektivität jeder Erkenntnis grundsätzlich nicht möglich ist.⁶²

In Anbetracht von Rapps Ausführungen wird deutlich, dass die Heilsgeschichte, der Fortschrittsgedanke und die Geschichtsphilosophie als kleinsten gemeinsamen Nenner insofern eine teleologische Grundstruktur aufweisen,⁶³ als ihnen allen das Streben nach einer in der Zukunft liegenden Wunschentwicklung gemein ist, welche dem gesamten Ablaufprozess einen Sinn zu verleihen vermag. Anhand jener strukturellen Ähnlichkeit offenbart sich jedoch zugleich die gemeinsame Problematik der Kontingenz⁶⁴, die sich aus der unüberwindbaren Eingeschränktheit der menschlichen Wahrnehmung und Erfahrung ergibt. Die Kontingenz ist auch der Grund dafür, dass totalitäre Erklärungsansätze, wie sie nicht nur Hegels Geschichtsphilosophie, sondern sein gesamtes philosophisches System darstellen, im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmend an Glaubwürdigkeit verlieren und daher in ihrer Funktion als sinnbildende Erklärungs-

62 Ebd., S. 58.

63 Völlig zu Recht verweist der Historiker und Kulturwissenschaftler Johannes Heinßen daher auf die Parallelen zwischen Heilsgeschichte und Geschichtsphilosophie in Form ihres jeweils teleologischen Aufbaus. Vgl. Johannes Heinßen: *Historismus und Kulturkritik. Studien zur deutschen Geschichtskultur im späten 19. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003 (=Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 195), S. 23ff.

64 Vgl. zum Phänomen der Kontingenz W. Hoering: »Kontingenz«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Vol. 4: I-K*, hrsg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Basel: Schwabe 1976, Sp. 1027–1038.

delle in Frage gestellt werden. Dies hat Löwith unter Bezugnahme auf die christliche Zeitrechnung vermerkt:

In unseren modernen »Weltgeschichten« ist die christliche Zeitrechnung zu einem leeren Schema geworden. Sie wird zwar als konventioneller Maßstab übernommen und auf eine stoffliche Mannigfaltigkeit heterogener Kulturen und Religionen angewendet, aber es fehlt dieser materiellen Vielheit ein einigendes Zentrum, von dem aus die Kulturen und Religionen sinnvoll geordnet werden können, wie dies von Augustin bis Hegel der Fall war.⁶⁵

Den Verlust eines Deutungsrahmens, der die Vielzahl unterschiedlicher Erfahrungen und Ereignisse auf einen übergeordneten, sinngenerierenden Fluchtpunkt zurückführt, beschreibt Löwith als Mangel an Ordnungsvermögen der sich dem Subjekt anbietenden Phänomene. Die Auswirkungen dieses Fehlens von Ordnung verleihender Perspektive fasst der Historiker, Germanist und Philosoph Heinz Dieter Kittsteiner treffend zusammen:

Wenn die teleologischen Zielbestimmungen unglaubwürdig werden – und man kann die Mitte des 19. Jahrhunderts als Zeit einer großen Desillusionierung auffassen – tritt die Geschichte schärfer als das hervor, als was Nietzsche sie tatsächlich bezeichnet: als ein dem »Leben« feindlicher Prozeß. [...] Man könnte auch sagen: Die Beschäftigung mit Geschichte zerfällt im Laufe des 19. Jahrhunderts in zwei Kulturen. Auf der einen Seite steht die Geschichtsschreibung des Historismus in ihren verschiedenen Spielarten. [...] Auf der anderen Seite steht die »Geschichtsphilosophie nach Hegel«, die sich gerade dieses »Geschickes« jenseits der staatlich philosophischen Sphäre annimmt, zunehmend aber in kulturkritisches Fahrwasser gerät. Sie verwaltet sozusagen den Weltgeist ohne Teleologie in der Vorstellung, einem blinden, unheilvollen Geschehen ausgeliefert zu sein.⁶⁶

Infolge des Verlustes einer für die Geschichte sinnbildenden Zentralperspektive wird die generelle Eignung der Geschichte als sinnbildende Instanz zunehmend hinterfragt. Dies führt zu einer Aufspaltung des Umgangs mit Geschichte in zwei teleologiefreie Strömungen: Einerseits wird die Geschichtsphilosophie in der Nachfolge Hegels zu einer ateleologischen Disziplin. Diese Entwicklung kann man mit der Terminologie des Philosophen Herbert Schnädelbach als Wandel von einer »dogmatischen« zu einer »kritischen« Geschichtsphilosophie beschreiben. Während eine dogmatische Geschichtsphilosophie »die Systematisierbarkeit von Geschichte für garantiert hält allein durch objektive Bedingungen im geschichtlichen Material selbst«⁶⁷, versucht eine kritische Ge-

65 Karl Löwith: *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie*, S. 59.

66 Heinz Dieter Kittsteiner: »Was heißt und zu welchem Ende studiert man Kulturgeschichte?«, in: *Geschichte und Gesellschaft* Bd. 23/1997, S. 5–27, hier S. 12f.

67 Herbert Schnädelbach: *Geschichtsphilosophie nach Hegel. Die Probleme des Historismus*, Freiburg: Alber 1974 (=Kolleg Philosophie), S. 15.

schichtsphilosophie »die Bedingungen der Systematisierbarkeit«⁶⁸ von Geschichte und im Rahmen dessen »die wissenschaftliche Gültigkeit und den Objektbezug historischer Systematisierung«⁶⁹ zu reflektieren. Der Umstand, dass die allgemeine Eignung der Geschichte als sinnbildende Instanz zunehmend angezweifelt wird, führt zu geschichts- und bisweilen kulturkritischen Positionen, wie etwa jener Friedrich Nietzsches in seiner zweiten *Unzeitgemäßen Betrachtung* mit dem programmatischen Titel *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*.⁷⁰

Die zweite von Kittsteiner geschilderte Entwicklung stellt das Aufkommen des Historismus dar. Der Historismus stellt die Historizität aller Phänomene in den Vordergrund und bedient sich der historisch-kritischen Textanalyse, um Quellen auf darin enthaltene Informationen zu untersuchen und daraus geschichtliche Abläufe zu rekonstruieren. Der Begriff des Historismus ist allerdings semantisch vielfältig, wie etwa die Definition Herbert Schnädelbachs illustriert, der drei Arten von Historismus unterscheidet: So definiert Schnädelbach einen spezifischen wissenschaftsmethodologischen Umgang mit Geschichte als ›Historismus₁‹. Als ›Historismus₂‹ interpretiert er eine philosophische Denkvorstellung, die die historische Relativität und Wandelbarkeit aller Phänomene proklamiert, insofern als relativistisch und daher als unzugänglich für überhistorische Systematisierungen zu betrachten ist. ›Historismus₃‹ deutet der Verfasser als jene Weltanschauung, die eine Historisierung des menschlichen Denkens, demnach eine Bewusstwerdung und Reflexion der historischen Aspekte aller Phänomene, bedingt.⁷¹ Obschon der exakte Geltungsbereich des Wortes ›Historismus‹ sowie seine genaue Bedeutung auch in der neueren Forschung nach wie vor umstritten sind,⁷² verdeutlichen insbesondere Schnädelbachs Definitionen von Historismus₂ und Historismus₃ die Tragweite des Phänomens. Die beiden zuletzt angeführten Definitionen weisen nämlich auf eine Historisierung sowohl der Wissenschaft als auch des menschl-

68 Ebd., S. 15.

69 Ebd., S. 15.

70 Vgl. Friedrich Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen. II: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, in: Friedrich Nietzsche: *Werke. Kritische Gesamtausgabe, Dritte Abteilung, erster Band*, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montanari, Berlin/New York: De Gruyter 1972, S. 239–330.

71 Vgl. Herbert Schnädelbach: *Geschichtsphilosophie nach Hegel. Die Probleme des Historismus*, S. 19–23.

72 Dieser Streit manifestiert sich am deutlichsten in Form von zwei kontroversen Positionen zum Phänomen in der deutschen Geschichtswissenschaft, vertreten durch Jörn Rüsen einerseits und Otto Friedrich Oexle andererseits. Vgl. zur Kontroverse Otto Gerhard Oexle: *Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus. Studien zu Problemgeschichten der Moderne*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996 (=Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, 116), S. 41–45 sowie zu den unterschiedlichen Positionen hinsichtlich des Historismus im Einzelnen Otto Gerhard Oexle/Jörn Rüsen (Hrsg.): *Historismus in den Kulturwissenschaften*, Köln: Böhlau 1996 (=Beiträge zur Geschichtskultur, 12).

chen Denkens im Allgemeinen hin. Da zudem die dem Historismus, inhärente Abneigung gegenüber überhistorischen Systematisierungsversuchen mit der Akzeptanz transzendenter Deutungssysteme, wie etwa der Geschichtsphilosophie, nicht vereinbar ist, ist die Möglichkeit zur Hinterfragung bisher allgemein akzeptierter Leitvorstellungen spätestens mit dem Aufkommen des Historismus gegeben. Vor diesem Hintergrund erscheint die von Schnädelbach und Heinßen beobachtete Auflösung von überhistorischen, insbesondere idealistischen Deutungssystemen⁷³, nachvollziehbar.⁷⁴

Problematisch in Bezug auf den Historismus ist, dass dieser zwar totalitätsbildende Ordnungsmuster verdrängt, als transzendentes Deutungssystem aus zwei Gründen jedoch ungeeignet ist. Zum einen distanziert die dem Historismus eigene, trotz der semantischen Vielfalt des Wortes nicht von der Hand zu weisende kollektive Historisierung der Denk- und Wahrnehmungsweise⁷⁵ den Historismus Reinhard Koselleck zufolge von jenem Element, welches eigentlich seine Grundlage bildet – der Geschichte selbst:

Der Historismus reagierte darauf [...], indem er sich zur ›Geschichte‹ in ein indirektes Verhältnis versetzte. Sosehr sie sich als Vergangenheitswissenschaft begriff, vermochte die deutsche historische Schule, den Doppelsinn des Wortes ›Geschichte‹ voll ausschöpfend, die Geschichte zur Reflexionswissenschaft zu erheben. Der Einzelfall entbehrt darin seines politisch-didaktischen Charakters. Aber die Geschichte als Ganzes versetzt den, der sie ansehend anverwandelt, in einen Zustand der Bildung, der mittelbar auf die Zukunft einwirken soll. [...] Jedes vergangene Beispiel, auch wenn es gelehrt wird, kommt immer schon zu spät. Nur indirekt vermag sich der Historismus zur Geschichte zu verhalten. Mit anderen Worten: Der Historismus entläßt sich aus der Geschichte, die zugleich die Bedingung seiner Möglichkeit als einer historisch-praktischen Wissenschaft immerzu suspendiert. Die Krise des Historismus fällt immer schon mit ihm zusammen [...].⁷⁶

73 Vgl. Herbert Schnädelbach: *Geschichtsphilosophie nach Hegel. Die Probleme des Historismus*, S. 8 bzw. Johannes Heinßen: »Die frühe Krise des Historismus 1870–1900. Das Beispiel der Kunsttheorie«, in: Otto Gerhard Oexle (Hrsg.): *Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur 1880–1932*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007 (=Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 228), S. 117–145, hier S. 123f.

74 Für eine präzisere Darstellung der Entwicklung des Historismusbegriffs im 19. und 20. Jahrhunderts vgl. auch die Ausführungen von Johannes Heinßen, der den fortschreitenden Verlust des Glaubens an eine ordnungsverleihende Funktion der Geschichte zum Distinktionsmerkmal von vier Entwicklungsstufen macht. Vgl. ebd., S. 144f.

75 Vgl. Katharina Grätz: *Musealer Historismus. Die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe*, Heidelberg: Winter 2006 (=Beiträge zur neueren Literaturgeschichte: Folge 3, 225), S. 22f.

76 Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ⁸2013 (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 757), S. 64f.

Zum zweiten droht dem Historismus aufgrund der ihm fehlenden Fähigkeit zur Vermittlung von metaphysischer Orientierung insoweit die Gefahr des Wertrelativismus⁷⁷, als infolge der Auflösung der großen metaphysischen bzw. transzendenten Denksysteme im Verlauf des 19. Jahrhunderts keine allgemein verbindliche Referenzgröße mehr existiert, nach der die verfügbaren historischen Ereignisse und Daten zweifelsfrei eingeordnet werden können.⁷⁸

Die Auswirkungen des Historismus, dem Jörn Rüsen zu Recht eine europäische Dimension zuschreibt,⁷⁹ zeigen sich im 19. Jahrhundert insbesondere in zwei Bereichen: Zum einen führt die Erkenntnis der Historizität aller Phänomene innerhalb einzelner wissenschaftlicher Disziplinen zu einer Reflexion über die Relevanz der Geschichte im Hinblick auf das jeweilige methodische Vorgehen. Derartige Überlegungen erfassen insbesondere die Geschichtswissenschaft, wie vor allem der in Deutschland ausgetragene Lamprechtstreit und der Methodenstreit in Frankreich aufzeigen.⁸⁰ Doch auch weitere Wissenschaftsbereiche, wie die Nationalökonomie, die Rechtswissenschaft, die Philosophie und die Kulturwissenschaft, hinterfragen vor dem Hintergrund des Historismus die Bedeutung der Geschichte für das eigene methodische Arbeiten.⁸¹ Die wohl weitreichendsten Folgen hat das Aufkommen des Historismus, neben der Geschichtswissenschaft, jedoch für die Theologie. Nachdem die Heilsgeschichte bereits im Verlauf des 18. Jahrhunderts zunehmend von der Geschichtsphilosophie verdrängt wird, werden spätestens mit dem Beginn der »Historischen Leben-Jesu-Forschung« die Diskrepanzen zwischen der durch die evangelische bzw. katholische Kirche vermittelten Deutung Jesu als Erlöser und der historischen Person Jesus von Nazareth ersichtlich. Das Ziel der Historischen Leben-Jesu-Forschung ist es, die bei dem synoptischen Vergleich der vier Evangelien zu Tage tretenden Unklarheiten und Widersprüche durch die Rekonstruktion einer anhand historischer Quellen belegten Darstellung des Lebens Jesu zu lösen. Eine der wohl am weitläufigsten rezipierten, aber auch am kontroversesten diskutierten Arbeiten aus jener Forschungsrichtung ist David Friedrich Strauß' *Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet* (1835–36), die, wie Edith

77 Vgl. Annette Wittkau: *Historismus. Zur Geschichte des Begriffs und des Problems*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1992 (=Sammlung Vandenhoeck), S. 41 f.

78 Vgl. Barbara Potthast: *Die Ganzheit der Geschichte. Historische Romane im 19. Jahrhundert*, Göttingen: Wallstein 2007, S. 11 f.

79 Vgl. Jörn Rüsen: *Konfigurationen des Historismus. Studien zur deutschen Wissenschaftskultur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993 (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1082), S. 20.

80 Vgl. zu beiden Kontroversen Lutz Raphael: »Historikerkontroversen im Spannungsfeld zwischen Berufshabitus, Fächerkonkurrenz und sozialen Deutungsmustern. Lamprecht-Streit und französischer Methodenstreit der Jahrhundertwende in vergleichender Perspektive«, in: *Historische Zeitschrift* Bd. 251/1990, S. 325–363.

81 Vgl. Annette Wittkau: *Historismus. Zur Geschichte des Begriffs und des Problems*, S. 61–125.

Düsing angibt, »das *geschichtliche* Korrelat biblischen Glaubens [...] verunsichert«⁸². Doch nicht nur in wissenschaftlicher bzw. methodischer Hinsicht erweist sich der Historismus, auch im weiteren Verlauf des 19. und 20. Jahrhunderts, als folgenreich.⁸³ Zum anderen hat Religionsphilosoph Bernhard Welte darauf hingewiesen, dass die steigende Anzahl an für die Theologie relevanten historischen Quellen im Verlauf des 19. und 20. Jahrhunderts zunehmend zur Missachtung der theologischen Bedeutung jener Quellen führt.⁸⁴ Dieser Umstand ist seiner Ansicht nach mit dafür verantwortlich, dass es gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einer »Dissoziation im theologischen Bewusstsein: der Dissoziation zwischen Theologie und Geschichte«⁸⁵ kommt. Die daraus resultierenden Folgen stellt der Theologe Georg Essen dar:

Die historisch-kritische Methode hat faktisch das Vertrauen in die Zuverlässigkeit der biblischen Fundamente erschüttert und die identitätsstiftende Vorstellung einer unveränderten Identität der »wahren Kirche« mit den apostolischen Anfängen in Frage gestellt. Und während die Ablösung der neuzeitlichen Geschichtsauffassung von ihren theologischen Wurzeln die eigene heilsgeschichtliche Selbstverortung ins Wanken brachte, bedrohte das säkulare, durch die Naturwissenschaften mitgeprägte Geschichtsverständnis den Glauben an ein Geschichtshandeln Gottes.⁸⁶

Durch das historisch-kritische Denken erleidet mit der katholischen Kirche eine über Jahrhunderte Identität und metaphysische Orientierung stiftende Institution einen erheblichen, fortschreitenden Bedeutungsverlust. Allerdings wird der Glaube nicht nur in institutioneller Hinsicht von der Historisierung des Denkens erfasst. Auch die Frage nach der Rolle Gottes im Geschichtsprozess wird im Zuge dessen aufgeworfen.

Unter den von Essen erwähnten Naturwissenschaften ist eine Disziplin hervorzuheben, deren Forschungsergebnisse in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schwerwiegende Auswirkungen auf das Verständnis von Geschichte sowie auf die Bedeutung Gottes dafür haben. Es handelt sich dabei um die

82 Edith Düsing: *Nietzsches Denkweg. Theologie – Darwinismus – Nihilismus*, München: Fink 2006, S. 133, Hervorhebungen im Original.

83 Vgl. zu den Auswirkungen auf die evangelische Theologie auch Kurt Nowak: »Historische oder dogmatische Methode? Protestantische Theologie im Jahrhundert des Historismus«, in: Ernst Schuljin/Wolfgang Bialas/Friedrich Jaeger (Hrsg.): *Geschichtsdiskurs. 5 Vol., Vol. 3: Die Epoche der Historisierung*, Frankfurt a. M.: Fischer 1997 (=Fischer Wissenschaft, 11477), S. 282–297. Zu den Auswirkungen auf die katholische Theologie vgl. Georg Essen: »... es wackelt alles!« Modernes Geschichtsbewußtsein als Krisis katholischer Theologie im 19. und 20. Jahrhundert«, in: *Cristianesimo nella storia* Bd. 22/2001, S. 565–604.

84 Vgl. Bernhard Welte: »Zum Strukturwandel der katholischen Theologie im 19. Jahrhundert«, in: AA.VV. (Hrsg.): *Gestaltende Kräfte im 19. Jahrhundert. Vol. 2: 1953/54*, Freiburg i. Br.: Schulz 1954, S. 25–55, hier S. 50.

85 Ebd., S. 52.

86 Georg Essen: »... es wackelt alles!« Modernes Geschichtsbewußtsein als Krisis katholischer Theologie im 19. und 20. Jahrhundert«, S. 573 f.

Evolutionsbiologie, die vor allem infolge der Veröffentlichung von Charles Darwins Traktat *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (1859) eine hohe Konjunktur besitzt. Der Einfluss Darwins auf die Betrachtung der Biologie und der Geschichte ist im Hinblick auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts sowie die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts zwar kaum zu überschätzen.⁸⁷ Dabei sind jedoch die spezifischen Bedingungen zu beachten, unter denen sich die Rezeption des Autors vollzieht. So ist zunächst zu bedenken, dass zwischen einer in der Regel selteneren, direkten Rezeption Darwins und der häufiger auftretenden Popularisierung seiner Ideen durch andere Textgattungen⁸⁸, Übersetzungen⁸⁹ und andere Wissenschaftler zu unterscheiden ist, wie beispielsweise durch Herbert Spencer⁹⁰, Thomas Henry Huxley⁹¹ und Ernst Haeckel⁹². Gerade am Beispiel der im Wesentlichen durch Haeckel beeinflussten Rezeption Darwins im deutschsprachigen Raum werden die Probleme deutlich, die mit der Verbreitung der Lehren Darwins verbunden sind. Während Darwin nämlich eine vorwiegend wissenschaftlich orientierte Abhandlung über den Ursprung der

87 Zur weitreichenden Rezeption Darwins vgl. umfassend Thomas F. Glick/Elinor Shaffer (Hrsg.): *The literary and cultural reception of Charles Darwin in Europe. Vol. 3 und Vol. 4*, London: Bloomsbury 2014 (=The reception of British and Irish authors).

88 Vgl. dazu im Hinblick auf die deutsche Rezeption Darwins Philip Ajouri: »Darwinism German-Speaking Literature (1859–c. 1890)«, in: Thomas F. Glick/Elinor Shaffer (Hrsg.): *The literary and cultural reception of Charles Darwin in Europe. Vol. 3*, S. 19.

89 Eve-Marie Engels vermerkt, dass die Übersetzungen im Falle Darwins als eigener Faktor bei der Rezeption des Autors berücksichtigt werden müssen, da sie seine Lehren zwar in anderen Sprachen verfügbar machten, unpräzise Übersetzungen jedoch bisweilen zu von den Absichten Darwins abweichenden Deutungen seiner Theorien führten. Vgl. Eve-Marie Engels: »Charles Darwin: Person, Theorie, Rezeption. Zur Einführung«, in: Eve-Marie Engels (Hrsg.): *Charles Darwin und seine Wirkung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009 (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1903), S. 9–57, hier S. 38.

90 Vgl. James R. Moore: *The post-Darwinian controversies. A study of the Protestant struggle to come to terms with Darwin in Great Britain and America, 1870–1900*, Cambridge: Univ. Press 1979, S. 153–173 und Hermann J. Schnackertz: *Darwinismus und literarischer Diskurs. Der Dialog mit der Evolutionsbiologie in der englischen und amerikanischen Literatur: E. Bulwer-Lytton, S. Butler, J. Conrad, Ch. Darwin, Th. Dreiser, G. Gissing, H. Spencer, K. Vonnegut, H.G. Wells*, München: Fink 1992, S. 61. Zur wechselseitigen Beeinflussung von Darwin und Spencer vgl. Valerie A. Haines: »Spencer, Darwin, and the Question of Reciprocal Influence«, in: *Journal of the History of Biology* Bd. 24/1991, S. 409–431.

91 Vgl. zu Huxley etwa Cyril Bibby: »Huxley and the Reception of the ›Origin‹«, in: *Victorian Studies* Bd. 3/1959, S. 76–86.

92 Vgl. zu Haeckel Karl Eibl: »Darwin, Haeckel, Nietzsche. Der idealistisch gefilterte Darwin in der deutschen Dichtung und Poetologie des 19. Jahrhunderts. Mit einer Hypothese zum biologischen Ursprung der Kunst«, in: Helmut Henne/Christine Kaiser (Hrsg.): *Fritz Mauthner – Sprache, Literatur, Kritik. Festakt und Symposium zu seinem 150. Geburtstag*, Berlin: De Gruyter 2000 (=Reihe Germanistische Linguistik, 224), S. 87–107 und Mario A. Di Gregorio: »Unter Darwins Flagge: Ernst Haeckel, Carl Gegenbaur und die Evolutionäre Morphologie«, in: Eve-Marie Engels (Hrsg.): *Charles Darwin und seine Wirkung*, S. 80–110.

Arten vorlegt, die zu theologischen und philosophischen Implikationen zumindest in den ersten Auflagen nicht spezifisch Stellung nimmt, erweitert Haeckel in seinen Arbeiten einzelne evolutionistische Aspekte, insbesondere das Selektionsprinzip, zu einer als ›Monismus‹ bezeichneten, kausalgesetzlichen Weltanschauung.⁹³ Einem über die Lehren Darwins hinausgehenden⁹⁴ Sozialdarwinismus, bei dem der Aspekt der Selektion⁹⁵ unter Bezugnahme auf den ursprünglich von Herbert Spencer vorgelegten Ausdruck »survival of the fittest«⁹⁶ in den Vordergrund gestellt wird, wurde auf diese Weise der Weg bereitet.

Als erschwerend im Hinblick auf die Rezeption Darwins erweist sich zudem der Umstand, dass der Begriff ›Darwinismus‹ hinsichtlich seiner semantischen Bedeutung stark variiert.⁹⁷ Der Biologe Ernst Mayr betrachtet den Darwinismus deshalb als Phänomen, das fünf Einzelelemente umfasst:

- 1) Die Idee der **Evolution als solche** bezeichnet den durchgehenden, sich über die Zeit erstreckenden Wandel aller Arten.
- 2) Das Konzept der **gemeinsamen Abstammung** geht davon aus, dass jede Gruppe von Organismen von einem gemeinsamen Vorfahren abstammt und dass alle Lebewesen auf der Erde auf einen gemeinsamen Ursprung des Lebens zurückgehen.
- 3) Die **Vervielfältigung der Arten** ist durch zwei Faktoren bedingt: einerseits durch die Aufteilung in Unterarten, andererseits infolge der geographischen Distanzierung und Isolation von Arten, welche sich daraufhin mit der Zeit zu neuen Arten entwickeln.
- 4) Das Element des **Gradualismus** betont, dass sich die Entwicklung aller Arten keineswegs sprunghaft, sondern langsam und allmählich vollzieht.
- 5) Die Theorie der **natürlichen Auslese** besagt, dass sich evolutionärer Wandel mit Hilfe einer übermäßigen Produktion an unterschiedlichen genetischen Elementen in jeder Generation einer jeden Art vollzieht. Jene Exemplare, die aufgrund ihrer zu

93 Vgl. Jürgen Hübner: *Theologie und biologische Entwicklungslehre: ein Beitrag zum Gespräch zwischen Theologie und Naturwissenschaft*, München: Beck 1966, S. 5 und Günter Altner: *Charles Darwin – und die Dynamik der Schöpfung. Natur, Geschichte, Evolution, Schöpfung*, Gütersloh: Gütersloher Verl.-Haus 2003 (=Gütersloher Taschenbücher Unser Kosmos – unser Leben, 599), S. 67–83.

94 Vgl. ebd., S. 82.

95 Vgl. dazu Kurt Bayertz: »Sozialdarwinismus in Deutschland 1860–1900«, in: Eve-Marie Engels (Hrsg.): *Charles Darwin und seine Wirkung*, S. 178–202, hier S. 197. Bayertz weist zudem darauf hin, dass der Sozialdarwinismus keinesfalls als einheitliche Konzeption zu betrachten ist, sondern zwei Formen davon existieren. Vgl. ebd., S. 178f.

96 Vgl. dazu Elinor Shaffer/Thomas F. Glick: »Introduction«, in: Thomas F. Glick/Elinor Shaffer (Hrsg.): *The literary and cultural reception of Charles Darwin in Europe. Vol. 3*, S. 1–14, hier S. 4.

97 Vgl. Ernst Mayr: *One long argument. Charles Darwin and the genesis of modern evolutionary thought*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1991 (=Questions of science), S. 90–107.

den Lebensbedingungen passenden genetischen Eigenschaften überleben, geben diese Eigenschaften durch Zeugung von Nachfahren weiter.⁹⁸

Mayr weist zu Recht darauf hin, dass jeder einzelne der fünf genannten Aspekte in unterschiedlicher Weise und mit unterschiedlicher Intensität rezipiert wurde.⁹⁹ Gleichwohl ist die facettenreiche Rezeption der Lehren Darwins nicht nur auf die inhaltliche Vielfalt des Werks zurückzuführen. Auch Darwins Sprache wurde von der Forschung als Grund für Fehlinterpretationen angeführt. Eine Ursache dafür stellt, neben der dem Text innewohnenden dramatisch-poetischen Struktur¹⁰⁰ und seiner Narrativität¹⁰¹, vor allem Darwins Verwendung von ausdrucksstarken Metaphern dar.¹⁰² Dass aus diesen eine nicht zu unterschätzende Mehrdeutigkeit resultiert, hat die Bioethikerin Eve-Marie Engels am Beispiel des Ausdrucks ›struggle for existence‹ dargelegt, welcher ihr zufolge je nach Situation und Kontext fünf unterschiedliche Bedeutungen besitzt.¹⁰³ Auch anhand der in den letzten Zeilen der *Origins* verwendeten Metapher des verflochtenen Ufers (›entangled bank‹) wird jene Mehrdeutigkeit deutlich:

It is interesting to contemplate an entangled bank, clothed with many plants of many kinds, with birds singing on the bushes, with various insects flitting about, and with worms crawling through the damp earth, and to reflect that these elaborately constructed forms, so different from each other, and dependent on each other in so complex a manner, have all been produced by laws acting around us. These laws, taken in the largest sense, being Growth with Reproduction; Inheritance which is almost implied by reproduction; Variability from the indirect and direct action of the external conditions of life, and from use and disuse; a Ratio of Increase so high as to lead to a Struggle for Life, and as a consequence to Natural Selection, entailing Divergence of Character and the Extinction of less-improved forms. Thus, from the war of nature, from famine and death, the most exalted object which we are capable of conceiving, namely, the production of the higher animals, directly follows. There is grandeur in this view of life, with its several powers, having been originally breathed into a few forms or into one; and that, whilst this planet has gone cycling on according to the fixed law of

98 Vgl. ebd., S. 36f, meine Hervorhebungen.

99 Vgl. ebd., S. 37.

100 Vgl. Stanley E. Hyman: *The tangled Bank. Darwin Marx Frazer and Freud as imaginative writers*, New York: Atheneum 1974, S. 26–28.

101 Vgl. Gillian Beer: *Darwin's plots. Evolutionary narrative in Darwin, George Eliot, and nineteenth-century fiction*, Cambridge: Cambridge University Press²2000 (¹1983).

102 Vgl. dazu Robert M. Young: *Darwin's metaphor. Nature's place in Victorian culture*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1985 und Stanley E. Hyman: *The tangled Bank. Darwin Marx Frazer and Freud as imaginative writers*, S. 9–78.

103 Vgl. Eve-Marie Engels: »Charles Darwin: Person, Theorie, Rezeption. Zur Einführung«, S. 31.

gravity, from so simple a beginning endless forms most beautiful and most wonderful have been, and are being, evolved.¹⁰⁴

Die Metapher des verflochtenen Ufers bringt eine Art und Weise der Betrachtung des Lebens zum Ausdruck, die unterschiedliche Konnotationen evozieren kann. Einerseits kann der Ausdruck ›entangled‹ in positiver Hinsicht als Verflechtung und demnach als Sinnbild für Harmonie im Sinne einer sich im Einklang befindenden Natur gedeutet werden. Andererseits kann er in negativer Hinsicht auch als verworrene Struktur und insofern als Hinweis auf einen Mangel an Übersichtlichkeit und Orientierung interpretiert werden. Zu beiden Deutungsweisen treten in der zitierten Textstelle passende Ausdrücke auf. Während man der Konzeption einer chaotischen Natur die Metapher »the war of nature« und die negativ konnotierte Wendung »famine and death« zuordnen kann, kommen gegen Ende der Textpassage zwei positiv konnotierte Ausdrücke vor, die auf die Idee einer einheitlichen und harmonischen Natur bezogen werden können: »grandeur in this view of life« und »endless forms most beautiful and most wonderful«. Wenn der Literaturwissenschaftler Stanley E. Hyman bezüglich der Metapher des ›tangled bank‹ ferner angibt,

the great tangled Bank of Life is disordered, democratic, and subtly interdependent as well as competitive, essentially a modern vision.

The minor metaphors in the work fall into place within this great organizing metaphor. »Struggle for existence« and »survival of the fittest,« [...], are other ways of looking at the tangled bank.¹⁰⁵

so skizziert er mehr als nur die Modernität von Darwins Konzept der Evolution. Indem Hyman andere bedeutende Sinnbilder nicht nur einerseits der Metapher der ›tangled bank‹ unterordnet, sondern sie darüber hinaus andererseits als weitere Betrachtungsweisen der letztgenannten darstellt, weist er jene »minor metaphors« als Interpretationsarten eines mehrdeutigen Sinnbildes aus.

Neben der Polyvalenz des Textes sind die unterschiedlichen Reaktionen auf die *Origins* vor allem auf jene Elemente zurückzuführen, zu denen der Text nicht explizit Stellung nimmt. Darwin liefert nämlich eine wissenschaftliche Theorie der Evolution, die für drei vorwiegend nicht wissenschaftliche – jedoch weit verbreitete – Denkvorstellungen keine Erklärung bietet. So wird erstens die Frage nach einer spezifischen Abstammung des Menschen, aus der sich eine Sonderstellung in der Schöpfung ableiten ließe, in den *Origins* nicht thematisiert;¹⁰⁶ erst in der 1871 veröffentlichten Schrift *The Descent of Man, and Se-*

104 Charles Darwin: *The Origin of Species. Introduction by Jeff Wallace*, Ware: Wordsworth 1998 (=Wordsworth Classics of World Literature), S. 368f.

105 Stanley E. Hyman: *The tangled Bank. Darwin Marx Frazer and Freud as imaginative writers*, S. 33.

106 Vielmehr ist François Euvé zuzustimmen, dass Darwins Traktat die Debatten um diese

lection in Relation to Sex geht Darwin darauf ein. Zweitens stellt sich die Frage nach der Existenz und Rolle Gottes für den Schöpfungsprozess. Obschon Darwin selbst mehrfach darauf hinweist, dass die Existenz Gottes mittels seiner Theorie weder be- noch widerlegt werden könne,¹⁰⁷ entbrennt eine kontroverse Diskussion um die Vereinbarkeit von Darwins Lehren mit den Grundlagen des christlichen Glaubens.¹⁰⁸

Dieser Sachverhalt ist unter anderem dadurch bedingt, dass in Anbetracht der von Darwin vorgelegten kausalmechanischen Erklärung der Evolution die Komplexität des Phänomens der kausalen Ursachen selbst evident wird. Grund dafür ist nicht nur der Umstand, dass Kausalität, wie Ernst Mayr angibt, drei Implikationen besitzt: die Erklärung vergangener Ereignisse, die Vorhersage zukünftiger Geschehnisse und die Deutung teleologischer, genauer gesagt zielorientierter Phänomene.¹⁰⁹ Für weitreichende Diskussionen über die Vereinbarkeit von Gott und Evolution sorgt ebenfalls die insbesondere im Rahmen theologischer Auseinandersetzungen herangezogene Unterscheidung¹¹⁰ zwischen ›Erstursachen‹ und ›Zweitursachen‹.¹¹¹ Mit Erstursache ist in diesem Fall Gott gemeint, als Zweitursache hingegen versteht man die im Einklang mit Gottes Willen stehenden, die Abläufe der Natur regelnden Kräfte.¹¹²

Frage anregt. Vgl. François Euvé: *Darwin et le christianisme. Vrais et faux débats: essai*, Paris: Buchet-Chastel 2009, S. 13.

107 Vgl. Günter Altner: *Charles Darwin – und die Dynamik der Schöpfung. Natur, Geschichte, Evolution, Schöpfung*, Gütersloh, S. 81.

108 Vgl. dazu beispielsweise James R. Moore: *The post-Darwinian controversies. A study of the Protestant struggle to come to terms with Darwin in Great Britain and America, 1870–1900*, Harry W. Paul: *The edge of contingency. French Catholic reaction to scientific change from Darwin to Duhem*, Gainesville: University Presses of Florida 1979, John Durant (Hrsg.): *Darwinism and divinity. Essays on evolution and religious belief*, Oxford: Blackwell 1985, Mariano Artigas/Thomas Frederick Glick/Rafael A. Martínez: *Negotiating Darwin. The Vatican confronts evolution, 1877–1902*, Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press 2006 (=Medicine, science, and religion in historical context), Antonello La Vergata: »Darwinismo, Scienza, Religione«, in: Chiara Giuntini/Brunello Lotti (Hrsg.): *Scienza e teologia fra Seicento e Ottocento. Studi in memoria di Maurizio Mamiani*, Firenze: Olschki 2006 (=Biblioteca di Nuncius, 61), S. 121–139 und François Euvé: *Darwin et le christianisme. Vrais et faux débats: essai* und Alberto Piola: *Non litigare con Darwin. Chiesa ed evoluzionismo*, Milano: Paoline 2009 (=Saggistica Paoline, 42).

109 Vgl. Ernst Mayr: »Cause and Effect in Biology«, in: *Science* Bd. 134/1961, S. 1501–1506, hier S. 1501.

110 Darwin war diese Unterscheidung wohl bekannt, wie Eve-Marie Engels aufzeigt. Vgl. Eve-Marie Engels: »Charles Darwin: Person, Theorie, Rezeption. Zur Einführung«, S. 20–21.

111 Vgl. François Euvé: *Darwin et le christianisme. Vrais et faux débats: essai*, S. 73–75. Es ist anzumerken, dass diese Unterscheidung auch als Grundlage für eine Versöhnung von Religion und Evolution verstanden werden kann. Vgl. Mariano Artigas/Thomas F. Glick/Rafael A. Martínez: *Negotiating Darwin. The Vatican confronts evolution, 1877–1902*, S. 280.

112 Vgl. Eve-Marie Engels: »Charles Darwin: Person, Theorie, Rezeption. Zur Einführung«,

Eng verbunden mit der Gottesfrage ist drittens die Frage nach den Konsequenzen der Darwinschen Evolutionslehre für die allgemeine Geschichtsauffassung. Jene Implikationen ergeben sich vor allem aus zwei in den *Origins* auftretenden Aspekten. Einerseits bringt Darwin mit Hilfe seiner Theorie den Begriff des Zufalls in das evolutionäre Denken ein.¹¹³ In diesem Kontext ist jedoch nicht nur zu bedenken, dass nach Ansicht des Theologen François Euvé auch der Begriff des Zufalls semantisch keineswegs eindeutig ist.¹¹⁴ Der Rückgriff auf die Kategorie des Zufalls stellt zudem per se alle historische Ordnung verleihenden Systeme radikal in Frage. Diese Wirkung wird andererseits durch die Möglichkeit einer kausalen Erklärung der Evolution mit Hilfe von Darwins Traktat verstärkt, denn »Darwins Selektionstheorie als die kausale Erklärung der Entwicklung des Lebens auf der Erde analysiert den Vorgang der Evolution unter Ausklammerung des Problems von Anfang und Ende.«¹¹⁵ Jener Sachverhalt betrifft nicht nur Instanzen zur Bildung religiösen Sinns, wie Gott oder die Kirchen, sondern auch jene geschichtsphilosophischen und geschichtstheoretischen Konzeptionen, die einen planvollen und geordneten Geschichtsverlauf propagieren. Dies kann so weit gehen, dass eine kausalgesetzliche Konzeption und Deutung der Welt die Frage nach dem Sinn des Lebens grundsätzlich aufwirft, wie der Theologe und Philosoph Jack. E. Brush erörtert:

Die entscheidende Frage lautet nicht: Welchen Sinn hat das Leben angesichts des Zufalls des Evolutionsprozesses, sondern vielmehr: Warum wird die Frage nach dem Sinn des Lebens angesichts des Zufalls des Evolutionsprozesses überhaupt akut? [...] Wenn man aber die Sinnfrage im Kontext der Kausalität stellt, dann bedeutet der Mangel an Kausalität oder genauer gesagt das Element des Zufalls im Lebensprozess gerade die Sinnlosigkeit des Lebens selbst.¹¹⁶

Es überrascht in Anbetracht dessen nicht, dass vor dem Hintergrund der Lehren Darwins eine heftige Diskussion darüber entbrennt, ob die Evolution kausalgesetzlich, teleologisch oder als Mischform von beidem zu deuten sei. Unstrittig ist daher die Existenz unterschiedlicher Interpretationen der Lehren Darwins,

S. 20–22. Für ein illustratives Beispiel der Unterscheidung beider Begriffe aus dem Bereich der Biologie vgl. Ernst Mayr: »Cause and Effect in Biology«, S. 1502–1503.

113 Vgl. Gillian Beer: *Darwin's plots. Evolutionary narrative in Darwin, George Eliot, and nineteenth-century fiction*, S. 109 und Günter Altner: *Charles Darwin – und die Dynamik der Schöpfung. Natur, Geschichte, Evolution, Schöpfung*, S. 40–42.

114 Vgl. François Euvé: *Darwin et le christianisme. Vrais et faux débats: essai*, S. 129–132. Umfassend zum Konzept des Zufalls im Denken Darwins vgl. Curtis Johnson: *Darwin's dice. The idea of chance in the thought of Charles Darwin*, Oxford: Oxford University Press 2014.

115 Günter Altner: *Charles Darwin – und die Dynamik der Schöpfung. Natur, Geschichte, Evolution, Schöpfung*, S. 43.

116 Jack E. Brush: *Naturwissenschaft als Herausforderung für die Theologie. Eine historisch-systematische Darstellung*, Zürich: Lit 2008 (=Natur – Wissenschaft – Theologie, 3), S. 160.

und zwar nicht nur, da sich der Teleologiebegriff nach Ansicht Ernst Mayrs¹¹⁷ in der Nachfolge Darwins in vier Unterbedeutungen aufspaltet, sondern ebenfalls, weil sich Darwins kausalmechanische Erklärung eines teleologischen Vokabulars bedient.¹¹⁸ Für die deutschsprachige Literatur beispielsweise konnten die Germanisten Philip Ajouri und Nicholas Saul die Existenz einer teleologischen und einer ateleologischen¹¹⁹ Lesart Darwins aufzeigen.¹²⁰

Die bloße Existenz zweier hinsichtlich ihrer geschichtstheoretischen und geschichtsphilosophischen Implikationen diametral entgegengesetzter Interpretationsweisen der Theorien Darwins verdeutlicht das Prekär-Werden sinngenerierender Geschichtskonzeptionen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Besonders deutlich wird die Vakanz sinnbildender Geschichtsmodelle anhand des Versuchs, die Lehren Darwins direkt auf die Geschichte zu übertragen. Ein Beispiel dafür stellt ein 1882 veröffentlichter Aufsatz des italienischen Schriftstellers und Philologen Gaetano Trezza dar. In diesem geht der Verfasser davon aus, dass die Erkenntnisse des Darwinismus eine neue, wissenschaftlichere Betrachtungsweise der Geschichte herbeiführen werden:

Il darwinismo potrà correggersi e compiersi, ma il nuovo concetto della natura e della storia che ci viene da lui, costituirà la base del l'avvenire; egli rinoverà lo studio della storia, come rinnovò quello della natura; ed è qui la parte più difficile e men conosciuta di quella teoria, e tanto più difficile che pochi ancora, son giunti ad un concetto scientifico della storia e delle sue leggi.¹²¹

Die Geschichte ist nach Auffassung Trezzas in materialistischem Sinne im Hinblick auf ihre Gesetze zu untersuchen:

Le formazioni storiche devono investigarsi come le fisiche, e la loro legge non può discoprirsi con altro metodo da quello del Darwin; anzi egli stesso, in alcuni parti, ce

117 Vgl. Ernst Mayr: »The concept of finality in Darwin and after Darwin«, in: *Scientia* Bd. 118/1983, S. 97–117.

118 Vgl. Massimo Stanzione: »Evoluzionismo e teleologia: riconsiderazione storico-teorica del problema«, in: G. Auletta/J. S. Pons (Hrsg.): *Si può parlare oggi di una finalit  dell'evoluzione? Riflessioni filosofiche e teologiche alla luce della scienza contemporanea*, Roma: Gregorian & Biblical Press 2013 (=Analecta Gregoriana, 320), S. 81–105, hier S. 90.

119 Wegweisend für die ateleologischen Deutungen Darwins im deutschsprachigen Raum war Friedrich Albert Langes *Geschichte des Materialismus* (1866). Vgl. Friedrich Albert Lange: *Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart*, 2 Vol., hrsg. und eingel. von Alfred Schmidt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974 (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 70).

120 Vgl. Philip Ajouri: »Darwinism German-Speaking Literature (1859-c. 1890)«, in: Thomas F. Glick/Elinor Shaffer (Hrsg.): *The literary and cultural reception of Charles Darwin in Europe*. Vol. 3, S. 19f und Nicholas Saul: »Darwin in German Literary Culture 1890–1914«, in: Thomas F. Glick/Elinor Shaffer (Hrsg.): *The literary and cultural reception of Charles Darwin in Europe*. Vol. 3, S. 48.

121 Gaetano Trezza: »Il Darwinismo e le formazioni storiche«, in: Gaetano Trezza (Hrsg.): *Saggi postumi*, Verona/Padova: Drucker & Tedeschi 1885, S. 217–239, hier S. 219f.

n'ha dischiuso la via; tocca a noi di percorrerla, continuando nel mondo storico le scoperte da lui fatte nel fisico.¹²²

Anhand des Aufsatzes Trezzas zeigen sich auch die Gefahren einer Indienstnahme der Lehren Darwins über das eigentliche Untersuchungsgebiet seiner Forschungen hinaus. Obwohl Trezza nämlich die zu seiner Zeit bereits auftretende Vermischung der Theorien Darwins und Spencers vermerkt,¹²³ weist seine Schlussfolgerung aus dem Umstand, dass Erstursachen nicht existieren,¹²⁴ Parallelen zum Sozialdarwinismus auf: »Nella storia c'è dunque una ›lotta per l'esistenza,‹ come nella natura, e la *selection* fa prevalere le nazioni più forti cioè più ricchi di energie intellettuali e morali.«¹²⁵ Übertragen auf die von diesem anfangs explizit ausgeschlossene menschliche Geschichte, werden die negativen Implikationen des von Darwin beschriebenen Prozesses der natürlichen Auslese ersichtlich. Noch deutlicher zeigen sich die Letztgenannten anhand der Auswirkungen der Evolution auf fortschrittsorientierte Geschichtskonzeptionen:

Il progresso vi si fa, non lo nego, ma per comprenderlo convien misurarlo a grandi distanze; il progresso non è nè continuo né certo sempre; più d'una volta le idealità umane s'arrestano a mezzo, ed hai un'evoluzione a ritroso, o, a dir meglio, un'intermittenza che sospende per molti secoli gli effetti scientifici dell'evoluzione stessa. Sono appunto le intermittenze che prodotte da cause diverse, conducono l'umanità fuor dalle leggi della natura. Quando in uno stato sociale prevalgono certe idee e certi sentimenti non conformi anzi repugnanti alla scienza che non è forte abbastanza da vincerli, allora la *selection* diventa causa di danni; l'eredità stessa, trasmettendo di secolo in secolo quelle idee e quei sentimenti, prepara una società medievale in cui le energie sane dell'uomo si dissipano in un ascetismo inerte, e la scienza divenuta inabile si eclissa dinanzi alla fatuità dominante.¹²⁶

Obschon Trezza das Konzept des Fortschritts prinzipiell nicht in Abrede stellt, räumt er die Existenz von Zeiträumen der Diskontinuität ein. In diesen könne es zu einem rückwärtsgewandten Fortschritt, also zum Verfall, kommen. Dies sei nach Ansicht des Verfassers insbesondere dann der Fall, wenn sich in der menschlichen Gesellschaft Denkvorstellungen durchsetzen, die der Wissenschaft zuwider sind. Hierbei zeige sich dann insofern die negative Seite der Evolution, als für die Gesellschaft schädliche Elemente an spätere Generationen weitergegeben würden. Trezza legt damit dar, dass die Lehren Darwins je nach Lesart sowohl Fortschritt als auch Rückschritt¹²⁷ umfassen können. Wie eng

122 Ebd., S. 221.

123 Vgl. ebd., S. 223.

124 Vgl. ebd., S. 224.

125 Ebd., S. 225f, Hervorhebungen im Original.

126 Ebd., S. 227f, Hervorhebungen im Original.

127 Vgl. dazu Vittorio Roda: »Evoluzionismo e letteratura ›fin de siècle‹«, in: Vittorio Roda

Fortschritt und Verfall beieinander liegen, verdeutlichen die Ausführungen Friedrich Rapps, der darauf hinweist, dass der Unterschied zwischen beiden Phänomenen insoweit in der Orientierungsinstanz liegt, als der Fortschritt auf die Zukunft ausgerichtet ist, während Verfall stets die Vergangenheit als Bezugs- und Vergleichsgröße heranzieht.¹²⁸ Besonders in den 70er- und 80er-Jahren des 19. Jahrhunderts kommt infolge der Diskussionen um die Evolutionstheorie daher die Angst auf, dass der Verfall dem Fortschritt überlegen sein könne, sodass der Prozess der Evolution nicht auf eine Weiterentwicklung, sondern auf einen Niedergang des Menschen zusteuern könne.¹²⁹ Jene Atmosphäre ist dem Pädagogen Florian Bernstorff zufolge im Wesentlichen von zwei Befürchtungen gekennzeichnet: einerseits von der »Befürchtung von Degeneration«, andererseits von der »Befürchtung von Dekadenz«.¹³⁰

Worin die Probleme einer bloß kausalitätsbezogenen Betrachtung der Geschichte bestehen, hat der Philosoph und Soziologe Georg Simmel in seiner 1892 erstmals veröffentlichten Schrift *Die Probleme der Geschichtsphilosophie* aufgezeigt. In ihr zweifelt Simmel die Möglichkeit einer präzisen Beschreibung der Geschichte mit Hilfe von allgemeingültigen Kausalgesetzen prinzipiell an:

Die geschichtlichen Erscheinungen sind *jedenfalls* Resultate sehr vieler zusammen-treffender Bedingungen und deshalb *keinesfalls* aus je einem Naturgesetz herzuleiten. [...] Daher ist es möglich, dass zwei völlig gleich erscheinende Zustände oder Ereignisse in völlig verschiedene Folgen auslaufen; ja, zwei Entwicklungen können durch so viele Glieder hindurch völlig parallel gehen, dass die folgenden, die von ihnen kausal bestimmt sind, gleichfalls notwendig als parallel angenommen werden müssen – und doch biegen sie von einem bestimmten Punkte an von einander ab und zeigen damit, dass die wirkenden Kräfte nicht zwischen den Gesamterscheinungen, sondern zwischen Elementen spielen, welche unterhalb dieser letzteren liegen. Darum kann man aus der häufigen Aufeinanderfolge komplizierter Erscheinungen noch nicht schließen, dass ein Gesetz sie verbände, das das Erfolgen der einen aus der anderen zum Inhalte hätte.¹³¹

(Hrsg.): *Il soggetto centrifugo. Studi sulla letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Bologna: Patron 1984 (=L'esperienza critica, 6), S. 13–129, hier S. 25f.

128 Vgl. Friedrich Rapp: *Fortschritt. Entwicklung und Sinngehalt einer philosophischen Idee*, S. 53–55.

129 Vgl. Gillian Beer: *Darwin's plots. Evolutionary narrative in Darwin, George Eliot, and nineteenth-century fiction*, S. 109 und Günter Altner: *Charles Darwin – und die Dynamik der Schöpfung. Natur, Geschichte, Evolution, Schöpfung*, S. 135.

130 Florian Bernstorff: *Darwin, Darwinismus und Moralpädagogik*, Bad Heilbrunn: Klinkhardt 2009, S. 97. Vgl. dazu auch ebd., S. 97–100.

131 Georg Simmel: »Die Probleme der Geschichtsphilosophie (1892)«, in: Georg Simmel: *Georg Simmel. Gesamtausgabe. Vol. 2: Aufsätze 1887 bis 1890. Über soziale Differenzierung. Die Probleme der Geschichtsphilosophie (1892)*, hrsg. v. Heinz-Jürgen Dahme und Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989 (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 802), S. 297–421, hier S. 351f, Hervorhebungen im Original.

Die von Simmel dargestellten Probleme bleiben nicht nur auf die allgemeine Geschichte beschränkt, sondern zeigen sich auch am Beispiel der Kunstgeschichte deutlich:

Was also z. B. schon für die Kunstgeschichte längst erkannt ist: dass es so zu sagen keine immanente Kunstgeschichte geben kann, d. h. keine, die eine künstlerische Erscheinung aus der anderen verständlich und gesetzmäßig entwickelte, weil die politischen, sozialen, religiösen etc. Verhältnisse die nächsten Erscheinungen mitbestimmen und doch ihrerseits aus den vorhergegangenen künstlerischen nicht berechenbar sind – das gilt auch für die Gesamtgeschichte. Historische Gesetze wären demnach nur möglich, wenn die zu den bisherigen historischen Zuständen hinzutretenden und deren Entwicklung beeinflussenden kosmischen Faktoren konstante wären, so dass sie sozusagen beide Seiten der Gleichung gleichmäßig affizierend, für die Berechnung der einen aus der andern nicht brauchen in Rechnung gezogen zu werden; oder wenn sie Gesamtzustände der Welt, statt sehr variabler Ausschnitte derselben, zum Inhalte hätten.¹³²

Simmel verweist anhand der Kunstgeschichte darauf, dass eine Vielzahl von historisch nicht konstanten Einzelfaktoren existiert, die zwar Einfluss auf die nachfolgende Kunst haben, jedoch selbst nicht aus vorigen Kunstepochen herzuweisen sind. Eine kausalgesetzliche Betrachtung der Geschichte wäre Simmel zufolge lediglich zulässig, sofern für alle relevanten historischen Faktoren ein konstantes Auftreten mit kontinuierlicher Wirkung zu erkennen wäre. Das ist seiner Ansicht nach jedoch nicht der Fall. Den Versuch, der Geschichte vermittels der Formulierung historischer Gesetze Ordnung zu verleihen, deutet Simmel als »Erbfehler unseres Denkens, [als] ein Überbleibsel der früheren Teleologie«¹³³. Seine Kritik richtet sich dabei gegen die Annahme, man könne aus dem Wandel einer Gesamtentwicklung eine analoge Entwicklung der Einzelelemente herleiten.¹³⁴ Ausgehend von dieser Feststellung, entlarvt Simmel die Geschichtsphilosophie am Beispiel des Konzepts des Fortschritts als Resultat rein subjektiver Wertsetzung:

Ich will die eigenartige Komplexion der Fragen der Geschichtsmetaphysik an einem Beispiel skizzieren, an der Frage nach dem Fortschritt in der Geschichte. [...] Ob das zeitlich-kausale Weiterschreiten der Ereignisse zugleich ein Fortschreiten ist, entscheidet sich nach einem Ideal dessen Wert nicht aus jener Reihenfolge der Tatsachen folgt, sondern zu ihr hinzugebracht wird. Wenn wir also in der Geschichte etwa eine Abwechslung zwischen Epochen mehr individualistischen und solchen mehr kollektivistischen Charakters bemerken, so wird der eine die ersteren als die eigentlich fortschreitenden ansehen, zwischen welche sich die letzteren nur als gelegentliche Hemmnisse und von jedem Fortschritt unzertrennliche Rückschläge einschieben,

132 Ebd., S. 354f.

133 Ebd., S. 364f.

134 Vgl. ebd., S. 366.

während ein anderer die Deutung direkt umdreht, weil ihm die kollektive Gestaltung der Gesellschaft als ihre eigentlich wertvolle erscheint, und er ihren natürlichen Gang nur insoweit als Fortschritt anerkennt, als er sich in der Richtung auf diese bewegt. Ob wir also in der Geschichte einen Fortschritt sehen oder nicht, hängt von einem Wertbegriff ab, dessen Subjektivität nicht zu beseitigen ist.¹³⁵

Indem Simmel das Konzept des Fortschritts als Folge subjektiver Wertzuweisung darstellt, markiert er den Fortschritt als eine vom Menschen geschaffene Kategorie. Auf diese Weise beraubt er den Begriff seiner metaphysisch-transzendenten Dimension und macht ihn dadurch austauschbar. In Verbindung mit der bereits zuvor herausgearbeiteten Problematisierung kausalgesezetzlicher Betrachtungen der Geschichte dekonstruiert Simmel folglich die zur Zeit der Veröffentlichung seiner Abhandlung bedeutendsten Konzeptionen historischer Sinnbildung. Sein Text illustriert exemplarisch, wie um 1900 etablierte Modelle zur Stiftung historisch-metaphysischer Orientierung in Zweifel gezogen werden, ohne dass eine allgemeingültige Alternative verfügbar wäre, um die daraus resultierende Vakanz zu kompensieren.

In diesem Klima der historischen bzw. metaphysischen Unsicherheit ist es keineswegs Zufall, dass der Philosoph Ludwig Feuerbach den Gottesbegriff bereits in seiner 1841 erschienenen Schrift *Über das Wesen des Christentums* relativiert, indem er Gott als bloße Denkstruktur des Menschen darstellt.¹³⁶ Noch weiter geht Friedrich Nietzsche, der sogar den Tod Gottes proklamiert.¹³⁷ Wenn die Philosophin Edith Düsing im Hinblick auf Feuerbach vermerkt, dass dieser »mit seiner Religionspsychologie das *metaphysische* Korrelat des Glaubens an den Gott rettender Liebe verunsichert«¹³⁸, geht der daraus resultierende Effekt weit über einen bloßen »Substanzverlust christlicher Traditionen«¹³⁹ hinaus. Vielmehr zeigt Düsing am Beispiel von Friedrich Nietzsche insofern den Verlust historisch-metaphysischer Orientierung auf, als sie dessen späteren Nihilismus ausgehend von der Auseinandersetzung des Philosophen mit theologischen und darwinistischen Fragestellungen erklärt. Dass der Frage nach der sinnbildenden Funktion der Geschichte dabei eine Schlüsselfunktion zukommt, illustriert nicht nur das von Nietzsche zwar intendierte, aber nie ausgearbeitete Forschungsprojekt *Das Problem der Teleologie von Kant bis zu Darwin*.¹⁴⁰ Für diese Be-

135 Ebd., S. 402f.

136 Vgl. zur Religionskritik Feuerbachs sowie zu deren Rezeption Joachim Negel: *Feuerbach weiterdenken. Studien zum religionskritischen Projektionsargument*, insbesondere S. 35–110.

137 Vgl. zur Religionskritik Nietzsches ebd., S. 111–127.

138 Edith Düsing: *Nietzsches Denkweg. Theologie – Darwinismus – Nihilismus*, S. 133, Hervorhebungen im Original.

139 Ebd., S. 23.

140 Vgl. ebd., S. 214.

trachtungsweise spricht ebenfalls der Hinweis Düsing, dass Darwins Gedankengebäude der Evolution für Nietzsche »eine naturwissenschaftliche Parallele zum Historismus darstellt, durch den geschichtstrazendente, ewige Wahrheiten auf zufällig irgendwann einmal aufgekommene Meinungen reduziert werden.«¹⁴¹

Die von Düsing vorgelegte Anmerkung, dass sowohl theologische Wahrheiten als auch eine zuvor nicht hinterfragte Sonderstellung des Menschen für Nietzsche insbesondere durch die Theorien Darwins prekär werden,¹⁴² kann angesichts der oben angeführten historischen Entwicklung als prominenter Einzelbeleg für eine kollektive Erosion von zentralen Modellen der historischen bzw. metaphysischen Sinnbildung¹⁴³ verstanden werden. Letztere vermerkt auch der Historiker Justus H. Ulbricht:

Neue Weltanschauungen, wissenschaftliche Deutungsmächte und ein sakral überhöhter Nationalismus konnten manche Orientierungskrisen zwar kompensieren, doch blieb der Hunger nach Gewissheit die Signatur des Zeitalters.¹⁴⁴

Die Folgen dieses Mangels an historisch-metaphysischer Orientierung erweisen sich als dramatisch:

Wenn das gemeinsame Leben der Menschen sich nicht mehr unter der selbstverständlichen Berufung auf letztgültige, unmittelbar geglaubte Werte vollzieht, bricht eine ganze Seinsordnung zusammen; die nachmetaphysische Menschheit muß ein radikal neues Selbstverständnis von Menschsein entwickeln, um nach dem Verlust des »Heiligsten und Mächtigsten, was die Welt bisher besaß«, überhaupt weiterleben zu können.¹⁴⁵

Der ab dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts nicht mehr zu leugnende Zusammenbruch der großen metaphysischen Denksysteme mündet spätestens Anfang des 20. Jahrhunderts in der von dem Literaturwissenschaftler und Philosophen Georg Lukács in seiner *Theorie des Romans* (1920) konstatierten »transzendentalen Obdachlosigkeit«¹⁴⁶ des Subjekts.

141 Ebd., S. 228.

142 Vgl. ebd., S. 225.

143 Vgl. Thomas Nipperdey: *Wie das Bürgertum die Moderne erfand*, Berlin: Siedler 1988 (=Corso), S. 83f.

144 Justus H. Ulbricht: »Der ›neue Mensch‹ auf der Suche nach ›neuer Religion‹. Ästhetisch-religiöse Sinnsuche um 1900«, in: *Der Deutschunterricht* Bd. 50/1998, S. 38–48, hier S. 43.

145 Wolfgang Braungart: »Vorwort«, in: Wolfgang Braungart/Gotthard Fuchs/Manfred Koch (Hrsg.): *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. 3 Vol., Vol. 2: Um 1900*, S. 9.

146 Vgl. Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Neuwied/Berlin: Luchterhand ³1971 (¹1965) (=Sammlung Luchterhand, 36), S. 32.

3.1.2. Die europäische Krise der Wahrnehmung als Ausdrucksform der Krise sinnbildender Deutungssysteme

Die in Kapitel 3.1.1. beschriebenen Entwicklungen haben nicht nur Auswirkungen auf die bereits angesprochenen Disziplinen der Biologie, Geschichtswissenschaft, Theologie und Philosophie, sondern manifestieren sich ebenfalls in der Kunst, wenn auch in etwas anderer Form. So hat die Germanistin und Kulturwissenschaftlerin Katharina Grätz nachgezeichnet, wie es im Zuge der sich im 19. Jahrhundert vollziehenden Historisierung der Wissenschaften auch zu einer Historisierung der Künste kommt.¹⁴⁷ Dieser Umstand ist insofern beachtenswert, als Grätz den Historismus selbst als Mechanismus zur Lösung der im 19. Jahrhundert auftretenden Krise geschichtlicher Orientierung ansieht.¹⁴⁸ Auf diese Weise beschreibt sie Kunst als Mittel der Sinnbildung. Die Funktion der Sinnbildung schreibt der Historiker Thomas Nipperdey der Kunst im Zuge der Herausbildung des Bürgertums ebenfalls zu.¹⁴⁹ Die Literatur spielt in diesem Kontext insoweit eine tragende Rolle, als sie sich, wie der Germanist Karl Eibl anführt, in der Moderne zum bevorzugten Reflexionsmedium historisch-metaphysischer Probleme des Subjekts entwickelt. Als solches tritt die Literatur in Konkurrenz zur Religion, der jene Rolle bis dato zukam. Da die Funktion der Religion als Instanz historisch-metaphysischer Sinnbildung allerdings zunehmend in Frage gestellt wird,¹⁵⁰ wird spätestens gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Literatur zum bevorzugten Reflexionsschauplatz der historisch-metaphysischen Befindlichkeit des Subjekts.

In der Literatur manifestiert sich daher auch die grassierende Vakanz historischer Sinnstiftung, und zwar in mehrfacher Hinsicht: Einerseits tritt die Diskussion um die sinnbildende Funktion der Geschichte im Hinblick auf ihre narrative Darbietung zunehmend in den Vordergrund, wie die Veröffentlichung zahlreicher historischer Romane im Verlauf des 19. Jahrhunderts illustriert.¹⁵¹ Dahinter steht der Wunsch nach der Integration historischer Einzelfakten in

147 Vgl. Katharina Grätz: *Musealer Historismus. Die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe*, S. 28–31.

148 Vgl. ebd., S. 28.

149 Vgl. Thomas Nipperdey: *Wie das Bürgertum die Moderne erfand*, S. 30–32. Vgl. dazu auch Katharina Grätz: *Musealer Historismus. Die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe*, S. 27.

150 Vgl. Karl Eibl: *Die Entstehung der Poesie*, Frankfurt a. M.: Insel 1995, S. 17 sowie S. 206–219.

151 Vgl. dazu, am Beispiel von Alessandro Manzoni's *I promessi sposi*, Joachim Küpper: »Ironisierung der Fiktion und De-Auratisierung der Historie. Manzoni's Antwort auf den historischen Roman (*Promessi Sposi*)« und Michael Bernsen: *Geschichten und Geschichte. Alessandro Manzoni's »I promessi sposi«*.

eine übergeordnete historische Totalität,¹⁵² der angesichts des Zerfalls totalitätsverleihender Systeme kaum mehr zu erfüllen ist. Andererseits wird jenseits erzähltheoretischer und -technischer Fragestellungen über den Stellenwert der Vergangenheit als sinnbildende Instanz für die Zukunft reflektiert. Hierbei kommt die von Katharina Grätz vermerkte Paradoxie ins Spiel, dass das Wissen um die Unwiederbringbarkeit der Vergangenheit zu Kompensationsversuchen führt, um die Distanz dazu zumindest scheinbar zu verringern.¹⁵³ Derartige Ausgleichsbewegungen kommen in der Kunst in unterschiedlicher Form zum Ausdruck. So beschreibt die Historikerin Barbara Potthast die Ästhetik des Historismus in den bildenden Künsten etwa als Versuch, Totalität mittels der Verbindung zahlreicher unterschiedlicher Einzelelemente zu einem Gesamtkonstrukt zu schaffen¹⁵⁴ oder zumindest zu simulieren. Der Geschichtsphilosoph Jens Schnitker hingegen hat am Beispiel einiger Texte des Fin de Siècle den Rückgriff auf die geschichtsphilosophische Dimension des Dekadenzbegriffs als Instanz historischer Orientierung herausgearbeitet.¹⁵⁵

Bestrebungen dieser Art verdeutlichen, dass im 19. Jahrhundert trotz oder gerade wegen der sich vollziehenden Auflösung von Modellen zur Stiftung historischer Orientierung in der Kunst vermehrt der Versuch unternommen wird, die gegenwärtige Sinnkrise vermittels der Bezugnahme auf die Vergangenheit zu bewältigen.

Diese Vorgehensweise korreliert mit einer weiteren folgenreichen Entwicklung, die sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts vollzieht. Dabei handelt es sich um einen tiefgreifenden Wandel der Wahrnehmungsgewohnheiten, den Jonathan Crary in seinen zwei Monographien *Techniques of the Observer*¹⁵⁶ (1990) und *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*¹⁵⁷ (2000) am Beispiel der optischen Wahrnehmung herausgearbeitet hat. In seinen Arbeiten zeigt der Verfasser auf, wie sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts anders als zuvor eine neue Form des subjektiven Sehens etabliert.¹⁵⁸ Von wesentlicher Bedeutung

152 Vgl. Barbara Potthast: *Die Ganzheit der Geschichte. Historische Romane im 19. Jahrhundert*, S. 12.

153 Vgl. Katharina Grätz: *Musealer Historismus. Die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe*, S. 9.

154 Vgl. Barbara Potthast: *Die Ganzheit der Geschichte. Historische Romane im 19. Jahrhundert*, S. 19.

155 Vgl. Jens Schnitker: *Ästhetizismus und Geschichtsphilosophie. Zum Zusammenhang von Décadence und Décadence in der gegen-naturalistischen Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016 (=Epistemata Literaturwissenschaft, 840).

156 Vgl. Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. On vision and modernity in the nineteenth century*.

157 Vgl. Jonathan Crary: *Suspensions of perception. Attention, spectacle, and modern culture*.

158 Vgl. Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, S. 150.

ist hierbei der Umstand, dass Cray in seinen Beiträgen den Fokus insofern auf das betrachtende Subjekt lenkt, als er das Aufkommen einer explizit subjektiven Wahrnehmungsweise vermerkt, die vor allem am Beispiel der Kunst des *Fin de Siècle* erkennbar wird und sich deutlich von den die Individualität unterdrückenden Konzeptionen von Wahrnehmung des 17. und 18. Jahrhunderts unterscheidet.¹⁵⁹

In besonders deutlicher Weise schlägt sich diese Veränderung der Wahrnehmungsweise in der Kunst nieder, wo sie, wie Walter Benjamin in seinen Ausführungen über Charles Baudelaire vermerkt, als »Krisis der künstlerischen Wiedergabe«¹⁶⁰ erkennbar wird. In einer anderen Schrift spezifiziert Benjamin seinen Befund, indem er die gesamte Kunstkonzeption des »l'art pour l'art« als Folge einer Wahrnehmungskrise ausweist.¹⁶¹ Diese Wahrnehmungskrise des *Fin de Siècle*¹⁶² ist nicht nur Folge der von Cray nachgezeichneten Veränderungen der Wahrnehmungsgewohnheiten, sondern auch ein Resultat der Entwicklung moderner Übertragungs- und Darstellungssysteme, mit der sich das Subjekt um 1900 konfrontiert sieht.¹⁶³ Ebenso bedeutend wie diese scharfsinnige Beobachtung Benjamins ist die zentrale Prämisse, von der er ausgeht: nämlich, dass die Wahrnehmung selbst als historisches Phänomen zu betrachten ist.¹⁶⁴ Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die Wahrnehmung einerseits historischen Veränderungen unterworfen ist und dass die aus ihrer Geschichtlichkeit resultierenden Möglichkeiten und Grenzen andererseits im Zuge der im Verlauf des 19. Jahrhunderts stattfindenden Historisierung des Denkens kritisch reflektiert werden.

Wie problematisch der zuletzt angeführte Aspekt für das in der zweiten Hälfte

159 Vgl. ebd., S. 9.

160 Vgl. Walter Benjamin: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002 (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 47), S. 141.

161 Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: Walter Benjamin (Hrsg.): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005 (=Edition Suhrkamp, 28), S. 7–44, hier S. 14–18.

162 Vgl. Gerhard Neumann: »Kunst des Nicht-Lesens«. Hofmannsthals Ästhetik des Flüchtigen«, in: *Hofmannsthal: Jahrbuch zur europäischen Moderne* Bd. 4/1996, S. 227–260, Gerhard Neumann: »Wahrnehmungswandel um 1900. Harry Graf Kessler als Diarist«, Gerhard Neumann: »Tourbillon«. Wahrnehmungskrise und Poetologie bei Hofmannsthal und Valéry«, Gerhard Neumann: »Verdichten und Verströmen. Zum Wahrnehmungs- und Darstellungsparadox des *Fin de siècle*«, Ralph Köhnen: »Wahrnehmung wahrnehmen. Die Poetik der *Neuen Gedichte* zwischen Biologie und Phänomenologie: von Uexküll, Husserl und Rilke«, S. 201 und Alice Bolterauer: *Zu den Dingen. Das epiphanische Ding-Erlebnis bei Musil, Rilke und Hofmannsthal*, S. 26–37.

163 Vgl. Karin Wolgast: »Sinnverlust und Sinnfindung am Anfang des 20. Jahrhunderts«, S. 18.

164 Vgl. Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, S. 14.

des 19. Jahrhunderts ohnehin bereits schwindende Gefühl historischer und metaphysischer Ordnung ist,¹⁶⁵ bringt der Kunstkritiker Conrad Fiedler in seiner 1887 erschienenen Schrift *Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* zur Sprache. In dieser beschreibt er die menschliche Wahrnehmung als signifikanten Orientierungspunkt der menschlichen Erkenntnis und Sinnbildung:

Wenn unter dem zersetzenden Einfluß skeptischen Sinnes alle Möglichkeit der Erkenntnis zweifelhaft wird, wenn kritisches Nachdenken lehrt, daß das, was wir Wahrheit zu nennen berechtigt sind, nirgends zu finden ist, als in den jeweiligen Resultaten, zu denen die geistige Tätigkeit des Menschen, sich immer erneuernd, sich immer entwickelnd, bildend, zerstörend und wieder bildend gelangt, so ist der auf unmittelbarer sinnlicher Wahrnehmung beruhende Wirklichkeitsbesitz, wenn er auch nach seinem bloßen Erscheinungswerte anerkannt wird, der sichere Halt innerhalb einer Welt des Seienden, welche sich dem tieferen Nachdenken als ein mehr oder minder unsicherer Gedankenbesitz darstellt. [...] In der Welt der Sinneswahrnehmungen dagegen, wenn auch ihre Möglichkeit an die Funktionen der Sinnesorgane gebunden ist, erscheint doch ein Vorhandenes unmittelbar und ein für allemal gegeben. Sie ist der Ausgangspunkt für den Erkenntnis suchenden Geist und zugleich die letzte Instanz, auf die sich dieser zurückgewiesen sieht, wenn er die Zuverlässigkeit seiner Sätze gegen Zweifel und Anfechtung zu verteidigen hat.¹⁶⁶

Begreift man wie Fiedler die »Wahrnehmung als Sinngebung«¹⁶⁷, dann löst eine Krise der Wahrnehmung nicht nur eine epistemologische Krise,¹⁶⁸ sondern auch eine Krise des Subjekts aus. Tatsächlich wird das Konzept des Subjekts um 1900 dergestalt in Zweifel gezogen, dass der Schriftsteller Hermann Bahr das Ich als »unrettbar« deklariert:¹⁶⁹

165 Vgl. Kapitel 3.1.1. dieser Arbeit.

166 Conrad Fiedler: »Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit 1887«, in: Conrad Fiedler: *Schriften über Kunst*, hrsg. v. Hans Eckstein, Köln: DuMont 1977 (=DuMont Kunst-Taschenbücher, 50), S. 131–240, hier S. 148f.

167 Heinz Hiebler: »Ästhetiken des Sinns – Asthetische Erkenntnismodelle in der Medienkultur um 1900«, in: Karin Wolgast (Hrsg.): *Sinnverlust und Sinnfindung am Anfang des 20. Jahrhunderts*, S. 85–102, hier S. 100.

168 Vgl. zum Konnex von epistemologischer Krise und Wahrnehmungskrise Carsten Strathausen: *The look of things. Poetry and vision around 1900*, Chapel Hill: University of North Carolina Press 2003 (=University of North Carolina studies in the Germanic languages and literatures, 126), S. 40f.

169 Bahrs Position orientiert sich an einer Schrift des Physikers Ernst Mach, der in seiner Abhandlung *Beiträge zur Analyse der Empfindungen* (1886) das Ich zunächst als »relativ beständig [...] an einen besonderen Körper (den Leib) gebundenen Komplex von Erinnerungen, Stimmungen, Gefühlen« darstellt. Ausgehend von diesem Gedanken gibt Mach an, dass »auch das Ich nur von relativer Beständigkeit« ist, wobei die letztgenannte »scheinbare Beständigkeit« »in der Continuität, in der langsamen Aenderung« liegt. Ernst Mach: *Beiträge zur Analyse der Empfindungen. Mit 36 Abbildungen*, Jena: Fischer 1886, S. 3 sowie S. 3, Fußnote 1, Hervorhebungen jeweils im Original.

Das Ich ist unrettbar. Die Vernunft hat die alten Götter umgestürzt und unsere Erde entthront. Nun droht sie, auch uns zu vernichten. Da werden wir erkennen, daß das Element unseres Lebens nicht die Wahrheit ist, sondern die Illusion. Für mich gilt, nicht was wahr ist, sondern was ich brauche, und so geht die Sonne dennoch auf, die Erde ist wirklich und Ich bin Ich.¹⁷⁰

Unter den Künsten illustriert vor allem die Literatur den Wandel der Wahrnehmung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts besonders deutlich. Zum einen, weil sich Literatur vorzüglich als Medium zur Produktion und Verbreitung von Wahrnehmungskonzeptionen eignet;¹⁷¹ zum anderen, da jeder Einzeltext, vor allem im 19. Jahrhundert, zeitgenössische Wahrnehmungsmuster reflektiert.¹⁷² Als im Wesentlichen aus Sprache bestehendes Kunstwerk vermag die Literatur ebenjene Grenzen der Wahrnehmung auszuloten, die die Sprache der Kunst selbst auferlegt.¹⁷³

Conrad Fiedlers Beobachtungen, dass Sprache zum ersten als eine Folge der Wahrnehmung aufzufassen ist,¹⁷⁴ Wahrnehmung zum zweiten eine zentrale Rolle im Erkenntnisprozess spielt¹⁷⁵ und Wahrnehmung zum dritten metaphysische Sicherheit stiftet,¹⁷⁶ verdeutlichen nicht nur, warum eine Krise der Wahrnehmung weitreichende Auswirkungen auf das Subjekt hat. Sie illustrieren des Weiteren, dass die Veränderung der Wahrnehmung und die Erosion von Systemen zur Stiftung historischer Orientierung insofern miteinander korrelieren, als beide Phänomene zu einer Reduktion des metaphysischen Sicherheitsgefühls des Subjekts führen.

Es ist in Anbetracht dessen nachvollziehbar, dass Modelle historischer Orientierung die Wahrnehmung in hohem Maße beeinflussen, wie etwa das Phänomen des Historismus in der Kunst zeigt. So verweisen Hannelore und Heinz Schlaffer in ihren *Studien zum ästhetischen Historismus* darauf, im Historismus habe die »Frage nach dem historischen Sinn [...] eine ästhetische Antwort ge-

170 Hermann Bahr: »Dialog vom Tragischen«, in: Hermann Bahr: *Hermann Bahr. Kritische Schriften in Einzelausgaben*, hrsg. v. Claus Pias, Vol. 9, hrsg. v. Gottfried Schnödl, Weimar: VDG 2010, S. 1–71, hier S. 47.

171 Vgl. dazu Alice Bolterauer: »Chandos-Krisen. Sprachkrise als Schreib- und Erkenntnis Krise bei Musil, Hofmannsthal und Rilke«, in: Mária Barota (Hrsg.): *Sprache(n) und Literatur(en) im Kontakt. Konferenz, 25. – 26. Oktober 2001*, Szombathely: Lehrstuhl für Dt. Sprache und Literatur der Pädag. Hochsch. Dániel Berzsenyi 2002 (=Acta germanistica Savariensia, 7), S. 222–231, hier S. 228.

172 Vgl. Katharina Grätz: *Musealer Historismus. Die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe*, S. 42.

173 Vgl. Susanne Scharnowski: »Wahrnehmungsschwellen. Krise des Sehens und Grenzen des Ichs bei Eduard von Keyserling«, S. 47.

174 Vgl. Conrad Fiedler: »Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit 1887«, S. 140f.

175 Vgl. ebd., S. 151f.

176 Vgl. ebd., S. 148.

funden«¹⁷⁷. Damit ist allerdings nicht zwangsläufig gemeint, dass der Historismus selbst Sinn bilden muss. Eine ästhetische Antwort kann auch darin bestehen, das Fehlen geschichtlichen Sinns durch den Rückgriff auf historische Kenntnisse und Elemente zu funktionalisieren, ohne aus diesen zwangsläufig einen Sinn ableiten zu wollen.

Die Auswirkungen dieses Umstands auf die Kunst macht Katharina Grätz in ihrer Arbeit *Musealer Historismus* ersichtlich.¹⁷⁸ In dieser beschreibt Grätz, dass die Kunst im 19. Jahrhundert zum musealen Phänomen wird, wodurch die kunsthistorische Überlieferung allgegenwärtig ist, sodass neue Kunstwerke unter dem direkten Einfluss älterer entstehen.¹⁷⁹ Darin erkennt Grätz den vergeblichen Versuch, den historischen und kulturellen Mangel an Sinn und Orientierung vermittels des Rückgriffs auf die Historie zu beheben.¹⁸⁰ Obschon das Bedürfnis nach historischer Sinnbildung auf diese Weise nicht erfüllt werden kann, hat der Versuch zumindest auf die Wahrnehmung spürbare Auswirkungen, denn: Die »Kunst wird nun durch den Filter des bereits Bekannten und Gewußten wahrgenommen. [...] Eine grundsätzliche Höherschätzung des Alten vor dem Neuen prägt[e] die Wahrnehmungsmuster und ästhetischen Maßstäbe«¹⁸¹. Der Rückgriff auf die Historie wird damit zu einem Vorgehen, welches zwar dem Subjekt selbst keine historischen, geschweige denn metaphysischen Antworten mehr geben, allerdings zumindest seine Wahrnehmung leiten kann. In anderen Worten: Der Historismus wird zum Wahrnehmungsmuster reduziert.

Wie eng das Beziehungsverhältnis zwischen historischer bzw. metaphysischer Sinnbildung und Literatur ist, erörtert Jörn Rüsen in einer Arbeit zu den Implikationen des historischen Denkens für die abendländische Kultur. Am Beispiel der mittelalterlichen Textauslegung zeigt Rüsen die enge Verknüpfung zwischen metaphysischer Transzendenz und historischer Weltlichkeit auf, die für das christliche Geschichtsverständnis charakteristisch ist:

Schon das Mittelalter hat zwischen verschiedenen Sinnebenen unterschieden (*sensus litteralis* oder *historicus*, *sensus allegoricus* oder *tropologicus*, *sensus moralis* und *sensus mysticus* oder *anagogicus*). [...]

Dem wörtlichen Sinn eines Textes, dem *sensus historicus*, entspricht als Modus des historischen Denkens sein Bezug auf das, was wirklich geschehen ist, auf die *res gestae*. Den drei anderen ›Sinnen‹ entspricht als Modus des historischen Denkens der Sinn-

177 Hannelore Schlaffer/Heinz Schlaffer: *Studien zum ästhetischen Historismus*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975 (=Edition Suhrkamp, 756), S. 13.

178 Vgl. Katharina Grätz: *Musealer Historismus. Die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe*.

179 Vgl. ebd., S. 11.

180 Vgl. ebd., S. 14.

181 Ebd., S. 12.

und Bedeutungszusammenhang dieser tatsächlichen Geschehnisse, in dem sie allererst die Qualität des Geschichtlichen gewinnen (*historia rerum gestarum*). In diesen gleichsam ›über-faktischen‹ Sinnschichten des tatsächlichen Geschehens artikuliert sich die spezifisch ›historische‹ Bedeutung, die die Vergangenheit als erinnernd gegenwärtigte für die Weltdeutung und Handlungsorientierung der Gegenwart hat.

Für die Geschichtskultur des Abendlandes ist es prägend gewesen, daß sich in diesen Sinnschichten das Christentum als eine genuin historische Religion zur Geltung gebracht hat: Das Göttliche als Inbegriff der Sinnhaftigkeit wird zugleich als metaphysisch-überhistorische Totalität einer Weltordnung und als innerweltlich-historisches Geschehen gedacht.¹⁸²

Indem der Verfasser den für das abendländische Denken über Geschichte konstitutiven Zusammenhang zwischen der Bildung historischen Sinns und der Stiftung metaphysischer Orientierung darlegt, illustriert er prinzipiell zwar die Möglichkeit der Konstruktion historischen Sinns auf der Grundlage der Textinterpretation. Bei der von Rösen beschriebenen Deutungsform handelt es sich jedoch um eine Textmethode, die vor allem bei der Bibelexegese im Mittelalter weit verbreitet war. Da spätestens im Verlauf des 19. Jahrhunderts mit der Heilsgeschichte das grundlegende Modell historischer Sinnbildung des Christentums zunehmend an Relevanz verliert,¹⁸³ ist auch der durch jene hermeneutische Methode hervorgebrachte Sinnbezug nicht mehr frei von Zweifeln. Das bedeutet jedoch nicht, dass die spezifisch christlichen Praktiken zur historisch-metaphysischen Sinnbildung gänzlich aus dem Bewusstsein des abendländischen Subjekts verschwinden. Dieser Sachverhalt zeigt sich beispielsweise daran, dass der von Rösen aufgeführte ›*sensus allegoricus*‹ zumindest in Gestalt der Denkfigur der Allegorie nicht zuletzt in der Literatur weiterhin virulent¹⁸⁴ bleibt.¹⁸⁵

182 Jörn Rösen: *Geschichte im Kulturprozeß*, Köln: Böhlau 2002, S. 17f, Hervorhebungen im Original.

183 Vgl. Kapitel 3.1.1. dieser Arbeit.

184 Es sei auf die problematische semantische Bedeutung des Wortes hingewiesen, die unter anderem daher rührt, dass in den wissenschaftlichen Arbeiten zur Allegorie bisweilen die Unterschiede zu ähnlichen Phänomenen, wie etwa dem Symbol verschwimmen. Vgl. zur Begriffsgeschichte des Phänomens Wiebke Freytag: »Allegorie, Allegorese«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online. Vol. 1*, hrsg. v. Gert Ueding, Tübingen: Niemeyer, Sp. 330–393, zitiert nach: http://www.degruyter.com/view/HWRO/allegorie_allegorese?pi=2&moduleId=common-word-wheel (16.01.16). Zur Schriftauslegung allgemein vgl. Jens Wolff/Stefan Schreiner: »Schriftauslegung«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online. Vol. 8*, hrsg. v. Gert Ueding, Tübingen: Niemeyer 2007, Sp. 608–649, zitiert nach: <http://www.degruyter.com/view/HWRO/schriftauslegung?pi=0&moduleId=common-word-wheel&dbJumpTo=Schriftauslegung> (16.01.16).

185 Damit folgt die Allegorie einem typischen Trend der hermeneutischen Literaturkritik, wie Theodore Ziolkowski dargelegt hat. Vgl. Theodore Ziolkowski: »Some Features of Religious Figurism in Twentieth Century Literature«, in: Earl Miner (Hrsg.): *Literary uses of ty-*

Die Allegorie stellt allerdings nicht das einzige Phänomen dar, das im Denken und in der Wahrnehmung des Subjekts zumindest als säkulare Schwundstufe präsent bleibt, genauer gesagt als Denk- und Deutungsfigur. Auch weitere Elemente finden vermittels der Bibel bzw. Bibelauslegung Eingang in die Literatur, wie der Literaturkritiker Northrop Frye in seiner wegweisenden Studie *The great code. The Bible and Literature*¹⁸⁶ eruiert hat. Unter ihnen ist eine weitere Technik, welche sich einer spezifischen Form der Textauslegung bedient, um daraus eine historischen Sinn bildende Erzählung zu konstituieren. Es handelt sich dabei um den Ansatz der typologischen Textdeutung, den insbesondere Erich Auerbach¹⁸⁷ und Friedrich Ohly¹⁸⁸ in ihren Forschungsbeiträgen herausgearbeitet und beschrieben haben. Die typologische Textinterpretation basiert auf der von Auerbach in seinem gleichnamigen Aufsatz erläuterten Denkfigur der *figura*¹⁸⁹. Noch deutlicher als am Beispiel der Allegorie zeigt sich anhand der *figura*, dass der Bedeutungsverlust von Systemen zur Bildung von historisch-metaphysischem Sinn ebenfalls Auswirkungen auf die Art und Weise der Wahrnehmung hat. Ähnlich wie im Falle der Allegorie wird nämlich auch die *figura* in ihrer Funktion der Sinnbildung zwar prekär. Daraus folgt gleichwohl nicht, dass die Figuraldeutung gänzlich aus dem Bewusstsein des Subjekts verschwindet, wie Karl Keller am Beispiel der nordamerikanischen Entwicklung der typologischen Textinterpretation im 19. Jahrhundert aufgezeigt hat:

Eine Schwierigkeit, die Entwicklung der Typologie ins 19. Jahrhundert hinein zu verfolgen, liegt freilich in dem Begriff selbst. [...] [S]ie [hatte] ihr religiöses Moment verloren. Mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts war die dogmatische Bedeutung typologischer Begriffe nicht länger aufrechtzuerhalten, und die Typologie wurde zu einem Instrument der Säkularisation. Im Prozeß der Säkularisation wurden religiöse Bilder ihres Gehalts entkleidet. Religion wurde durch Dichtung ersetzt.¹⁹⁰

Obwohl die *figura*, ähnlich wie in Nordamerika, auch in Europa ihre religiöse Konnotation verliert, bleibt sie als Wahrnehmungsmuster erhalten.

In Anbetracht dessen ist Friedrich Ohlys Einschätzung bezüglich der Typologie als »eine[r] mit dem Aufkommen des Historismus weithin abgelebte[n] Denkform«¹⁹¹ zu relativieren. Insbesondere am Beispiel der Literatur des eu-

pology from the late middle ages to the present, Princeton: Princeton Univ. Press 1977, S. 345–369, hier S. 368.

186 Vgl. Northrop Frye: *The great code. The Bible and Literature*, London: Ark Paperbacks 1983 (1982).

187 Vgl. Erich Auerbach: »Figura«.

188 Vgl. Friedrich Ohly: »Typologie als Denkform der Geschichtsbetrachtung«.

189 Vgl. Erich Auerbach: »Figura«.

190 Karl Keller: »Alephs, Zahirs und der Triumph der Ambiguität: Typologie in der amerikanischen Literatur des 19. Jahrhunderts«, in: Volker Bohn (Hrsg.): *Typologie. Internationale Beiträge zur Poetik*, S. 357–400, hier S. 365.

191 Friedrich Ohly: »Typologie als Denkform der Geschichtsbetrachtung«, S. 47.

ropäischen Fin de Siècle wird ersichtlich, wie die figura vor dem Hintergrund des Verlustes an historisch-metaphysischer Orientierung von einem System der geschichtlichen Synthese zu einer Wahrnehmungsstruktur wird, die die aus der Verknüpfung zweier historischer Ereignisse gewonnene Sinndimension durch ein vielschichtiges Netz ästhetisch-literarischer Verweise ersetzt. Die figura wandelt sich auf diese Weise zu einer Wahrnehmungskonzeption, die fortan als ›Präfiguration‹ bzw. als ›präfigurierte Wahrnehmung‹ bezeichnet werden soll.

3.2. Präfiguration als spezifische Form der Wahrnehmung im literarischen Text

Im Folgenden gilt es, die für die Literatur des Fin de Siècle charakteristische Konzeption von Präfiguration herauszuarbeiten. Hierzu soll die Entwicklung des Konzepts von der Figuraldeutung typologischer Prägung zu einem spezifischen Modus der Wahrnehmung nachgezeichnet werden, der sich im literarischen Text in Form intertextueller bzw. intermedialer Verweise manifestiert. Davon ausgehend soll die Präfiguration im Lichte einschlägiger Beiträge aus der Intertextualitätsforschung terminologisch spezifiziert werden. Bemerkenswert vor diesem Hintergrund ist, dass der Wandel von der Figuraldeutung zur auf intertextuellen Verweisen basierenden Wahrnehmungsweise auch vom literaturwissenschaftlichen Forschungsdiskurs in der Nachfolge Erich Auerbachs aufgegriffen und reflektiert wird.

3.2.1. Zur Herleitung des Präfigurationsbegriffs aus dem Auerbachschen Konzept der figura

Als wegweisend¹⁹² für die Auseinandersetzung der literaturwissenschaftlichen Forschung mit der Figuraldeutung ist der von dem Romanisten Erich Auerbach 1938 veröffentlichte Aufsatz *Figura* zu betrachten. Auerbach stellt darin nicht nur die Signifikanz der Figuraldeutung für die Rezeption und Ausbreitung des Christentums heraus,¹⁹³ sondern erörtert des Weiteren auch die Funktionsweise der figura als Deutungsfigur:

192 Vgl. zur Rezeptionsgeschichte des Phänomens Christian Kiening: »Einleitung«, in: Christian Kiening/Katharina Mertens Fleury (Hrsg.): *Figura: Dynamiken der Zeiten und Zeichen im Mittelalter*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2013 (=Philologie der Kultur, 8), S. 7–20.

193 Vgl. Erich Auerbach: »Figura«, S. 76f.

Die Figuraldeutung stellt einen Zusammenhang zwischen zwei Geschehnissen oder Personen her, in dem eines von ihnen nicht nur sich selbst, sondern auch das andere bedeutet, das andere hingegen das eine einschließt oder erfüllt. Beide Pole der Figur sind zeitlich getrennt, liegen aber beide, als wirkliche Vorgänge oder Gestalten, innerhalb der Zeit; sie sind beide [...] in dem fließenden Strom enthalten, welcher das geschichtliche Leben ist, und nur das Verständnis, der *intellectus spiritualis*, ist ein geistiger Akt; ein geistiger Akt, der sich bei jedem der beiden Pole mit dem gegebenen oder erhofften Material des vergangenen, gegenwärtigen oder zukünftigen Geschehens zu befassen hat, nicht mit Begriffen oder Abstraktionen [...].¹⁹⁴

Auerbach zufolge stellt die *figura* durch die Verbindung zweier Ereignisse oder Personen ein historischen Sinn bildendes Bedeutungsverhältnis her.¹⁹⁵ Gleichwohl ist eine literarische Beziehungsrelation deswegen nicht zwangsläufig ausgeschlossen, wie anhand von Auerbachs Unterscheidung zwischen *figura* und Symbol zu erschließen ist:

Die symbolischen oder mythischen Formen haben manche Berührungspunkte mit der Figuraldeutung; beide erheben Anspruch auf Deutung und Ordnung des Lebens im ganzen, beide sind nur in religiösen oder verwandten Bezirken denkbar; doch fallen auch die Unterschiede sogleich ins Auge. [...] In der Tat sind beide Formen überaus verschieden dadurch, daß sich die Realprophetie auf Geschichtsdeutung bezieht, ja von Haus aus Textinterpretation ist, das Symbol hingegen unmittelbare Lebens- und ursprünglich meist Naturdeutung. Die Figuraldeutung ist daher in dieser Gegenüberstellung ein Erzeugnis von Spätkulturen, sehr viel mittelbarer, komplizierter, geschichtsbelasteter als das Symbol oder der Mythos; ja, es eignet ihr, von hier aus gesehen, etwas Uraltetes; denn es musste erst sich eine Hochkultur vollenden, ja sie mußte schon Züge der Überalterung zeigen, bis aus der Interpretation, die selbst schon eine Überlieferung besaß, etwas wie die Figuraldeutung entstehen konnte.¹⁹⁶

Aber nicht nur die Deutung der auf die *figura* zurückgehenden Realprophetie als Textinterpretation sowie der Verweis auf die Mittelbarkeit der Figuraldeutung zeugen von der Möglichkeit der Übertragung der Figuralinterpretation auf den Bereich der Literatur bzw. der Literaturanalyse. Auch am Beispiel von Dantes *Divina Commedia* hat Auerbach die Verwendbarkeit der Figuraldeutung bzw. der typologischen Interpretation bei der Textauslegung insbesondere mittelalterlicher Werke dargelegt.

In welcher Form die *figura* Texte außerhalb der Bibel miteinbezieht, hat der Mediävist Friedrich Ohly aufgezeigt, der zwischen ›halbbiblischer‹ und ›außerbiblischer‹ Typologie unterscheidet:

194 Ebd., S. 77.

195 Nichtsdestoweniger hält Auerbach fest: »Nicht ganz deutlich ist es mir, wie weit die ästhetischen Vorstellungen figural bestimmt sind – wie weit also das Kunstwerk als *figura* einer noch unerreichbaren Erfüllungswirklichkeit aufgefasst wird.« Ebd., S. 83, Hervorhebungen im Original.

196 Ebd., S. 80, Hervorhebungen im Original.

Die Typologie hat ihren Ort in der Auslegung der Bibel. Als Denkform einmal ausgeprägt, hat sie jedoch auch Außerbiblisches zum Gegenstand der typologischen Deutung mitergriffen. Es gibt eine halb biblische und eine außerbiblische Typologie. Bei der halb biblischen liegt der eine Pol der typologischen Sinnbeziehung nicht mehr in der Bibel, sondern in der außerbiblischen Geschichte. Bei der außerbiblischen Typologie liegen Typus und Antitypus außerhalb der Bibel.¹⁹⁷

Ohly führt explizit an, dass die Schaffung einer sinnbildenden Relation zwischen zwei von ihm als ›Typus‹ bzw. ›Antitypus‹ bezeichneten historischen Ereignissen nicht notwendigerweise eines biblischen Kontextes bedarf.¹⁹⁸ Diesen Umstand hebt auch Paul J. Korshin in seiner Arbeit hervor, unterscheidet dabei jedoch nicht zwei, sondern drei Entwicklungsstufen der Typologie: zunächst die ›traditionelle Typologie‹ als Methode zur Deutung biblischer Sachverhalte; sodann die ›angewandte Typologie‹, die das Deutungsmuster der Typologie auf profane Bereiche, wie etwa die politische Literatur, überträgt; alsbald die ›abstrahierte Typologie‹. Diese verfolgt nicht mehr das Ziel, vermittels Textauslegung Sinn zu bilden oder Erkenntnisse zu erlangen, sondern wird zu einem von Autoren gezielt verwendeten Stilmittel auf Grundlage der figuralen Interpretationsweise.¹⁹⁹

3.2.2. Die figura als literarische Denkfigur

Der renommierte Historiker Hayden White, der die Historiographie des 19. Jahrhunderts auf ihre erzählerischen Verfahren hin untersucht hat, arbeitet insofern die Grundlage für eine literarische Konzeption der figura heraus, als er eine Betrachtungsweise der figura als ästhetisches Phänomen vorlegt. Dabei ersetzt der Verfasser die theologische Bedeutungsfindung durch eine retrospektive ästhetische Bezugnahme:

So, too, we can use the earlier event to illuminate the later event insofar as the later one fulfills the earlier. But fulfillment must be understood on the analogy of a specifically aesthetic rather than a theological model of figuralism. [...] The aesthetic conception of the relation places the principal weight of meaning on the act of retrospective appropriation of an earlier event by the treatment of it as a figure of a later one. It is not a matter of factuality; the facts of the earlier event remain the same after the appropriation. What has changed is the relationship that agents of a later time retrospectively

197 Friedrich Ohly: »Halbbiblische und außerbiblische Typologie«, S. 366.

198 Vgl. dazu auch Volker Hartmann: *Religiosität als Intertextualität. Studien zum Problem der literarischen Typologie im Werk Franz Werfels*, Tübingen: Narr 1998 (=Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, 40), S. 53.

199 Vgl. Paul J. Korshin: »Typologie als System«, in: Volker Bohn (Hrsg.): *Typologie. Internationale Beiträge zur Poetik*, S. 277–308.

establish with the earlier event as an element in their own past – a past on the basis of which a specific present is defined.²⁰⁰

Dass das von White konzipierte ästhetische Bezugsverhältnis als ästhetische Grundlage für die literarische Funktion der figura verstanden werden kann, verdeutlicht der Umstand, dass White die Funktionsweise seines Figuralkonzeptes in Analogie zur Funktion rhetorischer Figuren erläutert. Dabei schließt er geschichtstheoretische Deutungsschemata explizit aus, wie etwa die kausalgesetzliche oder die teleologische Interpretation:

It is in this sense that later events in the history of literature are to be viewed, in Auerbachian terms, as »fulfillments« of earlier ones. The later events are not »caused« by the earlier ones, certainly are not »determined« by them. Nor are the later events predictable on any grounds of teleology as realizations of earlier potentialities. They are related in the way that a rhetorical figure, such as a pun or metaphor, appearing in an early passage of a text, might be related to another figure, such as a catachresis of irony, appearing in a later passage – in a way that a premise of a joke is fulfilled in its ending. The later figure »fulfills« the earlier by repeating the elements thereof but with a difference.²⁰¹

3.2.3. Intertextuelle Dimensionen der figura

Entscheidend für den Wandel der historischen Deutungsfigur der figura zur Wahrnehmungsweise der Präfiguration, welche auf intertextuellen Referenzen basiert, ist die Tatsache, dass die figura auf literarischer Ebene auch eine intertextuelle Relation zwischen mindestens zwei Texten zu konstituieren vermag. Auf die intertextuelle Dimension der figura weist Laszlo K. Géfin in seinem Aufsatz *Auerbach's Stendhal: Realism, Figurality, and Refiguration* (1999) anhand eines Kapitels aus Erich Auerbachs Monographie *Mimesis* über Stendhals Roman *Le Rouge et le Noir*²⁰² hin. Géfin zufolge manifestiert sich die figura im Roman nach 1800 als »Refiguration«, genauer gesagt als intertextueller bzw. allegorischer Rückgriff auf ein Referenzwerk:

In other words, Auerbach »forgets« about the persistence of figurality, which motivates and structures the modern novel, because in it figurality has been disfigured – or at

200 Hayden White: »Auerbach's Literary History: Figural Causation and Modernist Historicism«, in: Seth Lerer (Hrsg.): *Literary history and the challenge of philology. The legacy of Erich Auerbach*, Stanford: Stanford University Press 1996 (=Figurae: reading medieval culture), S. 123–143, erneut veröffentlicht in: Hayden White: *Figural realism. Studies in the mimesis effect*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2000, S. 87–100, hier S. 90f.

201 Ebd., S. 90.

202 Erich Auerbach: *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern: Francke ⁵1971 (1946) (=Sammlung Dalp, 90), S. 422–459.

least *refigured* – in accordance with the thwarted expectations and nostalgic desires of the novelistic subject, if not of the novelist himself. I would argue, then, that »accurate and detailed knowledge« of the history and economic situation prevailing in 1830 does not guarantee comprehension of *Le Rouge et le noir*. Rather, it is assumed that taking into account the intentional structure of a refigured figurality is more conducive to understanding. If the central tenet of figural interpretation is that a certain occurrence in history, the figura (always in the divine scheme of things), prefigures a subsequent event and that that later event fulfills the first, then the refigured modern novel (always in the secularized human scheme of things) nostalgically harks back to an earlier occurrence, an allegoric or intertextual antecedent, and in the process ironically disfigures it. In short, instead of transcendent figurality, we are left with immanent refiguration.²⁰³

Géfin deutet Stendhals Roman als Beleg für eine Veränderung des Konzepts der figura von einer figuralen bzw. mimetischen Beziehung von im Text auftretenden Ereignissen und Figuren zu einer intertextuellen Relation:

It is my contention, however, that instead of a straightforward copy of the sociopolitical situation of 1830, both the cited episode and *Le Rouge et le noir* as a whole reinvent a secularized version of the figural pattern. In this version (which, as already mentioned, I distinguish from figurality by calling it *refigured*) the fulfillment, or veritas, had already occurred, and the novel's major events, namely, the romance of Julien Sorel and Mathilde de La Mole, are the belated umbra of that truth. In this way, then, Stendhal's renowned realism is seen as qualified by an allegorical construct (being organized around it) rather than as a »chronicle« of reality, the novel's subtitle and the author's own celebrated image of the novel as a mirror walking down a highway notwithstanding. The relations between events and persons are no longer figural or strictly mimetic; rather, they are intertextual and thus inevitably ironic, which simultaneously banishes any notion of tragic realism in Julien's fate.²⁰⁴

Eine Spezifikation der Art des intertextuellen Verhältnisses, welches durch die figura hergestellt wird, führt Alfred Doppler in einem Aufsatz über Georg Trakel an:

Das zweite Stilelement ist die sprachliche Figur. [...] Solche Figuren können nun sowohl Topoi als auch Zitate und Übernahmen aus fremden wie aus eigenen Werken sein. In der Figur gibt es keine eigentliche und uneigentliche Bedeutung wie in der Metapher, denn Bedeutung entsteht durch die Spiegelung der zitierten Texte im Text.²⁰⁵

203 Laszlo K. Géfin: »Auerbach's Stendhal: Realism, Figurality, and Refiguration«, in: *Poetics Today* Bd. 20/1999, S. 27–40, hier S. 29, Hervorhebungen im Original.

204 Ebd., S. 31, Hervorhebungen im Original.

205 Alfred Doppler: »Bemerkungen zur Poetischen Verfahrensweise Georg Trakels«, in: Wolfgang Frühwald/Günter Niggel (Hrsg.): *Sprache und Bekenntnis: Sonderband des Literaturwissenschaftlichen Jahrbuchs. Hermann Kunisch zum 70. Geburtstag, 27. Oktober 1971*, Berlin: Duncker & Humblot 1971, S. 349–359, hier S. 357.

Doppler weist auf zwei Formen hin, in denen sich die Figur bzw. figura im Text manifestieren kann. Einerseits als Topos, andererseits als Zitat, wobei er bezüglich des letzteren zwischen dem Eigen- und dem Fremdzitat eines anderen Autors unterscheidet. Die Bedeutung der figura resultiert nach Ansicht Dopplers dabei nicht, wie bei einer Metapher, aus dem Zusammenspiel aus einer eigentlichen und einer uneigentlichen Bedeutung. Stattdessen verleihen die zitierten Elemente dem Text denotative bzw. konnotative Nuancen, die dem Leser als Lektüreschlüssel dienen können, wie Doppler an einem Gedicht Trakls exemplifiziert.²⁰⁶

Eine explizite Übertragung der Figuraldeutung auf intertextuelle Relationen, die ebenfalls die Möglichkeit textueller Vermittlung beinhaltet, nimmt Diana Lelle-Roll in ihrer 2004 veröffentlichten Dissertation vor. In ihr legt die Verfasserin unter Bezugnahme auf Hayden Whites bereits zitierten Aufsatz²⁰⁷ spezifische Kriterien vor, mit deren Hilfe sich Präfiguration von bloßen transtextuellen Bezügen unterscheiden lässt:

Hayden White überträgt die Figuralstruktur auf den Text und die Literaturgeschichte: ein Text kann einen früheren erfüllen oder einen späteren vorwegnehmen. [...] Daraus folgt für White, dass ein Text die Erfüllung eines bestimmten historischen Kontextes sein kann. [...] Dies hat interessante Implikationen für die Intertextualitätsdebatten. Transtextuelle Bezüge können unter bestimmten Bedingungen als Präfigurationen bezeichnet werden: Sie müssen als Hypotexte erkannt werden. Weiterhin muss nach Hayden White ein Beziehungsverhältnis der Ähnlichkeit zwischen den Texten bestehen. Übertragen auf die Intertextualität bedeutet das, dass ein früherer Text auf inhaltlicher Ebene als Vorausdeutung oder Präfiguration und der spätere als dessen Erfüllung zu erkennen sein muss. Das schließt ebenso ein, dass der frühere Text eine Erfüllung eines noch früheren und der spätere Text wiederum eine Vorausdeutung möglicher anderer Texte ist. Damit kommt der Intertextualität die Rolle zu, nicht nur ein beliebiges Spiel zu sein. Sie gewährt nicht nur einen Blick in die Vergangenheit und in die Zukunft, sondern kann zudem zu einer Mittlerfigur werden, um zwei Pole miteinander in Beziehung zu setzen. Eine solch funktionalisierte Intertextualität ist Erinnerung und Ausblick zugleich.²⁰⁸

Die von Lelle-Roll vermerkten Kriterien zur eindeutigen Identifikation von Präfiguration setzen eine genaue Kenntnis der beteiligten Referenztexte²⁰⁹ sei-

206 Ebd., S. 357f.

207 Vgl. Hayden White: »Auerbach's Literary History: Figural Causation and Modernist Historicism«.

208 Diana Lelle-Roll: *Geschichten von Liebe, Leben und Tod. Zur Funktionalisierung der Intertextualität in Antonia S. Byatts Possession: A Romance*, Trier: WVT 2004 (=Studien zur anglistischen Literatur- und Sprachwissenschaft, 19), S. 146f.

209 Vgl. zum Begriff des Referenztextes sowie zu seiner Abgrenzung von anderen Ausdrücken aus der Intertextualitätsforschung Jörg Helbig: *Intertextualität und Markierung. Unter-*

tens des Lesers voraus. In einem solchen Fall kann ein Text nach Ansicht der Verfasserin als Vorausdeutung eines späteren Textes bzw. als Erfüllung eines früheren gedeutet werden. Eine derartige Relation muss nicht auf zwei Texte beschränkt sein, sodass Lelle-Roll zufolge auch ›verkettete‹ Präfigurationsstrukturen möglich sind. Der Intertextualität kommt nach Auffassung der Verfasserin dabei in zweifacher Hinsicht eine Funktion der Vermittlung zu: sowohl zwischen zwei zeitlichen Ebenen, genauer gesagt zwischen Vergangenheit und Zukunft, als auch in Bezug auf mindestens zwei literarische Texte.

3.2.4. Die figura als Wahrnehmungsmuster: die präfigurierte Wahrnehmung

Die Dimension der figura als Wahrnehmungsmuster hat Klaus Günther Just in seinem 1964 veröffentlichten Aufsatz *Die Rezeption Swinburnes in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende* anhand der Auseinandersetzung Hugo von Hofmannsthals mit dem englischen Dichter Algernon Charles Swinburne herausgearbeitet:

Auch für Hofmannsthal selber wurde das Verfahren des englischen Dichters vorbildlich. Es handelt sich nämlich bei Swinburne nicht um bloßes Imitieren von Kunstwerken anderer Epochen, sondern um das Aufdecken präfigurierter Züge durch eine höchstmögliche Sensibilität. Daß diese Art der Präfiguration mit der Idee der Präexistenz zusammenhängt, wie sie später von Hofmannsthal entwickelt wurde, bedarf keiner Erinnerung. Hier nun zeigt sich, daß Hofmannsthal Swinburne strukturell sehr ähnlich ist. Wenn wir auch Hofmannsthals Swinburne-Essay in die Kategorie »kritische Rezeption« einordnen, so müssen wir uns doch klar darüber sein, daß es sich hier nicht eigentlich um Kritik, sondern vielmehr um eine Art von Beschwörung handelt. In suggestiver Prosa wird ein Bild Swinburnes entworfen. Das ist in dieser Form nur möglich, weil Hofmannsthal als Prosaist mit denselben stilistischen Mitteln arbeitet wie Swinburne als Poet.²¹⁰

Wenn Just bei Swinburne das »Aufdecken präfigurierter Züge durch eine höchstmögliche Sensibilität« hervorhebt, so umschreibt er damit eine von Hofmannsthal bei Swinburne beobachtete, spezifische Form der Wahrnehmung. Jene Wahrnehmungsweise ist insofern präfiguriert, als zwei Aspekte dergestalt

suchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität, Heidelberg: Winter 1996 (=Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3, 141), S. 76–78.

210 Klaus Günther Just: »Die Rezeption Swinburnes in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende«, in: William Foerste (Hrsg.): *Festschrift für Jost Trier zum 70. Geburtstag*, Köln: Böhlau 1964, S. 466–489, erneut veröffentlicht als »Formen der Rezeption: Algernon Charles Swinburne und die deutsche Literatur der Jahrhundertwende«, in: Klaus Günther Just: *Übergänge: Probleme und Gestalten der Literatur*, Bern/München: Francke 1966, S. 209–228, hier S. 216f. Zitiert wird aus dem zuletzt genannten Band.

zueinander in Beziehung gesetzt werden, dass das eine Element als Interpretationswerkzeug für das andere fungiert.

Dass eine solche Prägung der Wahrnehmung sich ebenfalls auf der Ebene einer ganzen Gattung vollziehen kann, hat der Anglist Ansgar Nünning in seinem Beitrag zu den narratologischen bzw. poetischen Eigenschaften der Gattung des Reiseberichts illustriert. In ihm stellt Nünning heraus, wie Reiseführer und Reismethodiken im Vorfeld die spätere Reiseerfahrung des Subjekts präfigurieren. Beachtenswert an Nünnings Aufsatz sind dabei vor allem zwei Aspekte. So geht er zum einen auf die vorprägende Wirkung von Reiseführern und Reismethodiken auf Wahrnehmungsprozesse ein:

Die Präfiguration der Wahrnehmung und Wirklichkeitserfahrung durch Reiseführer und Reismethodiken bestand vor allem darin, dass sie kulturelle Muster für das Reisen und für Reiseberichte etablierten und popularisierten. Diese medial verbreiteten Ratschläge und Wahrnehmungsschemata stellten Vor-Bilder sowie Wahrnehmungs- und Darstellungsmodelle bereit, die weitreichende Wirkungen für die Praxis des Reisens und für die Abfassung von Reiseberichten hatten.²¹¹

Nünning versteht Präfiguration explizit als textuellen bzw. medial vermittelten Einfluss auf Wahrnehmungsprozesse, welche sich auch auf das Schreibprogramm auswirken. Er macht auf diese Weise begrifflich, wie weit sich die aktuelle Literaturforschung in ihrer Terminologie von der Auerbachschen Vorstellung der *figura* distanziert hat,²¹² wie etwa die synonyme Verwendung der Begriffe »Präfiguration« und »Prämeditation« bzw. »präfiguriert« und »vorgeprägt« belegen.²¹³ Während Auerbachs Konzept der Figuraldeutung ursprünglich einen wechselseitigen Bedeutungszusammenhang zwischen zwei historischen Ereignissen etabliert, bei dem erst die Verknüpfung der beiden Geschehnisse die

211 Ansgar Nünning: »Zur mehrfachen Präfiguration/Prämediation der Wirklichkeitsdarstellung im Reisebericht: Grundzüge einer narratologischen Theorie, Typologie und Poetik der Reiseliteratur«, S. 15.

212 Wie weit gefasst der Verwendungskontext des Begriffs »figura« sowie seiner Komposita ist, wird beispielsweise anhand einer Arbeit von Paul Ricœur deutlich. Ricœur betrachtet Präfiguration als erstes Element seiner dreiteiligen Konzeption von Mimesis. »Präfiguration« oder »Mimesis I« geht dabei von einem sowohl beim Erzähler als auch beim Leser vorhandenen Vorverständnis aus, welches es durch Rückgriff auf die Erfahrungen aus der Wirklichkeit ermöglicht, die semantischen, symbolischen und temporalen Implikationen der Handlungsstruktur auf die nichtliterarische Wirklichkeit zurückzuführen, was nach Ansicht Ricœurs grundlegend für die literarische Nachahmung der letzteren ist. Dabei ist er der Ansicht, dass die in die Erzählung eingehenden Aspekte der Wirklichkeit entstammen, was bedeutet, dass alles in der Erzählung Dargestellte bereits a priori in der Wirklichkeit existiert. Vgl. Paul Ricœur: *Temps et récit, 3 tom., tom. 1*, Paris: Seuil 1983 (=L'Ordre philosophique), vor allem S. 85–100.

213 Vgl. Ansgar Nünning: »Zur mehrfachen Präfiguration/Prämediation der Wirklichkeitsdarstellung im Reisebericht: Grundzüge einer narratologischen Theorie, Typologie und Poetik der Reiseliteratur«, S. 12.

Möglichkeit einer hermeneutischen Interpretation ermöglicht, sieht Nünning im Hinblick auf den Reisebericht einen lediglich einseitigen Einfluss früherer Medien auf gegenwärtige Wahrnehmungsvorgänge.²¹⁴

Des Weiteren präzisiert Nünning die intertextuelle Dimension der Präfiguration in terminologischer Hinsicht. So greift er die von Manfred Pfister vorgelegte »Typologie der Intertextualität im Reisebericht«²¹⁵ auf, um vier verschiedene Arten der intertextuellen Beziehung zu unterscheiden und vermerkt ferner »als weitere Dimension der Präfiguration des Reiseberichts die Prägung seiner narrativen Makrostruktur durch Gattungskonventionen, Diskurse und zeitgenössische Erwartungshaltungen an das Genre«²¹⁶. Auf diese Weise grenzt Nünning intertextuelle Nachwirkungen von jenen ab, die die strukturelle Gestaltung der Texte und damit das diesen zugrunde liegende Schreibprogramm betreffen.

Eine besondere Akzentuierung der perzeptiven Implikationen der *figura* bietet ein von Niklaus Largier vorgelegter Forschungsbeitrag. In ihm untersucht Largier das Konzept insbesondere vor dem Hintergrund von Auerbachs Ausführungen über Tertullian sowie in Bezug auf dessen Auseinandersetzung mit Vico und distanziert sich dabei von einer allegorisierenden, geschichtsphilosophischen Vereinnahmung der *figura*.²¹⁷ Vielmehr arbeitet Largier heraus,

inwiefern *figura* einen Pol der Wahrnehmung bezeichnet, der diesseits der Hermeneutik und der Vermittlung steht, also sowohl vom historischen Ereignis wie von seiner Interpretation zu unterscheiden ist. Kurz gesagt, *figura* ist nicht Spiegel eines historischen Ereignisses und Medium eines geistigen Sinns, sondern die Ausdrucksform, unter der das historische Ereignis in der Lektüre ›realistisch‹ – als absorbierendes Wahrnehmungsereignis – Gestalt annimmt, ohne dabei zunächst abstrahierender Spiritualisierung preisgegeben zu werden.²¹⁸

Noch deutlicher kennzeichnet Largier die *figura* als ein die Wahrnehmung determinierendes Element an späterer Stelle:

In den Vordergrund wird vielmehr gerückt, inwiefern unter der Perspektive des Figuralen die Ereignisse die Wahrnehmung selbst prägen, insofern sie sich – noch ganz asematisch – in ihr über topische Ähnlichkeitsbeziehungen auf der Ausdrucksebene entfalten.

214 Tatsächlich findet sich in Nünnings Beitrag kein Verweis auf Auerbachs Schrift; der Verfasser nimmt hingegen explizit auf die Theorie Ricœurs Bezug. Vgl. ebd., S. 14.

215 Ebd., S. 17.

216 Ebd., S. 16.

217 Vgl. Nikolaus Largier: »Zwischen Ereignis und Medium. Sinnlichkeit, Rhetorik und Hermeneutik in Auerbachs Konzept der *figura*«, in: Christian Kiening/Katharina Mertens Fleury (Hrsg.): *Figura: Dynamiken der Zeiten und Zeichen im Mittelalter*, S. 51–70, hier S. 52.

218 Ebd., S. 53, Hervorhebungen im Original.

Der Realismus, von dem Auerbach hier spricht und den er im Aufsatz *Sacrae scripturae sempro humilis* mit dem »Niederen und dem *biotikon*« verbindet, ist denn auch nicht einfach »Nachahmung der Natur«, sondern eine Form der literarischen Präsentation, in der sichtbar wird, dass das Ergebnis und die dazugehörige Narratio in der Wahrnehmung selbst etwas sind, das die Wahrnehmung formt und bestimmt – und innerhalb der Wahrnehmungsfelder wechselseitige Ähnlichkeiten, Bezüglichkeiten, und mögliche Bezüglichkeiten entstehen lassen.²¹⁹

Largier versteht die *figura* nicht bloß als geschichtstheoretische Denkfigur, sondern als ein die Wahrnehmung formendes Phänomen. Auf diese Weise marginalisiert seine Konzeption die Unterschiede zwischen einer vor allem geschichtstheoretischen *figura* und einer die Wahrnehmung prägenden Präfiguration, wie auch die Ausführungen des Verfassers über Auerbachs Betrachtung Giambattista Vicos darlegen:

Auch bei Vico steht nach Auerbach das Sinnlich-Konkrete der *figura* im Zentrum. [...] Sie ist nicht bloß Ereignis, sondern Gestalt und Form, damit gleichzeitig sinnlich-ästhetischer Niederschlag in der Wahrnehmung und Produkt aktiver Imagination – und als solcher zugleich bedeutungslos und bedeutungssoffen.²²⁰

Largier deutet die *figura* einerseits als »Ereignis«, schreibt ihr andererseits aber auch einen »sinnlich-ästhetische[n] Niederschlag in der Wahrnehmung« zu. Des Weiteren stellt er die *figura* implizit als Mittel zur Bildung eindeutigen Sinns in Frage. Indem Largier die *figura* gleichsam als »bedeutungslos und bedeutungssoffen« charakterisiert, hebt er eine dem Phänomen innewohnende Ambivalenz hervor. Durch diese verliert die *figura* jedoch ihre ursprüngliche Funktion: die Stiftung verbindlicher historisch-metaphysischer Orientierung.

Am Beispiel der Darstellung Largiers wird damit deutlich, dass das Konzept der *figura* in der neueren literaturwissenschaftlichen Forschung jenen Bedeutungswandel durchlaufen hat, den eine Vielzahl der ursprünglich geschichtstheoretischen bzw. geschichtsphilosophischen Denkfiguren gegen Ende des 19. Jahrhunderts vollzieht: Die *figura* ist von einem ursprünglich in religiösen Kontexten verwendeten Mittel zur sinnbildenden Textauslegung zu einer säkularen, lediglich die Wahrnehmung orientierenden Deutungsfigur geworden. Als solche vermag sie keine sinnbildende Funktion für das Subjekt mehr auszuüben: weder in historischer noch in metaphysischer Hinsicht.

219 Ebd., S. 64f, Hervorhebungen im Original.

220 Ebd., S. 68, Hervorhebungen im Original.

3.2.5. Präfiguration als intertextuelles bzw. intermediales Phänomen

Vor dem Hintergrund der zwei in den vorigen Kapiteln eruierten semantischen Nuancen, welche die *figura* als ursprünglich geschichtstheoretisches Verfahren der Textauslegung infolge ihres Wandels zur Präfiguration erlangt (Präfiguration als intertextuelles²²¹ bzw. wahrnehmungspsychologisches²²² Phänomen), ist der Begriff der Präfiguration im Hinblick auf seine Funktion für die Literatur des *Fin de Siècle* zu präzisieren. Demnach kann Präfiguration als Indikator für eine spezifische Form der Wahrnehmung aufgefasst werden, die sich dadurch auszeichnet, dass erworbenes ästhetisches und literarisches Gedankengut die Struktur der Wahrnehmung insofern determinieren, als sie wie ein Filter wirken, durch den sich jeglicher Wahrnehmungsprozess vollzieht. Da sich jene Art und Weise der Wahrnehmung in Form von ästhetischen bzw. historischen Referenzen manifestiert, ist das Auftreten einer präfigurierten Wahrnehmung anhand der »strukturbildende[n] Funktion intertextueller Referenzen«²²³ zu ermitteln, welche Volker Hartmann in seiner Untersuchung herausstellt. In terminologischer Hinsicht geht die intertextuelle Relation dabei jedoch über die von Hartmann an die Terminologie Gérard Genettes angelehnte Beziehung zwischen Hypotext und Hypertext hinaus.²²⁴ Dieser Umstand wirft zwei Fragen auf: Einerseits stellt sich die Frage nach der genauen Beziehung zwischen der präfigurierten Wahrnehmung um 1900 und der Intertextualität; andererseits geht es um die Frage nach einer geeigneten Terminologie zur adäquaten Erfassung jener Relation.

Um das Verhältnis zwischen präfigurierter Wahrnehmung und Intertextualität zu spezifizieren, ist zunächst die semantische Bedeutung des Begriffs ›Intertextualität‹ mit Blick auf die vorliegende Arbeit nachzuzeichnen. Das Konzept umfasst je nach Deutung nämlich eine engere und eine weitere Definition.²²⁵ Die Letztere interpretiert jeden Text als Mosaik von Zitaten unzähliger anderer Texte und wurde maßgeblich von Julia Kristeva herausgearbeitet, die Michail Bachtins Konzept der Dialogizität²²⁶ auf die Beziehung zwischen Texten übertrug²²⁷:

221 Vgl. Kapitel 3.2.3. dieser Arbeit.

222 Vgl. Kapitel 3.2.4. der vorliegenden Studie.

223 Volker Hartmann: *Religiosität als Intertextualität. Studien zum Problem der literarischen Typologie im Werk Franz Werfels*, S. 61.

224 Vgl. ebd., S. 61.

225 Für einen Überblick über die wesentlichen Konzeptionen von Intertextualität vgl. Frauke Berndt/Lily Tonger-Erk/Sebastian Meixner: *Intertextualität. Eine Einführung*, Berlin: Schmidt 2013 (=Grundlagen der Germanistik, 53).

226 Vgl. umfassend zum Phänomen der Dialogizität Renate Lachmann (Hrsg.): *Dialogizität*, München: Fink 1982 (=Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste Reihe A, Hermeneutik, Semiotik, Rhetorik, 1), insbesondere S. 51–62.

227 Vgl. Manfred Pfister: »I. Konzepte der Intertextualität«, in: Ulrich Broich/Manfred Pfister/

Chez Bakhtine d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement *dialogue* et *ambivalence*, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire: tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*.²²⁸

Die engere Definition beschränkt Intertextualität auf die intendierten Bezugnahmen auf andere Texte. Hierzu haben etwa Ulrich Broich, Manfred Pfister und Bernd Schulte-Middelich gemeinsam einen einschlägigen Sammelband vorgelegt. In diesem werden nicht nur problematische Aspekte des Vorgehens Kristevas bei der Herleitung des Phänomens der Intertextualität eruiert.²²⁹ Es wird ferner der Versuch unternommen, dem unter der Kategorie der Intertextualität subsumierten, weitreichenden und diffusen Feld literarischer Anspielungen und Verweise eine differenzierte Ordnung zu verleihen. Dabei arbeiten die Verfasser der einzelnen Beiträge des Bandes wesentliche Merkmale heraus, die nicht nur bei der Unterscheidung einzelner Manifestationsformen von intertextuellen Relationen im engeren Sinne hilfreich sind, sondern auch zur Spezifikation des für die vorliegende Arbeit zentralen Phänomens der präfigurierten Wahrnehmung.

Als besonders wertvoll erweisen sich dafür zunächst Manfred Pfisters Ausführungen zur Beurteilung der Intensität intertextueller Beziehungen²³⁰ anhand von qualitativen und quantitativen Kriterien. In quantitativer Hinsicht differenziert Pfister zwischen der »Dichte und Häufigkeit der intertextuellen Bezüge«²³¹ einerseits und »der Zahl und Streubreite der ins Spiel gebrachten Prätexte«²³² andererseits. Detaillierter und für den vorliegenden Kontext von hoher Relevanz ist Pfisters Kategorisierung der qualitativen Merkmale intertextueller Intensität mit Hilfe von sechs Kriterien:

- 1) Die »Referentialität« kennzeichnet den Grad, in dem ein Text auf einen anderen Bezug nimmt, indem er dessen spezifische Merkmale zum Vorschein bringt. Auf diese Weise wird der Bezug nehmende Text insofern zu einem Metatext des Referenztextes, als er implizit zu diesem Stellung bezieht: sei es in Form eines Kommentars, einer Deutung, einer Distanzierung, einer Bekräftigung etc.

Bernd Schulte-Middelich (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer 1985 (=Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 35), S. 1–30, hier S. 1–11.

228 Julia Kristeva: »Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman«, in: *Critique* Bd. 239/1967, S. 438–465, hier S. 440, Hervorhebungen im Original.

229 Vgl. Manfred Pfister: »I. Konzepte der Intertextualität«, S. 4–11.

230 Vgl. ebd., S. 1–30.

231 Ebd., S. 30.

232 Ebd., S. 30.

- 2) Die ›Kommunikativität‹ ordnet intertextuelle Relationen hinsichtlich des Grads der Bewusstheit des intertextuellen Verweises sowohl seitens des Autors als auch des Rezipienten und damit einhergehend auch nach der Erkennbarkeit der Kennzeichnung der Bezugnahme auf den Referenztext.
- 3) ›Autoreflexivität‹ bezeichnet den Umstand, wenn intertextuelle Verweise nicht nur markiert, sondern zur Steigerung der Intensität auch thematisiert werden.
- 4) Als ›Strukturalität‹ beschreibt Pfister das Ausmaß, in dem ein Referenztext strukturell in das Textgefüge eingegliedert wird. Die Intensität der intertextuellen Bezugnahme steigt hierbei in dem Maße, in dem sich einzelne intertextuelle Verweise zu strukturellen Mustern zusammenfügen.
- 5) ›Selektivität‹ bezieht sich auf die Bestimmtheit der Beziehungnahme auf den Referenztext und erfasst die Prägnanz des spezifischen Elements des Referenztextes als Bezugspunkt der intertextuellen Relation. Damit verbunden ist die Frage, wie genau ebenjenes Element, auf das verwiesen wird, gefasst und wie präzise es markiert ist. Es ist somit zu unterscheiden, ob ein spezifisches Zitat oder etwa ein ganzes Werk Gegenstand der intertextuellen Beziehung ist.
- 6) ›Dialogizität‹ vermerkt das Ausmaß der semantischen bzw. ideologischen Divergenz zwischen dem Referenztext und dem Bezug nehmenden Text.²³³

Die von Manfred Pfister vorgelegte Gliederung wurde von den Verfassern der weiteren Beiträge des Sammelbands im Hinblick auf spezifische Formen des Auftretens der Intertextualität sowohl erweitert als auch präzisiert. So wird im weiteren Verlauf des Bandes etwa zwischen ›Einzeltextreferenz‹ und ›Systemreferenz‹ unterschieden.²³⁴

In aktuelleren Forschungsarbeiten zur Intertextualität werden zusätzlich zur Frage nach der Intensität und Form der intertextuellen Bezugnahmen auch die Arten der Kennzeichnung intertextueller Referenzen untersucht.²³⁵ Dabei werden für den Leser ersichtliche Formen von Intertextualität von jenen unterschieden, die nicht auf den ersten Blick zu erkennen sind.²³⁶ Auf diesen Ansatz wird beispielsweise auch im Rahmen der computergestützten Untersuchung von Literatur zurückgegriffen, wie Adrian Pohl in seinem Aufsatz über die *Typisierung intertextueller Referenzen in RDF* verdeutlicht:

233 Vgl. ebd., S. 26–29.

234 Vgl. Ulrich Broich: »III.1. Zur Einzeltextreferenz«, in: Ulrich Broich/Manfred Pfister/Bernd Schulte-Middelich (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, S. 48–52 und Manfred Pfister: »III.2. Zur Systemreferenz«, in: ebd., S. 52–58.

235 Vgl. ausführlich zu den unterschiedlichen Arten der Markierung von Intertextualität auch Jörg Helbig: *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*, insbesondere S. 138.

236 Eine solche Unterscheidung nehmen beispielsweise Jörg Helbig und Achim Aurnhammer in ihren Arbeiten vor. Vgl. ebd., S. 95 bzw. Achim Aurnhammer: *Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen*, Berlin: De Gruyter 2013 (=Linguae & litterae, 22), S. 13–15.

Explizite Referenz zwischen zwei Texten A und B findet dann statt, wenn innerhalb des bezugnehmenden Textes A seine Bezugnahme auf Text B deklariert wird. Dies kann etwa durch die Nennung von identifizierenden Angaben zu Text B (Titel, Autor, Veröffentlichungsjahr, Identifikatoren wie DOI, URN etc.) in Fußnoten und Literaturverzeichnissen, durch die Adressierung von Text B mittels eines Hyperlinks oder durch ähnliche Verfahren geschehen.

Nicht-explizite Referenzen zwischen zwei Texten A und B zeichnen sich hingegen dadurch aus, dass sie im Text nicht deklariert werden und somit durch den Leser »entdeckt« oder gar konstituiert werden müssen.²³⁷

Setzt man die sechs von Manfred Pfister ermittelten qualitativen Merkmale intertextueller Intensität zu der von Adrian Pohl herausgestellten Unterscheidung zwischen expliziten und nicht-expliziten Referenzen in Beziehung, so können die spezifischen Manifestationsformen der präfigurierten Wahrnehmung um 1900 eindeutig identifiziert und präzise beschrieben werden.

3.2.6. Manifestationsformen von Präfiguration im literarischen Text

Charakteristisch für die Präfiguration um 1900 sind drei der sechs von Manfred Pfister herausgearbeiteten qualitativen Kriterien für Intertextualität. Das maßgebliche Merkmal der Präfiguration ist zunächst eine ausgeprägte ›Strukturalität‹. Zieht man darüber hinaus die ›Kommunikativität‹ und die ›Selektivität‹ als weitere Faktoren zur Präzisierung der Präfiguration heran, so werden ferner zwei unterschiedliche Gruppierungen innerhalb des Phänomens ersichtlich. Entscheidend für die Unterscheidung jener beiden Gruppen sind demzufolge zwei Aspekte: erstens »der Grad der Bewußtheit des intertextuellen Bezugs beim Autor wie beim Rezipienten, der Intentionalität und der Deutlichkeit der Markierung im Text selbst«²³⁸ (die ›Kommunikativität‹). Zweitens »wie pointiert ein bestimmtes Element aus einem Prätext als Bezugsfolie ausgewählt und hervorgehoben wird und wie exklusiv oder inklusiv der Prätext gefasst ist, d.h. auf welchem Abstraktionsniveau er sich konstituiert«²³⁹ (die ›Selektivität‹).

237 Adrian Pohl: »Typisierung intertextueller Referenzen in RDF«, in: Silke Schomburg/Claus Leggewie/Henning Lobin/Cornelius Puschmann (Hrsg.): *Digitale Wissenschaft. Stand und Entwicklung digital vernetzter Forschung in Deutschland. Beiträge der Tagung vom 20./21. September 2010 in Köln. 2., ergänzte Fassung*, Köln 2011, S. 71–81, hier S. 72f, Hervorhebungen im Original, zitiert nach: [238 Manfred Pfister: »I. Konzepte der Intertextualität«, S. 27.](https://www.google.de/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKewiDjr-FtIfPAhUJtBQKHfCyAUUsQFggqMAA&url=https%3A%2F%2Fhbz.opus.hbz-nrw.de%2Ffiles%2F206%2FPDFA_Tagung_Digitale_Wissenschaft_hbz_2011_7.pdf&usg=AFQjCNHehtUxVVnQYwvlfh9GDHpyMi8a4Q&cad=rja/(11.09.16).</p>
</div>
<div data-bbox=)

239 Ebd., S. 28.

In Verbindung mit Adrian Pohls Antinomie von expliziter und nicht-expliziter Referenz lassen sich zwei gegensätzliche Arten der Manifestation der präfigurierten Wahrnehmung im literarischen Text um 1900 unterscheiden: ›explizite‹ Präfiguration auf der einen, ›implizite‹ Präfiguration auf der anderen Seite. Im Unterschied zur rein auf Bezugnahmen zwischen Texten beschränkten Intertextualität ist jedoch hervorzuheben, dass beide Arten der Präfiguration auch in Form intermedialer Referenzen auftreten können.

3.2.6.1. Explizite Präfiguration

›Explizite Präfiguration‹ liegt vor, wenn im literarischen Text die für eine präfigurierte Wahrnehmung charakteristischen intertextuellen bzw. intermedialen Bezugnahmen nicht nur zitiert oder paraphrasiert, sondern die jeweiligen Verweise darüber hinaus auch als solche markiert werden. Da die jeweilige Referenz auf der Ebene des Textes für den Leser erkennbar sein muss, weist explizite Präfiguration einen hohen Grad sowohl an ›Kommunikativität‹ als auch an ›Selektivität‹ auf. Hinsichtlich der Kategorie der ›Selektivität‹ ist dabei abermals zu differenzieren, nämlich zwischen dem bloßen Aufführen des Titels eines Werks und dem wörtlichen Zitat bzw. der Paraphrase konkreter Textstellen. Während die zuerst angeführte Art der Relation nämlich sowohl auf Kunstwerke aus der Literatur als auch auf jene aus anderen Künsten Bezug zu nehmen vermag, verweist die zuletzt genannte Form ausschließlich auf Texte.

Exemplarisch für das Anführen der Titel spezifischer Kunstwerke als Anzeichen für eine präfigurierte Wahrnehmung ist ein Textauszug aus Gabriele D'Annunzios Roman *Il Piacere*, der die künstlerischen Vorlieben der Hauptfigur Andrea Sperelli thematisiert:

Eleggeva, nell'esercizio dell'arte, gli strumenti difficili, esatti, perfetti, incorruttibili: la metrica e l'incisione; e intendeva proseguire e rinnovare le forme tradizionali italiane, con severità, riacciandosi ai poeti dello *stil novo* e ai pittori che precorrono il Rinascimento. Il suo spirito era essenzialmente *formale*. Più che il pensiero, amava l'espressione. I suoi saggi letterarii erano esercizi, giuochi, studii, ricerche, esperimenti tecnici, curiosità. Egli pensava, con Enrico Taine, fosse più difficile compor sei versi belli che vincere una battaglia in campo. La sua *Favola d'Ermafrodito* imitava nella struttura la *Favola di Orfeo del Poliziano*; ed aveva strofe di straordinaria squisitezza, potenza e musicalità specialmente nei cori cantati da mostri di duplice natura: dai Centauri, dalle Sirene e dalle Sfingi. Questa sua nuova tragedia, *La Simona*, di breve misura, aveva un sapor singolarissimo. Sebbene rimata negli antichi modi toscani, pareva immaginata da un poeta inglese del secolo scorso d'Elisabetta, sopra una novella del *Decamerone*; chiudeva in sè qualche parte del dolce e strano incanto che c'è in certi drammi minori di Guglielmo Shakespeare.²⁴⁰

240 PDRIP1, S. 93f, Hervorhebungen im Original.

Da Sperellis Geist als »essenzialmente formale« bezeichnet wird, misst dieser der Form größere Bedeutung bei als dem Inhalt des Kunstwerks.²⁴¹ Den ästhetischen Maßstab für die Dichtung des jungen Grafen stellen dabei herausragende literarische Werke der Vergangenheit dar. Infolgedessen sind die Kunstwerke des Protagonisten im Hinblick auf ihre formale Beschaffenheit entweder Nachahmungen renommierter Vorbilder oder Mischwerke, die unterschiedliche formale Elemente miteinander kombinieren. Wie stark die Ansichten der Hauptfigur bezüglich Kunst auf prominente Vorbilder rekurrieren, zeigen auf textueller Ebene nicht nur die vielen aufgeführten Kunstwerke, sondern dies illustriert auch der Vergleich mit Taine. Vor diesem Hintergrund kann Sperellis Wahrnehmung als explizit präfiguriert betrachtet werden.

Ein Beispiel für das Einbinden eines Zitats in den Text als Form der Manifestation präfigurierter Wahrnehmung tritt im Roman *À rebours* von Joris-Karl Huysmans auf:

Eh! croule donc, société! meurs donc, vieux monde! s'écria des Esseintes, indigné par l'ignominie du spectacle qu'il évoquait; ce cri rompit le cauchemar qui l'opprimait.

Ah! fit-il, dire que tout cela n'est pas un rêve! dire que je vais rentrer dans la turpide et servile cohue du siècle! Il appelait à l'aide pour se cicatriser, les consolantes maximes de Schopenhauer; il se répétait le douloureux axiome de Pascal: »L'âme ne voit rien qui ne l'afflige quand elle y pense«, mais les mots résonnaient, dans son esprit comme des sons privés de sens; son ennui les désagrégeait, leur ôtait toute signification, toute vertu sédative, toute vigueur effective et douce.

Il s'apercevait enfin que les raisonnements du pessimisme étaient impuissants à le soulager, que l'impossible croyance en une vie future serait seule apaisante.²⁴²

Zwar macht der Rose Fortassier²⁴³ und Pierre Brunel²⁴⁴ zufolge ungenau zitierte Pascal-Aphorismus die vom Protagonisten Jean Floressas Des Esseintes empfundene Verzweiflung begrifflich. Gleichwohl verdeutlicht er, ebenso wie der Verweis auf Schopenhauer, dass die in der Textpassage beschriebene Bedrückung der Hauptfigur nicht als unvoreingenommener Ausdruck von deren Befindlichkeit zu betrachten ist, sondern sich vielmehr als durch literarische bzw. philosophische Vorbilder vermittelt erweist. Damit zeugt die zitierte Textpas-

241 Dies verdeutlichen nicht nur die Künste, in denen der Protagonist künstlerisch tätig ist, sondern auch dessen Aufsätze: Obwohl Letztere mit Hilfe eines Asyndetons näher beschrieben werden, liefert diese Textstelle keine Informationen zu deren Inhalt, sondern lediglich eine kategorische Einordnung der Arbeiten.

242 Joris-Karl Huysmans: *Romans. Vol. 1*, hrsg. v. Pierre Brunel, Paris: Laffont 2005 (=Bouquins), S. 761. Im Folgenden wird diesem Band die Sigle »JKHR1« zugewiesen.

243 Vgl. Joris-Karl Huysmans: *A Rebours, texte présenté et commenté par Rose Fortassier, illustrations de Jean Marzelle*, Paris: Imprimerie nationale 1981 (=Lettres françaises), S. 357.

244 Vgl. JKHR1, S. 761, Fußnote 3.

sage von der expliziten Präfiguration des Protagonisten im Hinblick auf dessen Wahrnehmungsweise.

Ein noch deutlicheres Beispiel für eine präfigurierte Wahrnehmung, die sich in Form eines markierten Zitats manifestiert, tritt in Gabriele D'Annunzios *Il Piacere* auf:

Da quel giorno, una malinconia pacata ed uguale gli occupò l'anima; ed egli vide in ogni aspetto delle cose uno stato dell'anima sua. Invece di transmutarsi in altre forme di esistenza o di mettersi in altre condizioni di coscienza o di perdere l'esser suo particolare nella vita generale, ora egli presentava i fenomeni contrarii, involgendosi d'una natura ch'era una concezion tutta soggettiva del suo intelletto. Il paesaggio divenne per lui un simbolo, un emblema, un segno, una scorta che lo guidava a traverso il labirinto interiore. Segrete affinità egli scopriva tra la vita apparente delle cose e l'intima vita de' suoi desiderii e de' suoi ricordi. »*To me - High mountains are a feeling.*« Come nel verso di Giorgio Byron le montagne, per lui erano un sentimento le marine.²⁴⁵

Der als Zitat gekennzeichnete Vers Lord Byrons illustriert nicht nur die Stimmung des Protagonisten Andrea Sperelli, sondern gibt zudem Aufschluss über dessen spezifische Art der Naturwahrnehmung. Letztere steht unter dem Einfluss des Geisteszustandes der Hauptfigur, weswegen diese ihre Umgebung als Projektion des eigenen Innenlebens wahrnimmt. Insbesondere die Verbform »vide« weist die Eindrücke Sperellis ausdrücklich als Resultat von dessen Perception aus. Durch diese Art der Wahrnehmung wird die Landschaft für den Protagonisten zu »un simbolo, un emblema, un segno«, das seinem Intellekt die Möglichkeit bietet, sich der eigenen inneren Befindlichkeit bewusst zu werden.²⁴⁶ Vor dem Hintergrund des Gemütszustands der Hauptfigur ruft die »vita apparente« dabei Assoziationen zur »intima vita de' suoi desiderii e de' suoi ricordi« hervor. Folglich handelt es sich auch bei den von ihr bemerkten »[s]egrete affinità«²⁴⁷ um durch die wahrgenommenen Impressionen evozierte Wünsche und Erinnerungen. Demnach erweist sich die Naturwahrnehmung Sperellis insofern als explizit präfiguriert, als er den durch Byrons Vers zum Ausdruck gebrachten Leitgedanken zur Grundlage seines eigenen Wahrnehmungsmodells macht.

245 PDRIP1, S. 135, Hervorhebungen im Original.

246 Vgl. dazu auch die Ausführungen Annamaria Andreolis (PDRIP1, S. 1147f).

247 Ezio Raimondi macht im Roman eine »poetica di corrispodenze«, bzw. eine »triade di Correspondances« aus, wobei er bezüglich des letztgenannten Ausdrucks auf Charles Baudelaire hinweist. Ezio Raimondi: »D'Annunzio e il simbolismo«, in: Emilio Mariano (Hrsg.): *D'Annunzio e il simbolismo europeo. Atti del convegno di studio, Gardone Riviera, 14-15 - 16 settembre 1973*, Milano: Il Saggiatore 1976 (=Il filo di Arianno, 1), S. 25-64, hier S. 38f.

3.2.6.2. Implizite Präfiguration

›Implizite Präfiguration‹ liegt vor, sofern im literarischen Text die für eine präfigurierte Wahrnehmung charakteristischen intertextuellen bzw. intermedialen Bezugnahmen auf die jeweiligen Referenzwerke nicht als solche gekennzeichnet sind. Da die jeweiligen Verweise mangels entsprechender Markierung im Text nicht ohne Weiteres erkennbar sind, ist der Grad an ›Kommunikativität‹ ebenso wie das Ausmaß der ›Selektivität‹ geringer als bei der expliziten Präfiguration.²⁴⁸

Die zuletzt zitierte Textpassage aus *Il Piacere* kann auch für die implizite Präfiguration als Beispiel angeführt werden. Dass die Naturwahrnehmung Sperellis präfiguriert ist, illustriert nämlich nicht nur das typografisch gekennzeichnete Zitat Byrons explizit. Die in der Textstelle geschilderte Art der Wahrnehmung weist darüber hinaus erstaunliche Ähnlichkeit zu einem Textauszug aus Henri-Frédéric Amiels *Fragments d'un journal intime* auf und markiert die Wahrnehmung der Hauptfigur als implizit präfiguriert:

Paysage d'automne. Ciel tendu de gris et plissé de diverses nuances, brouillards traînant sur les montagnes de l'horizon; nature mélancolique [...]; tous ces innombrables et merveilleux symboles que les formes, les couleurs, les végétaux, les êtres vivants, la terre et le ciel fournissent à toute heure à l'oeil qui sait les voir, m'apparaissaient charmants et saisissants. [...] Un paysage quelconque est un état de l'âme, et qui lit dans tous deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail.²⁴⁹

Die Textpassagen D'Annunzios und Amiels weisen im Hinblick auf drei Aspekte Parallelen auf:²⁵⁰ zum einen hinsichtlich der in ihnen dargestellten Stimmung. So findet die »malinconia pacata ed uguale« Sperellis ihre Entsprechung in dem von Amiel vermerkten Eindruck der »nature mélancolique«, welcher durch die Jahreszeit und die Witterungsumstände erzeugt wird. Zum zweiten schildern beide Textstellen eine subjektive Form der Naturwahrnehmung.²⁵¹ Zum dritten verweisen beide Textauszüge auf eine Art der Beziehung bzw. der Entsprechung zwischen menschlicher Seele und Natur.²⁵²

248 Etwa sofern der Leser mit dem Referenztext oder der philologischen Genese des Werks vertraut ist.

249 Henri-Frédéric Amiel: *Fragments d'un journal intime. Nouvelle édition. Conforme au texte original et suivie d'un index*, introduction de Bernard Bouvier, Paris: Stock 1949, S. 75. In der Nachfolge wird jener Ausgabe die Sigle ›FDJI‹ zugewiesen.

250 Auf weitreichende Affinitäten zu einem wenig später auftretenden Textabschnitt Amiels hat zudem Annamaria Andreoli hingewiesen. Vgl. PDRIP1, S. 1195.

251 Dies verdeutlichen beispielsweise die Ausdrücke »divenne per lui«, »egli vide«, »egli scopriva« bzw. »m'apparaisaient«.

252 Bei D'Annunzio wird dieser Umstand durch die drei Wendungen »ed egli vide in ogni aspetto delle cose uno stato dell'anima sua«, »Il paesaggio divenne per lui un simbolo [...] una scorta che lo guidava a traverso il labirinto interiore« und »Segrete affinità egli scopriva tra la vita apparente delle cose e l'intima vita de' suoi desiderii e de' suoi ricordi« zum

Schematisch zur Darstellung gebracht stellt sich die Unterscheidung zwischen expliziter und impliziter Präfiguration wie folgt dar:

Kriterium	Explizite Präfiguration	Implizite Präfiguration
Strukturalität	+	+
Kommunikativität	+	-
Selektivität	+	-

Als Paradigma eines vermittelten und insofern für das Ende des 19. Jahrhunderts symptomatischen²⁵³ Zugangs zur Wirklichkeit erweist sich die präfigurierte Wahrnehmung als wesentliche Grundlage der Lebenskonzeption der Protagonisten bedeutender Werke des europäischen Fin de Siècle. In Gestalt der Hauptfiguren wird der präfigurierten Perzeption in jenen Texten nicht nur literarisch Gestalt verliehen, sondern es werden auch die Konsequenzen einer solchen Wahrnehmungsweise für den Lebensentwurf des jeweiligen Protagonisten aufgezeigt. Insofern können jene Hauptfiguren als Reflexionsmedien interpretiert werden, vermittels derer die Implikationen einer präfigurierten Wahrnehmung exemplarisch abgewogen werden.

Der Verlust an Bedeutung und Verbindlichkeit der bis dato maßgeblichen Denksysteme zur Bildung sowohl historischen Sinns als auch metaphysischer Orientierung ruft spätestens gegen Ende des 19. Jahrhunderts beim Subjekt ein Gefühl historisch-metaphysischer Orientierungslosigkeit hervor. Besonders deutlich manifestiert sich jener Mangel an historisch-metaphysischer Sinnbildung in der Literatur, anhand derer auch ein tiefgreifender Wandel der Wahrnehmungsgewohnheiten deutlich wird, der am Ende des 19. Jahrhunderts zu einer Krise der Wahrnehmung führt. Diese Wahrnehmungskrise erweist sich vor dem Hintergrund der beiden korrelierenden Funktionen der Wahrnehmung als Instanz geschichtlicher Sinnbildung einerseits und als System zur Stiftung metaphysischer Orientierung andererseits als folgenreich für das europäische

Ausdruck gebracht. Bei Amiel illustrieren einerseits die Metapher »Un paysage quelconque est un état de l'âme«, andererseits die Wendung »qui lit dans tous deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail« diesen Aspekt.

253 Dieter Kafitz verwendet unter Bezugnahme auf das von Bettina B. Cenerelli bei Gautier untersuchte Phänomen der »transposition d'art« die Wendung »Wahrnehmung aus zweiter Hand«. Dieter Kafitz: *Decadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg: Winter 2004 (=Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 209), S. 22. Vgl. dazu auch Bettina B. Cenerelli: *Dichtung und Kunst. Die transposition d'art bei Théophile Gautier*, Stuttgart: Metzler 2000 (=M & P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung), vor allem S. 70 und S. 70, Fußnote 89. Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang auch Ingo Stöckmanns Hinweis auf »ein um 1900 spezifisches Sekundär-Werden von Texten«, jedoch im Kontext der Denkfigur der Entropie. Vgl. Ingo Stöckmann: *Der Wille zum Willen. Der Naturalismus und die Gründung der literarischen Moderne, 1880–1900*, Berlin: De Gruyter 2009 (=Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, 52 (286)), S. 375, Hervorhebungen im Original.

Subjekt, wie das Beispiel der Figuraldeutung illustriert. Zwar verliert im Verlauf des 19. Jahrhunderts mit der Heilsgeschichte das der *figura* zugrunde liegende Modell historisch-metaphysischer Sinnbildung zunehmend an Relevanz und wird in Zweifel gezogen. Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass die Figuraldeutung spurlos aus dem Bewusstsein des abendländischen Subjekts verschwindet. Obwohl sie spätestens im Verlauf des 19. Jahrhunderts endgültig ihr religiöses Substrat verliert, bleibt sie zumindest als spezifisches Wahrnehmungsmuster erhalten. Die *figura* entwickelt sich somit von einer historischen Deutungsfigur zu einer Wahrnehmungsstruktur, die darauf abzielt, Sinn durch die Bezugnahme auf ein vielschichtiges Netz ästhetisch-literarischer Verweise zu bilden: der ›Präfiguration‹ bzw. präfigurierten Wahrnehmung. Dieser Wandel wird von der literaturwissenschaftlichen Forschung im Anschluss an Erich Auerbachs richtungsweisenden Aufsatz reflektiert. Vor dem Hintergrund des literaturwissenschaftlichen Forschungsdiskurses sowie einschlägiger Beiträge aus der Intertextualitätsforschung können zwei Formen der Manifestation der präfigurierten Wahrnehmung im literarischen Text unterschieden werden: zum einen die explizite Präfiguration, bei der intertextuelle bzw. intermediale Relationen markiert sind; zum zweiten die implizite Präfiguration, bei der dies nicht der Fall ist. Durch diese Unterscheidung ist der Grundstein dafür gelegt, um die Präfiguration bzw. präfigurierte Wahrnehmung in vier zentralen Texten des europäischen *Fin de Siècle* herauszuarbeiten und zu spezifizieren. Ziel ist es, dadurch eine Antwort auf die Frage zu finden, inwiefern sich eine präfigurierte Wahrnehmung zur Kompensation der vom Subjekt um 1900 empfundenen historisch-metaphysischen Vakanz eignet.

4. Die präfigurierte Wahrnehmung als historisch-metaphysisch sinnbildende Basis literarischer Lebensentwürfe im europäischen Fin de Siècle – Joris-Karl Huysmans' *À rebours* (1884)

Im Folgenden soll am Beispiel von vier literarischen Werken des europäischen Fin de Siècle die spezifische Rolle der präfigurierten Wahrnehmung für den Lebensentwurf des jeweiligen Protagonisten eruiert werden. Dabei gilt es nicht nur, die Charakteristika der individuellen Wahrnehmungskonzeption nachzuzeichnen, sondern auch die für die jeweilige Lebensweise problematischen Elemente aufzuzeigen. Ziel ist es, die Implikationen zu ermitteln, die der Wandel vom sinnbildenden historischen Deutungsmodell der figura zur präfigurierten Wahrnehmungsweise, welche sich in Form intertextueller bzw. intermedialer Bezugnahmen manifestiert, für die Lebensentwürfe der einzelnen Hauptfiguren hat. Hierbei soll geprüft werden, inwieweit es möglich ist, vermittels eines auf einer präfigurierten Wahrnehmung basierenden Lebensstils die jeweils empfundene historisch-metaphysische Vakanz auszugleichen.

4.1. Zur Genealogie des Protagonisten

Der 1884 erschienene Roman *À rebours* von Joris-Karl Huysmans gilt in der literaturwissenschaftlichen Forschung in zweierlei Hinsicht als Schlüsseltext: einerseits im Hinblick auf die literarische Produktion des Autors, da die Literaturkritik das Werk als Beleg für Huysmans endgültige Distanzierung vom Naturalismus Zolascher Prägung gedeutet hat,²⁵⁴ obschon es nach wie vor Aspekte des naturalistischen Schreibprogramms aufweist.²⁵⁵ Andererseits in Bezug

254 Vgl. dazu exemplarisch Michael Issacharoff: *J.-K. Huysmans, devant la critique en France (1874–1960)*, Paris: Klincksieck 1970 (=Bibliothèque française et romane, série C: études littéraires, XXII), S. 65f und Pedro Paulo Catharina: »À rebours: ›cet étrange roman si en dehors de toute la littérature contemporaine««, in: *Excavatio* Bd. 20/2005, S. 133–145.

255 Vgl. beispielsweise H. Brunner/J. L. de Coninck: *En marge d'À rebours de J.-K. Huysmans*, Paris: Dorbon-Ainé 1929, S. 109, Alain Pagès: »A rebours, un roman naturaliste?« in: P. Besnier (Hrsg.): *Joris-Karl Huysmans. A rebours: une goutte succulente. Avec la participation de la Société des Études Romantiques*, Paris: SEDES 1990, S. 3–17, Anne Amend-

auf die europäische Literatur insgesamt und zwar insofern, als der Roman als signifikant für die Herausbildung jener literarischen Bewegung erachtet wird, die in der Literaturforschung häufig als ›Dekadenz‹ bzw. ›décadence‹ bezeichnet wird.²⁵⁶ Letzteres ist vor allem auf die produktive Rezeption²⁵⁷ von *À rebours* durch andere europäische Autoren zurückzuführen, die beispielsweise anhand eines weite Teile des Fin de Siècle durchziehenden Fundus an Motiven oder am Beispiel der Figurengestaltung deutlich wird.²⁵⁸

Als prägend für die Literatur um 1900 kann *À rebours* auch bezüglich eines weiteren Aspekts betrachtet werden: Im Hinblick auf die im Text konzipierte Art

Söchting: *Ichkulte. Formen gebündelter Subjektivität im französischen Fin de Siècle-Roman*, Heidelberg: Winter 2001 (=Studia Romanica, 106), S. 127 und Edyta Kociubińska: *Le dialogue avec le naturalisme dans l'œuvre de Joris-Karl Huysmans. À vau-l'eau – À rebours – Là-bas*, Lublin: Towarzystwo Naukowe Karolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II 2006 (=Prace Wydziału Historyczno-Filologicznego, 122), S. 112–146. Zur Komplexität der Fragestellung, inwiefern der Roman als naturalistisches oder als naturalismuskritisches Werk zu interpretieren ist, vgl. auch Richard Griffiths: »Huysmans et le mythe d'*À rebours*«, in: P. Besnier (Hrsg.): *Joris-Karl Huysmans. A rebours: une goutte succulente. Avec la participation de la Société des Études Romantiques*, S. 19–52.

- 256 Es ist zu betonen, dass nicht vorbehaltlos von einer internationalen Vergleichbarkeit der Bezeichnung in unterschiedlichen Sprachen auszugehen ist. Zur semantischen Tragweite des Wortes vgl. Roger Bauer: *Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons*, Frankfurt a. M.: Klostermann 2001 (=Das Abendland: N. F., 28), insbesondere S. 8–66. Für eine Untersuchung mit Schwerpunkt auf dem deutschen Begriff vgl. Caroline Pross: *Dekadenz: Studien zu einer großen Erzählung der frühen Moderne*, Göttingen: Wallstein 2013. Einen Ansatz zur Vermeidung dieses Problems liefert die von Moira M. Di Mauro-Jackson vorgelegte Dissertation. Darin untersucht Di Mauro-Jackson Werke der Autoren Gabriele D'Annunzio, Joris-Karl Huysmans und Oscar Wilde zwar im Hinblick auf einen vor ihr gefassten, postmodernen Dekadenzbegriff, zeichnet jedoch die jeweiligen nationalsprachlichen und -geschichtlichen Rahmenbedingungen in jedem der drei Länder nach. Als Gemeinsamkeit aller drei Autoren macht Di Mauro-Jackson dabei eine Form der Sozialkritik aus. Vgl. Moira M. Di Mauro-Jackson: *Decadence as a social critique in Huysmans, D'Annunzio, and Wilde*, Dissertation University of Texas Austin 2008, vor allem S. 154.
- 257 Zur Rezeption des Romans vgl. Françoise Court-Perez: *Joris-Karl Huysmans: A rebours*, Paris: Presses universitaires de France 1987 (=Études littéraires, 19), S. 104–110, François Livi: *J.-K. Huysmans à rebours et l'esprit décadent*, 3. éd. refondue et augmentée, Paris: Nizet 1991 (=La Lettre et l'esprit), S. 35–51 und Daniel Grojnowski: *À rebours de J.-K. Huysmans*, Paris: Gallimard 1996 (=Foliothèque, 53), S. 17–26 sowie, auch allgemeiner zum Gesamtwerk des Autors, Michael Issacharoff: *J.-K. Huysmans, devant la critique en France (1874–1960)*, insbesondere S. 65–76. Vgl. speziell zur angloamerikanischen Rezeption des Romans Guy Ducrey: »Arthur Symons ou la gloire anglaise de J.-K. Huysmans«, in: Marc Smeets (Hrsg.): *Joris-Karl Huysmans*, Amsterdam/New York 2003 (=CRIN, 42), S. 121–130.
- 258 Vgl. dazu beispielsweise Françoise Court-Perez: *Joris-Karl Huysmans: A rebours*, S. 114–121 sowie, bezogen auf spezifische Parallelen, Piero Aragno: »Des Esseintes e Andrea Sperelli: assenza e presenza della donna nell'*iter di due vinti* decadenti«, in: *Annali d'Italianistica* Bd. 5/1987, S. 237–244, Umbero Franzoni: »Ritratti di decadenti in un interno: Des Esseintes e Sperelli tra arte e artificio. Huysman e D'Annunzio«, in: *Il Cristallo* Bd. 31/1989, S. 69–78 sowie Christian Berg: »A Poisonous book: À rebours dans Le Portrait de Dorian Gray et dans Salomé d'Oscar Wilde«.

der Wahrnehmung, welche für den Lebensentwurf der Hauptfigur sowie dessen Scheitern von zentraler Bedeutung ist.²⁵⁹ Diesen Umstand hat Kirsten Kramer in zwei Forschungsbeiträgen spezifiziert. Im ersten Aufsatz arbeitet Kramer am Beispiel des Romans und der in ihm geschilderten Wahrnehmungsweise, insbesondere anhand der visuellen Wahrnehmung von Kunstwerken, einen Paradigmenwechsel im Hinblick auf die Art und Weise des Sehens heraus, welcher einen Übergang vom wiedererkennenden zum ereignishaften Sehen bedingt.²⁶⁰ Gemeint ist damit ein Wahrnehmungsmodus, der ausgehend von der visuellen Wahrnehmung in einer visionären Anschauung mündet, die über das ursprünglich Wahrgenommene hinausgeht.²⁶¹ In einem weiteren Aufsatz legt Kramer anhand des Werks die Entstehung neuer Arten der ›nervösen‹ Perzeption dar.²⁶²

Bereits der Beginn der dem Roman vorangestellten ›notice‹²⁶³ verdeutlicht die Signifikanz des Phänomens der Wahrnehmung für den Text:

259 Die Relevanz der im Roman dargebotenen Perzeption wurde in der Forschung bereits aufgezeigt. So schreibt Claudia Bork dem Protagonisten des Romans eine »übersteigerte Sinneswahrnehmung« zu. Claudia Bork: *Femme fatale und Don Juan. Ein Beitrag zur Motivgeschichte der literarischen Verführergestalt*, Hamburg: Von Bockel 1992, S. 49. Zu dieser Feststellung passt die Position von Wanda Klee, nach deren Ansicht Des Esseintes Objekte und Situationen präferiert, die seine sinnliche Wahrnehmung besonders stimulieren. Vgl. Wanda G. Klee: *Leibhaftige Dekadenz. Studien zur Körperlichkeit in ausgewählten Werken von Joris-Karl Huysmans und Oscar Wilde*, Heidelberg: Winter 2001 (=Britannica et Americana: Folge 3, 20), S. 131. Judith Ryan betrachtet die Wahrnehmung sogar insofern als signifikantes Element des Romans, als sie nicht nur auf die Dominanz der sensorischen Perzeption im Text hinweist, sondern das Werk ferner als Studie über psychologische Sinneserfahrung und Wahrnehmung bezeichnet. Vgl. Judith Ryan: *The vanishing subject. Early psychology and literary modernism*, Chicago: University of Chicago Press 1991, S. 43 bzw. S. 49. Für eine psychologische Deutung der Wahrnehmung Des Esseintes' vor dem Hintergrund von Freuds Bemächtigungstrieb vgl. Nathalie Limat-Lettelier: *Le désir d'emprise dans A rebours de J.-K. Huysmans*, Paris: Lettres modernes 1990 (=Archives des lettres modernes, 245), S. 63.

260 Vgl. Kirsten Kramer: »Sichtbarkeit und ›dekadente Ästhetik‹: Eine kulturwissenschaftliche Annäherung an Huysmans' A rebours«, in: Claudia Jünke/Rainer Zaiser/Paul Geyer (Hrsg.): *Romanistische Kulturwissenschaft?*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 219–242, hier S. 234.

261 Vgl. ebd., vor allem S. 227.

262 Vgl. Kirsten Kramer: »Moderne ›vision‹ und dekadenter ›nervosisme‹: Zur wissenschaftlichen und kulturhistorischen Begründung der Ästhetik der Nervosität in Huysmans' A rebours«, in: Maximilian Bergengruen/Klaus Müller-Wille/Caroline Pross (Hrsg.): *Neurasthenie. Die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur*, Freiburg i. Br.: Rombach 2010 (=Rombach Wissenschaften Reihe Litterae, 175), S. 159–192.

263 20 Jahre nach der Erstveröffentlichung des Romans hat Huysmans dem Werk für eine Ausgabe aus der Reihe *Cent Bibliophiles* des Verlags Lepère das »PRÉFACE Écrite vingt ans après le roman« vorangestellt. Vgl. JKHR1, S. 560, Fußnote 2. Zum Préface vgl. Ana González Salvador: »A Rebours (1884): Lecture d'une préface (1903)«, in: *Anuario de estudios filológicos (Cáceres)* Bd. 5/1982, S. 45–53, Valeria Di Gregorio Cirillo: »A rebours sur A rebours: Huysmans préfacier«, in: P. Besnier (Hrsg.): *Joris-Karl Huysmans. A rebours: une*

À en juger par les quelques portraits conservés au château de Lourps, la famille des Floressas des Esseintes avait été, au temps jadis, composée d'athlétiques soudards, de rébarbatifs reîtres. [...]

Ceux-là étaient les ancêtres; les portraits de leurs descendants manquaient; un trou existait dans la filière des visages de cette race; une seule toile servait d'intermédiaire, mettait un point de suture entre le passé et le présent, une tête mystérieuse et rusée, aux traits morts et tirés, aux pommettes ponctuées d'une virgule de fard, aux cheveux gommés et enroulés de perles, au col tendu et peint, sortant des cannelures d'une rigide fraise.

Déjà, dans cette image de l'un des plus intimes familiers du duc d'Épernon et du marquis d'O, les vices d'un tempérament appauvri, la prédominance de la lymphé dans le sang, apparaissaient.²⁶⁴

Ausgehend von der aus der Anordnung der Ahnenporträts resultierenden Möglichkeit der Gegenüberstellung von älteren und aktuelleren Bildern eruiert der Erzähler nicht nur charakteristische physische Merkmale der Adelsfamilie Des Esseintes, sondern auch Anzeichen für den Verfall der letztgenannten. Dabei wird, im Rückgriff auf wesentliche Elemente des naturalistischen Schreibprogramms,²⁶⁵ jener Zustand der Auflösung und des Niedergangs versinnbildlicht, der von der literaturwissenschaftlichen Forschung häufig als symptomatisch für die sogenannte ›décadence‹²⁶⁶ erachtet wird.²⁶⁷ Diesen Umstand illustrieren so-

goutte succulente. Avec la participation de la Société des Études Romantiques, S. 53–69, Nicolas White: »A rebours et la ›Préface écrite vingt ans après le roman: écoles, influences, intertextes«, in: Keith Cameron/Michael Pakenham (Hrsg.): *Le champ littéraire. 1860–1900: études offertes à Michael Pakenham*, Amsterdam: Rodopi 1996 (=Faux titre, 109), S. 105–111 und Pedro Paulo Catharina: »À rebours: ›cet étrange roman si en dehors de toute la littérature contemporaine.«. Zu unterschiedlichen Lesarten des Textes vgl. Renée A. Kingcaide: »Amazing grace: A rebours twenty years after«, in: *L'Esprit Créateur* Bd. 27/ 1987, S. 68–78.

264 JKHR1, S. 578.

265 Vgl. hierzu Daniel Grojnowski: *Le sujet d'A rebours*, Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion 1996 (=Lettres et arts), S. 91, der in der gesamten notice den Einfluss des Naturalismus sieht.

266 Der Begriff tritt wenige Zeilen später auch explizit auf: »La décadence de cette ancienne maison avait, sans nul doute, suivi régulièrement son cours; l'effémination des mâles était allée en s'accroissant; comme pour achever l'œuvre des âges, les des Esseintes marièrent, pendant deux siècles, leurs enfants entre eux, usant leur reste de vigueur dans les unions consanguines.« JKHR1, S. 578.

267 Lange Zeit wurde das Phänomen der ›décadence‹ jenem des Naturalismus diametral gegenübergestellt. Dabei wurde der Naturalismus als mimetische Poetik in der Nachfolge des Realismus interpretiert, zu dem die ›décadence‹ als dem ›l'art pour l'art‹ zugeschriebenes und insofern als antimimetisch gedeutetes Phänomen in Opposition gesetzt wurde. Nicht nur angesichts der bereits angeführten terminologischen Schwierigkeiten im Hinblick auf eine Definition der décadence, sondern auch vor dem Hintergrund einiger, vor allem aktuellerer, Forschungsbeiträge erscheint eine derart scharfe Trennung beider Phänomene problematisch. Im Hinblick auf *À rebours* vgl. dazu Gail Finney: »In the Naturalist Grain: Huysmans' ›A Rebours‹ Viewed through the Lens of Zola's ›Germinal‹«, in: *Modern*

wohl die im Text auftretenden Ausdrücke »traits morts et tirés« und »d'un tempérament appauvri« als auch das Fehlen einiger Porträts. Der zuletzt genannte Umstand kann in Bezug auf die Historie als Sinnbild für die Unsicherheit des Subjekts um 1900 gedeutet werden: Aufgrund der Lücken in der Ahnengalerie ist die vollständige Rekonstruktion der Familiengeschichte des Adelsgeschlechts Des Esseintes nicht mehr möglich. Eine Sinn bzw. Identität verleihende Funktion der adelsgeschlechtlichen Herkunft kann daher, wenn überhaupt, nur fragmentarischen Charakter besitzen.²⁶⁸ Diesen Umstand illustriert auch die Anordnung der Porträts: Infolge der fehlenden Bilder kommt nämlich insbesondere die Divergenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart zum Vorschein. Das einzige Porträt, das als zeitliche Verbindungslinie zwischen den älteren und neueren Bildern fungiert, verstärkt den aus jenem Gegensatz resultierenden Eindruck des familiären Niedergangs.

Bereits zu Beginn des Romans wird somit deutlich, dass der Text eine Vielzahl an zueinander konträren Geschichtskonzeptionen umfasst, wie Rodolphe Gasché darlegt:

Indeed, *Against Nature*, rather than being centered around one, however dominant and essential interpretation of history, seems to display a plurality of conflicting concepts of history. In this novel, history and its interpretations appear fragmented and mixed together without a real synthesis in which all these different concepts of history could play one role or another.²⁶⁹

Ein derartiger Pluralismus historischer Standpunkte vermag dem Protagonisten keine verbindliche geschichtliche Perspektive und somit weder historischen noch metaphysischen Sinn zu bilden.

Bemerkenswert an der vorliegenden Textstelle ist, dass eine Gegenüberstellung von Porträts als Einführung der Familie Des Esseintes und zugleich als Auftakt des Romans dient. Da dies zwangsläufig eine vorhergehende Betrachtung der Bilder impliziert, erweisen sich bereits die Ausführungen zu Beginn des Werks als Folge eines visuellen Wahrnehmungsvorgangs. Als eine ähnliche Form der Bezugnahme auf ein aus der Vergangenheit bekanntes Muster ist die im Textauszug auftretende Vielfalt an intertextuellen Bezügen zu betrachten. So

Language Studies Bd. 16/1986, S. 71–77. Für eine allgemeinere Untersuchung mit Schwerpunkt auf dem deutschsprachigen Naturalismus vgl. Ingo Stöckmann: *Der Wille zum Willen. Der Naturalismus und die Gründung der literarischen Moderne, 1880–1900*. In Bezug auf die Dekadenz vgl. Caroline Pross: *Dekadenz: Studien zu einer großen Erzählung der frühen Moderne*. Zur Beziehung von naturalistischen und antinaturalistischen Elementen im französischen Roman vgl. Klaus-Dieter Ertler: »Naturalismus und Gegennaturalismus in Frankreich«, in: *Romanische Forschungen* Bd. 117/2005, S. 194–204.

268 Vgl. dazu auch Rodolphe Gasché: »The Falls of History: Huysmans's A Rebours«, in: *Yale French Studies* Bd. 74/1988, S. 183–204, hier S. 191f.

269 Ebd., S. 190, Hervorhebungen im Original.

kann nicht nur die Wendung »d'un tempérament appauvri« nach Ansicht Laure Lévêques als Anspielung auf Zola gedeutet werden kann:

Mais la référence à Zola, elle, est patente. [...] Trop bien parce que la notice va au-delà de la fiche zolienne, la systématise à outrance. L'hérédité familiale est lourde : consanguinité et nervosisme, on n'en demandait pas tant.

»Tempérament appauvri«, »prédominance de la lymphe dans le sang«, »enfance menacée de scrofules, accablée d'opiniâtres fièvres«. [...] Pastiche de Zola donc.²⁷⁰

Der gesamte Abschnitt der notice verweist André Gamot zufolge auf mindestens sechs intertextuelle Bezugnahmen. Dazu zählen die sechste Szene des dritten Aktes aus Victor Hugos *Hernani*, Baudelaires *Bénédiction*, Chateaubriands *Mémoires d'outre-tombe*, Barbey d'Aurevillys *L'Ensorcelée*, Poes *The Fall of the House of Usher* und Balzacs *Le Cabinet des Antiques*.²⁷¹ Angesichts der hohen Anzahl an intertextuellen Referenzen bezeichnet Gamot die notice, im Rückgriff auf die Terminologie Gérard Genettes, als »palimpsestueux«²⁷².

Die physischen Merkmale der Familie weist auch der letzte verbliebene Nachfahre sowie Protagonist des Romans auf:

De cette famille naguère si nombreuse qu'elle occupait presque tous les territoires de l'Île-de-France et de la Brie, un seul rejeton vivait, le duc Jean, un grêle jeune homme de trente ans, anémique et nerveux, aux joues caves, aux yeux d'un bleu froid d'acier, au nez éventé et pourtant droit, aux mains sèches et fluettes.

Par un singulier phénomène d'atavisme, le dernier descendant ressemblait à l'antique aïeul, au mignon, dont il avait la barbe en pointe d'un blond extraordinairement pâle et l'expression ambiguë, tout à la fois lasse et habile.²⁷³

Neben dem Aussehen Jean Floressas Des Esseintes', welches im Rekurs auf die medizinische Terminologie²⁷⁴ ebenfalls als Merkmal des familiären Verfalls an-

270 Laure Lévêque: »Fétiches intertextuels: allusions, allusions et illusions du récit dans À Rebours de Huysmans«, in: Nathalie Limat-Letellier/Marie Miguet-Ollagnier (Hrsg.): *L'intertextualité*, Paris: Belles Lettres 1998 (=Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 637), S. 237–269, hier S. 243.

271 Vgl. André Gamot: »Glose pour des Esseintes«, in: *Poétique* Bd. 123/2000, S. 321–337, hier S. 322–326.

272 Ebd., S. 322 und S. 325.

273 JKHR1, S. 579.

274 Auf die wechselseitige Beeinflussung von medizinischem und literarischem Diskurs im 19. Jahrhundert hat Anne Le Bihan hingewiesen. Vgl. Anne Le Bihan: *Être bien dans le mal. Baudelaire, Huysmans, Bataille*, Paris: Éd. du Champ lacanien 2001 (=In progress), S. 115. Für *À rebours* erweist sich die These insofern als zutreffend, als die Struktur des Romans vom medizinischen Diskurs geprägt ist. So betrachtet Jean-Louis Cabames den Text als literarische Umsetzung des Letzteren, welche die Form einer medizinischen Monographie aufweist. Vgl. Jean-Louis Cabames: »A rebours, roman médicale?«, in: Groupe de recherche *Les états du texte* (Hrsg.): *J.-K. Huysmans: »Le territoire des à rebours«*, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail 1992, S. 7–16, hier S. 9. Ludmilla Jordanova gibt an, das Werk könne als »extending case history« gelesen werden, wobei sich die Relevanz der Medizin im

geführt wird,²⁷⁵ wird auch eine geistige Eigenschaft der Figur angeführt: seine Nervosität, die mittels des Oxymorons »lasse et habile« zum Aspekt der Anämie in Beziehung gesetzt wird. Auf diese Weise wird die in der Textpassage geschilderte körperliche Schwäche des Protagonisten mit seinem Geisteszustand verknüpft, wodurch letzterer als prekär markiert und das Phänomen der Nervosität negativ konnotiert wird.

Diese Nervosität, ihres Zeichens zugleich Vorbote und Symptom einer Neurose²⁷⁶ der Hauptfigur,²⁷⁷ erweist sich im Leben Des Esseintes' als virulent. Besonders deutlich manifestiert sie sich nach Vollendung der schulischen Laufbahn des Protagonisten in einem abgeschiedenen Jesuitenkolleg. Nachdem die Hauptfigur mehrfach erfolglos versucht hat, ihren Platz in der Gesellschaft zu finden, verstärkt sich nicht nur ihre Abneigung gegenüber der letzteren²⁷⁸, was bei Des Esseintes den Wunsch nach Isolation hervorruft.²⁷⁹ Infolge des ausschweifenden Lebensstils des Protagonisten verschlechtert sich zudem dessen körperlicher und seelischer Zustand:

Quoi qu'il tentât, un immense ennui l'opprimait. Il s'acharna, recourut aux périlleuses caresses des virtuoses, mais alors sa santé faiblit et son système nerveux s'exacerba; la nuque devenait déjà sensible et la main remuait droite encore lorsqu'elle saisissait un objet lourd, capricante et penchée quand elle tenait quelque chose de léger tel qu'un petit verre.

Les médecins consultés l'effrayèrent. Il était temps d'enrayer cette vie, de renoncer à ces manoeuvres qui alitaient ses forces. Il demeura, pendant quelque temps, tranquille; mais bientôt le cervelet s'exalta, appela de nouveau aux armes. De même que ces gamines qui, sous le coup de la puberté, s'affament de mets altérés ou abjects, il en vint à rêver, à pratiquer les amours exceptionnelles, les joies déviées; alors, ce fut la fin; comme satisfaits d'avoir tout épuisé, comme fourbus de fatigues, ses sens tombèrent en léthargie, l'impuissance fut proche.²⁸⁰

Romans insbesondere anhand von drei Aspekten zeige: anhand der medizinischen Metaphorik, des Themas und der Erzählstruktur des Textes. Vgl. Ludmilla Jordanova: »A Slap in the Face for Old Mother Nature: Disease, Debility, and Decay in Huysmans's *A rebours*«, in: *Literature & Medicine* Bd. 15/1996, S. 112–128, hier S. 114 bzw. S. 116f.

275 Françoise Grauby-Stewart hebt den Umstand hervor, dass die Krankheit ein charakteristisches Element für die Familie Des Esseintes' darstellt. Vgl. Françoise Grauby-Stewart: *Le corps de l'artiste: discours médical et représentations littéraires de l'artiste au XIXe siècle*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon 2002, S. 146.

276 Zu Huysmans Quellen für die literarische Gestaltung der Symptome der Erkrankung vgl. beispielsweise François Livi: J.-K. *Huysmans à rebours et l'esprit décadent*, S. 82, Fußnote 10 oder Gérard Gengembre: »Des Esseintes en névrosé: Huysmans lecteur de Bouchut, ou de la clinique au roman«, in: Chantal Foucrier (Hrsg.): *Les réécritures littéraires des discours scientifiques*, Paris: Houdiard 2006, S. 240–246.

277 Die Erkrankung Des Esseintes' wird im siebten Kapitel des Romans explizit genannt. Vgl. JKHR1, S. 650.

278 Vgl. ebd., S. 582.

279 Vgl. ebd., S. 583.

280 Ebd., S. 583.

Des Esseintes' Befindlichkeit wird durch ein bedrückendes Gefühl des ›ennui‹²⁸¹ belastet. Dieser Zustand des Überdrusses stellt die Manifestation einer dem Lebensentwurf der Hauptfigur impliziten Instabilität dar, welche aus einem Mangel an historisch-metaphysischer Orientierung resultiert. Der Versuch, jene metaphysische Vakanz durch Akte der Kompensation, hier beispielsweise durch Liebesspiele mit dem weiblichen Geschlecht, zu kompensieren,²⁸² führt auf physischer Ebene zu Ermattung, in psychischer Hinsicht hingegen zu einer Reizung der Nerven,²⁸³ welche auch körperliche Auswirkungen hat.

Obwohl die Ärzte ihm einen Wandel des Lebensstils empfehlen, vermag Des Esseintes es nicht, seine Lebensweise dauerhaft zu verändern. Auf eine kurze Phase der Ruhe folgt nämlich der Rückfall in einen Zustand psychischer Unruhe. Dieser bedingt einen noch exzessiveren Lebenswandel, der in körperlich-sinnlicher Hinsicht zu außergewöhnlichen Liebschaften, in mentaler Hinsicht zu einer Anregung der Imagination führt, welche sich in Form von Träumen manifestiert. Die Folge sind körperliche Impotenz und sinnliche Lethargie.

Des Esseintes' gescheiterter Versuch, seinen Lebensstil zu mäßigen, entlarvt seine Lebenskonzeption bereits vor dem ersten eigentlichen Kapitel des Romans als dysfunktional und deutet damit einerseits schon zu Beginn des Werks auf das endgültige Scheitern seiner Lebensweise am Schluss des Textes voraus.²⁸⁴ Andererseits offenbart sich »Des Esseintes' Rückzug nach Fontenay-aux-Roses [...] somit als Reaktion auf die gescheiterten Bemühungen, seiner Umgebung einen tieferen Sinn abzurufen.«²⁸⁵

281 Zum Motiv des ›ennui‹ in der Literatur des Fin de Siècle vgl. Paul Mathias: »De l'imaginaire au psychosomatique dans la sensibilité décadente«, in: AA.VV. (Hrsg.): *L'Esprit de décadence I*, Paris: Minard 1980 (=La thèseothèque, 8), S. 27–39.

282 Dieser Kompensationsversuch wird kurz zuvor bereits als ›abgenutzt‹ bezeichnet: »Une seule passion, la femme, eût pu le retenir dans cet universel dédain qui le poignait, mais celle-là était, elle aussi, usée.« JKHR1, S. 583.

283 Vgl. Michel Philippon: »Mélancolie de des Esseintes«, in: *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans* Bd. 91/1998, S. 30–41, hier S. 35. Vgl. zum Aspekt der Nerven im Text auch Françoise Grauby-Stewart: *Le corps de l'artiste: discours médical et représentations littéraires de l'artiste au XIXe siècle*, S. 171–175.

284 Vgl. dazu Kapitel 4.5. dieser Arbeit.

285 Heidrun Schnitzler: *Bilderkult. Kunstanebetung und Katholizismus in der Literatur des französischen Fin de Siècle: Huysmans, Zola, Rodenbach*, S. 81.

4.2. Zur Manifestation der präfigurierten Wahrnehmung im Lebensentwurf Des Esseintes'

4.2.1. Das Haus in Fontenay als Projektionsfläche für das Lebensmodell Des Esseintes'

Die präfigurierte Wahrnehmung Des Esseintes' erweist sich in allen Bereichen seines Lebens als zentrales Element. Diesen Umstand illustriert auch der Aufbau seines Hauses in Fontenay-aux-Roses. Sowohl die Anordnung und Funktion der Räume²⁸⁶ als auch die Einrichtung des Hauses sind von der Hauptfigur bis ins Detail geplant, wie bereits zu Beginn des ersten Kapitels deutlich wird:

Il était depuis longtemps expert aux sincérités et aux faux-fuyants des tons. Jadis, alors qu'il recevait chez lui des femmes, il avait composé un boudoir où, au milieu des petits meubles sculptés dans le pâle camphrier du Japon, sous une espèce de tente en satin rose des Indes, les chairs se coloraient doucement aux lumières apprêtées que blutait l'étoffe.

Cette pièce où des glaces se faisaient écho et se renvoyaient à perte de vue, dans les murs, des enfilades de boudoirs roses, avait été célèbre parmi les filles qui se complaisaient à tremper leur nudité dans ce bain d'incarnat tiède qu'aromatisait l'odeur de menthe dégagée par le bois des meubles.

Mais, en mettant même de côté les bienfaits de cet air fardé qui paraissait transfuser un nouveau sang sous les peaux défraîchies et usées par l'habitude des céruses et l'abus des nuits, il goûtait pour son propre compte, dans ce languissant milieu, des allégresses particulières, des plaisirs que rendaient extrêmes et qu'activaient, en quelque sorte, les souvenirs des maux passés, des ennuis défunts.²⁸⁷

Bemerkenswert ist, dass Des Esseintes' Feingefühl für die farbliche Gestaltung seines neuen Wohnsitzes durch Bezugnahme auf frühere von der Hauptfigur eingerichtete Räume illustriert wird. Dieser Vergangenheitsbezug²⁸⁸ findet seine Entsprechung in der Wirkung des Zimmers auf den Protagonisten: Jenes ruft in ihm ein großes Wohlgefallen hervor, welches allerdings nicht nur negative Erinnerungen evoziert, sondern diese auch in ihrer Intensität verstärkt.

286 Für eine raumtheoretische Analyse des Hauses vgl. Gaspard Demur: »Des Esseintes architecte de l'insatisfaction«, in: *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans* Bd. 95/2002, S. 3–16, insbesondere S. 7–9, Bertrand Bourgeois: *Poétique de la maison-musée, 1847–1898. Du réalisme balzacien à l'œuvre d'art »décadente«*. *Avant-propos de Jean-Louis Cabanès*, Paris: Harmattan 2009 (=Littératures comparées), S. 197–231 sowie Bertrand Bourgeois: »Maison-musée et hybridité générique: l'exemple d'A rebours«, in: Gilles Bonnet/Jean-Marie Seillan (Hrsg.): *Huysmans et les genres littéraires: actes du colloque organisé les 18, 19 et 20 octobre 2007 à l'UFR lettres de Nice*, Rennes: Presses universitaires de Rennes 2010 (=La licorne, 90), S. 79–89.

287 JKHR1, S. 583.

288 Vgl. auch Pierre Jourde: *Huysmans – A rebours. L'identité impossible: avec un glossaire*, Genève: Slatkine 1991 (=Collection Unichamp, 31), S. 14.

Ausgelöst wird dieser Effekt durch die im Raum platzierten, erlesenen Einrichtungsgegenstände von unterschiedlicher Art, Herkunft und Farbe, die in Verbindung mit den aufgestellten Spiegeln visuelle Eindrücke erzeugen. In Kombination mit dem vom Möbelholz verströmten Minzgeruch entsteht so ein Zusammenspiel von optischen und olfaktorischen Verknüpfungen und Verweisen, welches auf Baudelaires Konzept der ›Correspondances‹²⁸⁹ rekurriert. Doch nicht nur das zuletzt genannte Motiv lässt sich als intertextuelle Anspielung deuten; in Anbetracht der von Rose Fortassier im Hinblick auf die rosa Gestaltung des Zimmers angeführten Parallelen zu Zolas *Nana* sowie zu den Schriften der Brüder Goncourt kann die vorliegende Textpassage insgesamt als Beispiel für die implizit präfigurierte Wahrnehmung des Protagonisten betrachtet werden:

Nana rêvant, et réalisant, une chambre à coucher de velours rose thé »un fon superbe pour sa peau vermeille de rousse«. [...] Les Goncourt aussi, amateurs du XVIII^e siècle galant, et auteurs de la *Femme au XVIII^e siècle*, ont noté ces transfigurations de la carnation féminine à la lumière et suivant les tissus dont la femme s'enveloppe [...]. Chérie cherche »la nuance la plus favorable à la *photogénité* de sa peau« [...].²⁹⁰

Sowohl die Funktion der Evokation als auch Baudelaires Konzept der Correspondances treten wenig später erneut auf, als Des Esseintes bei der Planung der Anordnung des Inventars über die Farbgebung reflektiert:

289 Vgl. zum Baudelaireschen Begriff der Correspondances auch Winfried Kreutzer: *Die Imagination bei Baudelaire*, S. 99–123, Rémi Brague: *Image vagabonde. Essai sur l'imaginaire baudelairien*, Chatou: Éd. de la Transparence 2008 (=CF), S. 33–41 sowie ausführlich Elisabeth Susanne Stahl: *Correspondances. Ein forschungsgeschichtlicher Überblick zum Bildbegriff Charles Baudelaires*, Heidelberg: Winter 1999 (=Studia Romanica, 99), welche nicht nur unterschiedliche Tendenzen, sondern auch Problematiken der Forschung bezüglich des Phänomens darlegt. Auf die Relevanz der Baudelaireschen Konzeption der Correspondances für *À rebours* haben Pierre Cogny, Marco Modenesi und Pierre Brunel hingewiesen. Vgl. Pierre Cogny: »La destruction du couple nature-société dans l'À Rebours de J.-K. Huysmans«, in: *Romantisme* Bd. 30/1980, S. 61–68, hier S. 65, Marco Modenesi: »Des Esseintes ou de l'homme baudelairien«, in: Valeria De Gregorio Cirillo/Mario Petrone (Hrsg.): *J.-K. Huysmans: la modernité d'un anti-moderne: Naples, lundi 7 mai 2001, Institut français de Naples, mardi 8 mai 2001, Istituto universitario orientale. Actes du colloque international*, Napoli: Orientale 2003, S. 243–257, hier S. 247, Pierre Brunel: »Musique des sens, de Baudelaire à Huysmans«, in: *Revista de Filología Románica* Bd. 11–12/2007, S. 143–151. Das Motiv stellt dabei eine Konstante in Huysmans' Werken dar, wie Marcel Cressot und Jérémy Lambert dargelegt haben. Vgl. Marcel Cressot: *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans. Contribution à l'histoire de la langue française pendant le dernier quart du XIX^e siècle*, Paris: Droz 1938, S. 551 ff und Jérémy Lambert: *Peinture et bibelot. Prénance du pictural dans l'œuvre de Joris-Karl Huysmans*, Paris: Champion 2012 (=Champion essais, 9), S. 26 ff.

290 Joris-Karl Huysmans: *À Rebours*, texte présenté et commenté par Rose Fortassier, S. 310, Hervorhebungen im Original.

À toutes, il préférerait l'orangé, confirmant ainsi par son propre exemple, la vérité d'une théorie qu'il déclarait d'une exactitude presque mathématique: à savoir, qu'une harmonie existe entre la nature sensuelle d'un individu vraiment artiste et la couleur que ses yeux voient d'une façon plus spéciale et plus vive.

En négligeant, en effet, le commun des hommes dont les grossières rétines ne perçoivent ni la cadence propre à chacune des couleurs, ni le charme mystérieux de leurs dégradations et de leurs nuances; en négligeant aussi ces yeux bourgeois, insensibles à la pompe et à la victoire des teintes vibrantes et fortes; en ne conservant plus alors que les gens aux pupilles raffinées, exercées par la littérature et par l'art, il lui semblait certain que l'oeil de celui d'entre eux qui rêve d'idéal, qui réclame des illusions, sollicite des voiles dans le coucher, est généralement caressé par le bleu et ses dérivés, tels que le mauve, le lilas, le gris de perle, pourvu toutefois qu'ils demeurent attendris et ne dépassent pas la lisière où il aliènent leur personnalité et se transforment en de purs violets, en de francs gris.²⁹¹

Die von Des Esseintes vertretene Theorie einer existierenden Harmonie zwischen der sinnlichen Wesensart eines künstlerisch veranlagten Menschen und der von diesem dadurch noch lebendiger wahrgenommenen Farben²⁹² stellt eine implizite Verknüpfung der Baudelaireschen Konzeption der Correspondances mit einer spezifischen Wahrnehmungsweise dar.²⁹³ Im Zentrum der vorliegenden Textstelle steht dabei die visuelle Wahrnehmung, die metonymisch durch die Augen versinnbildlicht wird. Dabei wird streng unterschieden zwischen einer ›höheren‹ Form künstlerischer Wahrnehmung und zwei Arten der ›niedereren‹ Wahrnehmung (einer allgemeinen und einer bürgerlichen), wobei die beiden letztgenannten als defizitär dargestellt werden. Interessant bezüglich der künstlerischen Perzeption sind jene Aspekte, die sie als solche auszeichnen: Zur künstlerischen Wahrnehmung fähig sind nicht zwangsläufig diejenigen, die ein für Dritte sinnlich erfahrbares Kunstwerk hervorbringen; entscheidend ist vielmehr ein durch Literatur und Kunst geschulter Blick. Das Phänomen der präfigurierten Wahrnehmung wird in der Textstelle folglich nicht nur auf inhaltlicher Ebene deutlich, sondern ebenfalls anhand der literarischen Bezugnahme auf Baudelaires Kapitel »De la couleur« aus dem Aufsatz *Salon de 1846*. Darin vermerkt Baudelaire die Bedeutung der Farben für die Malerei und betont

291 JKHR1, S. 588f.

292 Die besondere Relevanz der Correspondances für Des Esseintes' Haus in Fontenay wird auch von Bertrand Bourgeois hervorgehoben. Vgl. Bertrand Bourgeois: »Maison-musée et hybridité générique: l'exemple d'A rebours«, S. 84.

293 Dass die sinnliche Feinfühligkeit Baudelaires ein bedeutendes Vorbild für die Wahrnehmung Des Esseintes darstellt, hebt auch Raymond Adolph Prier hervor. Vgl. Raymond Adolph Prier: »Consumption to the last drop: Huysmans' dyspeptic tale of eating A rebours«, in: Lilian R. Furst/Peter W. Graham (Hrsg.): *Disorderly eaters. Texts in self-empowerment*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press 1992, S. 185–197, hier S. 186.

ausgehend davon die außergewöhnliche visuelle Wahrnehmung der Künstler des Kolorismus.²⁹⁴

Der im Text bis dato eher implizite Einfluss Baudelaires wird anhand der Einrichtung der Hauptfigur am Ende des ersten Kapitels erstmals²⁹⁵ explizit ersichtlich:

Enfin, sur la cheminée dont la robe fut, elle aussi, découpée dans la somptueuse étoffe d'une dalmatique florentine, entre deux ostensoirs, en cuivre doré, de style byzantin, provenant de l'ancienne Abbaye-au-Bois de Bièvre, un merveilleux canon d'église, aux trois compartiments séparés, ouvragés comme une dentelle, contient, sous le verre de son cadre, copiées sur un authentique vélin, avec d'admirables lettres de missel et de splendides enluminures: trois pièces de Baudelaire: à droite et à gauche, les sonnets portant ces titres »la Mort des Amants« – »l'Ennemi«; – au milieu, le poème en prose intitulé: »*Any where out of the world*: – N'importe où, hors du monde.«²⁹⁶

Besonders das letzte der im Rahmen wertvoller Materialien ausgestellten Gedichte Baudelaires kann insofern als illustrativ für Des Esseintes' Lebensstil angesehen werden, als sowohl der Titel als auch der Inhalt des Gedichts als Verweis auf zwei zentrale Neigungen des Protagonisten interpretiert werden können: einerseits auf den Rückzug der Hauptfigur in die Isolation in Form des Umzugs nach Fontenay; andererseits auf die besondere Relevanz der Imagination²⁹⁷ für Des Esseintes. Insbesondere der Titel des Gedichts *Any where out of the world* kann hier als metaphorische Anspielung auf eine imaginäre Reise verstanden werden, die auch Des Esseintes in ähnlicher Form im elften Kapitel Roman antritt.²⁹⁸ Der Umstand, dass sowohl die Konzeption der Imagination als auch die Glorifizierung des Phänomens durch die Hauptfigur weitgehend als Folge der Rezeption Baudelaires erachtet werden können,²⁹⁹ kann als Beleg für

294 Vgl. Joris-Karl Huysmans: *A Rebours*, texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, seconde Édition revue et augmentée, Paris: Gallimard 1991 (¹1977) (=Folio), S. 392, Endnote 18. Fumaroli verweist jedoch auf die nicht von der Hand zu weisende Originalität Huysmans bei der Adaption des Textes.

295 Vgl. JKHR1, S. 591, Fußnote 4.

296 Ebd., S. 591, Hervorhebungen im Original.

297 Zur Signifikanz des Phänomens der Imagination für den Roman vgl. Jacques Monfrier: »L'Imagination dans *À Rebours*«, in: *Revue des sciences humaines* Bd. 170–171/1978, S. 231–236, Pierre Jourde: *Huysmans – A rebours. L'identité impossible: avec un glossaire*, S. 43 und Lise Rempel Hoy: »Huysmans and Imagination: The Artifice of Meaning/the Meaning of Artifice«, in: *Excavatio* Bd. 16/2002, S. 188–198.

298 Vgl. Kapitel 4.2.5. der vorliegenden Arbeit.

299 Den Einfluss der Imaginationskonzeption Baudelaires auf jene Des Esseintes' zeigen Rainer Hess, Jacques Monfrier und Daniel Grojnowski auf. Vgl. Rainer Hess: »A Rebours«, in: Klaus Heitmann (Hrsg.): *Der französische Roman. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 2 Vol., Vol. 2*, Düsseldorf: Bagel 1975, S. 34–60, hier S. 43, Jacques Monfrier: »Des Esseintes et Baudelaire«, in: AA.VV. (Hrsg.): *L'Esprit de décadence I*, S. 107–113, hier S. 112, Daniel Grojnowski: »Une argumentation brouillée: »la nature a fait son temps« (A Rebours)«, in:

drei Aspekte gedeutet werden: zum einen für den besonderen Stellenwert des Dichters für den Protagonisten; zum zweiten für Baudelaires weitreichenden Einfluss auf den Roman,³⁰⁰ unter anderem auf sprachlicher³⁰¹ und struktureller³⁰² Ebene; zum dritten verdeutlicht dieser Sachverhalt, wie sehr die Wahrnehmung Des Esseintes' durch Vorbilder aus der Literatur bzw. der Kunst präfiguriert ist,³⁰³ wie die zitierten Gedichttitel explizit darlegen. Vor diesem Hintergrund scheinen nicht nur Guy Sagnes Bezeichnung der Hauptfigur als »homme baudelairien«³⁰⁴ und Marco Modenesi Einschätzung Des Esseintes' als literarische Umsetzung und Systematisierung der Baudelaireschen Anthropologie³⁰⁵ einleuchtend, weil sie die Signifikanz Baudelaires für den Lebensentwurf der Hauptfigur illustrieren. Auch Marinella Di Maios These, dass die letztendliche Bedeutung von *À rebours* im Lichte der Texte Baudelaires ersichtlich werde,³⁰⁶ scheint in diesem Kontext plausibel. Die zentrale Rolle Baudelaires für den Protagonisten kann vor diesem Hintergrund als Anzeichen für dessen enorme Fremdbezogenheit angesehen werden. Dass Letztere als Beleg für die präfigurierte Wahrnehmung der Hauptfigur gedeutet werden kann, wird vor allem in Anbetracht der Ausführungen Krystyna Wojtyneks zum Lebensentwurf des Protagonisten ersichtlich:

Groupe de recherche *Les états du texte* (Hrsg.): J.-K. Huysmans: »Le territoire des à rebours«, S. 67–75, hier S. 73 ff und Daniel Grojnowski: *À rebours de J.-K. Huysmans*, Paris: Gallimard 1996 (=Foliothèque, 53), S. 111f. Françoise Court-Perez gibt an, dass die Rezeption von Baudelaires Theorie der Imagination nicht nur in *À rebours*, sondern auch in Gabriele D'Annunzios Roman *Il Piacere* sowie in Oscar Wildes *The picture of Dorian Gray* zu erkennen ist. Vgl. Françoise Court-Perez: *Joris-Karl Huysmans. A rebours*, S. 110f. Françoise Gaillard sieht trotz der Affinitäten zwischen beiden Konzeptionen auch Unterschiede. Vgl. Françoise Gaillard: »À Rebours ou l'inversion des signes«, in: AA.VV. (Hrsg.): *L'Esprit de décadence I*, S. 129–140, hier S. 136.

300 Vgl. beispielsweise Jacques Monfériet: »Des Esseintes et Baudelaire«.

301 Vgl. André Guyaux: »Huysmans et le lexique baudelairien«, in: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* Bd. 60/2008, S. 301–311.

302 Vgl. Guy Sagnes: »Structures baudelairiennes dans *A Rebours*«, in: Groupe de recherche *Les états du texte* (Hrsg.): J.-K. Huysmans: »Le territoire des à rebours«, S. 77–87.

303 Die strukturelle Bedeutung der intertextuellen Bezugnahmen für den Roman hat Laure Lévêque dargelegt. Vgl. Laure Lévêque: »Fétiches intertextuels: alluvions, allusions et illusions du récit dans *À Rebours* de Huysmans«. Zu den verschiedenen Arten und Funktionen der Lektüre im Werk vgl. auch Laurent Jouannaud: »Une saison en bibliothèque. À propos de la lecture et du lecteur dans *À rebours*«, in: *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans* Bd. 90/1997, S. 20–33. Nicolas White verweist darauf, dass *À rebours* unter anderem als »a text obsessed with aesthetic models« gelesen werden kann. Nicolas White: *The family in crisis in late nineteenth-century French fiction*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1999 (=Cambridge studies in French, 57), S. 132.

304 Guy Sagnes: »Structures baudelairiennes dans *A Rebours*«, S. 77.

305 Marco Modenesi: »Des Esseintes ou de l'homme baudelairien«, S. 256.

306 Marinella Di Maio: »Les districts de l'ame«, in: P. Besnier (Hrsg.): *Joris-Karl Huysmans. A rebours: une goutte succulente. Avec la participation de la Société des Études Romantiques*, S. 183–199, hier S. 193.

Au lieu de vivre sa propre vie, Des Esseintes, [...], commence à se limiter à l'observation des images de la vie connue et éprouvée par les auteurs des ses œuvres préférées. Son expérience personnelle se trouve ainsi remplacée par la transformation artistique d'une expérience étrangère, comparable tout au plus à ses souvenirs du passé.³⁰⁷

Welch großen Einfluss Vorbilder aus der Literatur und der Kunst auf das Leben Des Esseintes' ausüben, zeigt sich anhand der Einrichtung des Hauses in Fontenay, unter anderem am Beispiel des Esszimmers:

Cette salle à manger ressemblait à la cabine d'un navire avec son plafond voûté, muni de poutres en demi-cercle ses cloisons et son plancher, en bois de pitchpin, sa petite croisée ouverte dans la boiserie, de même qu'un hublot dans un sabord.

[...]

Quelquefois, dans l'après-midi, lorsque, par hasard, des Esseintes était réveillé et debout, il faisait manoeuvrer le jeu des tuyaux et des conduits qui vidaient l'aquarium et le remplissaient à nouveau d'eau pure, et il y faisait verser des gouttes d'essences colorées, s'offrant, à sa guise ainsi, les tons verts ou saumâtres, opalins ou argentés, qu'ont les véritables rivières, suivant la couleur du ciel, l'ardeur plus ou moins vive du soleil, les menaces plus ou moins accentuées de la pluie, suivant, en un mot, l'état de la saison et de l'atmosphère.³⁰⁸

Die Gestaltung des Esszimmers nach dem Modell einer Schiffskabine bildet eine die Imagination anregende Umgebung,³⁰⁹ welche durch den Einsatz von Farbstoffen an die von Des Esseintes erwünschte Stimmung angepasst werden kann. Der Aufbau des Zimmers greift dabei im Wesentlichen auf zwei literarische Modelle zurück: Zum einen weist Rose Fortassier darauf hin, dass das Motiv des »plafond voûté« vermehrt in den Texten Poes auftritt.³¹⁰ Zum anderen wurde in der Forschung mehrmals auf die Parallelen zum Unterseeboot »Nautilus« aus Jules Vernes Roman *Vingt mille lieues sous les mers* aufmerksam gemacht.³¹¹ Infolgedessen zeugt auch die Darstellung der Esszimmereinrichtung implizit von Des Esseintes' präfigurierter Wahrnehmung.

307 Krystyna Wojtynek: »La défaite de l'esthete décadent: le cas de des Esseintes du roman A rebours de Joris-Karl Huysmans«, in: Aleksander Abłamowicz (Hrsg.): *Le romanesque français d'une fin de siècle à l'autre*, Katowice: Wydawn. Uniwersytetu Śląskiego 1998 (=Prace naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, 1731), S. 33–44, hier S. 36.

308 JKHR1, S. 592f.

309 Vgl. Jérôme Solal: *Huysmans et l'homme de la fin*, Caen: Lettres modernes Minard 2008 (=La thésothèque, 35), S. 214f bzw. Bertrand Bourgeois: *Poétique de la maison-musée, 1847–1898*, S. 127.

310 Vgl. Joris-Karl Huysmans: *A Rebours*, texte présenté et commenté par Rose Fortassier, S. 312.

311 Vgl. Joris-Karl Huysmans: *A Rebours*, texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, S. 394, Endnote 25. Für eine eingehendere Betrachtung der Parallelen zwischen den beiden Texten vgl. Jérôme Solal: *Huysmans et l'homme de la fin*, S. 214–221.

Noch deutlicher wird der Einfluss der Referenztexte auf die Ausgestaltung der Szene wenige Zeilen später:

Il se figurait alors être dans l'entre-pont d'un brick, et curieusement il contemplait de merveilleux poissons mécaniques, montés comme des pièces d'horlogerie, qui passaient devant la vitre du sabord et s'accrochaient dans de fausses herbes; ou bien, tout en aspirant la senteur du goudron, qu'on insufflait dans la pièce avant qu'il y entrât, il examinait, pendues aux murs, des gravures en couleur représentant, ainsi que dans les agences des paquebots et des Lloyd, des steamers en route pour Valparaiso et la Plata, et des tableaux encadrés sur lesquels étaient inscrits les itinéraires de la ligne du Royal Mail Steam Packet, des compagnies Lopez et Valéry, les frets et les escales des services postaux de l'Atlantique.

Puis, quand il était las de consulter ces indicateurs, il se reposait la vue en regardant les chronomètres et les boussoles, les sextants et les compas, les jumelles et les cartes éparpillées sur une table au-dessus de laquelle se dressait un seul livre, relié en veau marin, les aventures d'Arthur Gordon Pym, spécialement tiré pour lui, sur papier vergé, pur fil, trié à la feuille, avec une mouette en filigrane.³¹²

Die Umgebung suggeriert der Einbildungskraft Des Esseintes', dieser befindet sich an Bord eines echten Schiffes. Infolgedessen versucht er, sein Verhalten dieser Vorstellung anzupassen und betrachtet die zur Verstärkung jenes Eindrucks angebrachten, künstlichen Instrumente und Objekte. Die auf dem Tisch platzierte, kostspielige Ausgabe stellt eine explizite Bezugnahme auf das durch die Übersetzung Baudelaires bekannt gewordene Werk *The Narrative of Arthur Gordon Pym* von Edgar Allan Poe³¹³ dar. Sie kennzeichnet das von der Hauptfigur inszenierte Szenario in erster Linie als Folge »de sensations choisies et de lectures appropriées«³¹⁴ und verdeutlicht damit explizit die präfigurierte Wahrnehmung Des Esseintes.

Der Protagonist schreibt solchen durch die gezielte Stimulation der Imagination hervorgerufenen Vorstellungen die gleiche Relevanz zu wie ihren realen Pendanten. Daher ist die Hauptfigur der Auffassung, reale Erfahrungen durch imaginativ ersonnene ersetzen zu können:

Le mouvement lui paraissait d'ailleurs inutile et l'imagination lui semblait pouvoir aisément suppléer à la vulgaire réalité des faits. À son avis, il était possible de contenter les désirs réputés les plus difficiles à satisfaire dans la vie normale, et cela par un léger subterfuge, par une approximative sophistication de l'objet poursuivi par ces désirs mêmes. [...]

En transportant cette captieuse déviation, cet adroit mensonge dans le monde de l'intellect, nul doute qu'on ne puisse, et aussi facilement que dans le monde matériel,

312 JKHR1, S. 593f.

313 Vgl. ebd., S. 594, Fußnote 1.

314 Joris-Karl Huysmans: *A Rebours*, texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, S. 394, Endnote 100.

jouer de chimériques délices semblables, en tous points, aux vraies; nul doute, par exemple, qu'on ne puisse se livrer à de longues explorations, au coin de son feu, en aidant, au besoin, l'esprit rétif ou lent, par la suggestive lecture d'un ouvrage racontant de lointains voyages; nul doute aussi, qu'on ne puisse, – sans bouger de Paris – acquérir la bienfaisante impression d'un bain de mer; il suffirait, tout bonnement de se rendre au bain Vigier, situé, sur un bateau, en pleine Seine.³¹⁵

Da Des Esseintes davon überzeugt ist, dass die Imagination ein mindestens gleichwertiges³¹⁶ Supplement für die Realität darstellt, geht er davon aus, es ließen sich mit Hilfe der ersteren reale Erfahrungen künstlich simulieren. Dadurch setzt der Protagonist eine Kunstposition in ein Lebensmodell um, welche am wohl pointiertesten in dem von Oscar Wilde 1889 in Dialogform veröffentlichten Essay *The Decay of Lying*³¹⁷ skizziert wird.³¹⁸ Die Vorstellung der Hauptfigur wird am Beispiel einer imaginativen Reise und eines Besuchs im Bad Vigier exemplifiziert. Nach Ansicht des Protagonisten ist es problemlos möglich, derartige Erfahrungen ohne die sonst mit einem Ortswechsel verbundenen Sorgen und Strapazen zu genießen.³¹⁹ Indem Des Esseintes darauf hinweist, dass die Imagination bei Bedarf durch die Lektüre von Reiseliteratur angeregt werden könne,³²⁰ macht er nicht nur auf eine mögliche Abhängigkeit von evokationsfördernden Hilfsmitteln aufmerksam. Daraus resultiert darüber hinaus, dass sich derartige Erfahrungen als von den jeweiligen Evokationsinstrumenten präfiguriert erweisen können. Dieser Umstand findet seine Entsprechung im ›Vergnügen am Ortswechsel‹ der Hauptfigur, welches im Wesentlichen aus dem Rückgriff auf literarisch verarbeitete Reiseerfahrungen Dritter resultiert.

Wie genau Des Esseintes' gezielte Anregung der Imagination als Prozess abläuft, wird kurz darauf dargelegt: »Le tout est de savoir s'y prendre, de savoir

315 JKHR1, S. 594.

316 An dieser Stelle sei auch auf die Semantik des Wortes ›vulgaire‹ hingewiesen, die durchaus pejorative Konnotationen umfasst. Letztere können auch als Hinweis für eine Abwertung von wirklichen gegenüber imaginierten Erfahrungen gedeutet werden. Eine solche Abwertung ist auch im Manuskript des Textes zu erkennen. Vgl. Joris-Karl Huysmans: *A Rebours*, texte présenté et commenté par Rose Fortassier, S. 313.

317 Vgl. Oscar Wilde: *The complete works of Oscar Wilde. 7 Vol., Vol. 4: Criticism: Historical criticism, Intentions, The soul of man*, hrsg. v. Josephine M. Guy, Oxford: Oxford University Press 2007, S. 73–122, insbesondere S. 90–97. Im Folgenden wird diesem Band die Sigle ›OWC‹ zugewiesen. Vgl. hierzu auch Kapitel 7.1. der vorliegenden Studie.

318 Vgl. dazu auch Kirsten Dickhaut, die den Lebensentwurf der Hauptfigur in Anbetracht dessen als Umsetzung des Wildeschen Grundsatzes der Imitation der Kunst durch das Leben auffasst. Vgl. Kirsten Dickhaut: *Verkehrte Bücherwelten. Eine kulturgeschichtliche Studie über deformierte Bibliotheken in der französischen Literatur*, München: Fink 2004, S. 305–325, besonders S. 320.

319 Jener Genuss wird mittels der synästhetisch verwendeten Verbform »il le humait« als sinnlicher Genuss markiert.

320 Besonders deutlich wird dieser Umstand im elften Kapitel des Romans. Vgl. dazu Kapitel 4.2.5. dieser Untersuchung.

concentrer son esprit sur un seul point, de savoir s'abstraire suffisamment pour amener l'hallucination et pouvoir substituer le rêve de la réalité à la réalité même.«³²¹ Die Erschaffung einer solchen Illusion stellt zwei Anforderungen an das imaginierende Subjekt: Zum einen muss es dazu imstande sein, sich gänzlich auf jene hervorgerufenen Eindrücke zu konzentrieren, die es mit der zu evozierenden Szene in Verbindung bringt. Zum zweiten muss das Subjekt über die Fähigkeit verfügen, sich zeitweilig der Realität zu entziehen, um die Halluzination herbeizuführen und so den Tausch zwischen Wirklichkeit und Traum zu vollziehen. Dass Des Esseintes von beiden Fähigkeiten Gebrauch zu machen pflegt, wird am Beispiel seiner Freizeitaktivitäten ersichtlich.

4.2.2. Die Bibliothek Des Esseintes' als Sinnbild vermittelter ästhetischer Präferenzen

Des Esseintes' Neigung, sich durch imaginativ evozierte Szenarien vereinnahmen zu lassen und dadurch der Realität zu entfliehen, erweist sich insofern als charakteristisch für den Roman, als dieser Aspekt in der Nachfolge anhand verschiedener Beschäftigungen des Protagonisten exemplifiziert wird. So unter anderem am Beispiel des Bestands lateinischer Werke in dessen Hausbibliothek. Diese sind nicht nach kanonischen oder literaturhistorischen Kriterien ausgewählt,³²² sondern vielmehr nach Art und Intensität ihres evokativen Potenzials für die Hauptfigur. Jenen Sachverhalt verdeutlichen nicht nur die von Des Esseintes präferierten Autoren, die vom zeitgenössischen Kanon abweichen,³²³ sondern auch die vom Protagonisten zur Selektion herangezogenen Qualitätsmerkmale der Texte. Illustrativ dafür ist die Bewertung des Apuleius:

321 JKHR1, S. 595.

322 Vgl. Joëlle Gleize: *Le double miroir. Le livre dans les livres de Stendhal à Proust*, Paris: Hachette 1992 (=HU recherches littéraires), S. 203.

323 Zum Aufbau der Bibliothek des Protagonisten vgl. George A. Cevasco: »Des Esseintes' Library«, in: *American Book Collector* Bd. 21/1971, S. 7–11. Zur Funktion der Bibliothek im Text vgl. Dietmar Rieger: »Bibliothek und Welterfahrung. Balzacs César Birotteau und Huysmans' À rebours«, in: Ursula Mathis-Moser/Birgit Mertz-Baumgartner/Gerhild Fuchs/Doris Eibl (Hrsg.): *Blumen und andere Gewächse des Bösen in der Literatur. Festschrift für Wolfram Krömer zum 65. Geburtstag*, Frankfurt a. M.: Lang 2000, S. 181–197 und Kirsten Dickhaut: *Verkehrte Bücherwelten. Eine kulturgeschichtliche Studie über deformierte Bibliotheken in der französischen Literatur*, S. 305–324. Zur Beziehung zwischen den Lektüren der Hauptfigur und ihrer Bibliothek vgl. Jean de Palacio: »A rebours, ou les leçons du rangement d'une bibliothèque«, in: P. Besnier (Hrsg.): *Joris-Karl Huysmans. A rebours: une goutte succulente. Avec la participation de la Société des Études Romantiques*, S. 111–125 und Laurent Jouanaud: »Une saison en bibliothèque. À propos de la lecture et du lecteur dans À rebours«, in: *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans* Bd. 90/1997, S. 20–33.

Cet Africain le réjouissait; la langue latine battait le plein dans ses *Métamorphoses*; elle roulait des limons, des eaux variées, accourues de toutes les provinces, et toutes se mêlaient, se confondaient en une teinte bizarre, exotique, presque neuve; des maniérismes, des détails nouveaux de la société latine trouvaient à se mouler en des néologismes créés pour les besoins de la conversation, dans un coin romain de l'Afrique; puis sa jovialité d'homme évidemment gras, son exubérance méridionale amusaient. Il apparaissait ainsi qu'un salace et gai compère à côté des apologistes chrétiens qui vivaient, au même siècle, le soporifique Minucius Félix, un pseudo-classique, écoulant dans son *Octavius* les émulsines encore épaissies de Cicéron, voire même Tertullien qu'il conservait peut-être plus pour son édition de Alde, que pour son œuvre même.³²⁴

Ausschlaggebend für die positive Beurteilung des lateinischen Autors ist die Vielzahl an von der Hauptfigur wiedererkannten stilistischen Nuancen, die mittels eines Asyndetons sprachlich illustriert wird. Jene bilden für den Protagonisten den Ausgangspunkt, um im Rückgriff auf die Einbildungskraft Rückschlüsse auf das Aussehen und das Wesen des Autors zu ziehen.

Im Vordergrund steht somit das evokative Potenzial, das nicht zwangsläufig direkt aus dem lateinischen Werk selbst resultieren muss:

Ces idées, diamétralement opposées aux siennes, le faisaient sourire; puis le rôle joué par Tertullien, dans son évêché de Carthage, lui semblait suggestif en rêveries douces; plus que ses œuvres, en réalité l'homme l'attirait.³²⁵

Im Falle Tertullians ist es vielmehr die Rolle des Autors selbst, die eine die Imagination anregende Wirkung besitzt und sich somit für die Transposition von der Realität auf die Ebene der »rêverie« eignet. Des Esseintes' Einschätzung Tertullians stellt dabei die Verkehrung eines eher kritischen Kommentars Adolf Eberts aus dem ersten Band seiner *Histoire générale de la littérature du Moyen Âge en Occident* dar.³²⁶ Der Textauszug ist somit auch in intertextueller Hinsicht repräsentativ für das gesamte Kapitel, für welches mehrere Quellen und intertextuelle Bezugnahmen nachgewiesen werden konnten, sodass es sowohl die explizite als auch die implizite Präfiguration der Wahrnehmung Des Esseintes' belegt.³²⁷

324 JKHR1, S. 603f, Hervorhebungen im Original.

325 Ebd., S. 604.

326 Vgl. Joris-Karl Huysmans: *A Rebours*, texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, S. 399f, Endnote 42.

327 Zu den Quellen und Vorbildern für den lateinischen Teil der Hausbibliothek vgl. beispielsweise ebd., S. 399, Endnote 41, Jean Céard: »Des Esseintes et la littérature latine de la décadence. Huysmans lecteur de Dom Rivet, de Chateaubriand et d'Ozanam«, in: *Studi francesi* Bd. 65–66/1978, S. 298–310, hier insbesondere S. 298f und S. 309 und François Livi: *J.-K. Huysmans à rebours et l'esprit décadent*, S. 99f, Fußnote 1.

4.2.3. Die ›Mundorgel‹ als Sinnbild für Funktionsweise und Gefahren der präfigurierten Wahrnehmung

Auch weitere Ansichten und Verhaltensweisen Des Esseintes' lassen sich in hohem Maße auf dessen präfigurierte Wahrnehmung zurückführen, wie die Verwendung einer ›Mundorgel‹ durch die Hauptfigur im vierten Kapitel illustriert:

L'orgue se trouvait alors ouvert. Les tiroirs étiquetés »flûte, cor, voix céleste« étaient tirés, prêts à la manoeuvre. Des Esseintes buvait une goutte, ici, là, se jouait des symphonies intérieures, arrivait à se procurer, dans le gosier, des sensations analogues à celles que la musique verse à l'oreille.

Du reste, chaque liqueur correspondait, selon lui, comme goût, au son d'un instrument. [...]

Il arrivait même à transférer dans sa mâchoire de véritables morceaux de musique, suivant le compositeur, pas à pas, rendant sa pensée, ses effets, ses nuances, par des unions ou des contrastes voisins de liqueurs, par d'approximatifs et savants mélanges.

D'autres fois, il composait lui-même des mélodies, exécutait des pastorales avec le bénin cassis qui lui faisait rouler, dans la gorge, des chants emperlés de rossignol, avec le tendre cacao-chouva qui fredonnait de sirupeuses bergerades, telles que »les romances d'Estelle« et les »Ah! vous dirai-je, maman« du temps jadis.³²⁸

Des Esseintes nutzt die Apparatur, um mittels gezielter Anregung des Geschmackssinnes Assoziationen mit musikalischen Tönen zu evozieren. Dank seiner Erfahrungen mit dem Gerät vermag es der Protagonist, durch Kombination verschiedener Liköre komplexe gustatorische Verbindungen zu erzeugen, die seiner Ansicht nach wahren musikalischen Symphonien gleichen.³²⁹ Dabei imitiert die Hauptfigur mit Hilfe des Geräts geschmacklich nicht nur musikalische Vorbilder, wobei sich die Nachahmung auch auf die Gedankengänge des Komponisten erstreckt. Des Esseintes unternimmt zudem Kompositionsversuche. Dass auch diese als Resultat seiner präfigurierten Perzeption aufzufassen sind, verdeutlicht zum einen die Mundorgel selbst. Einerseits insofern, als das Konzept der synästhetischen Verknüpfung gustatorischer und akustischer Reize Affinitäten zu Baudelaires Konzeption der *Correspondances*³³⁰ aufweist.³³¹ An-

328 JKHR1, S. 619f.

329 Die Analogie zur Musik versinnbildlichen auf sprachlicher Ebene zum einen die Metapher »symphonies intérieures«, zum anderen die beiden in ein Asyndeton integrierten Oxymora »silencieuses mélodies« und »de muettes marches funèbres à grand spectacle«.

330 Auf die Parallelen zu Baudelaire in Bezug auf die Apparatur hat Daniel Grojnowski hingewiesen, an anderer Stelle jedoch auch parodistische Züge des Geräts betont. Vgl. Daniel Grojnowski: *À rebours de J.-K. Huysmans*, S. 104ff bzw. Daniel Grojnowski: *Le sujet d'A rebours*, S. 94.

331 In der synästhetischen Dimension der Perzeption Des Esseintes' sieht Alexander Rubel ein prominentes Vorbild für die stereoskopische Wahrnehmung Ernst Jüngers, auch wenn die

dererseits, da auch für den Apparat selbst Vorbilder aufgezeigt werden konnten.³³² Zum zweiten illustrieren auch die im letzten Absatz der Textstelle zitierten Modelle »les romances d'Estelle«³³³ und »Ah! vous dirai-je, maman«³³⁴, dass Des Esseintes' Kreationen³³⁵ vor dem Hintergrund konkreter musikalischer

Wahrnehmungskonzeption des letzteren bezüglich der Synästhesie nach Auffassung Rubels weit über jene Huysmans' hinausgeht. Vgl. Alexander Rubel: »Zur Quelle der ›stereoskopischen Wahrnehmung‹. Ernst Jünger und Karl-Joris Huysmans' À Rebours«, in: *Études Littéraires Allemandes* Bd. 65/2010, S. 925–939, hier besonders S. 933f.

332 Vgl. Joris-Karl Huysmans: *A Rebours*, texte présenté et commenté par Rose Fortassier, S. 322f sowie auch den von ihr angeführten Aufsatz von Pierre-Marie Lambert: »En marge d'À Rebours. Un précurseur de Des Esseintes ou l'orgue à bouche du XVIIIe siècle«, in: *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans* Bd. 2/1929, S. 36–38 und Marc Fumaroli: *Exercices de lecture. De Rabelais à Paul Valéry*, Paris: Gallimard 2006 (=Bibliothèque des idées), S. 737f. Vgl. dazu ferner JKHR1, S. 619, Fußnote 1.

333 Vgl. Joris-Karl Huysmans: *A Rebours*, texte présenté et commenté par Rose Fortassier, S. 323 und JKHR1, S. 620, Fußnote 9.

334 Vgl. ebd., Fußnote 10.

335 Zur Frage nach der Kreativität Des Esseintes' existieren in der Forschung unterschiedliche Positionen. So gibt Jürgen Sängler an, dass der Protagonist gerade kein schöpferischer Künstler sei. Vgl. Jürgen Sängler: *Aspekte dekadenter Sensibilität. J.-K. Huysmans' Werk von »Le drageoir aux épices« bis zu »A rebours«*, Frankfurt a. M.: Lang 1978 (=Studien und Dokumente zur Geschichte der romanischen Literaturen, 4), S. 170. Ähnlich argumentiert Pierre Jourde, welcher darauf hinweist, dass das Arrangement für die Hauptfigur einen Schöpfungsersatz darstelle. Vgl. Pierre Jourde: *Huysmans – A rebours. L'identité impossible: avec un glossaire*, Genève: Slatkine 1991 (=Collection Unichamp, 31), S. 37. François Livi deutet die Fragment gebliebenen Versuche des Protagonisten als Schriftsteller als Beleg für dessen künstlerische Unfähigkeit. Vgl. François Livi: *J.-K. Huysmans. A rebours et l'esprit décadent*, S. 186. Auch Elio Mosele fasst Des Esseintes nicht als Künstler auf, sondern als Sammler. Vgl. Elio Mosele: »Des Esseintes nel labirinto degli specchi«, in: Elio Mosele (Hrsg.): *Narciso allo specchio. Dal mito al complesso: atti del Seminario di Studio (Malcesina, 13–15 maggio 1993)*, Fasano: Schena 1995 (=Quaderni del castello, 3), S. 103–114, hier S. 113f. Anne Amend-Söchting verweist darauf, dass sich Des Esseintes' Kreativität »im ichbezogenen Sichten, Sammeln und Ordnen« bzw. »in der Kombination des Bekannten« erschöpft. Anne Amend-Söchting: *Ichkulte. Formen gebündelter Subjektivität im französischen Fin de Siècle-Roman*, S. 152 bzw. S. 157. Marc Fumaroli betrachtet Des Esseintes ebenfalls nicht als Künstler. Vgl. Marc Fumaroli: *Exercices de lecture. De Rabelais à Paul Valéry*, S. 736. Auch für Jérôme Solal ist Des Esseintes kein Künstler. Vgl. Jérôme Solal: *Huysmans et l'homme de la fin*, S. 41. Stückweit anderer Ansicht ist Gwenhaël Ponnau, welche zumindest Des Esseintes' Erkrankung eine kreative Dimension zuschreibt: »Illusions, désillusions: à propos de l'hallucination dans A rebours«, in: P. Besnier (Hrsg.): *Joris-Karl Huysmans. A rebours: une goutte succulente. Avec la participation de la Société des Études Romantiques*, S. 219–234, hier S. 221. Eine gewisse Kreativität, zumindest in Bezug auf Erinnerungen außerhalb der Zeit, erkennt auch Ioanna Chatzidimitriou beim Protagonisten. Vgl. Ioanna Chatzidimitriou: »Against Memory: Remodeling the Past in Huysmans' A rebours«, in: *Nineteenth Century Studies* Bd. 20/2006, S. 113–127, hier S. 116. Eng verbunden mit der Fragestellung nach der Kreativität Des Esseintes' ist die Frage nach hinreichenden Belegen für Schöpferkraft, welche wiederum mit der Frage nach eindeutigen Kriterien dafür verknüpft ist, was einen Künstler als solchen qualifiziert. Der Standpunkt hinsichtlich der zwei zuletzt angeführten Leitaspekte ist damit determinierend für die Beantwortung der Frage: Beschränkt man den Kreativitätsbegriff auf die Erschaffung ge-

Vorbilder entstehen, sodass die Textpassage die Wahrnehmung der Hauptfigur sowohl explizit als auch implizit als präfiguriert markiert.

Ogleich sich der Protagonist von der gezielten Evokation bestimmter Reize eine erlesene Form des Vergnügens erhofft, birgt dieses Vorgehen durchaus Gefahren. So besteht der Prozess aus zwei kognitiven Arbeitsschritten: Zunächst ruft Des Esseintes einen spezifischen Reiz auf bewusste und kontrollierte Weise hervor. Sodann setzt die Hauptfigur diesen zu einer passenden, positiven Assoziation in Beziehung. Ist der korrekte Ablauf einer der beiden Schritte gestört, kann der Evokationsprozess einen negativen Ausgang nehmen:

Il se renfonça dans son fauteuil et huma lentement ce suc fermenté d'avoine et d'orge; un fumet prononcé de créosote lui empuantit la bouche.

Peu à peu, en buvant, sa pensée suivit l'impression maintenant ravivée de son palais, emboîta le pas à la saveur du whisky, réveilla, par une fatale exactitude d'odeurs, des souvenirs effacés depuis des ans.

Ce fleur phéniqué, âcre, lui remémorait forcément l'identique senteur dont il avait eu la langue pleine au temps où les dentistes travaillaient dans sa genive.

Une fois lancé sur cette piste, sa rêverie, d'abord éparse sur tous les praticiens qu'il avait connus, se rassembla et convergea sur l'un d'entre eux dont l'excentrique rappel s'était plus particulièrement gravé dans sa mémoire. [...]

Alors la grande scène avait commencé. Cramponné aux bras du fauteuil, des Esseintes avait senti, dans la joue, du froid, puis ses yeux avaient vu trente-six chandelles et il s'était mis, souffrant des douleurs inouïes, à battre des pieds et à bêler ainsi qu'une bête qu'on assassine. [...]

Brou! fit-il, attristé par l'assaut de ces souvenirs. Il se leva pour rompre l'horrible charme de cette vision et, revenu dans la vie présente, il s'inquiéta de la tortue.³³⁶

Die Kombination von Whiskey und gegorenem Saft erzeugt bei Des Esseintes zwar den intendierten olfaktorischen Reiz. Die synästhetische Verbindung evoziert jedoch den Eindruck eines Geschmacks, welcher der Hauptfigur eine drei Jahre zurückliegende Zahnarztbehandlung ins Gedächtnis ruft. Dass diese dem Protagonisten als negatives Erlebnis in Erinnerung geblieben ist, wird auf sprachlicher Ebene markiert. Insbesondere das Adjektiv »fatale« verleiht der Textstelle eine in zweifacher Hinsicht verhängnisvolle Konnotation. Erstens im Hinblick auf den propositionalen Gehalt der Textpassage insofern, als ein Negativerlebnis geschildert wird. Zweitens hinsichtlich jener Gefahren, welche das der Mundorgel zugrunde liegende Prinzip des gezielten Hervorrufens von spezifischen Sinnesreizen birgt: Kommt es zu einer Assoziation eines Eindrucks mit einem negativen Element oder Erlebnis, resultiert daraus die Evokation von

danklicher ›Gebilde‹, so wird man der Hauptfigur zumindest eine gewisse Fertigkeit nicht absprechen können. Nimmt man hingegen die Kreation eines für Dritte sinnlich erfahrbaren, in der Regel materiellen Objekts zum Maßstab, so erweist sich Des Esseintes' Schöpferkraft als weitestgehend limitiert.

336 JKHR1, S. 621 ff.

für die Befindlichkeit der Hauptfigur belastenden, teils verstörenden Ereignissen.³³⁷ Sinnbildlich für den zuletzt genannten Sachverhalt ist der kurz darauf von Des Esseintes festgestellte Tod einer von ihm erworbenen und aufwendig mit Gold und Juwelen verzierten Schildkröte³³⁸ am Ende des Kapitels:

Elle ne bougeait toujours point, il la palpa; elle était morte. Sans doute habituée à une existence sédentaire, à une humble vie passée sous sa pauvre carapace, elle n'avait pu supporter le luxe éblouissant qu'on lui imposait, la rutilante chape dont on l'avait vêtue, les pierreries dont on lui avait pavé le dos, comme un ciboire.³³⁹

Der Tod des Tieres veranschaulicht zwei im Hinblick auf den Fortgang des Romans signifikante Aspekte: Einerseits kann er als Verweis auf das Ende des Textes und somit als frühzeitiger Hinweis auf das Scheitern der Lebenskonzeption des Protagonisten gedeutet werden.³⁴⁰ Andererseits kennzeichnet er das mittels der künstlichen Stimulation der Sinneswahrnehmung verfolgte Streben nach Genuss als letztendlich fatal,³⁴¹ ein Aspekt, der vor dem Hintergrund der durch die Langlebigkeit der Spezies bedingten symbolischen Bedeutung des Tieres³⁴² umso deutlicher wird. Als noch verhängnisvoller erweist sich die Textpassage, da Des Esseintes die sein Verhalten betreffende Problematik nicht erkennt, weswegen er den Tod der Schildkröte nicht auf die von ihm in Auftrag gegebenen Modifikationen des Panzers zurückführt, sondern auf die Unfähigkeit des Tieres, mit den kostbaren Verzierungen umzugehen.³⁴³

4.2.4. Die Malerei als Beispiel für Funktionsweise und Gefahren der präfigurierten Wahrnehmung

Sowohl Des Esseintes' besondere Art der Wahrnehmung als auch die damit verbundenen negativen Auswirkungen werden im weiteren Verlauf des Textes anhand weiterer Interessen der Hauptfigur illustriert. So auch am Beispiel der bildenden Kunst, wie die Beschreibung zweier Bilder Gustave Moreaus verdeutlicht, welche der Protagonist im fünften Kapitel des Romans beschreibt:

337 Vgl. Daniel Grojnowski: *À rebours de J.-K. Huysmans*, S. 137ff.

338 Vgl. JKHR1, S. 615.

339 Ebd., S. 623.

340 Vgl. hierzu auch Per Buvik: »Manifeste et roman de crise. À propos d'À rebours de Joris-Karl Huysmans«, in: *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans* Bd. 71/1980, S. 15–27, hier S. 16.

341 Ähnlich argumentiert auch Wanda G. Klee, nach deren Auffassung der Tod des Tieres auf ironische Art die Vergänglichkeit des Lebensentwurfs der Hauptfigur illustriert. Vgl. Wanda G. Klee: *Leibhaftige Dekadenz. Studien zur Körperlichkeit in ausgewählten Werken von Joris-Karl Huysmans und Oscar Wilde*, S. 136.

342 Vgl. Emilie Sitzia: *Art in literature, literature in art in 19th century France*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars 2012, S. 245.

343 Vgl. JKHR1, S. 623.

La figure était jaune, parcheminée, annelée de rides, décimée par l'âge; sa longue barbe flottait comme un nuage blanc sur les étoiles en pierreries qui constellaient la robe d'or froi plaquée sur sa poitrine.

Autour de cette statue, immobile, figée dans une pose hiératique de dieu hindou, des parfums brûlaient, dégorgeant des nuées de vapeurs que trouaient, de même que des yeux phosphorés de bêtes, les feux des pierres enchâssées dans les parois du trône; puis la vapeur montait, se déroulait sous les arcades où la fumée bleue se mêlait à la poudre d'or des grands rayons de jour, tombés des dômes.

Dans l'odeur perverse des parfums, dans l'atmosphère surchauffée de cette église, Salomé, le bras gauche étendu, en un geste de commandement, le bras droit replié, tenant à la hauteur du visage un grand lotus, s'avance lentement sur les pointes, aux accords d'une guitare dont une femme accroupie pince les cordes.³⁴⁴

Die Ekphrasis des ersten Gemäldes³⁴⁵ greift zwei zentrale Elemente auf, die für die Perzeption Des Esseintes' eine wesentliche Rolle spielen.³⁴⁶ Die zweifach auftretende Beschreibung der Parfüms verleiht dem Bild eine olfaktorische Dimension und erzeugt dadurch eine synästhetische Verbindung zwischen visueller Perzeption und Geruchswahrnehmung.³⁴⁷ Die detaillierte Beschreibung des Schmucks der Salome macht hingegen Des Esseintes' besondere Vorliebe für kostbare Materialien sowie die durch diese erzeugten optischen Eindrücke deutlich.

Im weiteren Verlauf der Ekphrasis nimmt der Protagonist auf andere Salomedarstellungen Bezug und geht dadurch über die Dimension der bildenden Kunst hinaus:

Ce type de la Salomé si hantant pour les artistes et pour les poètes, obsédait, depuis des années, des Esseintes. Combien de fois avait-il lu dans la vieille bible de Pierre Variquet, traduite par les docteurs en théologie de l'Université de Louvain, l'évangile de saint Mathieu qui raconte en de naïves et brèves phrases, la décollation du Précurseur; combien de fois avait-il rêvé, entre ces lignes:

»Au jour du festin de la Nativité d'Hérode, la fille d'Hérodiada dansa au milieu et plut à Hérode.

Dont lui promit, avec serment, de lui donner tout ce qu'elle lui demanderait.

344 Ebd., S. 623 ff.

345 Die Forschung hat die Bildbeschreibung auf Gustave Moreaus *Salomé dansant devant Hérode* (1874–1876) zurückgeführt. Vgl. Abbildung 1.

346 Den Zusammenhang zwischen der Beschreibung der Bilder Moreaus und der Wahrnehmung betont auch Gisèle Seginger, die in diesem Kontext einen synthetisierenden Effekt der ästhetischen Perzeption erkennt. Vgl. Gisèle Seginger: »A Rebours, le roman de l'écriture«, in: *Littératures* Bd. 25/1991, S. 69–80, hier S. 71. Kirsten Kramer erachtet das fünfte Kapitel als »Genealogie von Wahrnehmungsformen«. Kirsten Kramer: »Moderne ‚vision‘ und dekadenter ‚nervosisme‘: Zur wissens- und kulturhistorischen Begründung der Ästhetik der Nervosität in Huysmans' A rebours«, S. 166.

347 Vgl. Wanda Klee: »Incarnating Decadence: Reading Des Esseintes's Bodies«, in: *Paroles gelées* Bd. 17/1999, S. 56–68, hier S. 59.

Elle donc, induite par sa mère, dit: Donne-moi, en un plat, la tête de Jean-Baptiste.
 Et le roi fut marri, mais à cause du serment et de ceux qui étaient assis à table avec lui, il commanda qu'elle lui fût baillée.
 Et envoya décapiter Jean, en la prison.
 Et fut la tête d'icelui apportée dans un plat et donnée à la fille et elle la présenta à sa mère.«³⁴⁸

Die Übersetzung der Bibelpassage, welche der präfigurierten Wahrnehmung Des Esseintes' explizit Ausdruck verleiht, nimmt dieser als Ausgangspunkt, um der Szene in seiner Imagination Gestalt zu verleihen.³⁴⁹ Im Gegensatz zur sprachlich eher schlicht gestalteten Vorlage deutet der Protagonist die Szene jedoch als Fundus an Nuancen, welcher nur von geeigneten Betrachtern als solcher wahrgenommen werden kann:

Mais ni saint Mathieu, ni saint Marc, ni saint Luc, ni les autres évangélistes ne s'étendaient sur les charmes délirants, sur les actives dépravations de la danseuse. Elle demeurait effacée, se perdait, mystérieuse et pâmée, dans le brouillard lointain des siècles, insaisissable pour les esprits précis et terre à terre, accessible seulement aux cervelles ébranlées, aiguës, comme rendues visionnaires par la névrose rebelle aux peintres de la chair, à Rubens qui la déguisa en une bouchère des Flandres, incompréhensible pour tous les écrivains qui n'ont jamais pu rendre l'inquiétante exaltation de la danseuse la grandeur raffinée de l'assassine.³⁵⁰

Die besondere Relevanz der bildlichen Darstellung der Salome führt Des Esseintes auf eine nervliche und wahrnehmungspsychologische Anspannung zurück. Deren pathologische Züge stellen erste Anzeichen seiner Neurose dar, die bei der Hauptfigur immer deutlicher zum Vorschein kommt. Die im Text verbalisierte Abgrenzung, zunächst von der Bibelstelle, später von der Interpretation des Motivs durch Rubens, wird auch auf syntaktischer Ebene evident: Im Gegensatz zur klaren und verständlichen Satzstruktur der zitierten Bibelpassage wird Des Esseintes' Deutung des Motivs in Form einer komplexen, Asyndeta und Gliedsätze beinhaltenden Syntax versprachlicht.³⁵¹ Allerdings zeigt sich die Divergenz zwischen der Bildbeschreibung des Protagonisten und der ursprünglichen Bibelstelle nicht nur in syntaktischer Hinsicht. Darüber hinaus bedient sich die Hauptfigur bei ihrer Schilderung einer Vielfalt an historischen Elementen aus unterschiedlichen Orten und Epochen. Auf diese Weise löst Des Esseintes die Figur der Salome aus ihrem historischen Kontext. Salome lässt sich

348 JKHR1, S. 625f.

349 Vgl. Lise Rempel Hoy: »Huysmans and Imagination: The Artifice of Meaning/the Meaning of Artifice«, S. 192f. Vgl. dazu auch Kirsten Kramer: »Sichtbarkeit und ›dekadente Ästhetik‹: Eine kulturwissenschaftliche Annäherung an Huysmans' A rebours«, S. 228f.

350 JKHR1, S. 626.

351 Vgl. dazu auch Rainer Hess: »A Rebounds«, S. 57.

dadurch nicht mehr eindeutig geschichtlich verorten, sodass einer Einbettung der Figur in einen historisch einheitlichen Kontext eine Absage erteilt wird.³⁵²

Vor dem Hintergrund der vielzähligen Referenztexte und -bilder sieht die Hauptfigur ihre Idealinterpretation des Salome-Stoffes am vollkommensten in der Kunst Moreaus verkörpert:

Dans l'œuvre de Gustave Moreau, conçue en dehors de toutes les données du Testament, des Esseintes voyait enfin réalisée cette Salomé, surhumaine et étrange qu'il avait rêvée.

Ainsi comprise, elle appartenait aux théogonies de l'extrême Orient; elle ne relevait plus des traditions bibliques, ne pouvait même plus être assimilée à la vivante image de Babylone, à la royale Prostituée de l'Apocalypse, accoutrée, comme elle, de bijoux et de pourpre, fardée comme elle; car celle-là n'était pas jetée par une puissance fatidique, par une force suprême, dans les attirantes abjections de la débauche.

Le peintre semblait d'ailleurs avoir voulu affirmer sa volonté de rester hors des siècles, de ne point préciser d'origine, de pays, d'époque, en mettant sa Salomé au milieu de cet extraordinaire palais, d'un style confus et grandiose, en la vêtant de somptueuses et chimériques robes, en la mitrant d'un incertain diadème en forme de tour phénicienne tel qu'en porte la Salammbô, en lui plaçant enfin dans la main le sceptre d'Isis, la fleur sacrée de l'Égypte et de l'Inde, le grand lotus.³⁵³

Die besondere Qualität des Bildes liegt für den Protagonisten in der Distanz zur schmucklosen biblischen Vorlage.³⁵⁴ Die hohe Anzahl der im Gemälde auftretenden Wertgegenstände und Symbole erzeugt eine Vielzahl optischer Reize, die ihre Entsprechung in der Syntax der Textpassage findet. Letztere weist lange Satzkonstruktionen auf, in denen eine hohe Anzahl an Satzgliedern mit Hilfe von Kommata aneinandergereiht wird.³⁵⁵ Des Esseintes' besondere Wertschätzung des Gemäldes ist dabei nicht allein auf die Vielfalt der durch das Bild evozierten Reize zurückzuführen. Vielmehr ist es Des Esseintes' spezifische Wahrnehmung,

352 Vgl. Jens Schnitker: *Ästhetizismus und Geschichtsphilosophie. Zum Zusammenhang von Décadence und Décadence in der gegen-naturalistischen Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 104.

353 JKHR1, S. 626f.

354 Vgl. Nicolas Valazza: »Fleurs pour des Esseintes«, in: *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans* Bd. 101/2008, S. 3–16, hier S. 9.

355 Ulrike Kunz betrachtet diese Erzähltechnik Huysmans als revolutionär für die Prosa und sieht sie als charakteristisch für die insbesondere durch Ernst Mach beeinflusste deutschsprachige Literatur des Fin de Siècle an. Vgl. Ulrike Kunz: *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit. Ästhetizistischer Realismus in der europäischen Décadenceliteratur um 1900*, Hamburg; Kovač 1997, S. 212. In der Tat kann von einer Rezeption Ernst Machs in der deutschsprachigen Literatur durchaus ausgegangen werden, wie nicht zuletzt Herrmann Bahr's These vom »unrettbaren Ich« verdeutlicht. Vgl. Hermann Bahr: *Kritische Schriften in Einzelausgaben. 23 Vol. Vol. 9: Dialog vom Tragischen; Dialog vom Marsyas; Josef Kainz*, S. 36–47 sowie erläuternd dazu Manfred Diersch: *Empiriokritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien*, Berlin: Rütten & Loening 1973 (=Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft, 36).

die einzelne im Gemälde enthaltene Elemente unterschiedlichen historischen und regionalen Ursprungs assoziativ mit weiteren Vorbildern und Referenztexten in Verbindung bringt. Auf diese Weise stilisiert der Protagonist Salome zum Symbol für ein übermenschliches und -zeitliches Ideal.³⁵⁶ Wie sehr die Ekphrasis die Wahrnehmung der Hauptfigur als implizit präfiguriert kennzeichnet, zeigen die zahlreichen Anspielungen auf Referenztexte im Verlauf des Kapitels, etwa auf die Apokalypse³⁵⁷, auf Schriften der Gebrüder Goncourt³⁵⁸, auf Flauberts *Tentation de saint Antoine*³⁵⁹ sowie auf dessen *Hérodiad*³⁶⁰ und auf Zolas *Nana*³⁶¹.³⁶² Auch die Darbietungsform der Salome erweist sich in diesem Kontext insofern als aufschlussreich, als sich die Figur, wie Anne Amend-Söchting angibt, »[d]em Leser von *A rebours* [...] erst auf einer achten Stufe der Vermittlung dar[bietet]«³⁶³. Damit verweist Amend-Söchting auf jenen hohen Grad an Vermitteltheit, der für die präfigurierte Wahrnehmung charakteristisch ist, die sich in der Literatur des Fin de Siècle in Form intertextueller bzw. intermedialer Bezugnahmen manifestiert.

Die negativen Folgen von Des Esseintes' Wahrnehmungs- und Lebenskonzeption werden am Beispiel der zweiten bedeutsamen Salomedarstellung aus der Sammlung des Protagonisten ersichtlich:

Quoi qu'il en fût, une irrésistible fascination se dégageait de cette toile, mais l'aquarelle intitulée *L'Apparition* était peut-être plus inquiétante encore. [...]

L'horrible tête flamboie, saignant toujours, mettant des caillots de pourpre sombre, aux pointes de la barbe et des cheveux. Visible pour la Salomé seule, elle n'étreint pas de son morne regard, l'Hérodiad qui rêve à ses haines enfin abouties, le Tétrarque, qui, penché un peu en avant, les mains sur les genoux, halète encore, affolé par cette nudité de femme imprégnée de senteurs fauves, roulée dans les baumes, fumée dans les encens et dans les myrrhes.

Tel que le vieux roi, des Esseintes demeurerait écrasé, anéanti, pris de vertige, devant cette danseuse, moins majestueuse, moins hautaine, mais plus troublante que la Salomé du tableau à l'huile. [...]

356 Für eine Untersuchung der Salometextstelle im Lichte des Motivs der »femme fatale« vgl. Claudia Bork: *Femme fatale und Don Juan. Ein Beitrag zur Motivgeschichte der literarischen Verführergestalt*, S. 50–61.

357 Vgl. JKHR1, S. 626, Fußnote 7 bzw. S. 627, Fußnote 1.

358 Vgl. Joris-Karl Huysmans: *A Rebours*, texte présenté et commenté par Rose Fortassier, S. 326.

359 Vgl. ebd., S. 326.

360 Vgl. Claudia Bork: *Femme fatale und Don Juan. Ein Beitrag zur Motivgeschichte der literarischen Verführergestalt*, S. 54.

361 Vgl. ebd., S. 54f.

362 Vgl. dazu auch Laure Lévêque: »Fétiches intertextuels: alluvions, allusions et illusions du récit dans *À Rebours* de Huysmans«, S. 253f.

363 Anne Amend-Söchting: *Ichkulte. Formen gebündelter Subjektivität im französischen Fin de Siècle-Roman*, Heidelberg: Winter 2001 (=Studia Romanica, 106), S. 145.

Et, perdu dans sa contemplation, il scrutait les origines de ce grand artiste, de ce païen mystique, de cet illuminé qui pouvait s'abstraire assez du monde pour voir, en plein Paris, resplendir les cruelles visions, les féériques apothéoses des autres âges.³⁶⁴

Die Betrachtung des Aquarells³⁶⁵ ruft bei Des Esseintes jene Symptome hervor, die seiner Auffassung nach die auf dem Aquarell abgebildete Figur des Königs aufweist. Die vom Protagonisten perzipierten »cruelles visions« werden dann zur Gefahr, wenn dieser sich in seinen Betrachtungen verliert und die aus den wahrgenommenen Eindrücken resultierenden körperlichen, nervlichen und seelischen Folgen daher nicht mehr auf ein erträgliches Maß zu beschränken vermag. Die Gefahr jener unkontrollierten Visionen³⁶⁶ sowie die aus ihnen resultierende Problematik für das Lebensmodell Des Esseintes' sind anhand der lexikalischen Gestaltung der Textstelle zu erkennen.³⁶⁷

4.2.5. Die imaginierte Reise nach London: Fiktionalität als Folge präfigurierter Wahrnehmung

Ebenso illustrativ sowohl für die präfigurierte Wahrnehmungsweise des Protagonisten als auch für deren Konsequenzen ist Des Esseintes' »fingierte« Reise nach London im elften Kapitel des Romans:

La lecture de Dickens qu'il avait naguère consommée pour s'apaiser les nerfs et qui n'avait produit que des effets contraires aux effets hygiéniques qu'il espérait, commença lentement à agir dans un sens inattendu, déterminant des visions de l'existence anglaise qu'il ruminait pendant des heures; peu à peu, dans ces contemplations fictives, s'insinuèrent des idées de réalité précise, de voyage accompli, de rêves vérifiés sur lesquels se greffa l'envie d'éprouver des impressions neuves et d'échapper ainsi aux épuisantes débauches de l'esprit s'étourdissant à moudre à vide.

Cet abominable temps de brouillard et de pluie aidait encore à ces pensées, en appuyant les souvenirs de ses lectures, en lui mettant la constante image sous les yeux d'un pays de brume et de boue, en empêchant ses désirs de dévier de leur point de départ, de s'écarter de leur source.

Il n'y tint plus, et brusquement il s'était décidé, un jour. Sa hâte fut telle qu'il prit la fuite bien avant l'heure, voulant se dérober au présent, se sentir bousculé dans un brouhaha de rue, dans un vacarme de foule et de gare.³⁶⁸

364 JKHR1, S. 627ff, Hervorhebungen im Original.

365 Die Forschung betrachtet die vorliegende Textstelle als Beschreibung von Gustave Moreaus *L'Apparition*. Vgl. Abbildung 2.

366 Vgl. dazu auch Daniel Grojnowski: *À rebours de J.-K. Huysmans*, S. 137.

367 Die Wendung »perdu dans sa contemplation« und das Adjektiv »troublante« verdeutlichen diesen Umstand.

368 JKHR1, S. 682f.

Infolge der beim Protagonisten durch das regnerische Wetter erzeugten Sineseeindrücke,³⁶⁹ welche jener mit seiner durch die Lektüre von Charles Dickens geprägten Vorstellung von London assoziiert, evoziert die Hauptfigur in ihrer Imagination³⁷⁰ zwar fiktive, jedoch konkrete Reiseszenarien in die englische Hauptstadt.³⁷¹ Dieser Umstand erweist sich in zweifacher Hinsicht als problematisch für Des Esseintes: Einerseits, da der Entschluss zur Reise aus dem Wunsch nach neuen Eindrücken resultiert. Da jenes Begehren jedoch auf Ansichten zurückgeht, welche selbst das Ergebnis einer literarischen Vermittlung darstellen, erweist sich bereits die Motivation des Protagonisten als widersprüchlich. Andererseits, weil das Anliegen Des Esseintes, seinen Gemütszustand durch einen Ortswechsel zu verbessern, durch eben jene präfigurierte Wahrnehmungsweise ausgelöst wird, welche insofern als eine der Hauptursachen für das Befinden des Protagonisten zu betrachten ist, als sie für dessen Lebenskonzeption von wesentlicher Bedeutung ist. Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass die Lektüre von Charles Dickens keinerlei beruhigende Wirkung auf die nervliche und seelische Befindlichkeit der Hauptfigur hat, welche zu diesem Zeitpunkt bereits von der sich immer deutlicher abzeichnenden Neurose in Mitleidenschaft gezogen wird.

Nach seiner Abreise aus Fontenay sucht Des Esseintes in Paris bewusst Orte auf, welche sich mit London in Verbindung bringen lassen. So betritt er einen Buchladen namens »*Galignani's Messenger*«³⁷², um dort einen Reiseführer zu erwerben. Dabei lässt er sich von den in der Ausgabe aufgeführten Museumsbeschreibungen vereinnahmen:

Un commis lui apporta toute une collection de guides. À son tour, il s'assit, retournant ces livres dont les flexibles cartonnages pliaient entre ses doigts. [...] Il se rappelait certains spécimens qu'il avait vus, dans les expositions internationales, et il songeait qu'il les reverrait peut-être à Londres: des tableaux de Millais, la *Veillée de sainte Agnès*, d'un vert argenté si lunaire, des tableaux de Watts, aux couleurs étranges, bariolés de gomme-gutte et d'indigo, des tableaux esquissés par un Gustave Moreau malade, brossés par un Michel-Ange anémié et retouchés par un Raphaël noyé dans le bleu; entre autres toiles, il se rappelait une *Dénonciation de Caïn*, une *Ida* et des *Eves* où, dans le singulier et mystérieux amalgame de ces trois maîtres, sourdait la personnalité tout à

369 Vgl. Simon-Renaud Monsegu: »Lecture, intertextualité et comique: Des Esseintes voyage«, in: *Lingue e Linguaggi* Bd. 9/2013, S. 295–304, hier S. 297.

370 Vgl. Philippe Antoine: »De l'inutilité des voyages. Sur un chapitre de A Rebours«, in: Michel Erman/Philippe Monneret (Hrsg.): *Imaginaires et styles fin de siècle. Mélanges offerts à Jean Foyard*, Dijon: ABELL 2006, S. 39–50, hier S. 49.

371 Ein Zusammenspiel von Lektüre, Wahrnehmung und Imagination bezogen auf die Reise nach London beschreibt auch Kirsten Dickhaut in ihrer Publikation. Vgl. Kirsten Dickhaut: *Verkehrte Bücherwelten. Eine kulturgeschichtliche Studie über deformierte Bibliotheken in der französischen Literatur*, S. 321 f.

372 JKHR1, S. 683, Hervorhebungen im Original.

la fois quintessenciée et brute d'un Anglais docte et rêveur, tourmenté par des hantises de tons atroces.

Toutes ces toiles assaillaient en foule sa mémoire.³⁷³

Relevant sind die Reiseführer für Des Esseintes nicht wegen der darin enthaltenen Informationen. Vielmehr dienen sie dem Protagonisten als Medium, um, ausgehend von Darstellungen der älteren englischen Malerei, aktuellere Werke zu evozieren, welche er bereits auf internationalen Ausstellungen kennengelernt hat.³⁷⁴ Erneut liegt das Interesse der Hauptfigur weniger in der realen Beschaffenheit Londons begründet, als vielmehr in seiner Eigenschaft als durch Werke aus der Kunst und der Literatur geformtes Leitbild. Letzteres vermag es nämlich, dem Protagonisten assoziativ mit der Vorstellung der Stadt verknüpfte Erinnerungen zu vergegenwärtigen, welche im vorliegenden Fall den Wunsch Des Esseintes' wecken, die evozierten Kunstwerke in London erneut betrachten zu können.

Nach dem Erwerb des Reiseführers begibt sich die Hauptfigur in eine Weinschänke. Auch Letztere wird von Des Esseintes vor dem Hintergrund seiner eigenen Vorstellungen von London wahrgenommen:

Un certain amollissement enveloppa des Esseintes dans cette atmosphère de corps de garde; étourdi par les bavardages des Anglais causant entre eux, il rêvassait, évoquant devant la pourpre des porto remplissant les verres, les créatures de Dickens qui aiment tant à les boire, peuplant imaginativement la cave de personnages nouveaux, voyant ici, les cheveux blancs et le teint enflammé de Monsieur Wickfield; là, la mine flegmatique et rusée et l'oeil implacable de Monsieur Tulkinghorn, le funèbre avoué de Bleak-house. Positivement, tous se détachaient de sa mémoire, s'installaient, dans la Bodéga, avec leurs faits et leurs gestes; ses souvenirs, ravivés par de récentes lectures, atteignaient une précision inouïe. La ville du romancier, la maison bien éclairée, bien chauffée, bien servie, bien close, les bouteilles lentement versées par la petite Dorrit, par Dora Copperfield, par la sœur de Tom Pinch, lui apparurent naviguant ainsi qu'une arche tiède, dans un déluge de fange et de suie. Il s'acagnarda dans ce Londres fictif, heureux d'être à l'abri, écoutant naviguer sur la Tamise les remorqueurs qui poussaient de sinistres hurlements, derrière les Tuileries, près du pont.³⁷⁵

Durch die Atmosphäre des Etablissements in Szene gesetzt, evozieren die vom Protagonisten wahrgenommenen optischen und akustischen Sinneseindrücke Erinnerungen an kürzlich gelesene literarische Texte. Dabei werden konkrete Sinnesreize assoziativ zu spezifischen literarischen Figuren in Beziehung ge-

373 Ebd., S. 685f, Hervorhebungen im Original.

374 Vgl. dazu auch Pierre Buvik: »Le voyage avorté de Des Esseintes: une allégorie de la lecture«, in: P. Besnier (Hrsg.): *Joris-Karl Huysmans. A rebours: une goutte succulente. Avec la participation de la Société des Études Romantiques*, S. 127–144, hier S. 134.

375 JKHR1, S. 688.

setzt, sodass eine exakte und lebendige Gesamtszene evoziert wird, welche die präfigurierte Wahrnehmung der Hauptfigur explizit aufzeigt.

Bereits wenige Zeilen später schlägt die von Des Esseintes bis dato als positiv aufgefasste Atmosphäre jedoch ins Negative um:

Il demanda un verre d'amontillado, mais alors devant ce vin sec et pâle, les lénitives histoires, les douces malvacées de l'auteur anglais se défeuillèrent et les impitoyables révulsifs, les douloureux rubéfiants d'Edgar Poe, surgirent; le froid cauchemar de la barrique d'amontillado, de l'homme muré dans un souterrain, l'assaillit, les faces bénévoles et communes des buveurs américains et anglais qui occupaient la salle, lui parurent refléter d'involontaires et d'atroces pensées, d'instinctifs et d'odieux desseins, puis il s'aperçut qu'il s'esseulait, que l'heure du dîner était proche; il paya, s'arracha de sa chaise, et gagna, tout étourdi, la porte. Il reçut un soufflet mouillé dès qu'il mit les pieds dehors; inondés par la pluie et par les rafales, les réverbères agitaient leurs petits éventails de flamme, sans éclairer; encore descendu de plusieurs crans, le ciel s'était abaissé jusqu'au ventre des maisons. Des Esseintes considéra les arcades de la rue de Rivoli, noyées dans l'ombre et submergées par l'eau, et il lui sembla qu'il se tenait dans le morne tunnel creusé sous la Tamise; des tiraillements d'estomac le rappelèrent à la réalité; il rejoignit sa voiture, jeta au cocher l'adresse de la taverne de la rue d'Amsterdam, près de la gare, et il consulta sa montre: sept heures.³⁷⁶

Da der Protagonist den von ihm bestellten Amontillado infolge seiner präfigurierten Wahrnehmung mit Edgar Allan Poes Text *The Cask of Amontillado* verbindet,³⁷⁷ werden die wahrgenommenen Sinneseindrücke im Lichte jener Eigenschaften und Stimmungen perzipiert, die die Hauptfigur mit dem amerikanischen Autor assoziiert. Waren die zuvor unter Bezugnahme auf Dickens wahrgenommenen Sinnesreize von Des Esseintes als positiv angesehen worden, werden sie nun durchweg negativ konnotiert. Dies wird nicht zuletzt auch anhand der sprachlichen Gestaltung der Textstelle deutlich, die zahlreiche Begriffe aus dem semantischen Feld des Abscheulichen bzw. der Bedrohung enthält.³⁷⁸ Sowohl der durch den plötzlichen und unkontrollierten Wechsel der Referenztexte bedingte Stimmungswandel des Protagonisten als auch seine Unfähigkeit, diesem Prozess Einhalt zu gebieten, verdeutlichen die negativen Auswirkungen der präfigurierten Wahrnehmung der Hauptfigur. Da sich jenes Problem auch körperlich in Form von Magenbeschwerden manifestiert, sieht sich Des Esseintes sogar dazu veranlasst, das Lokal zu verlassen.

Daraufhin sucht der Protagonist eine Taverne auf. Nachdem er dort nach langer Zeit erstmalig wieder Appetit verspürt und speist,³⁷⁹ gibt er sich seinen

376 Ebd., S. 688f.

377 Vgl. dazu ebd., S. 687, Fußnote 3 bzw. S. 688, Fußnote 4.

378 Diesen Umstand illustrieren etwa die Ausdrücke »les impitoyables révulsifs«, »douloureux rubéfiants«, »froid cauchemar«, »l'assaillit«, »d'atroces pensée« und »d'odieux desseins«.

379 Ebd., S. 689f.

Gedanken über die bevorstehende Reise hin. Dabei kommt ihm ein Ausflug in die Niederlande in den Sinn:

Somme toute, il était résulté de cruelles désillusions de ce voyage. Il s'était figuré une Hollande, d'après les œuvres de Teniers et de Steen, de Rembrandt et d'Ostade, se façonnant d'avance, à son usage, d'incomparables juiveries aussi dorées que des cuirs de Cordoue par le soleil; s'imaginant de prodigieuses kermesses, de continuelles ribotes dans les campagnes; s'attendant à cette bonhomie patriarcale, à cette joviale débauche célébrée par les vieux maîtres.

Certes, Haarlem et Amsterdam l'avaient séduit; [...] mais de joies effrénées, d'ivrogneries familiales, point; en résumé, il devait le reconnaître, l'école hollandaise du Louvre l'avait égaré; elle avait simplement servi de tremplin à ses rêves; il s'était élancé, avait bondi sur une fausse piste et erré dans des visions inégalables, ne découvrant nullement sur la terre ce pays magique et réel qu'il espérait, ne voyant point, sur des gazons semés de futaies, des danses de paysans et de paysannes pleurant de joie, trépigant de bonheur, s'allégeant à force de rire, dans leurs jupes et dans leurs chausses.³⁸⁰

Der Aufenthalt in den Niederlanden erweist sich für die Hauptfigur als Enttäuschung, da die dortige Landschaft in hohem Maße von jener idealisierten Vorstellung des Ortes abweicht, welche der Protagonist auf Basis der im Louvre ausgestellten Werke der flämischen Malerei bereits im Vorfeld imaginativ³⁸¹ geformt hatte. Dass diese Art der imaginären Stilisierung für Des Esseintes einen normalen Vorgang darstellt, illustriert die Wendung »à son usage«. Zwar lässt die Metapher des Sprungbretts darauf schließen, dass der Protagonist die Funktion der Gemälde als Hilfsmittel zur Anregung der Einbildungskraft richtig zu deuten vermag und sich die Unerreichbarkeit und Fiktionalität seines durch Kunstwerke präformierten, imaginativen Idealbilds eingestehen muss. Dass es der Hauptfigur dennoch nicht gelingt, ihren als Irrtum entlarvten Habitus zu überwinden, ist auf deren präfigurierte Wahrnehmungsweise zurückzuführen:

À ce moment, la lierre de la taverne s'ouvrit; des gens entrèrent apportant avec eux une odeur de chien mouillé à laquelle se mêla une fumée de houille, rabattue par le vent dans la cuisine dont la porte sans loquet claqua; des Esseintes était incapable de remuer les jambes; un doux et tiède anéantissement se glissait par tous ses membres, l'empêchait même d'étendre la main pour allumer un cigare. Il se disait: Allons, voyons, debout, il faut filer; et d'immédiates objections contraiaient ses ordres. À quoi bon bouger, quand on peut voyager si magnifiquement sur une chaise? N'était-il pas à Londres dont les senteurs, dont l'atmosphère, dont les habitants, dont les pâtures, dont les ustensiles, l'environnaient? Que pouvait-il donc espérer, sinon de nouvelles désillusions, comme en Hollande?

380 Vgl. dazu ebd., S. 690f.

381 Vgl. Pierre Buvik: »Le voyage avorté de Des Esseintes: une allégorie de la lecture«, S. 136. Insofern ist Françoise Court-Perez' Bezugnahme auf Baudelaire nachvollziehbar. Vgl. Françoise Court-Perez: *Joris-Karl Huysmans. A rebours*, S. 120.

[...] – Puis, se répétant, une fois de plus: En somme, j'ai éprouvé et j'ai vu ce que je voulais éprouver et voir. Je suis saturé de vie anglaise depuis mon départ; il faudrait être fou pour aller perdre, par un maladroit déplacement, d'impréissables sensations.³⁸²

Die Gerüche, die Des Esseintes durch die geöffnete Tür wahrnimmt, erzeugen einen Zustand der Kraftlosigkeit, welcher die körperliche Manifestation von Des Esseintes' Willensschwäche darstellt. Angesichts seiner bevorstehenden Abreise stellt sich Des Esseintes im ›freien indirekten Stil‹³⁸³ drei Fragen, die die Plausibilität der geplanten Reise sowohl formal³⁸⁴ als auch inhaltlich untergraben. Der Protagonist bewertet die vor ihm liegende Abreise nach London vor dem Hintergrund des als negativ empfundenen Aufenthalts in den Niederlanden und demnach im Lichte bereits zurückliegender Eindrücke und Erfahrungen. Angesichts dessen fürchtet die Hauptfigur, die Realität könne dem Vergleich mit ihrer durch Literatur und Kunst präformierten Vorstellung Englands nicht standhalten. Indem Des Esseintes deshalb das Konzept der imaginativen Reise aufgreift und idealisiert, bedient er sich nicht nur eines bereits existierenden literarischen Motivs.³⁸⁵ Auch die Darbietungsweise enthält zahlreiche literarische Anspielungen: etwa in Form intertextueller Bezugnahmen, unter anderem implizit auf Charles Dickens³⁸⁶ und auf Jules Verne³⁸⁷. Die zuletzt genannten Referenzen stellen einen weiteren Beleg für den Einfluss der präfigurierten Wahrnehmung Des Esseintes' dar.³⁸⁸ Als überzeugend erweist sich in diesem

382 JKHR1, S. 691 f.

383 In Anlehnung an die Ausführungen Marziano Guglielminetti zur Darstellung des Innenlebens des Protagonisten aus Gabriele D'Annunzios Roman *Il Piacere* wird der oben angeführte Ausdruck jenem der wesentlich von Franz K. Stanzel geprägten ›Erlebten Rede‹ in der Nachfolge bewusst vorgezogen. Vgl. Marziano Guglielminetti: »L'orazione di D'Annunzio«, in: Marziano Guglielminetti/Giuseppe Zaccaria (Hrsg.): *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Vercelli: Mercurio 2007 (=Collana studi umanistici: Nuova serie, 5), S. 7–62, hier S. 15 ff. Zur ›Erlebten Rede‹ vgl. Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1979 (=Uni-Taschenbücher, 904), S. 246 ff.

384 Die gewählte Form des Fragesatzes impliziert per se mehrere Antwortmöglichkeiten und erlaubt folglich Abwägungen und Zweifel.

385 Vgl. zur Virulenz des Motivs Ursula Storch: *Die Welt in Reichweite. Imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert*, Wien: Czernin 2009 (=Bibliothek der Erinnerung, 9).

386 Vgl. Kirsten Dickhaut: *Verkehrte Bücherwelten. Eine kulturgeschichtliche Studie über deformierte Bibliotheken in der französischen Literatur*, S. 322 f. Simon-Renaud Monsegu hat Parallelen zwischen einem Textauszug von Des Esseintes' geplanter Reise und einer Passage aus Dickens *Bleak House* nachweisen können. Vgl. Simon-Renaud Monsegu: »Lecture, intertextualité et comique: Des Esseintes voyage«, 297 f.

387 Vgl. Daniel Grojnowski: *À rebours de J.-K. Huysmans*, S. 101.

388 Pierre Buvik arbeitet in seinem Forschungsbeitrag heraus, dass der Topos der Reise in *À rebours* als Allegorie im Sinne Paul De Mans für die Lektüre interpretiert werden kann, so wie die Lektüre als Art der Wahrnehmung und der Orientierung des Subjekts in der Welt gedeutet werden kann. Vgl. Pierre Buvik: »Le voyage avorté de Des Esseintes: une allégorie de la lecture«, S. 138 f. In Anbetracht dessen lässt sich schlussfolgern, dass auch die

Kontext daher auch Anne Amend-Söchtings Schlussfolgerung, die Reiseepisode sei ein Beleg dafür, »daß der Protagonist seine Isolierung weder überwinden will noch kann, da er sich der Welt mit sekundären, rein imaginativen Erfahrungsmustern nähert«³⁸⁹.

Für die in den Niederlanden erlebte Ernüchterung macht Des Esseintes dabei keineswegs seine präfigurierte Wahrnehmung verantwortlich, sondern die von seinen Idealvorstellungen abweichende Wirklichkeit. Der Protagonist zieht eine seinen ästhetischen Vorlieben genehme Fiktion der faktischen Realität vor. In Anbetracht dessen ist es wenig verwunderlich, dass die Hauptfigur die geplante Reise nicht antritt, sondern sich stattdessen mit den in Paris gewonnenen und zu ihrer Idealvorstellung des englischen Lebens passenden Sinnesreizen zufrieden gibt und heimkehrt.³⁹⁰ Die Tatsache, dass Des Esseintes daraufhin sogar »l'éréitement physique et la fatigue morale d'un homme qui rejoint son chez soi, après un long et périlleux voyage«³⁹¹ verspürt, illustriert die Virulenz von dessen präfigurierter Wahrnehmung.

4.2.6. Der Albtraum als Demonstration der präfigurierten Wahrnehmungsweise auf intratextueller Ebene

Dass sich die präfigurierte Wahrnehmung Des Esseintes' prozedural vollzieht, legt das achte Kapitel des Romans dar, in welchem sich der Protagonist exotische Pflanzen liefern lässt, wobei auch dessen botanische Vorlieben thematisiert werden:

Il avait toujours raffolé des fleurs, mais cette passion qui, pendant ses séjours à Jutigny, s'était tout d'abord étendue à la fleur, sans distinction ni d'espèces ni de genres, avait fini par s'épurer, par se préciser sur une seule caste.

Depuis longtemps déjà, il méprisait la vulgaire plante qui s'épanouit sur les éventaires des marchés parisiens, dans des pots mouillés, sous de vertes bannes ou sous de rougeâtres parasols.

En même temps que ses goûts littéraires, que ses préoccupations d'art, s'étaient affinés, ne s'attachant plus qu'aux œuvres triées à l'étamine, distillées par des cerveaux tourmentés et subtils; en même temps aussi que sa lassitude des idées répandues s'était affirmée, son affection pour les fleurs s'était dégagée de tout résidu, de toute lie, s'était clarifiée, en quelque sorte, rectifiée.³⁹²

semiotische Struktur des Kapitels implizit auf die Signifikanz der Perzeption für den Roman hinweist.

389 Anne Amend-Söchting: *Ichkulte. Formen gebündelter Subjektivität im französischen Fin de Siècle-Roman*, S. 142.

390 Vgl. JKHR1, S. 692.

391 Ebd., S. 692.

392 Ebd., S. 651.

Die literarischen Vorlieben des Protagonisten haben Auswirkungen auf dessen botanische Präferenzen, wie die ein Korrespondenzverhältnis zwischen beiden Bereichen etablierende Metapher des »étamine« versinnbildlicht.³⁹³ Dieser Umstand illustriert den Einfluss der ästhetischen Ansichten Des Esseintes' auf dessen Blumengeschmack, welcher den für die Figur charakteristischen Hang zur Künstlichkeit³⁹⁴ verdeutlicht:

Mais ce choix définitivement posé sur la fleur de serre s'était lui-même modifié sous l'influence de ses idées générales, de ses opinions maintenant arrêtées sur toute chose; autrefois, à Paris, son penchant naturel vers l'artifice l'avait conduit à délaisser la véritable fleur pour son image fidèlement exécutée, grâce aux miracles des caoutchoucs et des fils, des percalines et des taffetas, des papiers et des velours.
[...]

Après les fleurs factices singeant les véritables fleurs, il voulait des fleurs naturelles imitant des fleurs fausses.³⁹⁵

Ihren aus dieser Neigung resultierenden Wunsch nach echten Blumen, welche künstliche imitieren,³⁹⁶ erfüllt sich die Hauptfigur durch die geschickte Anordnung akribisch ausgewählter exotischer Exemplare:

Il y en avait d'extraordinaires, des rosâtres, tels que le Virginal qui semblait découpé dans de la toile vernie, dans du taffetas gommé d'Angleterre; de tout blancs, tels que l'Albane, qui paraissait taillé dans la plèvre transparente d'un boeuf, dans la vessie diaphane d'un porc; quelques-uns, surtout le Madame Mame, imitaient le zinc, parodiaient des morceaux de métal estampé, teints en vert empereur, salis par des gouttes de peinture à l'huile, par des taches de minium et de céruse; ceux-ci, comme le Bosphore, donnaient l'illusion d'un calicot empesé, caillouté de cramoisi et de vert myrte; ceux-là, comme l'Aurore Boréale, étalaient une feuille couleur de viande crue, striée de côtes pourpre, de fibrilles violacées, une feuille tuméfiée, suant le vin bleu et le sang.³⁹⁷

Infolge der durch die unterschiedlichen Farben und Formen erzeugten Sinnesreize hat Des Esseintes den Eindruck, die »Madame Mame« imitiere aufgrund ihrer Beschaffenheit Zink bzw. parodierte hinsichtlich ihrer Farbe gestanzte

393 Vgl. dazu sowie insbesondere zur semantischen Dimension des Begriffs ebd., S. 651, Fußnote 3.

394 Vgl. zum Aspekt der Künstlichkeit im Roman auch Gérard Peylet: »La place de l'artifice dans le monstrueux fin de siècle: un cas extrême, À rebours«, in: Danièle James-Raoul/Peter Kuon (Hrsg.): *Le monstrueux et l'humain*, Pessac: Presses universitaires de Bordeaux 2012 (=Eidolon, 100), S. 219–231 und Rebecka Klette: »Fin de la réalité: Artificial milieus and hyperreality in Huysmans' A Rebours and Wilde's The Picture of Dorian Gray«, in: *The Victorian* Bd. 3/2015, S. 1–14.

395 JKHR1, S. 652.

396 Dieser Wunsch stellt eine radikale Abkehr vom Prinzip der Mimesis dar. Vgl. auch Kapitel 7.1. dieser Arbeit.

397 Ebd., S. 652f.

Metallteile. Der Verweis auf die Ölmalerei verdeutlicht dabei den Einfluss der von der Kunst präfigurierten Wahrnehmung des Protagonisten.

Noch deutlicher wird der zuletzt angeführte Sachverhalt am Beispiel der ›Alocasia Metallica‹, welche Des Esseintes aufgrund ihres Aussehens mit Metall assoziiert und deswegen als Meisterwerk des Künstlichen betrachtet:

Une nouvelle plante, d'un modèle similaire à celui des Caladiums, l'*Alocasia Metallica*, l'exalta encore. Celle-là était enduite d'une couche de vert bronze sur laquelle glissaient des reflets d'argent; elle était le chef-d'œuvre du factice; on eût dit d'un morceau de tuyau de poêle, découpé en fer de pique, par un fumiste.³⁹⁸

Besondere Aufmerksamkeit schenkt der Protagonist jenen Pflanzen, die monströs erscheinen und Assoziationen mit menschlichen Leiden, Verletzungen oder Krankheiten evozieren. Insbesondere die gedankliche Bezugnahme auf die Syphilis tritt im achten Kapitel des Romans mehrfach auf:

Les jardiniers apportèrent encore de nouvelles variétés; elles affectaient, cette fois, une apparence de peau factice sillonnée de fausses veines; et, la plupart, comme rongées par des syphilis et des lèpres, tendaient des chairs livides, marbrées de roséoles, damassées de dartres; d'autres avaient le ton rose vif des cicatrices qui se ferment ou la teinte brune des croûtes qui se forment; d'autres étaient bouillonnées par des cautères, soulevées par des brûlures; d'autres encore montraient des épidermes poilus, creusés par des ulcères et repoussés par des chancres; quelques-unes, enfin, paraissaient couvertes de pansements, plaquées d'axonge noire mercurielle, d'onguents verts de belladone, piquées de grains de poussière, par les micas jaunes de la poudre d'iodoforme.³⁹⁹

Die mit Hilfe von Begriffen aus dem Wortfeld der Krankheit und der Verletzungen dargelegten visuellen Eindrücke Des Esseintes' zeugen von einer Faszination für das Pathologische, welche an jene aus einigen Kompositionen aus Charles Baudelaires Gedichtsammlung *Les Fleurs du Mal* erinnert.⁴⁰⁰ Gleichzeitig verleihen insbesondere die wörtlichen Verweise auf Syphilis⁴⁰¹ und Lepra der Textpassage eine fatalistische und gesundheitsgefährdende Konnotation, welche wenig später in noch deutlicherer Form herausgestellt wird:

398 Ebd., S. 653, Hervorhebungen im Original.

399 Ebd., S. 653.

400 Vgl. dazu exemplarisch Baudelaires Gedicht *Une Charogne*, in: Charles Baudelaire: »Les Fleurs du Mal [1861]«, in: Charles Baudelaire: *Œuvres complètes. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. 2 Vol., Vol. 1*, Paris: Gallimard 1975 (=Bibliothèque de la Pleiade), S. 31f.

401 Zum Motiv der Syphilis im Roman vgl. Ursula Käser: »'Tout n'est que syphilis' – Krankheit, Geschlechtsidentität und die Krise des Romans in A rebours von Joris-Karl Huysmans«, in: Katharina Hanau (Hrsg.): *Geschlechterdifferenzen. Beiträge zum 14. Nachwuchskolloquium der Romanistik, Greifswald, 4.–6. Juni 1998*, Bonn: Romanistischer Verlag 1999 (=Forum junge Romanistik, 5), S. 91–99 und Anja Schonlau: *Syphilis in der Literatur. Über Ästhetik, Moral, Genie und Medizin (1880–2000)*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 (=Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, 504), S. 196–214.

Ces plantes sont tout de même stupéfiantes, se dit-il; puis il se recula et en couvrit d'un coup d'oeil l'amas: son but était atteint; aucune ne semblait réelle; l'étoffe, le papier, la porcelaine, le métal, paraissaient avoir été prêtés par l'homme à la nature pour lui permettre de créer ses monstres. Quand elle n'avait pu imiter l'œuvre humaine, elle avait été réduite à recopier les membranes intérieures des animaux, à emprunter les vivaces teintes de leurs chairs en pourriture, les magnifiques hideurs de leurs gangrènes.

Tout n'est que syphilis, songea des Esseintes, l'oeil attiré, rivé sur les horribles tigrures des Caladium que caressait un rayon de jour. Et il eut la brusque vision d'une humanité sans cesse travaillée par le virus des anciens âges.⁴⁰²

Anhand der Gedankengänge Des Esseintes' wird deutlich, dass er durch eine geschickte Kombination und Anordnung exotischer Blumen in seiner Wahrnehmung sein Ziel der Ersetzung des Wirklichen durch das Künstliche erreicht hat. Das diese Absicht motivierende ästhetische Leitbild einer Verkehrung des Mimesisprinzips⁴⁰³ in der Nachfolge Baudelaires⁴⁰⁴ wird dabei insofern akzentuiert, als die in der Natur auftretenden monströsen und krankhaften Formen als Folge der Unfähigkeit der Natur dargestellt werden, die von Menschen geschaffenen, künstlichen Erzeugnisse nachzuahmen. Auf diese Weise erschafft Des Esseintes einen ästhetischen Rahmen, welcher seine Vorliebe für das Künstliche mit seiner Faszination für das Makabre und das Krankhafte verknüpft.⁴⁰⁵ Der deutlichste Ausdruck jener ästhetischen Herleitung ist die These »Tout n'est que syphilis«, die mittels der Wendung »l'oeil attiré, rivé sur« auf sprachlicher Ebene zu einem Vorgang der visuellen Perzeption in Beziehung gesetzt wird. Die vom Protagonisten wahrgenommenen und mit der Syphilis assoziierten optischen Eindrücke regen nämlich dessen Imagination⁴⁰⁶ an und evozieren dadurch eine in der Textstelle mit Hilfe des freien indirekten Stils dargestellte Vision von einer seit ihren Anfängen von der Krankheit geplagten Menschheit. Mit dem zuletzt aufgeführten Element greift der Text dabei laut Rose Fortassier auf eine Denkvorstellung zurück, die Flauberts *Dictionnaire des*

402 JKHR1, S. 656f.

403 Vgl. hierzu auch Kapitel 7.1. dieser Arbeit.

404 Vgl. dazu auch Nicolas Valazza: »The Flower and the Monster: On Huysmans' Painters«, in: Amaleena Damlé/Aurélien L'Hostis (Hrsg.): *The beautiful and the monstrous. Essays in French literature, thought and culture*, Oxford: Lang 2010 (=Modern French identities, 87), S. 93–104, hier S. 93.

405 Nicolas Valazza hat die besondere Methode der Darbietung der Blumen im Text herausgearbeitet. Vgl. Nicolas Valazza: »Fleurs pour des Esseintes«, in: *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans* Bd. 101/2008, S. 3–16, hier S. 4. Vgl. zu den lexikalischen Besonderheiten der Pflanzendarstellung auch Michel Banniard: »Fleurs vénéneuses et corruption latine: érudition et illusion langagière dans ›A Rebours‹«, in: *Champs du signe* Bd. 2/1991, S. 191–207, hier S. 192–196.

406 Dieser Umstand lässt sich sowohl aus der semantischen Bedeutung der Verbform »songea« als auch aus dem Substantiv »vision« schlussfolgern.

idées reçues entstammt.⁴⁰⁷ Doch nicht nur dieser Rückgriff weist Des Esseintes' Wahrnehmung implizit als präfiguriert aus. Noch anschaulicher illustriert Aude Campmas diesen Umstand, indem sie die im Text dargestellten Pflanzen als literarische Figuration des zeitgenössischen Hybriditätsdiskurses entlarvt.⁴⁰⁸

Die Auswirkungen der aus der spezifischen Anordnung der Blumen resultierenden Sinnesreize auf Des Esseintes' Erinnerungen⁴⁰⁹ sowie auf seine körperliche und seelische Befindlichkeit erweisen sich als derart weitreichend, dass sie die Hauptfigur nicht nur ermüden, sondern sich auch in Form eines Albtraums manifestieren:

Il était un peu las et il étouffait dans cette atmosphère de plantes enfermées; les courses qu'il avait effectuées, depuis quelques jours, l'avaient rompu; le passage entre le grand air et la tiédeur du logis, entre l'immobilité d'une vie recluse et le mouvement d'une existence libérée, avait été trop brusque; il quitta son vestibule et fut s'étendre sur son lit; mais, absorbé par un sujet unique, comme monté par un ressort, l'esprit, bien qu'endormi, continua de dévider sa chaîne, et bientôt il roula dans les sombres folies d'un cauchemar.⁴¹⁰

Explizit wird im Text vermerkt, dass Des Esseintes die von ihm wahrgenommenen Eindrücke derart verinnerlicht hat,⁴¹¹ dass sich die Auseinandersetzung mit den Blumen nach dem Zubettgehen auf unterbewusster Ebene fortsetzt.⁴¹² Dieser Vorgang wird vermittels des metaphorischen Ausdrucks »dévider sa chaîne« als Automatismus gekennzeichnet, welcher sich der rationalen Kontrolle des Protagonisten entzieht.

Beachtenswert an der Darbietung des Albtraums ist, dass die von Des Esseintes geschilderten Gestalten einige jener optischen Merkmale aufweisen, die bereits bei der Anlieferung der Blumen erwähnt worden waren. Die Parallelen zwischen beiden Textstellen werden dabei nicht nur auf sprachlicher Ebene angedeutet⁴¹³, sondern zudem explizit im Text angeführt: »Une soudaine intuition lui vint: c'est la Fleur, se dit-il; et la manie raisonnante persista dans le

407 Vgl. dazu JKHR1, S. 656, Fußnote 7.

408 Vgl. Aude Campmas: »Huysmans et les hybrides artificiels. Sur le chapitre VIII d'À rebours«, in: *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans* Bd. 96/2003, S. 21–32, besonders S. 23–28.

409 »Il pensa qu'il ferait bien de se défier d'elle, regretta presque d'avoir admis parmi les plantes inodores qu'il possédait, cette orchidée qui fleurait les plus désagréables des souvenirs.« JKHR1, S. 656.

410 Ebd., S. 657f.

411 Diesen Umstand verdeutlicht die Wendung »absorbé par un sujet unique«.

412 Vgl. dazu auch Michel Collomb: »Le cauchemar de Des Esseintes«, in: *Romanstisme* Bd. 19/1978, S. 79–89, hier S. 83.

413 Die Bezugnahmen bei der Darstellung des Albtraums auf die Beschreibung der Blumen bei der Anlieferung werden zu Beginn des Traums auf sprachlicher Ebene durch die Verbform »implantée« angedeutet, dessen Wortstamm sich ebenfalls dem Bereich der Botanik zuordnen lässt. Für die entsprechende Textstelle vgl. JKHR1, S. 658.

cauchemar, dérivé de même que pendant la journée de la végétation sur le Virus.«⁴¹⁴ Anhand des Auftretens mehrerer zur Beschreibung der Blumen verwendeter Elemente bei der Darbietung des Alptrausms wird des Weiteren deutlich, dass die bei der Auswahl und Anordnung der Blumen perzipierten Sinneindrücke die Wahrnehmung des Protagonisten dergestalt präfiguriert haben, dass sowohl die formale Beschaffenheit der im Traum verarbeiteten Eindrücke als auch deren Interpretation bereits a priori durch die präfigurierte Perzeption Des Esseintes' determiniert sind. Diesen Umstand verdeutlichen nicht nur die von Michel Collomb aufgezeigten, weitreichenden Parallelen zwischen beiden Textpassagen.⁴¹⁵ Besonders evident wird der die Darbietung des Traums folglich in wesentlichem Maße bestimmende Einfluss der präfigurierten Wahrnehmung der Hauptfigur am Beispiel von drei Elementen: zum einen angesichts vierer im Traum explizit genannter Blumen:⁴¹⁶

Darstellung der Anlieferung der Blumen

C'était l'**Anthurium**, une aroïdée récemment importée de Colombie en France; elle faisait partie d'un lot de cette famille à laquelle appartenait aussi un **Amorphophallus**, une plante de Cochinchine, aux feuilles taillées en truilles à poissons, aux longues tiges noires couturées de balafres, pareilles à des membres endommagés de nègre.⁴¹⁷

On descendait des voitures une nouvelle fournée de monstres: [...] des **Nidularium**, ouvrant, dans des lames de sabres, des fondements écorchés et béants; [...].⁴¹⁹

Darstellung des Alptrausms

Il n'eut pas le temps de répondre, car déjà la femme changeait; [...] ses lèvres se teignaient du rouge furieux des **Anthurium**, les boutons de ses seins éclataient, vernis tels que deux gousses de piment rouge. [...]

Alors il observa l'effrayante irritation des seins et de la bouche, [...]; il la touchait presque lorsque de noirs **Amorphophallus** jaillirent de toutes parts, s'élançèrent vers ce ventre qui se soulevait et s'abaissait comme une mer.⁴¹⁸

Il fit un effort surhumain pour se dégager de ses étreintes, mais d'un geste irrésistible, elle le retint, le saisit et, hagard, il vit s'épanouir sous les cuisses à l'air, le farouche **Nidularium** qui bâillait, en saignant, dans des lames de sabre.⁴²⁰

414 Ebd., S. 660.

415 Vgl. Michel Collomb: »Le cauchemar de Des Esseintes«, S. 81–87.

416 Vgl. dazu auch Per Bukiv: »Manifeste et roman de crise. À propos d'À rebours de Joris-Karl Huysmans«, S. 22.

417 JKHR1, S. 654, meine Hervorhebungen.

418 Ebd., S. 660, meine Hervorhebungen.

419 Ebd., S. 654, meine Hervorhebungen.

420 Ebd., S. 660, meine Hervorhebungen.

(Fortsetzung)

Mais il les contemplant à peine, attendait avec impatience la série des plantes qui le séduisaient, entre toutes, les goules végétales, les plantes carnivores, le Gobe-Mouche des Antilles, au limbe pelucheux, sécrétant un liquide digestif, muni d'épines courbes se repliant, les unes sur les autres, formant une grille au-dessus de l'insecte qu'il emprisonne; [...] enfin le **Népentès** dont la fantaisie dépasse les limites connues des excentriques formes.⁴²¹

Il la contempla curieusement; semblables à des crins crespelés par des fers trop chauds, ses cheveux frisaient en se cassant du bout; des urnes de **Népentès** pendaient à ses oreilles; des tons de veau cuit brillaient dans ses narines entrouvertes. Les yeux pâmés, elle l'appela tout bas.⁴²²

Zum zweiten wird dieser Sachverhalt anhand der in beiden Textauszügen geschilderten Farben deutlich:

Darstellung der Anlieferung der Blumen

Les hommes débarquèrent ensuite des touffes de feuilles, losangées, **vert** bouteille; au milieu s'élevait une baguette au bout de laquelle tremblotait un grand as de coeur, aussi vernissé qu'un piment; comme pour narguer tous les aspects connus des plantes, du milieu de cet as d'un vermillon intense, jaillissait une queue charnue, cotonneuse, **blanche** et **jaune**, droite chez les unes, tire-bouchonnée, tout en haut du coeur, de même qu'une queue de cochon, chez les autres.

C'était l'Anthurium, une aroïdée récemment importée de Colombie en France; elle faisait partie d'un lot de cette famille à laquelle appartenait aussi un Amorphophallus, une plante de Cochinchine, aux feuilles taillées en truelles à poissons, aux longues tiges **noires** couturées de balafres, pareilles à des membres endommagés de nègre.⁴²⁴

Darstellung des Alutraums

Devant lui, au milieu d'une vaste clairière, d'immenses et **blancs** pierrots faisaient des sauts de lapins, dans des rayons de lune. [...]

Alors les pas du cheval s'arrêtèrent. Il était là, derrière une lucarne ronde, dans le couloir; plus mort que **vif**, des Esseintes se retourna, vit par l'oeil-de-boeuf des oreilles droites, des dents **jaunes**, des naseaux soufflant [...]

Sur le sol quelque chose remua qui devint une femme très pâle, nue, les jambes moulées dans des bas de soie **verts**.⁴²³

Alors il observa l'effrayante irritation des seins et de la bouche, découvrit sur la peau du corps des macules de bistre et de cuivre, recula, égaré, mais l'oeil de la femme le fascinait et il avançait lentement, essayant de s'enfoncer les talons dans la terre pour ne pas marcher, se laissant choir, se relevant quand même pour aller vers elle; il la touchait presque lorsque de **noirs** Amorphophallus jaillirent de toutes parts, s'élançèrent vers ce ventre qui se soulevait et s'abaissait comme une mer.⁴²⁵

421 Ebd., S. 655, meine Hervorhebungen.

422 Ebd., S. 660, meine Hervorhebungen.

423 Ebd., S. 659f, meine Hervorhebungen.

424 Ebd., S. 654, meine Hervorhebungen.

425 Ebd., S. 660, meine Hervorhebungen.

(Fortsetzung)

Ils ressemblaient à un sabot, à un vide-poche, au-dessus duquel se retrousserait une langue humaine, au filet tendu, telle qu'on en voit dessinées sur les planches des ouvrages traitant des affections de la gorge et de la bouche; deux petites ailettes, **rouge** de jube, qui paraissaient empruntées à un moulin d'enfant, complétaient ce baroque assemblage d'un dessous de langue, couleur de lie et d'ardoise, et d'une pochette lustrée dont la doublure suintait une visqueuse colle.⁴²⁶

Elle imitait le caoutchouc dont elle avait la feuille allongée, d'un vert métallique et sombre, mais du bout de cette feuille pendait une ficelle verte, descendait un cordon ombilical supportant une urne verdâtre, jaspée de **violet**, une espèce de pipe allemande en porcelaine, un nid d'oiseau singulier, qui se balançait, tranquille, montrant un intérieur tapissé de poils.⁴²⁸

Il n'eut pas le temps de répondre, car déjà la femme changeait; des couleurs flamboyantes passaient dans ses prunelles; ses lèvres se teignaient du rouge furieux des Anthurium, les boutons de ses seins éclataient, vernis tels que deux gousses de piment **rouge**.⁴²⁷

Cette figure ambiguë, sans sexe, était verte et elle ouvrait dans des paupières **violettes**, des yeux d'un bleu clair et froid, terribles; des boutons entouraient sa bouche; des bras extraordinairement maigres, des bras de squelette, nus jusqu'aux coudes, sortaient de manches en haillons, tremblaient de fièvre, et les cuisses décharnées grelotaient dans des bottes à chaudron, trop larges.⁴²⁹

Bezüglich der perzipierten Farben zeigt sich anhand der wahrgenommenen blauen Augen auch im Rahmen des Traums die Funktionsweise von Des Es-seintes' präfigurierte Wahrnehmung, die auf der Ebene der Darstellung auch dadurch markiert wird, dass beide Absätze mit demselben Adverb⁴³⁰ beginnen:

Darstellung zu Beginn des Albtraums

Cette figure ambiguë, sans sexe, était verte et elle ouvrait dans des paupières violettes, **des yeux d'un bleu clair et froid, terribles**; des boutons entouraient sa bouche; [...].⁴³¹

Darstellung am Ende des Albtraums

Il les avait écartés, repoussés, éprouvant un dégoût sans borne à voir grouiller entre ses doigts ces tiges tièdes et fermes; puis subitement, les odieuses plantes avaient disparu et deux bras cherchaient à l'enlancer; une épouvantable angoisse lui fit sonner le coeur à grands coups, car les yeux, **les affreux yeux de la femme étaient devenus d'un bleu clair et froid, terribles**.⁴³²

426 Ebd., S. 654, meine Hervorhebungen.

427 Ebd., S. 660, meine Hervorhebungen.

428 Ebd., S. 655, meine Hervorhebungen.

429 Ebd., S. 658, meine Hervorhebungen.

430 Beide beginnen mit »Alors«. Ebd., S. 658 bzw. S. 660.

431 Ebd., S. 658, meine Hervorhebungen.

432 Ebd., S. 660, meine Hervorhebungen.

Zum dritten zeigt sich dieser Aspekt in Anbetracht des von Des Esseintes häufig mit Phänomenen aus der Medizin bzw. aus der Pathologie assoziierten Aussehens der Blumen:

Darstellung der Anlieferung der Blumen

Les jardiniers apportèrent encore de nouvelles variétés; [...] et, la plupart, comme rongées par des **syphilis** et des **lèpres**, tendaient des chairs livides, marbrées de roséoles, damassées de darts; [...] ; quelques-unes, enfin, paraissaient couvertes de **pansements**, plaquées d'axonge noire mercurielle, d'onguents verts de belladone, piquées de grains de poussière, par les micas jaunes de la poudre d'iodoforme.⁴³³

C'était l'Anthurium, une aroïdée récemment importée de Colombie en France; elle faisait partie d'un lot de cette famille à laquelle appartenait aussi un Amorphophallus, une plante de Cochinchine, aux feuilles taillées en truelles à poissons, aux longues **tiges** noires couturées de balafres, pareilles à des membres endommagés de nègre.⁴³⁵

On descendait des voitures une nouvelle fournée de monstres: [...] des Nidularium, ouvrant, dans des **lames de sabres**, des fondements écorchés et béants; [...].⁴³⁷

Darstellung des Albtraums

Il avait devant les yeux l'image de la **Grande Vérole**.

[...] Il s'affaissa, renonçant à la lutte, à la fuite; il ferma les yeux pour ne pas apercevoir l'affreux regard de la **Syphilis** qui pesait sur lui, [...].
[...]

Sur le sol quelque chose remua qui devint une femme **très pâle**, nue, les jambes moulées dans des bas de soie verts.
[...]

Alors il observa l'effrayante irritation. des seins et de la bouche, découvrit sur la peau du corps des **macules de bistre et de cuivre**, recula, égaré, mais l'oeil de la femme le fascinait et il avançait lentement, [...].⁴³⁴

Il les avait écartés, repoussés, éprouvant un dégoût sans borne à voir grouiller entre ses doigts ces **tiges** tièdes et fermes; [...].⁴³⁶

Il fit un effort surhumain pour se dégager de ses étreintes, mais d'un geste irrésistible, elle le retint, le saisit et, hagard, il vit s'épanouir sous les cuisses à l'air, le farouche Nidularium qui bâillait, en saignant, dans des **lames de sabre**.⁴³⁸

433 Ebd., S. 653, meine Hervorhebungen.

434 Ebd., S. 658 ff, meine Hervorhebungen.

435 Ebd., S. 654, meine Hervorhebungen.

436 Ebd., S. 660, meine Hervorhebungen.

437 Ebd., S. 654, meine Hervorhebungen.

438 Ebd., S. 660, meine Hervorhebungen.

(Fortsetzung)

Ils ressemblaient à un sabot, à un vide-poche, au-dessus duquel se retrousserait une langue humaine, au filet tendu, telle qu'on en voit dessinées sur les planches des ouvrages traitant des **affections de la gorge et de la bouche**; [...].⁴³⁹

Elle imitait le caoutchouc dont elle avait la feuille allongée, d'un vert métallique et sombre, mais du bout de cette feuille pendait une ficelle verte, descendait un cordon ombilical supportant une urne verdâtre, jaspée de violet, une espèce de **pipe** allemande en porcelaine, un nid d'oiseau singulier, qui se balançait, tranquille, montrant un intérieur tapissé de poils.⁴⁴¹

Cette figure ambiguë, sans sexe, était verte et elle ouvrait dans des paupières violettes, des yeux d'un bleu clair et froid, terribles; des **boutons entouraient sa bouche**; [...].⁴⁴⁰

Après quelques instants, alors qu'il commençait à reprendre haleine, des sanglots lui avaient fait lever la tête; la femme bouledogue était devant lui; et, lamentable et grotesque, elle pleurait à chaudes larmes, disant qu'elle avait perdu ses dents pendant la fuite, tirant de la poche de son tablier de bonne, des **pipes** en terre, les cassant et s'enfonçant des morceaux de tuyaux blancs dans les trous de ses gencives.⁴⁴²

Die Fatalität des von der präfigurierten Wahrnehmung der Hauptfigur dominierten Albtraums offenbart dessen Ende: »Il frôlait avec son corps la blessure hideuse de cette plante; il se sentit mourir, s'éveilla dans un sursaut, suffoqué, glacé, fou de peur, soupirant: – Ah! ce n'est, Dieu merci, qu'un rêve.«⁴⁴³ Das Asyndeton »suffoqué, glacé, fou de peur« illustriert dabei die starken Auswirkungen des Traums auf Des Esseintes' körperliches und seelisches Befinden.⁴⁴⁴ Der im Traum bevorstehende Tod wird im vorliegenden Fall durch das Aufwachen verhindert, welches einen völligen Wechsel der Wahrnehmungssituation impliziert. Bezeichnend für die Situation des Protagonisten ist, dass diese Um-

439 Ebd., S. 654, meine Hervorhebungen.

440 Ebd., S. 658, meine Hervorhebungen.

441 Ebd., S. 655, meine Hervorhebungen.

442 Ebd., S. 659f, meine Hervorhebungen.

443 Ebd., S. 660.

444 Der vorliegende Albtraum unterscheidet sich dabei von dem positiv konnotierten Phänomen, welches Ruth B. Antosh beschreibt. Diese hält den Umstand für charakteristisch, dass es sich bei den Albträumen Des Esseintes' häufig um das »Nachräumen« fremder Albträume handelt, über welche Des Esseintes zumindest in der ersten Hälfte des Buches noch die Kontrolle hat. Vgl. Ruth B. Antosh: *Reality and illusion in the novels of J.-K. Huysmans*, Amsterdam/Atlantic Highlands, N.J.: Rodopi 1986 (=Faux titre, 24), S. 88. In der vorliegenden Textstelle handelt es sich hingegen in erster Linie um ein subjektives Phänomen, wie auch Michel Collomb darlegt. Vgl. Michel Collomb: »Le cauchemar de Des Esseintes«, S. 83. Doch nicht nur insofern ist eine positive Konnotation des Albtraums in Kapitel acht des Romans nicht ersichtlich. Wanda G. Klee deutet jenen Albtraum darüber hinaus als Wendepunkt im Roman, in dessen Nachfolge Des Esseintes die von Ruth B. Antosh angeführte Beherrschung seiner Albträume nicht mehr gelingt. Vgl. Wanda G. Klee: *Leibhaftige Dekadenz. Studien zur Körperlichkeit in ausgewählten Werken von Joris-Karl Huysmans und Oscar Wilde*, S. 248–251.

stellung der Wahrnehmungssituation durch einen Prozess erfolgt, welcher sich der Kontrolle der Hauptfigur entzieht.⁴⁴⁵

4.2.7. Die präfigurierte Wahrnehmung als determinierendes Element der Liebeskonzeption Des Esseintes'

Der zuletzt angeführte Umstand ist symptomatisch für den Lebensentwurf Des Esseintes', dessen Wahrnehmungsweise einen derart starken Einfluss auf ihn ausübt, dass sie nicht nur seinen Lebensstil und seine Freizeitbeschäftigungen, sondern auch seine Liebeskonzeption prägt. Dies illustrieren in Kapitel neun zwei rückblickend geschilderte Liebesbeziehungen des Grafen:

Ces bonbons inventés par Siraudin et désignés sous la ridicule appellation de «Perles des Pyrénées» étaient une goutte de parfum de sarcanthus, une goutte d'essence féminine, cristallisée dans un morceau de sucre; ils pénétraient les papilles de la bouche, évoquaient des souvenirs d'eau opalisée par des vinaigres rares, de baisers très profonds tout imbibés d'odeurs.

D'habitude, il souriait, humant cet arôme amoureux, cette ombre de caresses qui lui mettait un coin de nudité dans la cervelle et ranimait, pour une seconde, le goût naguère adoré de certaines femmes; aujourd'hui, ils n'agissaient plus en sourdine, ne se bornaient plus à raviver l'image de désordres lointains et confus; ils déchiraient, au contraire, les voiles, jetaient devant ses yeux la réalité corporelle, pressante et brutale.⁴⁴⁶

Der Umstand, dass der Verzehr des Bonbons aus dem Hause Siraudin⁴⁴⁷ von Des Esseintes nicht nur mit dem weiblichen Geschlecht assoziiert wird, sondern ihm seine Erinnerungen in überaus deutlicher Form vergegenwärtigt,⁴⁴⁸ ist unter anderem durch eine kurz zuvor erfolgte Dickens-Lektüre bedingt:

Afin de changer le cours de ses idées, il essaya des lectures émollientes, tenta, en vue de se réfrigérer le cerveau, des solanées de l'art, lut ces livres si charmants pour les convalescents et les mal-à-l'aise que des œuvres plus tétaniques ou plus riches en phosphates fatigueraient, les romans de Dickens.

Mais ces volumes produisirent un effet contraire à celui qu'il attendait: ces chastes amoureux, ces héroïnes protestantes, vêtues jusqu'au cou, s'aimaient parmi les étoiles, se bornaient à baisser les yeux, à rougir, à pleurer de bonheur, en se serrant les mains.

445 Wanda G. Klee hebt diesen Umstand ebenfalls deutlich hervor und widerspricht an dieser Stelle Collomb, welcher das Aufwachen der Hauptfigur als Befreiung deutet. Vgl. ebd., S. 249.

446 JKHR1, S. 663f.

447 Marc Fumaroli sieht im Hersteller der Bonbons eine Parallele zu Edmond de Goncourts *Faustine*. Vgl. Joris-Karl Huysmans: *A Rebours*, texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, S. 419, Endnote 133.

448 Dieser Umstand wird durch die Wendung »pressante et brutale« und den Verweis auf visuelle Reize (»devant ses yeux«) zum Ausdruck gebracht.

Aussitôt cette exagération de pureté le lança dans un excès opposé; en vertu de la loi des contrastes, il sauta d'un extrême à l'autre, se rappela des scènes vibrantes et corsées, songea aux pratiques humaines des couples, aux baisers mélangés, aux baisers colombins, ainsi que les désigne la pudeur ecclésiastique, quand ils pénètrent entre les lèvres.⁴⁴⁹

Vor dem Hintergrund der durch die Lektüre angeregten Leidenschaft evoziert der Geschmack des Bonbons beim Protagonisten Erinnerungen an spezifische Liebesaffären:

C'était miss Urania, une Américaine, au corps bien découplé, aux jambes nerveuses, aux muscles d'acier, aux bras de fonte.

Elle avait été l'une des acrobates les plus renommées du Cirque. [...]

Peu à peu, en même temps qu'il l'observait, de singulières conceptions naquirent; à mesure qu'il admirait sa souplesse et sa force, il voyait un artificiel changement de sexe se produire en elle; ses singeries gracieuses, ses mièvreries de femelle s'effaçaient de plus en plus, tandis que se développaient, à leur place, les charmes agiles et puissants d'un mâle; en un mot, après avoir tout d'abord été femme, puis, après avoir hésité, après avoir avoisiné l'androgynie, elle semblait se résoudre, se préciser, devenir complètement un homme.⁴⁵⁰

Des Esseintes' Interesse wird durch den Gegensatz zwischen dem weiblichen Geschlecht der Miss Urania und ihrem auf die Hauptfigur maskulin wirkenden Körperbau angeregt, der seine onomastische Entsprechung im Namen der Akrobatin findet.⁴⁵¹ In der Wahrnehmung des Protagonisten werden die als männlich interpretierten körperlichen Merkmale der Frau mit fortlaufender Betrachtung zunehmend dominanter, sodass die eigentlich weibliche Athletin in den Augen der Hauptfigur zunächst zu einer androgynen, sodann zu einer gänzlich männlichen Figur wird.⁴⁵² Infolgedessen hat Des Esseintes den Eindruck, mit Hilfe von Miss Urania eine ihm eigene Phantasie befriedigen zu können, nämlich den Wunsch nach einem Tausch der Geschlechterrollen:

Cet échange de sexe entre miss Urania et lui, l'avait exalté; nous sommes voués l'un à l'autre, assurait-il; à cette subite admiration de la force brutale jusqu'alors exécrée, se

449 JKHR1, S. 662f.

450 Ebd., S. 664.

451 Zur Ambiguität des Namens, der sowohl auf Urania als auch auf Uranos bezogen werden kann, vgl. *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*, hrsg. v. Hubert Cancik, Helmuth Schneider und Manfred Landfester, Stuttgart/Weimar: Metzler, zitiert nach: <http://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/urania-e1225310>, Artikel »Urania« (15.08.14) bzw. Lutz Käppel: »Uranos«, in: *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*, zitiert nach: <http://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/uranos-e1225470> (15.08.2014). Vgl. dazu auch Joris-Karl Huysmans: *A Rebours*, texte présenté et commenté par Rose Fortassier, S. 336, welche auf das Auftreten des Motivs bei den von Huysmans bewunderten Autoren Degas und Rops verweist.

452 Vgl. dazu auch Françoise Court-Perez: *Joris-Karl Huysmans. A rebours*, S. 67–71.

joignit enfin l'exorbitant attrait de la boue, de la basse prostitution heureuse de payer cher les tendresses malotrues d'un souteneur.

En attendant qu'il se décidât à séduire l'acrobate, à entrer, si faire se pouvait, dans la réalité même, il confirmait ses rêves, en posant la série de ses propres pensées sur les lèvres inconscientes de la femme, en relisant ses intentions qu'il plaçait dans le sourire immuable et fixe de l'histrionne tournant sur son trapèze.⁴⁵³

Die in der zitierten Textstelle auftretenden rhetorischen Figuren der Metapher⁴⁵⁴ und des Vergleichs⁴⁵⁵ sowie der Verweis auf die Theaterterminologie mittels des Substantivs »histrionne« entlarven die Begierde Des Esseintes' als Versuch der Verwirklichung eines imaginativen und mythisch präfigurierten Liebesszenarios.⁴⁵⁶ Dieser Umstand erklärt auch die merkwürdige Beziehung zu Miss Urania, für die der Protagonist keinerlei Gefühle hegt; vielmehr fühlt sich dieser nur insoweit von der Physis der Athletin angezogen, als er sich von ihr die Erfüllung seiner imaginativen Vorstellungen und Sehnsüchte sowie der aus ihnen resultierenden moralisch-frivolen Implikationen erhofft.⁴⁵⁷ Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch der Anspruch der Hauptfigur auf die Kontrolle des Liebes-szenarios, welcher sich in Form von zwei Aspekten äußert: zum einen in dem Wunsch, die Akrobatin zu ›besitzen‹, zum anderen in dem Verfahren, die Frau zum ›Sprachrohr‹ seiner eigenen Gedanken zu degradieren.⁴⁵⁸

Verglichen mit der imaginierten Liebesbeziehung erweist sich die wirkliche Affäre für Des Esseintes als Enttäuschung:

453 JKHR1, S. 664f.

454 Die in der Textpassage vorkommenden Metaphern lauten »clownesse« und »grossier hercule«.

455 Hierzu zählen die Ausdrücke »de même qu'un robuste gaillard s'éprend d'une fille grêle«, »pareille à moi« und »ainsi qu'une fillette chlorotique«. Die Wendung »l'esprit de comparaison« ist zwar kein Vergleich im engeren Sinne, versprachlicht jedoch eine vom Akt des Vergleichens geprägte Geisteshaltung.

456 Die Theatralität des höchst Baudelaireschen Wortes stellt Laure Lévêque bezüglich der Salomedarstellung im Roman heraus, in welcher das Konzept ebenfalls auftritt. Vgl. Laure Lévêque: »Fétiches intertextuels: alluvions, allusions et illusions du récit dans À Rebours de Huysmans«, S. 254. Vgl. dazu auch die Ausführungen Kirsten Kramers, die jenes Element im Rahmen des Hysteriephänomens untersucht. Vgl. Kirsten Kramer: »Moderne ›vision‹ und dekadenter ›nervosisme‹: Zur wissens- und kulturhistorischen Begründung der Ästhetik der Nervosität in Huysmans' A rebours«, S. 178f.

457 Vgl. auch Hiltrud Gnüg: *Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur*, S. 277 bzw. Wanda G. Klee: *Leibhaftige Dekadenz. Studien zur Körperlichkeit in ausgewählten Werken von Joris-Karl Huysmans und Oscar Wilde*, S. 245. Vgl. ferner die Arbeit Mireille Dottin-Orsinis, nach deren Auffassung Frauen im Roman vor allem als Substitute unterschiedlicher Art fungieren. Vgl. Mireille Dottin-Orsini: »Des Esseintes et les femmes peintes«, in: Groupe de recherche *Les états du texte* (Hrsg.): *J.-K. Huysmans: »Le territoire des à rebours«*, S. 47–66, hier besonders S. 49f.

458 Der zuletzt angeführte Aspekt wird sprachlich dadurch versinnbildlicht, dass Miss Urania in der gesamten Darstellung der Liebesbeziehung keine Redeanteile besitzt.

Mais aussitôt que ses vœux furent exaucés, son désappointement dépassa le possible. Il s'était imaginé l'Américaine, stupide et bestiale comme un lutteur de foire, et sa bêtise était malheureusement toute féminine. Certes, elle manquait d'éducation et de tact, n'avait ni bon sens ni esprit, et elle témoignait d'une ardeur animale, à table, mais tous les sentiments enfantins de la femme subsistaient en elle; elle possédait le caquet et la coquetterie des filles entichées de balivernes; la transmutation des idées masculines dans son corps de femme n'existait pas.

Avec cela, elle avait une retenue puritaine, au lit et aucune de ces brutalités d'athlète qu'il souhaitait tout en les craignant; elle n'était pas sujette comme il en avait, un moment, conçu l'espoir, aux perturbations de son sexe. [...]

Fatalement, des Esseintes rentra dans son rôle d'homme momentanément oublié; ses impressions de féminité, de faiblesse, de quasi-protection achetée, de peur même, disparurent; l'illusion n'était plus possible; miss Urania était une maîtresse ordinaire, ne justifiant en aucune façon, la curiosité cérébrale qu'elle avait fait naître.⁴⁵⁹

Sowohl das Sozial- als auch das Sexualverhalten der Miss Urania stehen ihrem von Des Esseintes als männlich interpretierten Körper diametral gegenüber, weswegen sich beide Elemente nicht mit jener Rolle in Einklang bringen lassen, welche der Protagonist in seiner Vorstellung für die Akrobatin konzipiert hatte. Aufgrund dessen lässt sich der von der Hauptfigur ersehnte Tausch der Geschlechter mit Hilfe der Athletin nicht umsetzen. Das als ›Illusion‹ bezeichnete Liebesvorhaben wird durch die von Des Esseintes bei Miss Urania festgestellte Weiblichkeit insofern ihrer Grundlage beraubt, als dieser die Frau aufgrund dessen nicht mehr zum Sinnbild der extremen Männlichkeit⁴⁶⁰ zu idealisieren vermag. Dadurch wiederum verliert die Selbststilisierung⁴⁶¹ des Protagonisten sowohl ihre Funktion als auch ihre Existenzberechtigung.

Auch Des Esseintes' Beziehung zu einer Bauchrednerin steht ganz im Zeichen seiner präfigurierten Wahrnehmung:

À la stupeur d'une foule que ces exercices mettaient mal à l'aise, elle faisait parler, à tour de rôle, des enfants en carton, rangés en flûte de pan, sur des chaises; elle conversait avec des mannequins presque vivants et, dans la salle même, des mouches bourdonnaient autour des lustres et l'on entendait bruire le silencieux public qui s'étonnait d'être assis et se reculait instinctivement dans ses stalles, alors que le roulement d'imaginaires voitures le frôlait, en passant, de l'entrée jusqu'à la scène.

459 JKHR1, S. 665.

460 Zum Motiv der Männlichkeit im Roman insbesondere im Hinblick auf den Protagonisten vgl. Walter Erhart: »Künstliche Paradiese der Männlichkeit. Joris-Karl Huysmans' *Gegen den Strich*«, in: Karin Tebben (Hrsg.): *Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 171–188.

461 Vgl. dazu auch Anne Kristin Tietenbergs Untersuchung, welche die performativen Aspekte dandyistischer Selbstinszenierung untersucht und dabei unter anderem auch *À rebours* vor dem Hintergrund des Dandymotivs analysiert. Vgl. Anne Kristin Tietenberg: *Der Dandy als Grenzgänger der Moderne: Selbststilisierungen in Literatur und Popkultur*, besonders S. 210–230.

Des Esseintes avait été fasciné; une masse d'idées germa en lui; tout d'abord il s'empressa de réduire, à coups de billets de banque, la ventriloque qui lui plut par le contraste même qu'elle opposait avec l'Américaine. Cette brunette suintait des parfums préparés, malsains et capiteux, et elle brûlait comme un cratère; en dépit de tous ses subterfuges, des Esseintes s'épuisa en quelques heures; il n'en persista pas moins à se laisser complaisamment gruger par elle, car plus que la maîtresse, le phénomène l'attirait.⁴⁶²

Obschon die Bauchrednerin dem Protagonisten in optischer Hinsicht insofern zusagt, als sie ein Gegenbild zur Akrobatin darstellt und darüber hinaus auch die olfaktorischen und taktilen Sinnesreize auf die Hauptfigur interessant wirken, ist Des Esseintes ähnlich wie bei Miss Urania nicht an einer sentimentalen Beziehung mit der Frau, sondern vielmehr an der von dieser ausgeübten Disziplin interessiert. Der Protagonist sieht in der Letzteren nämlich die Möglichkeit, imaginative Wunschvorstellungen zu verwirklichen:⁴⁶³

Il fit apporter, un soir, un petit sphinx, en marbre noir, couché dans la pose classique, les pattes allongées, la tête rigide et droite; et une chimère, en terre polychrome, brandissant une crinière hérissée, dardant des yeux féroces, éventant avec les sillons de sa queue ses flancs gonflés ainsi que des soufflets de forge. [...]

Avec des intonations étranges qu'il lui avait fait longuement et patiemment répéter à l'avance, elle anima, sans même remuer les lèvres, sans même les regarder, les deux monstres.

Et dans le silence de la nuit, l'admirable dialogue de la Chimère et du Sphinx commença, récité par des voix gutturales et profondes, rauques, puis aiguës, comme sur-humaines.

»– Ici, Chimère, arrête-toi.«

»– Non; jamais.«

Bercé par l'admirable prose de Flaubert, il écoutait, pantelant, le terrible duo et des frissons le parcoururent, de la nuque aux pieds, quand la Chimère proféra la solennelle et magique phrase:

»Je cherche des parfums nouveaux, des fleurs plus larges, des plaisirs inédits.«

Ah! c'était à lui-même que cette voix aussi mystérieuse qu'une incantation, parlait; c'était à lui qu'elle racontait sa fièvre d'inconnu, son idéal inassouvi, son besoin d'échapper à l'horrible réalité de l'existence, à franchir les confins de la pensée, à tâtonner sans jamais arriver à une certitude, dans les brumes des au-delà de l'art! – Toute la misère de ses propres efforts lui refoula le coeur.⁴⁶⁴

462 JKHR1, S. 666.

463 Vgl. Nancy Kline Piore: »Mouth pieces: ventriloquy in Huysmans ,A Rebours' and Apollinaire ,Les souvenirs bavards'«, in: *Degré Second* Bd. 6/1982, S. 121–133, hier S. 123.

464 JKHR1, S. 666f.

Die Theatralität des Liebesspiels mit der Bauchrednerin wird von Des Esseintes gezielt inszeniert,⁴⁶⁵ wie nicht nur die von ihm angeleitete, akribisch einstudierte Rezitation eines Flauberts⁴⁶⁶ *La Tentation de saint Antoine* entstammenden Dialogs,⁴⁶⁷ sondern auch das Platzieren von Requisiten⁴⁶⁸ von symbolischer Bedeutung⁴⁶⁹ illustriert. Auf diese Weise schafft der Protagonist eine Atmosphäre, in welcher er sich gänzlich seiner präfigurierten Wahrnehmung hingeben kann und die dergestalt konzipiert ist, dass optische Reize zugunsten einer verstärkten akustischen Perzeption in den Hintergrund treten. Das von der Hauptfigur wahrgenommene Schauspiel vereinnahmt diese derart, dass es sich bei ihr in Form eines Schauderns sogar körperlich manifestiert. Die gesamte Szene zeugt dabei sowohl implizit als auch explizit von den Auswirkungen der präfigurierten Wahrnehmung Des Esseintes': Illustrativ für diesen Sachverhalt sind sowohl die explizite Aufführung des Textes Flauberts als auch die impliziten Parallelen der gesamten Textstelle zu Baudelaires *Le Balcon*⁴⁷⁰. Des Weiteren entlarvt die vom Protagonisten als feierlich und zauberhaft empfundene Äußerung »Je cherche des parfums nouveaux, des fleurs plus larges, des plaisirs inédits« Des Esseintes' ästhetisches Leitprogramm der Suche nach neuen Empfindungen durch die bewusste Evokation von Sinnesreizen als Resultat literarischer Adaption. Dieser Umstand findet seine Entsprechung in der Wahrnehmungssituation des Protagonisten, welcher einen spezifisch ausgewählten ästhetischen Leitsatz in Form eines akustischen Reizes auf sich wirken lässt.

465 Vgl. Nathalie Limat-Letellier: *Le désir d'emprise dans A rebours de J.-K. Huysmans*, S. 52ff. Vgl. dazu auch Daniel Grojnowski: *À rebours de J.-K. Huysmans*, S. 44f.

466 Der Einfluss des Textes, wie auch seines Autors, geht weit über die vorliegende Textstelle hinaus, wie Bertrand Marchal dargelegt hat. Vgl. Bertrand Marchal: »Huysmans émule de Flaubert: Tentation de la réécriture, réécriture de La Tentation (A rebours, La Tentation de saint Antoine, et Hérodiade)«, in: A. W. Raitt/Mike Freeman (Hrsg.): *The process of art. Essays on nineteenth-century French literature, music, and painting in honour of Alan Raitt*, Oxford/New York: Clarendon Press/Oxford University Press 1998, S. 101–111.

467 Für die entsprechenden Textstellen der teils wörtlich zitierten Textpassagen vgl. Joris-Karl Huysmans: *A Rebours*, texte présenté et commenté par Rose Fortassier, S. 336f.

468 Das Motiv der Chimäre ist im europäischen Fin de Siècle durchaus verbreitet, wie nicht nur die 1890 von Gabriele D'Annunzio veröffentlichte Gedichtsammlung *La Chimera* illustriert. Ähnlich wie bei der Sphinx verweist der optische Kontrast zwischen Körper und Kopf auf eine ihr innewohnende Ambivalenz. Auf das Motiv bei D'Annunzio geht Lea Ritter-Santini in ihrer Publikation ein. Vgl. Lea Ritter-Santini: »Die Krallen der Chimäre. Gabriele D'Annunzios sprachliche Invention«, in: Lea Ritter-Santini: *Lesebilder. Essays zur europäischen Literatur*, Stuttgart: Klett-Cotta 1978, S. 212–250, hier S. 241ff. Zum Motiv der Sphinx vgl. *Metzler-Lexikon literarischer Symbole*, hrsg. v. Günter Butzer und Joachim Jacob, Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 357, Artikel »Sphinx«.

469 Rose Fortassier verweist auf die Präsenz des Motivs der Sphinx in Texten von Zola und Goncourt sowie in einem Gemälde Moreaus. Sie deutet das Symbol als Sinnbild für die geheimnisvollen Aspekte des weiblichen Geschlechts. Vgl. Joris-Karl Huysmans: *A Rebours*, texte présenté et commenté par Rose Fortassier, S. 336f.

470 Vgl. Guy Sagnes: »Structures baudelairiennes dans A Rebours«, S. 85f.

4.3. Problematische Elemente der Lebenskonzeption Des Esseintes'

Die zuletzt untersuchte Textstelle offenbart zwei der insgesamt drei wesentlichen Probleme der Lebenskonzeption Des Esseintes': zum ersten ein gesellschaftlich-soziales, zum zweiten ein epistemologisches.

4.3.1. Gesellschaftlich-soziale Schwächen des Lebensentwurfs

So bedingt die ästhetische Leitvorstellung der Hauptfigur in zwischenmenschlicher Hinsicht eine Selbstbezogenheit,⁴⁷¹ die nicht nur anhand der zu Beginn des Romans vollzogenen Distanzierung⁴⁷² von der Gesellschaft,⁴⁷³ sondern auch am Beispiel des letzten Absatzes der zuletzt zitierten Textpassage in zweifacher Hinsicht ersichtlich wird: Darin wird zum ersten die Selbstbezogenheit der Hauptfigur auf sprachlicher Ebene mittels entsprechender Pronomina⁴⁷⁴ verbalisiert. Durch die Verwendung des freien indirekten Stils wird jener Aspekt zum zweiten ebenfalls in erzähltechnischer Hinsicht herausgestellt.

4.3.2. Epistemologische Defizite des Lebensentwurfs

Auch in epistemologischer Hinsicht erweist sich das Lebensmodell Des Esseintes' im Hinblick auf zwei Aspekte als problematisch. So hat der Wunsch des Protagonisten nach immer neuen Reizen erstens zur Folge, dass jeder Sinnesindruck insofern prekär ist, als dieser der Hauptfigur ab dem Moment der Perception bekannt ist, wodurch der Sinnesreiz das für den ästhetischen Vorsatz der Hauptfigur zentrale Merkmal der Neuheit verliert. Zweitens begrenzt Des

471 Vgl. dazu Anne Amend-Söchting: *Ichkulte. Formen gebündelter Subjektivität im französischen Fin de Siècle-Roman*, S. 114–186, insbesondere S. 152.

472 Insofern scheint Hans Sanders Bemerkung einleuchtend, wenn dieser angibt, »[d]ie soziale Lebenswelt ist bloße Folie für die Hinwendung zur Subjektivität.« Hans Sanders: *Institution Literatur und Roman. Zur Rekonstruktion der Literatursoziologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981 (=Edition Suhrkamp, 668), S. 180.

473 Zur gesellschaftskritischen Dimension des Werks vgl. Ulrich Mölk: »Gesellschaftskritik à rebours? Über einige Ansichten des Herzogs Jean Floressas des Esseintes«, in: Hanspeter Plocher (Hrsg.): *Esprit civique und Engagement. Festschrift für Henning Krauss zum 60. Geburtstag*, Tübingen: Stauffenburg 2003 (=Stauffenburg-Festschriften), S. 459–466. Vgl. dazu auch Pierre Cogny: »La destruction du couple nature-société dans l'A Rebours de J.-K. Huysmans«.

474 Im letzten Absatz der Textstelle treten vier Possessivpronomen (»sa«, »son«, »son«, »ses«) und drei Objektpronomen (»à lui«, »à lui«, »lui«) auf.

Esseintes' ästhetisches Verfahren der gezielten Evokation erlesener Sinnesreize die erkenntnistheoretische Dimension maximal auf den Bereich der Selbsterkenntnis, da die vom Protagonisten perzipierten Eindrücke die Folge einer durch Hilfsmittel herbeigeführten, geplanten Selbststimulation sind. Dieser Aspekt wiegt umso schwerer, als Des Esseintes' Wahrnehmung, wie bereits dargelegt, in starkem Maße präfiguriert ist. Infolgedessen ist jeder erkenntnistheoretische Gewinn, den die Hauptfigur erzielen kann, entweder die bloße Wiederholung eines bereits zuvor adaptierten Elements, oder die Übertragung eines ebensolchen auf die eigene Person. Jegliche Form der Erfahrung des Protagonisten erweist sich insofern, wie Stefano Brugnolo anführt, als »meta-esperienza, una esperienza svuotata del suo senso concreto-naturale, una esperienza trasposta, ricostruita, ›montata‹, citata.«⁴⁷⁵ Sinnbildlich dafür ist die zuletzt untersuchte Textpassage: Was Des Esseintes der perzipierten Szene entnimmt, ist, dass sich der von ihm ausgewählte Dialog zweifellos auf seine Befindlichkeit übertragen lässt; dabei muss er jedoch ebenfalls konstatieren, dass ihm eine Erkenntnis »au-delà de l'art«, also jenseits des von ihm selbst durch Kunst und Künstlichkeit gestalteten Lebensbereichs, verwehrt bleibt.⁴⁷⁶

4.3.3. Die metaphysische Problematik des Lebensentwurfs

Zusätzlich zu den beiden oben beschriebenen Defiziten weist die Lebenskonzeption des Protagonisten noch eine dritte Problematik auf. Es handelt sich dabei um eine metaphysische Vakanz, die sich in Form eines Mangels an historischer Sinnbildung manifestiert. Dies wird besonders im 13. Kapitel des Romans deutlich, in dem Des Esseintes einige Kinder beim Kampf und eine Scheibe Brot beobachtet:

Les marmots se battaient maintenant. Ils s'arrachaient des lambeaux de pain qu'ils s'enfonçaient, dans les joues, en se suçant les doigts. Des coups de pied et des coups de poing pleuvaient et les plus faibles, foulés par terre, ruaient, et pleuraient, le derrière raboté par les caillasses.

Ce spectacle ranima des Esseintes; [...]; devant l'acharnement de ces méchants mômes, il songea à la cruelle et abominable loi de la lutte pour l'existence, et bien que

475 Stefano Brugnolo: »A rebours o della simulazione«, in: Elio Mosele (Hrsg.): *Joris-Karl Huysmans e l'immaginario decadente. Atti del Seminario di Studio di Malcesine (2-4 maggio 1991)*, Fasano: Schena 1992 (=Quaderni del castello, 1), S. 117-140, hier S. 132.

476 Dieser Sachverhalt wird sprachlich durch drei Aspekte zum Ausdruck gebracht: zum einen durch das zwei Mal vorkommende Präfix »in-«; zum zweiten durch jeweils eine Wendung aus dem semantischen Feld der Grenze (»confins de la pensée«) sowie der Unsicherheit (»sans jamais arriver à une certitude«) und zum dritten durch eine Metapher für schlechte Sichtverhältnisse (»les brumes des au-delà de l'art«).

ces enfants fussent ignobles, il ne put s'empêcher de s'intéresser à leur sort et de croire que mieux eût valu pour eux que leur mère n'eût point mis bas.⁴⁷⁷

Die Betrachtung des Streits um die Brotscheibe führt der Hauptfigur die Grausamkeit des Lebens vor Augen. Davon ausgehend schlussfolgert Des Esseintes, dass es für die Kinder besser gewesen wäre, wenn diese niemals zur Welt gekommen wären. Die dergestalt zum Ausdruck gebrachte pessimistische Sichtweise macht nicht nur insofern implizit die Präfiguration der Wahrnehmung des Protagonisten kenntlich, als die Textstelle intertextuell sowohl auf Charles Baudelaires Gedicht *Bénédiction*⁴⁷⁸ als auch auf die mit Darwin assoziierte Denkvorstellung vom ›struggle for life‹⁴⁷⁹ verweist. Die Textpassage zeugt darüber hinaus von einer Weltanschauung, die von einem ähnlichen Chaos geprägt ist wie der Faustkampf der Kinder und deren zentrale Instanzen historischer Sinnbildung und metaphysischer Orientierung von einem tiefgreifenden und die gesamte Gesellschaft umfassenden Pessimismus verdrängt wurden:

Et l'avenir était, en somme, égal pour tous et, ni les uns, ni les autres, s'ils avaient eu un peu de bon sens, n'auraient pu s'envier. Pour les riches, c'étaient dans un milieu différent, les mêmes passions, les mêmes tracas, les mêmes peines, les mêmes maladies, et c'étaient aussi les mêmes jouissances médiocres, qu'elles fussent alcooliques, littéraires ou charnelles. Il y avait même une vague compensation à tous les maux, une sorte de justice qui rétablissait l'équilibre du malheur entre les classes, en dispensant plus aisément les pauvres des souffrances physiques qui accablaient plus implacablement le corps plus débile et plus émacié des riches.⁴⁸⁰

Besonders deutlich wird dieser Verfall sinnbildender Instanzen am Beispiel der Rolle der Religion wenige Zeilen später:

Quelle folie que de procréer des gosses! pensait des Esseintes. Et dire que les ecclésiastiques qui ont fait vœu de stérilité ont poussé l'inconséquence jusqu'à canoniser saint Vincent de Paul parce qu'il réservait pour d'inutiles tortures des innocents!

Grâce à ses odieuses précautions, celui-là avait reculé, pendant des années, la mort d'êtres inintelligents et insensibles, de telle façon que, devenus, plus tard, presque compréhensifs et, en tout cas, aptes à la douleur, ils pussent prévoir l'avenir, attendre et redouter cette mort dont ils ignoraient naguère jusqu'au nom, quelques-uns même, l'appeler, en haine de cette condamnation à l'existence qu'il leur infligeait en vertu d'un code théologique absurde!⁴⁸¹

477 JKHR1, S. 717.

478 Vgl. ebd., S. 717, Fußnote 3.

479 Vgl. ebd., S. 717, Fußnote 2.

480 Ebd., S. 717.

481 Ebd., S. 717f.

Indem Des Esseintes die karitativen Taten des Heiligen Vinzenz von Paul metaphorisch als Folter bezeichnet, verkehrt⁴⁸² er das christliche Leitideal der Barmherzigkeit zur Sünde und beraubt auf diese Weise den christlichen Glauben seiner Grundlage. Dadurch degradiert der Protagonist das Christentum in theologischer Hinsicht zur Absurdität, die dem Subjekt weder historische Orientierung noch metaphysische Bedeutung zu vermitteln vermag.

Nach der christlichen Religion kritisiert die Hauptfigur mit dem Fortschritt und der Freiheit zwei weitere Denkvorstellungen zur Stiftung historisch-metaphysischer Orientierung:

Et depuis que ce vieillard était décédé, ses idées avaient prévalu; on recueillait des enfants abandonnés au lieu de les laisser doucement périr sans qu'ils s'en aperçussent, et cependant cette vie qu'on leur conservait, devenait, de jours en jours, plus rigoureuse et plus aride! Sous prétexte de liberté et de progrès, la Société avait encore découvert le moyen d'aggraver la misérable condition de l'homme, en l'arrachant à son chez lui, en l'affublant d'un costume ridicule, en lui distribuant des armes particulières, en l'abrutissant sous un esclavage identique à celui dont on avait jadis affranchi, par compassion, les nègres, et tout cela pour le mettre à même d'assassiner son prochain, sans risquer l'échafaud, comme les ordinaires meurtriers qui opèrent, seuls, sans uniformes, avec des armes moins bruyantes et moins rapides.⁴⁸³

Erneut greift Des Esseintes auf das Stilmittel der Verkehrung zurück und relativiert sowohl Freiheit als auch Fortschritt durch einen Vergleich mit der früheren Abschaffung der Sklaverei. Damit zieht er beide Konzepte ins Lächerliche und nimmt ihnen so ihren Status als Instanz historisch-metaphysischer Orientierung.

Das Fazit des Protagonisten über seine Zeit fällt in Anbetracht der metaphysischen Vakanz ernüchternd aus:

Quelle singulière époque, se disait des Esseintes, que celle qui, tout en invoquant les intérêts de l'humanité, cherche à perfectionner les anesthésiques pour supprimer la souffrance physique et prépare, en même temps, de tels stimulants pour aggraver la douleur morale!⁴⁸⁴

Des Esseintes' Kritik richtet sich gegen den Umstand, dass infolge der Schwerpunktsetzung auf die physische Bewahrung menschlichen Lebens die psychischen und metaphysischen Probleme nicht nur in den Hintergrund treten, sondern sogar noch verschärft werden. In Anbetracht des somit konstatierten Zustands historisch-metaphysischer Orientierungslosigkeit sehnt sich die

482 Diese Verkehrung wird durch den Rückgriff auf christliches Vokabular verbalisiert (»les ecclésiastiques«, »condamnation«, »code théologique«).

483 Ebd., S. 718.

484 Ebd., S. 718.

Hauptfigur nach einem rettenden Deutungssystem zur Bildung historisch-metaphysischen Sinns:

Ainsi ses tendances vers l'artifice, ses besoins d'excentricité, n'étaient-ils pas, en somme, des résultats d'études spécieuses, de raffinements extraterrestres, de spéculations quasi-théologiques; c'étaient, au fond, des transports, des élans vers un idéal, vers un univers inconnu, vers une béatitude lointaine, désirable comme celle que nous promettent les Écritures.⁴⁸⁵

Der Vergleich mit der Heiligen Schrift und die Bezeichnung »quasi-théologiques« illustrieren die Affinitäten zwischen der Religion und dem von Des Esseintes erstrebten Deutungssystem zur Sinnbildung, auf welches er sein Verhalten und seine Wesenszüge zurückführt. Daran zeigt sich einerseits das ambivalente Verhältnis des Protagonisten zur Religion, deren Status als Medium historisch-metaphysischer Orientierung er zwar, wie oben angeführt, in Abrede stellt, der er sich allerdings nicht vollends zu entziehen vermag:

– Il n'y a pas à dire, pensait des Esseintes s'essayant à se raisonner, à suivre la marche de cette ingestion de l'élément Jésuite, à Fontenay; j'ai, depuis mon enfance, et sans que je l'aie jamais su, ce levain qui n'avait pas encore fermenté; ce penchant même que j'ai toujours eu pour les objets religieux en est peut-être une preuve.

Mais il cherchait à se persuader le contraire, mécontent de ne plus être maître absolu chez lui [...].

Mais, il avait beau invoquer toutes ces raisons, il ne parvenait pas complètement à se convaincre. Certes, en se résumant, il persistait à considérer la religion ainsi qu'une superbe légende, qu'une magnifique imposture, et cependant, en dépit de toutes ces explications, son scepticisme commençait à s'entamer.⁴⁸⁶

Andererseits verdeutlicht Des Esseintes' an der katholischen Religion⁴⁸⁷ orientierter Wunsch nach einer transzendenten⁴⁸⁸ Instanz historischer und metaphysischer Orientierung, dass die Suche des Protagonisten nach einem sinnbildenden Bezugssystem nicht nur eine Folge seiner klösterlichen Erziehung ist. Das Bedürfnis nach historisch-metaphysischer Orientierung erweist sich in erster Linie als Resultat umfassender Lektüren theologischer Texte:

La lecture des ouvrages latins qu'il aimait, d'ouvrages presque tous rédigés par des évêques et par des moines, avait sans doute contribué à déterminer cette crise. Enveloppé dans une atmosphère de couvent, dans un parfum d'encens qui lui grisaient la

485 Ebd., S. 645.

486 Ebd., S. 644f.

487 Diese wird auch anhand des Rückgriffs auf ein Motiv aus der Bibel deutlich. Vgl. ebd., S. 644, Fußnote 1.

488 Vgl. Philippe Delaveau: »A rebours: une Recherche de l'absolu?«, in: *A Rebours* Bd. 29/1984, S. 57–71, hier vor allem S. 63f.

tête, il s'était exalté les nerfs et par une association d'idées, ces livres avaient fini par refouler les souvenirs de sa vie de jeune homme, par remettre en lumière ceux de sa jeunesse, chez les Pères.

[...]

À examiner le travail de sa pensée, à chercher à en relier les fils, à en découvrir les sources et les causes, il en vint à se persuader que ses agissements, pendant sa vie mondaine, dérivèrent de l'éducation qu'il avait reçue.⁴⁸⁹

Die Auswirkungen der christlichen Lektüre auf die Befindlichkeit und die Wahrnehmung des Protagonisten legen dar, dass Des Esseintes' Suche nach historisch-metaphysischer Sinnbildung von dessen präfigurierter Wahrnehmung geprägt ist. Letztere ist jedoch die Ursache für die oben aufgeführten gesellschaftlich-sozialen und epistemologischen Schwächen und als solche einer der Hauptgründe für die mangelnde Stabilität des Lebensentwurfs der Hauptfigur. Die Tatsache, dass deren präfigurierte Wahrnehmung ein Beleg für die kontinuierliche Nachwirkung ästhetischen und literarischen Gedankenguts auf jeglichen Perzeptionsprozess ist, illustriert die geringen Erfolgsaussichten von Des Esseintes' »verzweifelte[r] Suche nach einem Pharmakon, das seinem Leben einen Sinn verleihen könnte«⁴⁹⁰. Die Ursache für diese Suche ist zugleich die negative Kehrseite jener Erfahrung von Kontingenz, die Kirsten Kramer als spezifisch modernes Element des Romans erachtet. Kramer betont am Beispiel von *À rebours* nämlich die

Entstehung neuartiger Perzeptionsmodi und Darstellungsverfahren, die den traditionellen Bedingungs Zusammenhang von Wahrnehmung und Erkenntnis aufheben und darin eine Kontingenzerfahrung freisetzen, die unwiderruflich im Zeichen der Moderne steht.⁴⁹¹

4.3.4. Die Persistenz der präfigurierten Wahrnehmung

Obwohl Des Esseintes die Problematik seiner eigenen Situation bedauert, ist er nicht dazu imstande, sein Wahrnehmungs- und infolgedessen sein Lebensmodell langfristig zu modifizieren. Insoweit ist es wenig verwunderlich, dass auch die Liebesaffäre mit der Bauchrednerin, welche der Hauptfigur zumindest zeitweise Trost zu spenden vermag, nicht von Dauer ist:

Leur liaison continua, mais bientôt les défaillances de des Esseintes s'aggravèrent; l'effervescence de sa cervelle ne fondait plus les glaces de son corps: les nerfs

489 JKHR1, S. 644f.

490 Heidrun Schnitzler: *Bilderkult. Kunstanebetung und Katholizismus in der Literatur des französischen Fin de Siècle: Huysmans, Zola, Rodenbach*, S. 78.

491 Kirsten Kramer: »Moderne ‚vision‘ und dekadenter ‚nervosisme‘: Zur wissens- und kulturhistorischen Begründung der Ästhetik der Nervosität in Huysmans' *À rebours*«, S. 182.

n'obéissaient plus à la volonté; les folies passionnelles des vieillards le dominèrent. Se sentant devenir de plus en plus indécis près de cette maîtresse, il recourut à l'adjuvant le plus efficace des vieux et inconstants prurits, à la peur.

Pendant qu'il tenait la femme entre ses bras, une voix de rogomme éclatait derrière la porte: »Ouvriras-tu? je sais bien que t'es avec un miché, attends, attends un peu, salope!« – Aussitôt, de même que ces libertins excités par la terreur d'être pris en flagrant délit, à l'air, sur les berges, dans le Jardin des Tuileries, dans un rambuteau ou sur un banc, il retrouvait passagèrement ses forces, se précipitait sur la ventriloque dont la voix continuait à tapager hors de la pièce, et il éprouvait des allégresses inouïes, dans cette bousculade, dans cette panique de l'homme courant un danger, interrompu, pressé dans son ordure.⁴⁹²

Mit dem Fortgang der Beziehung macht sich bei Des Esseintes zunehmend die durch seine Neurose bedingte Willensschwäche bemerkbar, sodass es ihm nicht mehr gelingt, die aus der Perzeption der gezielt evozierten Sinneseindrücke resultierende Reizung seiner Nerven auf ein kontrollierbares Maß zu beschränken. Anstatt jedoch seine Wahrnehmungsweise und seinen Lebenswandel in Anbetracht dieses Umstands abzulegen oder zumindest anzupassen, versucht die Hauptfigur, die Symptome durch eine Verschärfung ebenjener Wahrnehmungsmuster zu lindern, die für ihre Situation mitverantwortlich sind. So wird der Sachverhalt, dass ein anderer Mann die Bauchrednerin während des Liebesspiels mit dem Protagonisten zu sehen wünscht, vom letzteren als Ursprung neuer Sinnesreize aufgefasst. Auf der Grundlage des dadurch ausgelösten Gefühls der Angst, beim Liebesakt erwischt zu werden, konstruiert die Hauptfigur im Rückgriff auf ihr bekannte Motive, wie etwa die »libertins« oder den »Jardin des Tuileries«, ein neues Liebesszenario. Dessen Wesen wird durch das Stilmittel des Vergleichs eindeutig markiert: Das Verhalten des Protagonisten ist nicht durch wirkliche Gefühle motiviert, sondern durch den Versuch, seine Krankheitssymptome vermittels der Stilisierung der Situation durch den Rückgriff auf seine präfigurierte Wahrnehmung zu lindern.

Da jedoch auch dieser Ansatz eine Folge ebenjener Wahrnehmungskonzeption darstellt, welche die Situation Des Esseintes' mitbedingt haben, ist es kaum verwunderlich, dass die Liebesaffäre trotz des hohen finanziellen Aufwands der Hauptfigur von der Bauchrednerin nach kurzer Zeit beendet wird.⁴⁹³

Am Beispiel der Beziehungen des Protagonisten zum weiblichen Geschlecht tritt damit ein Aspekt in den Vordergrund, welcher sich bereits zu Anfang des Romans gezeigt hatte. War bereits vor dem Umzug nach Fontenay das Fehlschlagen des Versuchs der Hauptfigur dargelegt worden, ihrer Lebenskonzeption mit Hilfe von Liebesaffären die fehlende Stabilität zu verleihen,⁴⁹⁴ so wird die

492 JKHR1, S. 667.

493 Vgl. ebd., S. 667.

494 Vgl. ebd., S. 583.

Aussichtslosigkeit eines solchen Vorgehens im neunten Kapitel des Romans in noch deutlicherer Form herausgestellt.

4.4. Die Neurose als medizinischer Indikator des Scheiterns von Des Esseintes' Lebensentwurf

Sowohl alle von Des Esseintes ausgeübten Freizeitbeschäftigungen als auch seine Beziehung zum weiblichen Geschlecht vermögen es nicht, den vom Protagonisten verspürten Mangel an historisch-metaphysischer Orientierung dauerhaft zu kompensieren. Körperlich manifestiert sich dieser Umstand in Form der immer deutlicher zu Tage tretenden Neurose. Anzeichen für jene Erkrankung hatten sich bei Des Esseintes schon in den letzten Monaten vor seinem Umzug nach Fontenay in Gestalt einer starken Reizbarkeit der Nerven manifestiert, welche dazu führen konnte, dass ein von der Hauptfigur als unangenehm wahrgenommener Sinneseindruck diese Tage lang quälte:

Pendant les derniers mois de son séjour à Paris, alors que, revenu de tout, abattu par l'hypocondrie, écrasé par le spleen, il était arrivé à une telle sensibilité de nerfs que la vue d'un objet ou d'un être déplaisant se gravait profondément dans sa cervelle, et qu'il fallait plusieurs jours pour en effacer même légèrement l'empreinte, la figure humaine frôlée, dans la rue, avait été l'un de ses plus lancinants supplices.⁴⁹⁵

Die Schädlichkeit des Lebensstils des Protagonisten für dessen Gesundheit wird am Ende des siebten Kapitels deutlich aufgezeigt:

Les excès de sa vie de garçon, les tensions exagérées de son cerveau, avaient singulièrement aggravé sa névrose originelle, amoindri le sang déjà usé de sa race; à Paris, il avait dû suivre des traitements d'hydrothérapie, pour des tremblements des doigts, pour des douleurs affreuses, des névralgies qui lui coupaient en deux la face, frappaient à coups continus la tempe, aiguillaient les paupières, provoquaient des nausées qu'il ne pouvait combattre qu'en s'étendant sur le dos, dans l'ombre.

Ces accidents avaient lentement disparu, grâce à une vie plus réglée, plus calme; maintenant, ils s'imposaient à nouveau, variant de forme, se promenant par tout le corps; les douleurs quittaient le crâne, allaient au ventre ballonné, dur, aux entrailles traversées d'un fer rouge, aux efforts inutiles et pressants; puis la toux nerveuse, déchirante, aride, commençant juste à telle heure, durant un nombre de minutes toujours égal, le réveilla, l'étrangla au lit; enfin l'appétit cessa, des aigreurs gazeuses et chaudes, des feux secs lui parcoururent l'estomac; il gonflait, étouffait, ne pouvait plus, après chaque tentative de repas, supporter une culotte boutonnée, un gilet serré.⁴⁹⁶

495 Ebd., S. 597.

496 Ebd., S. 650.

Die zweifach herausgestellte Exzessivität des Lebenswandels der Hauptfigur verschlimmert die ursprüngliche Neurose und dadurch den ohnehin schlechten körperlichen und nervlichen Gesundheitszustand des Protagonisten.⁴⁹⁷ Durch die Umstellung auf eine geregeltere Lebensweise hatte Des Esseintes die Symptome seiner Erkrankung für einen begrenzten Zeitraum zwar unterdrücken können. Durch seinen Umzug nach Fontenay und den dort unternommenen Versuch der Verwirklichung seiner ästhetischen Denkvorstellungen manifestiert sich die Neurose auf körperlicher, geistiger und nervlicher Ebene allerdings erneut und zwar in zunehmend stärkerer Form.

Ähnlich fatale Folgen der Lebensweise Des Esseintes' treten zu Beginn des siebten Kapitels auf, als der Protagonist aufgrund geistiger Übersättigung zeitweilig nicht mehr dazu imstande ist, neue Eindrücke aufzunehmen:

Il était maintenant incapable de comprendre un mot aux volumes qu'il consultait; ses yeux mêmes ne lisaient plus – il lui sembla que son esprit saturé de littérature et d'art se refusait à en absorber davantage.

Il vivait sur lui-même, se nourrissait de sa propre substance, pareil à ces bêtes engourdis, tapies dans un trou, pendant l'hiver; la solitude avait agi sur son cerveau, de même qu'un narcotique. Après l'avoir tout d'abord énérvé et tendu, elle amenait une torpeur hantée de songeries vagues; elle annihilait ses desseins, brisait ses volontés, guidait un défilé de rêves qu'il subissait, passivement, sans même essayer de s'y soustraire.⁴⁹⁸

Die Textstelle zeigt, wie die präfigurierte Wahrnehmung der Hauptfigur sowohl in physischer als auch in psychischer Hinsicht in einem Zustand der Kraftlosigkeit und der Passivität kulminiert, welcher den ohnehin bereits schwachen Willen Des Esseintes' weiter entkräftet. Infolge seines Zustands ist der Pro-

497 Elio Mosele sieht Des Esseintes vor dem Hintergrund des Namens der Figur als »il prodotto quintessenziato di un lungo processo degenerativo.« Vgl. Elio Mosele: »A Rebours: o della quintessenza«, in: Elio Mosele (Hrsg.): *Sotto il segno di Saturno. Malinconia, spleen e nevrosi nella letteratura dell'Ottocento. Atti del Seminario di studio di Malcesine, 7-9 maggio 1992*, Fasano: Schena 1994 (=Quaderni del castello, 2), S. 315–330, hier S. 319. Eine genealogische Erklärung für die im Text angeführten Symptome legt Max Nordau im Rahmen seiner Studie zum Phänomen der Entartung vor, in welcher der Verfasser Huysmans als exemplarischen »Muster-»Decadenten« betrachtet. Max Nordau: *Entartung*, herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Karin Tebben, Berlin/Boston: De Gruyter 2013 (=Europäisch-jüdische Studien Editionen, 1), S. 300. Zu Nordaus Lektüre von *À rebours* vgl. Per Buvik: »Fin de siècle et dégénérescence: Max Nordau lecteur de Huysmans«, in: Jean-Pierre Bertrand/Sylvie Duran/Françoise Grauby-Stewart (Hrsg.): *Huysmans, à côté et au-delà. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Leuven: Peeters-Vrin 2001 (=Accent), S. 105–120. Zur Bedeutung des Namens des Protagonisten vgl. Daniel Grojnowski: »A rebours de: le Nom, le Référent, le Moi, l'Historie dans le roman de J. K. Huysmans«, in: *Litterature* Bd. 29/1978, S. 75–89, hier S. 75–78, erneut veröffentlicht in Daniel Grojnowski: *Le sujet d'A rebours*, S. 17–20.

498 JKHR1, S. 641.

tagonist den durch das Übermaß an in der Vergangenheit perzipierten Sinneseindrücken ausgelösten »rêves« schutzlos ausgeliefert.⁴⁹⁹ Illustrativ für den Zustand der Hauptfigur ist der Tiervergleich »pareil à ces bêtes engourdies, tapies dans un trou, pendant l'hiver«. Dieser impliziert nicht nur einen evolutionären Rückschritt des Protagonisten auf die animalische Stufe, sondern versinnbildlicht durch den Verweis auf das Motiv des Winters⁵⁰⁰ auch dessen Ermattung.

Dass der Zustand der Hauptfigur insbesondere auf deren Wahrnehmungs- und Lebensweise zurückzuführen ist, ist Des Esseintes bewusst:

La lecture des ouvrages latins qu'il aimait, d'ouvrages presque tous rédigés par des évêques et par des moines, avait sans doute contribué à déterminer cette crise. Enveloppé dans une atmosphère de couvent, dans un parfum d'encens qui lui grisait la tête, il s'était exalté les nerfs et par une association d'idées, ces livres avaient fini par refouler les souvenirs de sa vie de jeune homme, par remettre en lumière ceux de sa jeunesse, chez les Pères.⁵⁰¹

Vor dem Hintergrund der hohen nervlichen Reizbarkeit des Protagonisten erzeugt die Lektüre der ihm gefälligen Werke nicht die eigentlich beabsichtigten neuen Sinneseindrücke. Stattdessen kommt es zu einer ungeplanten Assoziation der lateinischen Texte mit christlichem Gedankengut, welche der Hauptfigur unerwünschte Erinnerungen an ihre Schullaufbahn im Jesuitenkolleg ins Gedächtnis ruft.

Derartige ungewollte Reizungen der Sinne und der Nerven treten mit dem Fortgang der Handlung immer häufiger auf und belasten die Physis und Psyche Des Esseintes' zunehmend:

Il ouvrit la croisée toute large, heureux de prendre un bain d'air; mais, soudain, il lui parut que la brise soufflait un vague montant d'essence de bergamote avec laquelle se coalisait de l'esprit de jasmin, de cassie et de l'eau de rose. Il haleta, se demandant s'il n'était point décidément sous le joug d'une de ces possessions qu'on exorcisait au moyen âge. L'odeur changea et se transforma, tout en persistant. Une indécise senteur de teinture de tolu, de baume du Pérou, de safran, soudés par quelques gouttes d'ambre et de musc, s'élevait maintenant du village couché, au bas de la côte, et, subitement, la

499 Jacques Monférier interpretiert Des Esseintes als Beispiel für die Gefahren einer nicht mehr durch den Willen gezügelten Imagination. Vgl. Jacques Monférier: »L'Imagination dans À Rebours«, in: *Revue des sciences humaines* Bd. 170–171/1978, S. 231–236, besonders S. 234–236. Jenen Verlust an Beherrschung thematisiert auch Ursula Käser. Vgl. Ursula Käser: »Tout n'est que syphilis« – Krankheit, Geschlechtsidentität und die Krise des Romans in A rebours von Joris-Karl Huysmans«, S. 95. Vgl. dazu ebenfalls Wanda G. Klee: »The Body as Memory of Truth: A Different Reading of A Rebours«, in: *Romance Review* Bd. 10/2000, S. 51–63, hier S. 54–57.

500 Zum Motiv des Winters vgl. *Metzler-Lexikon literarischer Symbole*, S. 425ff, Artikel »Winter«.

501 JKHR1, S. 644.

métamorphose s'opéra, ces bribes éparses se relièrent et, à nouveau, la frangipane, dont son odorat avait perçu les éléments et préparé l'analyse, fusa de la vallée de Fontenay jusqu'au fort, assaillant ses narines excédées, ébranlant encore ses nerfs rompus, le jetant dans une telle prostration, qu'il s'affaissa évanoui, presque mourant, sur la barre d'appui de la fenêtre.⁵⁰²

Dies führt so weit, dass Des Esseintes bisweilen sogar illusionäre⁵⁰³ Sinnesreize zu perzipieren glaubt:

Cet état dura quelques jours, puis subitement, une après-midi, les hallucinations de l'odorat se montrèrent.

Sa chambre embauma la frangipane, il vérifia si un flacon ne traînait pas, débouché; il n'y avait point de flacon dans la pièce; il passa dans son cabinet de travail, dans la salle à manger: l'odeur persista.

Il sonna son domestique: – Vous ne sentez rien, dit-il? L'autre renifla une prise d'air et déclara ne respirer aucune fleur: le doute ne pouvait exister; la névrose revenait, une fois de plus, sous l'apparence d'une nouvelle illusion des sens.⁵⁰⁴

Nichtsdestotrotz ist die Hauptfigur nicht dazu in der Lage, ihre Wahrnehmungs- und Lebensweise dauerhaft umzustellen. Versuche, seiner Erkrankung durch ausgeklügelte Kunsttechniken, etwa durch die Umwandlung von Nahrung in flüssige Form, Einhalt zu gebieten,⁵⁰⁵ können die Symptome der Neurose jeweils maximal zeitweise unterdrücken, bevor diese in heftigerer Form wiederkehrt.⁵⁰⁶

4.5. Die Unfähigkeit zur Abkehr vom eigenen Wahrnehmungsmodus: das Ende des Romans

Aufgrund seines sich stetig verschlechternden Gesundheitszustands konsultiert Des Esseintes einen Arzt, dessen Behandlung zumindest die Magenleiden des Protagonisten zunächst zu lindern vermag. Zur eingehenden Therapie der Neurose hält der Arzt jedoch die Rückkehr der Hauptfigur aus der Isolation Fontenays in die Pariser Gesellschaft für zwingend erforderlich; eine Anweisung, die Des Esseintes zunächst vehement ablehnt.⁵⁰⁷ Aus Angst vor den

502 Ebd., S. 680.

503 Das Element der Illusion im Roman analysiert Gwenhaël Ponnau in ihrem Forschungsbeitrag. Darin weist Ponnau nicht nur auf die Gefahr des Verlustes der Kontrolle über die von Des Esseintes hervorgerufenen Evokationen hin, sondern vermerkt ferner die vielfältige Funktion des Phänomens, welches gleichsam ein imaginatives Desiderat, ein Problem und ein Symptom der Neurose der Hauptfigur darstellt. Vgl. Gwenhaël Ponnau: »Illusions, désillusions: à propos de l'hallucination dans A rebours«, besonders S. 219 und S. 230.

504 JKHR1, S. 669.

505 Vgl. ebd., S. 723f.

506 Vgl. ebd., S. 745.

507 Vgl. ebd., S. 754f.

schwerwiegenden, womöglich tödlichen Folgen der Erkrankung sieht sich der Protagonist jedoch schlussendlich dazu gezwungen, der Anordnung seines Arztes Folge zu leisten.⁵⁰⁸ Damit erweist sich nicht nur jener Lebensentwurf,⁵⁰⁹ dem sich die Hauptfigur mit ihrem Umzug nach Fontenay verschrieben hatte,⁵¹⁰ als gescheitert.⁵¹¹ Auch die Suche nach Sinnbildung durch einen gesellschaftlich

508 Vgl. ebd., S. 755.

509 Per Buvik hält fest, dass das Werk als Anprangerung eines Lebensstils und einer Weltanschauung angesehen werden kann. Vgl. Per Buvik: »Manifeste et roman de crise. À propos d'À rebours de Joris-Karl Huysmans«, S. 16. Diesen Sachverhalt impliziert auch Ursula Käser, wenn sie den »radikale[n] Ästhetizismus herausstellt, der in *A rebours* als alternativer Lebensentwurf und als literarisches Konzept entwickelt wird«. Ursula Käser: »'Tout n'est que syphilis' – Krankheit, Geschlechtsidentität und die Krise des Romans in *A rebours* von Joris-Karl Huysmans«, S. 91, Hervorhebungen im Original. Alberto Destro interpretiert die Lebensweise der Hauptfigur als »ästhetischen Lebensentwurf«. Alberto Destro: »Huysmans' *À rebours* als Hintergrund für eine untragische Lektüre der Wahlverwandtschaften«, in: Paul Bishop/R. H. Stephenson (Hrsg.): *Goethe 2000. Intercultural readings of his work: papers presented at the University of Glasgow's Centre for Intercultural Germanistics, 19–21 April 1999*, Leeds: Northern Universities Press 2000, S. 18–32, hier S. 30. Edyta Kociubińska betrachtet den Protagonisten als »modèle de vie et d'art«. Vgl. Edyta Kociubińska: *Le dialogue avec le naturalisme dans l'œuvre de Joris-Karl Huysmans. À vau-l'eau – À rebours – Là-bas*, S. 117.

510 *À rebours* wird in der Literaturforschung bisweilen in unterschiedlicher Hinsicht als literarisches Experiment aufgefasst. So sieht etwa Gwenhaël Ponnau Parallelen der Romanstruktur zum »protocole expérimental«. Gwenhaël Ponnau: »Illusions, désillusions: à propos de l'hallucination dans *A rebours*«, S. 223. Alberto Destro betrachtet die Romanhandlung als Experiment. Vgl. Alberto Destro: »Huysmans' *À rebours* als Hintergrund für eine untragische Lektüre der Wahlverwandtschaften«, S. 19. Gerhard Neumann deutet das Vorgehen Des Esseintes' zur Reizevokation als Wahrnehmungsexperiment im Sinne Condillacs. Vgl. Gerhard Neumann: »Verdichten und Verströmen. Zum Wahrnehmungs- und Darstellungsparadox des Fin de siècle«, S. 195–228, hier S. 214. Unter Bezugnahme auf Zolas Theorie des »roman expérimental« bezieht Stefano Brugnolo die experimentellen Züge des Textes insbesondere auf das Element der Imagination. Vgl. Stefano Brugnolo: »*A rebours* o della simulazione«, S. 122. Ähnlich argumentiert auch Daniel Grojnowski, welcher insofern eine Modifikation der Theorie Zolas im Hinblick auf *À rebours* erkennt, als der Grundsatz der Beobachtung seiner Ansicht nach durch jenen der Imagination ersetzt wird. Vgl. Daniel Grojnowski: *Le sujet d'*A rebours**, S. 97. Zur Relevanz von Zolas »roman expérimental« für *À rebours* vgl. Daniel Grojnowski: *À rebours de J.-K. Huysmans*, S. 116ff sowie David Martens: »Le roman expérimental dans *À rebours*«, in: *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans* Bd. 95/2002, S. 17–27.

511 In der Forschung ist mehrfach auf das Scheitern des Lebensentwurfs der Hauptfigur hingewiesen worden. Vgl. Jacques Monfrier: »L'Imagination dans *À Rebours*«, S. 236, Ulrike Kunz: *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit. Ästhetizistischer Realismus in der europäischen Décadenceliteratur um 1900*, S. 188, Jens Schnitker: »'Sa théorie du Pessimisme était la grande consolatrice des intelligences choisies' – Schopenhauers Pessimismus in Joris-Karl Huysmans *À Rebours*«, in: *George-Jahrbuch* Bd. 8/2010/2011, S. 75–102, hier S. 89 und Gérard Peylet: »La place de l'artifice dans le monstrueux fin de siècle: un cas extrême, *À rebours*«, S. 226. Besonders deutlich bringt Christoph Eykman jenes Scheitern zur Sprache, wenn er den Lebensstil des Protagonisten als »Experiment« auffasst, welches vor Augen führe, dass »sich ein solches Leben aus der Gestimmtheit und in ästhetischer

isolierten und an ästhetischen Sinnesreizen orientierten Lebensstil misslingt folglich.

Wie erschütternd seine bevorstehende Rückkehr nach Paris für Des Esseintes in Anbetracht dessen ist, illustriert der letzte Absatz des Romans, in welchem die Hauptfigur in einer Art Stoßgebet die Gnade Gottes erlebt:

Des Esseintes tomba, accablé, sur une chaise. – Dans deux jours je serai à Paris; allons, fit-il, tout est bien fini; comme un raz de marée, les vagues de la médiocrité humaine montent jusqu'au ciel et elles vont engloutir le refuge dont j'ouvre, malgré moi, les digues. Ah! le courage me fait défaut et le coeur me lève! – Seigneur, prenez pitié du chrétien qui doute, de l'incrédule qui voudrait croire, du forçat de la vie qui s'embarque seul, dans la nuit, sous un firmament que n'éclairent plus les consolants fanaux du vieil espoir!⁵¹²

Bezeichnend hinsichtlich des Appells an Gott, sowohl für den Roman in seiner Gesamtheit als auch insbesondere für dessen Protagonisten, sind zwei Aspekte: Zum einen die Tatsache, dass Des Esseintes mit dem Gebet eine Gattung aufgreift, die ihm aus seiner Schullaufbahn im Jesuitenkolleg vertraut ist.⁵¹³ Zum anderen, dass jener Aufruf an Gott insofern die präfigurierte Wahrnehmung des Grafen implizit herausstellt, als Des Esseintes' Worte sowohl Ähnlichkeiten mit dem Psalm »Miserere mei, Deus«⁵¹⁴ aufweisen als auch deutliche Parallelen zu zwei Texten aus Baudelaires *Petits Poèmes en Prose*⁵¹⁵. Die zuletzt angeführte Affinität betont auch Marc Fumaroli und weist davon ausgehend auf eine strukturelle Besonderheit des Romans hin, welcher mit einem Verweis auf Ruysbroek beginnt und mit einer Anspielung auf Baudelaire endet.⁵¹⁶ Erwähnenswert in dieser Hinsicht ist zudem, dass Des Esseintes zu Beginn des vorletzten Kapitels des Romans akustische Sinneseindrücke wahrnimmt, die er mit einem Glockenton assoziiert.⁵¹⁷ Jene Bezugnahme kann Pierre Brunel zufolge

Sensibilität als nicht tragfähig [erweist].« Christoph Eykman: *Ästhetische Erfahrung in der Lebenswelt des westeuropäischen und amerikanischen Romans. Von der Romantik bis zur Gegenwart*, Tübingen: Francke 1997, S. 94.

512 JKHR1, S. 762.

513 Vgl. ebd., S. 745ff.

514 Vgl. Gaël Prigent: »Huysmans, lecteur des Psaumes«, in: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* Bd. 60/2008, S. 313–328, hier S. 317.

515 Vgl. H. Brunner/J. L. de Coninck: *En marge d'À rebours de J.-K. Huysmans*, S. 120. Vgl. zum Motiv des Gebets im Werk auch Jérôme Solal: »Prière d'insérer, À rebours et l'Apocalypse de Jean des Esseintes«, in: Emmanuel Godo (Hrsg.): *La prière de l'écrivain. Actes du colloque*, Paris: Imago 2004, S. 192–204, hier besonders S. 200ff.

516 Vgl. Marc Fumaroli: *Exercices de lecture. De Rabelais à Paul Valéry*, S. 724. Daniel Grojnowski gibt diesbezüglich an, »[I]a fin du roman reproduit un schème déjà inscrit dans son commencement.« Daniel Grojnowski: *À rebours de J.-K. Huysmans*, S. 64. Vgl. dazu auch Jérôme Solal: *Huysmans et l'homme de la fin*, S. 123.

517 Vgl. JKHR1, S. 745.

ebenfalls als Anspielung auf Baudelaire gedeutet werden.⁵¹⁸ Alle diese literarischen Anspielungen zeugen von der nach wie vor präfigurierten Wahrnehmung des Protagonisten. Spätestens am Ende des Romans erweist sich folglich jenes Element als charakteristisch für das Scheitern der Lebenskonzeption Des Esseintes', welches sich sowohl am Beispiel von allen seinen Aktivitäten als auch anhand von dessen Beziehung zum weiblichen Geschlecht als prägend herausgestellt hatte: die präfigurierte Wahrnehmung des Protagonisten.⁵¹⁹ Die zuletzt genannte bildet in *À rebours* somit den negativen Schlusspunkt jener Krise historisch-metaphysischer Sinnbildung, die bezeichnend sowohl für den Anfang als auch für das Ende des Romans ist.

Am Beispiel der Hauptfigur Jean Floressas Des Esseintes aus Joris-Karl Huysmans' Roman *À rebours* wird demnach deutlich, dass die Stilisierung der eigenen Existenz mit Hilfe der präfigurierten Wahrnehmung des Protagonisten die von ihm verspürte historisch-metaphysische Orientierungslosigkeit nicht ausgleichen kann. Bereits der Beginn des Romans illustriert nicht nur, dass dem Text ein partikuläres Wahrnehmungsmuster zugrunde liegt, sondern zeigt auch Des Esseintes' erfolglosen Versuch einen ihm zusagenden Platz in der Gesellschaft zu finden. In der Nachfolge leidet der Protagonist an einem profunden Überdruß (»ennui«), welcher die Manifestation eines Mangels an historisch-metaphysischer Orientierung in seinem Leben darstellt. Diesen vermag die Hauptfigur weder durch ihren Umzug auf einen Landsitz in Fontenay-aux-Roses noch durch die Vielzahl an ästhetisch raffinierten Beschäftigungen zu kompensieren. Jede dieser Betätigungen steht nämlich im Zeichen der für das Leben und Handeln des Protagonisten maßgeblichen präfigurierten Wahrnehmung, von der Des Esseintes trotz seiner sich abzeichnenden Neurose nicht abzusehen vermag. Dieser Umstand erweist sich insofern als problematisch, als die auf seiner präfigurierten Wahrnehmung basierende Lebenskonzeption Des Esseintes' gesellschaftlich-soziale, epistemologische und historisch-metaphysische Schwächen aufweist, die die Stabilität seines gesamten Lebensentwurfs beeinträchtigen. Trotz dieser drei Defizite und der fortlaufenden Verschlechterung seines physischen und psychischen Zustands ist der Protagonist weder dazu in der Lage, von seiner Wahrnehmungsweise abzusehen, noch seine Lebensweise zu verändern. Zwar zwingt die eindringliche Warnung ihres Arztes

518 Durch die Assoziation beim Hören des Klangs der Glocke werden der Hauptfigur Erinnerungen an jene christlichen Zeremonien ins Gedächtnis gerufen, denen sie im Jesuitenkolleg beigewohnt hatte. Vgl. ebd., S. 745ff.

519 Beachtenswert in dieser Hinsicht ist die Schlussfolgerung Laure Lévêques, die die Intertextualität in *À rebours* als wesentliches Element des Textes erachtet, welches zwei gegensätzliche Aspekte miteinander in Beziehung setzt: jenen der gezielten Evokation ästhetisch erlesener Reize mit dem der Erkrankung. Vgl. Laure Lévêque: »Fétiches intertextuels: alluvions, allusions et illusions du récit dans *À Rebours* de Huysmans«, S. 260ff.

die Hauptfigur am Ende des Romans zur Rückkehr in die Pariser Gesellschaft. Allerdings zeugen die letzten Zeilen von *À rebours* davon, dass Des Esseintes dem für seine bereits gescheiterte Lebensweise entscheidenden Element auch weiterhin verhaftet bleibt: seiner präfigurierten Wahrnehmung.

5. Gabriele D'Annunzio: *Il Piacere* (1889)

Gabriele D'Annunzios 1889 erschienener Roman *Il Piacere* stellt nicht nur ein Novum in der italienischen Literatur dar, sondern kann ferner in zweierlei Hinsicht als Bruch im literarischen Werk des Autors verstanden werden: einerseits im Hinblick auf die Gattung, da es sich um den ersten von D'Annunzio publizierten Roman handelt. Andererseits hinsichtlich des Stils des Werks. Jener unterscheidet sich stark von den vorigen literarischen Erzeugnissen des Verfassers, welche noch weitaus stärker in der Tradition des zu jener Zeit in Italien virulenten Verismo stehen.⁵²⁰ Insofern weist *Il Piacere* nicht nur im Hinblick auf seine Rolle im literarischen Werk des Autors Parallelen zu Huysmans' *À rebours* auf. Auch bezüglich der Hauptfiguren beider Werke hat die Forschung Affinitäten aufgezeigt.⁵²¹ Beide Protagonisten ähneln sich nämlich zum einen hinsichtlich ihrer präfigurierten Wahrnehmung. Am Beispiel der Hauptfigur von *Il Piacere*, dem »conte Andrea Sperelli-Fieschi d'Ugenta«⁵²², zeigen sich zum zweiten ebenfalls die negativen Auswirkungen des Fehlens eines allgemeingültigen Systems zur historisch-metaphysischen Sinnbildung.

520 Vgl. Angelo Piero Cappello: »L'antirealismo di d'Annunzio dalle Novelle al »Piacere« (Un paradigma indiziario)«, in: AA.VV.: *Il Piacere. Atti del XII Convegno, Pescara – Francavilla al Mare 4–5 maggio 1989*, Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani 1989, S. 307–320, hier S. 308.

521 Vgl. Olga Ragusa: »Punti di raffronto tra *Il Piacere* e *A rebours*«, in: *Kentucky Foreign Language Quarterly* Bd. 6/1959, S. 126–131, Piero Aragno: »Des Esseintes e Andrea Sperelli: assenza e presenza della donna nell'iter di due »vinti« decadenti«, Umbero Franzoni: »Ritratti di decadenti in un interno: Des Esseintes e Sperelli tra arte e artificio. Huysman e D'Annunzio«, François Livi: *J.-K. Huysmans à rebours et l'esprit décadent*, S. 66f, Ilvano Caliaro: »Fra Trinità dei Monti e Fontenay-aux-Roses. Intorno a Sperelli e a Des Esseintes«, in: Donatella Rasi (Hrsg.): *Miscellanea di studi in onore di Giovanni Da Pozzo*, Roma/Padova: Antenore 2004 (= *Miscellanea erudita*, N. S., 68), S. 619–633 und Moira M. Di Mauro-Jackson: *Decadence as a social critique in Huysmans, D'Annunzio, and Wilde*, vor allem S. 62–166.

522 PDRIP1, S. 35.

5.1. Der Lebensentwurf Andrea Sperellis

5.1.1. Väterliche Erziehung als Grundlage einer ästhetischen Lebenskonzeption

Der Beginn des zweiten Kapitels des *Libro primo* zeichnet die Geschichte und Herkunft der Hauptfigur nach. Dabei wird in besonderem Maße deren familiärer und kultureller Hintergrund erörtert:

Sotto il grigio diluvio democratico odierno, che molte belle cose e rare sommerge miseramente, va anche a poco a poco scomparendo quella special classe di antica nobiltà italiana, in cui era tenuta viva di generazione in generazione una certa tradizione familiare d'eletta cultura, d'eleganza e di arte.⁵²³

Sperelli wird als Mitglied eines langsam verschwindenden Kreises alter italienischer Adelsgeschlechter vorgestellt, deren Leitideale kulturelles Niveau, Eleganz und Kunst sind. Jene Klasse sowie ihr Wertesystem werden dabei zu den negativ konnotierten demokratischen Tendenzen der Zeit in Kontrast gesetzt.⁵²⁴

Nach einer Auflistung berühmter Vorfahren⁵²⁵ des jungen Grafen kommt der Text schließlich auf Andrea Sperelli selbst zu sprechen:

Il conte Andrea Sperelli-Fieschi d'Ugenta, unico erede, proseguiva la tradizione familiare. Egli era, in verità, l'ideale tipo del giovane signore italiano del XIX secolo, il legittimo campione d'una stirpe di gentiluomini e di artisti eleganti, ultimo discendente d'una razza intellettuale.⁵²⁶

Sperelli steht ganz in der Tradition seiner Familiengeschichte. Er verkörpert das Idealbild des italienischen Adligen des 19. Jahrhunderts, welcher geistig-intellektuelle Qualitäten, Kunstfertigkeit und Eleganz in sich vereint.⁵²⁷

523 Ebd., S. 34.

524 Sprachlich kommt die Abneigung gegenüber den Zeitumständen durch die Metapher »grigio diluvio democratico« zum Ausdruck. Besonders die Alliteration verleiht der Wendung die negative Konnotation einer Naturkatastrophe. Der Ausdruck ist in der Forschung bisweilen als soziale bzw. politische Stellungnahme zu den historischen Rahmenbedingungen interpretiert worden. Vgl. Moira M. Di Mauro-Jackson: *Decadence as a social critique in Huysmans, D'Annunzio, and Wilde*, S. 126. Gianni Oliva hingegen deutet die Textstelle als Anzeichen einer »malinconia generazionale«. Gianni Oliva: *D'Annunzio e la malinconia*, Milano: Mondadori 2007 (=Ricerca), S. 62.

525 Vgl. PDRIP1, S. 34f.

526 Ebd., S. 35f.

527 Ein ähnliches Asyndeton tritt in Amiels *Fragments d'un journal intime* auf: »Il est clair que la délicatesse esthétique, l'élégance, la distinction, la noblesse; il est évident que l'atticisme, l'urbanité, le suave et l'exquis, le fin et le nuancé, tout ce qui fait le charme d'une littérature choisie et d'une culture aristocratique s'évanouit à la fois avec la société qui lui correspond.« FDJI, S. 176.

Unter den drei aufgeführten Aspekten kommt der Beschäftigung mit Kunst eine Schlüsselrolle zu:

Egli era, per così dire, tutto impregnato di arte. La sua adolescenza, nutrita di studii varii e profondi, parve prodigiosa. Egli alternò, fino a vent'anni, le lunghe letture coi lunghi viaggi in compagnia del padre e poté compiere la sua straordinaria educazione estetica sotto la cura paterna, senza restrizioni e costrizioni di pedagoghi. Dal padre appunto ebbe il gusto delle cose d'arte, il culto passionato della bellezza, il paradossale disprezzo de' pregiudizii, l'avidità del piacere.⁵²⁸

Infolge der zentralen Rolle der Kunst für die ästhetische Erziehung des Protagonisten⁵²⁹ übt die zuerst genannte einen starken Einfluss auf Sperelli aus, wie aus der Metapher »tutto impregnato di arte« hervorgeht. Die Kunstkenntnisse des jungen Grafen werden als Folge langer theoretischer Studien unter Obhut des Vaters ausgewiesen, welchem nach dem Tod der Mutter⁵³⁰ als Hauptverantwortlichem für die Erziehung eine Vorbildfunktion zukommt. Die Rolle des Vaters erweist sich dabei als ambivalent: Jener vermittelt der Hauptfigur zwar wesentliche Kenntnisse im Hinblick auf die Kunst bzw. auf ästhetisches Gedankengut, aber auch eine »avidità del piacere«.

Ein wesentlicher Teil der künstlerischen Vorstellungen Andrea Sperellis stellt somit nicht das Resultat individueller Erfahrungen dar, sondern ist die Folge eines vom Vater angeleiteten Vermittlungsprozesses. Letzterer erweist sich für den Protagonisten als prägend in Bezug auf den Kunstgeschmack und die ästhetischen Wertvorstellungen.⁵³¹

Die Erziehung des jungen Adligen erfolgt dabei nicht schulisch, sondern in Form langer Reisen⁵³², deren Auswirkungen auf die Hauptfigur nicht nur positiver, sondern auch negativer Natur sind:

L'educazione d'Andrea era dunque, per così dire, viva, cioè fatta non tanto su i libri quanto in conspetto delle realtà umane. Lo spirito di lui non era soltanto corrotto dall'alta cultura ma anche dall'esperimento; e in lui la curiosità diveniva più acuta come più si allargava la conoscenza. Fin dal principio egli fu prodigo di sé; poiché la grande forza sensitiva, ond'egli era dotato, non si stancava mai di fornire tesori alle sue prodigalità. Ma l'espansion di quella sua forza era la distruzione in lui di un'altra forza, della forza morale che il padre stesso non aveva ritegno a deprimere. Ed egli non si

528 PDRIP1, S. 36.

529 Dies wird auf sprachlicher Ebene durch den metaphorischen Gebrauch der Verbform »nutriva« verdeutlicht.

530 Vgl. ebd., S. 36.

531 Joachim Küpper geht so weit, bei Sperelli sogar eine Nachahmung des »Lebensprogramm[s]« des Vaters zu vermerken. Joachim Küpper: »Dekadenz. Zu Gabriele D'Annunzios Il Piacere«, in: *Poetica* Bd. 29/1997, S. 198–233, erneut publiziert in: Joachim Küpper: *Zum italienischen Roman des 19. Jahrhunderts. Foscolo, Manzoni, Verga, D'Annunzio*, S. 114–148, hier S. 118. Zitiert wird in der Nachfolge die zuletzt angeführte Ausgabe.

532 Vgl. PDRIP1, S. 36.

accorgeva che la sua vita era la riduzione progressiva delle sue facoltà, delle sue speranze, del suo piacere, quasi una progressiva rinunzia; e che il circolo gli si restringeva sempre più d'intorno, inesorabilmente sebben con lentezza.⁵³³

Sperellis Geist wird zum einen durch die ›hohe Kultur‹, zum anderen durch die Experimentierfreudigkeit des jungen Grafen insofern verdorben, als proportional zu seinem wachsenden Wissen auch seine Neugierde steigt. Problematisch in diesem Zusammenhang ist seine »grande forza sensitiva«, deren fortschreitende Entwicklung mit einer kontinuierlichen Rückbildung der moralischen Integrität (›forza morale‹) einhergeht. Symptomatisch für Sperellis Erziehung ist, dass das zuletzt angeführte Problem ebenfalls auf den Vater zurückzuführen ist. Infolge jener konträren Entwicklung wird das Leben der Hauptfigur als fortwährender Verfall, als »riduzione progressiva delle sue facoltà, delle sue speranze, del suo piacere, quasi una progressiva rinunzia« beschrieben. Dass diese Problematik in hohem Maße durch die Lehren des Vaters bedingt ist,⁵³⁴ verdeutlicht das Personalpronomen »egli«, welches sowohl auf Sperelli als auch auf dessen Vater bezogen werden kann.

Letzterer hat seinen Sohn einige für dessen Denken und Handeln zentrale Leitsätze gelehrt, die für die Lebenskonzeption des Protagonisten konstitutiv sind. Bereits die Tatsache, dass diese als wörtliche Zitate angeführt werden, zeigt explizit, in welchem hohem Maße Sperellis Selbstwahrnehmung durch die Lehren des Vaters präfiguriert⁵³⁵ ist. Besonders illustrativ für die Tragweite jener Prä-

533 Ebd., S. 36.

534 Vgl. Angela Felice: *Introduzione a D'Annunzio*, Roma/Bari: Laterza 1991 (=Gli scrittori, 28), S. 48, Hans Richard Brittnacher: *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2001 (=Literatur, Kultur, Geschlecht: Große Reihe, 18), S. 326 und Alberico Guarneri: *Sguardi, maschere, seduzioni. Da Verga a Tozzi*, Cosenza: Pellegrini 2007 (=La selva dell'immaginario, 5), S. 43, Fußnote 12.

535 Obgleich der Begriff ›Präfiguration‹ in Forschungsbeiträgen zum Roman in der Regel nicht auftritt, sind die für das in Kapitel 3.2.6. beschriebene Phänomen charakteristischen Merkmale in der Forschung bereits thematisiert worden. Ein Beispiel dafür stellt die nachfolgende, von Giulia Natali geteilte (vgl. Giulia Natali: »I tempi di Andrea Sperelli«, in: Giulia Natali: *Le verità della menzogna da Sperelli a Zeno*, Roma: Bulzoni 1979 (=Biblioteca di cultura, 156), S. 29–50, hier S. 44) Beobachtung von Emanuella Scarano Lugnani dar: »la realtà si presenta nel *Piacere* chiaramente filtrata attraverso l'arte: i tratti fisici dei personaggi, i loro abiti, i paesaggi e gli interni vengono connotati il più delle volte mediante il confronto con opere d'arte; la citazione letteraria è un elemento costante di dialoghi; la vicenda si svolge tra ville storiche, sale affrescate, concerti, preziosi oggetti d'antiquariato. Questo filtro estrania in parte il mondo contemporaneo dalla sua collocazione cronologica, attraendolo verso una zona di realtà fittizia che ne offusca i tratti più caratterizzanti sovrappo-
nendo al presente la patina dell'antico e vestendo il quotidiano di aulica preziosità.« Emanuella Scarano Lugnani: *D'Annunzio*, Roma/Bari: Laterza ²1990 (¹1976), S. 20f, Hervorhebungen im Original. Hans Richard Brittnacher stellt in Bezug auf Sperelli fest, »Andrea liebt weniger die Frau als das, woran ihr Anblick seine immer schon ästhetisch vermittelte Phantasie erinnert.« Hans Richard Brittnacher: *Erschöpfung und Gewalt. Opfer-*

figuration sind der Inhalt und die sprachliche Gestaltung der bedeutendsten Leitmaxime: »Bisogna fare la propria vita, come si fa un'opera d'arte. Bisogna che la vita d'un uomo d'intelletto sia opera di lui. La superiorità vera è tutta qui.«⁵³⁶ Die vom Vater herausgestellte Bedeutung der ›aktiven‹ Selbstgestaltung des eigenen Lebens durch das jeweilige Subjekt versinnbildlichen sowohl der Vergleich »come si fa un'opera d'arte« als auch der Ausdruck »opera di lui«. Indem der Vater die Führung des Lebens mit der Gestaltung eines Kunstwerks vergleicht, verweist er zudem auf eine spezielle Form der Lebensführung: Da ein Kunstwerk vor allem eine wahrnehmbare ästhetische Qualität besitzen muss, um als solches zu gelten⁵³⁷, muss den Vorstellungen des Vaters zufolge auch das menschliche Leben nach künstlerisch-ästhetischen Gesichtspunkten ausgerichtet werden. Die Ursache für die Wertschätzung des Protagonisten für die Kunst liegt demnach primär in der vom Vater vermittelten Lebenskonzeption.

In Verbindung mit der ersten Regel steht der zweite Leitsatz: »Bisogna conservare ad ogni costo intiera la libertà, fin nell'ebrezza. La regola dell'uomo d'intelletto, eccola: – *Habere, non haberi.*«⁵³⁸ Für die Gestaltung des eigenen Lebens nach ästhetischen Gesichtspunkten ist die völlige Unabhängigkeit unverzichtbar, wie der lateinische Lehrsatz verdeutlicht. Dass Letzterer jedoch seinerseits ein Zitat darstellt, welches etwa in Henri-Frédéric Amiels *Fragments d'un journal intime* auftritt,⁵³⁹ illustriert implizit, wie sehr Sperellis Selbstwahrnehmung präfiguriert ist.

Eine vollständige Selbstbestimmung muss nach Auffassung des Vaters über persönliche Gefühle erhaben sein: »Il rimpianto è il vano pascolo d'uno spirito disoccupato. Bisogna sopra tutto evitare il rimpianto occupando sempre lo spirito con nuove sensazioni e con nuove imaginations.«⁵⁴⁰ Mit Hilfe ständig neuer Reize und Vorstellungen ist es nach Ansicht des Vaters möglich, den Geist

phantasien in der Literatur des Fin de siècle, S. 332. Die intertextuelle Dimension des Romans haben nicht nur die Arbeiten von Ivanos Ciani eruiert. Auch Marinella Cantelmo und Marina Fratnik stellen sie heraus. Vgl. Ivanos Ciani: »Altri appunti per una storia del ›Piacere‹«, in: Ivanos Ciani/Giuseppe Papponetti (Hrsg.)/Milva Maria Cappellini (Hrsg.): *Esercizi dannunziani. Prefazione di Pietro Gibellini*, Pescara: Edizars 2001, S. 295–305, Ivanos Ciani: »Premesse per uno studio sul ›Piacere‹«, in: ebd., S. 245–252, Ivanos Ciani: »Il Piacere romanzo di una vita«, in: ebd., S. 306–328, Marinella Cantelmo: »Il creatore senza creazione: Il ›Piacere‹ di Gabriele d'Annunzio«, in: *Otto/Novecento* Bd. 19/1995, S. 65–106, hier S. 102 und Marina Fratnik: »Objets figuratifs et métaphores picturales dans Il Piacere de G. d'Annunzio. Entre les mises en scène du dilettante esthète et les artifices de la création littéraire«, in: *Per leggere* Bd. 20/2011, S. 145–196, hier S. 176.

536 PDRIP1, S. 37.

537 Zu den ästhetischen Vorstellungen Andrea Sperellis vgl. Kapitel 5.2.2.1. dieser Arbeit.

538 PDRIP1, S. 37, Hervorhebungen im Original.

539 Vgl. FDJL, S. 85.

540 PDRIP1, S. 37.

durch kontinuierliche Beanspruchung vom Bedauern abzulenken und so die komplette Unabhängigkeit zu gewährleisten.

Trotz seiner Erziehung eignet sich Andrea Sperellis Charakter nur bedingt zur Umsetzung der väterlichen Maximen:

Ma queste massime volontarie, che per l'ambiguità loro potevano anche essere interpretate come alti criterii morali, cadevano appunto in una natura involontaria, in un uomo, cioè, la cui potenza volitiva era debolissima.⁵⁴¹

Neben dem Umstand, dass die väterlichen Leitsätze infolge ihrer Mehrdeutigkeit auch als moralische Anweisungen interpretiert werden können, wird insbesondere Sperellis Willensschwäche⁵⁴² als problematisch dargestellt, wie auf sprachlicher Ebene die Ausdrücke »massime volontarie«, »natura involontaria« und »potenza volitiva« illustrieren. Die korrekte Umsetzung der väterlichen Maximen in einen funktionierenden Lebensentwurf erscheint daher aus zwei Gründen unwahrscheinlich: zum einen, da sich bereits ihre Deutung als schwierig gestaltet; zum anderen, weil der Wille der Hauptfigur für die Realisierung jener Ideale als ungeeignet beschrieben wird.⁵⁴³

Ein weiterer Lehrsatz des Vaters bezieht sich auf die ›Manipulation‹ der Wahrheit:

Un altro seme paterno aveva perfidamente fruttificato nell'animo di Andrea: il seme del sofisma. »Il sofisma« diceva quell'incauto educatore, è in fondo ad ogni piacere e ad ogni dolore umano. Acuire e moltiplicare i sofismi equivale dunque ad acuire e moltiplicare il proprio piacere o il proprio dolore. Forse, la scienza della vita sta nell'oscurare la

541 Ebd., S. 37, Hervorhebungen im Original.

542 Jener Mangel an Willensstärke, dessen großes Ausmaß an dieser Stelle durch die grammatische Kategorie des Superlativs (»debolissima«) zum Ausdruck gebracht wird, wird Guy Tosi zufolge bereits in Paul Bourgets *Essais de psychologie contemporaine* erörtert. Als Quelle einiger bei Sperelli virulenter Phänomene macht Tosi in jenem Kontext Henri-Frédéric Amiels *Journal intime* aus. Vgl. Guy Tosi: »L'influence de Paul Bourget dans l'œuvre de G. D'Annunzio«, in: Marie-Gracieuse Martin-Gistucci/Jean Aubert (Hrsg.): *Paul Bourget et l'Italie. Publ. à l'occasion du cinquantenaire de la mort de Paul Bourget*, Genève: Slatkine 1985 (=Bibliothèque Franco Simone, 14), S. 173–201, hier S. 182. Die Bedeutung Bourgets für die europäische Jahrhundertwende hat Ulrich Schulz-Buschhaus aufgezeigt. Vgl. Ulrich Schulz-Buschhaus: »Bourget oder die Gefahren der Psychologie, des Historismus und der Literatur«, in: *Lendemains* Bd. 30/1983, S. 36–45, zitiert nach: Ulrich Schulz-Buschhaus: *Bourget oder die Gefahren der Psychologie, des Historismus und der Literatur*, <http://gams.uni-graz.at/fedora/get/o:usb-063-41/bdef:FOtoPDF/get> (19.07.14). Vgl. dazu auch Joëlle Stoupy: *Maître de l'heure. Die Rezeption Paul Bourgets in der deutschsprachigen Literatur um 1890: Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Leopold von Andrian, Heinrich Mann, Thomas Mann und Friedrich Nietzsche*, Frankfurt a. M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Lang 1996 (=Analysen und Dokumente, 35).

543 Das Element der Willensschwäche stellt einen bekannten Topos des Fin de Siècle dar, dessen Bedeutung Ingo Stöckmann zufolge über den psychologischen Diskurs der Jahrhundertwende hinausgeht. Vgl. Ingo Stöckmann: *Der Wille zum Willen. Der Naturalismus und die Gründung der literarischen Moderne, 1880–1900*, besonders S. 346–389.

verità. La parola è una cosa profonda, in cui per l'uomo d'intelletto son nascoste inesauribili ricchezze.⁵⁴⁴

Die Grundlage starker Gefühle bilden nach Meinung des Vaters Sophismen, welche eigene Empfindungen verstärken können. Das Wort dient dem Vater dabei nicht nur als Kommunikationsmedium, sondern ebenfalls als Quelle und Mittel des Genusses. Als Beispiel dafür führt er das häufige Auftreten von Sophismen im antiken Griechenland des fünften Jahrhunderts vor Christus an.

Auf Basis jener Umwertung der Funktion des Wortes formuliert der Vater eine eigene Lebenskonzeption: »Forse, la scienza della vita sta nell'oscurare la verità«. Der Auffassung des Vaters nach kann ein erfolversprechender Lebensentwurf demnach eine gezielte Beeinflussung bzw. ein bewusstes Ignorieren der Wahrheit zur Grundlage haben.⁵⁴⁵ Durch das Wort »Forse« wird jedoch signalisiert, dass es sich bei diesem Ansatz nur um eine Hypothese handelt, wodurch dessen Allgemeingültigkeit untergraben wird.

Auf Andrea Sperelli hat dieser Lehrsatz des Vaters fatale Auswirkungen:

A poco a poco, in Andrea la menzogna non tanto verso gli altri quanto verso sé stesso divenne un abito così aderente alla coscienza ch'egli giunse a non poter mai essere interamente sincero e a non poter mai riprendere su sé stesso il libero dominio.⁵⁴⁶

Die Lüge wird mit der Zeit zur Gewohnheit für den jungen Grafen, wobei jener nicht nur anderen, sondern vor allem auch sich selbst gegenüber auf die Unwahrheit zurückgreift, wie die Metapher des »abito [...] aderente alla coscienza« verdeutlicht. Aufgrund der Mehrdeutigkeit des Begriffs »conscienza«⁵⁴⁷ kann der metaphorische Ausdruck sowohl als Verweis auf die moralische Kategorie des Gewissens als auch auf den psychologischen Aspekt des Bewusstseins gedeutet werden. Infolge dieser Entwicklung verstößt Sperelli jedoch gegen eine andere Maxime des Vaters: Seine starke Neigung zur Lüge bedingt den Verlust seiner freien Selbstbestimmung, sodass er den Grundsatz der völligen Unabhängigkeit (›Habere, non haberi‹) verletzt.

5.1.2. Metaphysische Vakanz als destabilisierender Faktor des Lebensentwurfs

Auf den frühen Tod des Vaters folgt Andrea Sperellis Umzug nach Rom im September 1884:

544 PDRIP1, S. 37.

545 Hier zeigen sich deutliche Parallelen zu Oscar Wildes Konzeption der Lüge. Vgl. Kapitel 7.1. der vorliegenden Studie.

546 PDRIP1, S. 37.

547 ›Coscienza‹ kann mit ›Gewissen‹, aber auch mit Bewusstsein übersetzt werden.

Era una estate di San Martino, una primavera de' morti, grave e soave, in cui Roma adagiavasi, tutta quanta d'oro come una città dell'Estremo Oriente, sotto un ciel quasi latteo, diafano come i cieli che si specchiano ne' mari australi.

Quel languore dell'aria e della luce, ove tutte le cose parevano quasi perdere la loro realtà e divenire immateriali, mettevano nel giovine una prostrazione infinita, un senso inesprimibile di scontento, di sconforto, di solitudine, di vacuità, di nostalgia. Il malessere vago proveniva forse anche dalla mutazione del clima, delle abitudini, degli usi. L'anima converte in fenomeni psichici le impressioni dell'organismo mal definite, a quella guisa che il sogno trasforma secondo la sua natura gli incidenti del sonno.⁵⁴⁸

Die dort zu diesem Zeitpunkt vorherrschenden Wetterverhältnisse werden als Atmosphäre des Verfalls dargestellt. Wetter- und Lichtverhältnisse evozieren bei der Hauptfigur ein Gefühl des Unwohlseins, welches Sperelli nicht richtig einzuordnen vermag. Jene Befindlichkeit ist das Resultat einer subjektiven Interpretation des Protagonisten, der die Nachwirkungen des Umzugs als mögliche Ursache anführt. Sperellis negative Gefühle werden folglich als Resultat einer unkorrekten Auslegung der wahrgenommenen Sinneseindrücke charakterisiert.

Der Gemütszustand der Hauptfigur ist somit die Folge ihrer spezifischen Wahrnehmungsweise. Indem jener Perzeptionsprozess durch einen Vergleich zum Phänomen des Traums in Beziehung gesetzt wird, werden diesem Wahrnehmungsprozess sowohl fiktionale als auch chaotische Züge zugeschrieben, wie insbesondere auch die Wendung »incidenti del sonno« zum Ausdruck bringt. Dass die Darstellung der Wetter- und Lichtverhältnisse implizit auf die präfigurierte Wahrnehmung des Protagonisten hindeutet, illustrieren die von Annamaria Andreoli herausgearbeiteten Ähnlichkeiten der Textstelle zu einer Passage aus dem Roman *Madame Gervaisais* der Brüder Goncourt.⁵⁴⁹

Vor dem Hintergrund dieser Wahrnehmungsweise sowie des daraus resultierenden Geisteszustands nach dem Umzug beginnt nach Auffassung Sperellis eine neue Phase seiner Entwicklung:

Certo egli ora entrava in un novello stadio – Avrebbe alfin trovato la donna e l'opera capaci d'impadronirsi del suo cuore e di divenire il suo *scopo*? – Non aveva dentro di sé la sicurezza della forza né il presentimento della gloria o della felicità. Tutto penetrato e imbevuto di arte, non aveva ancora prodotto nessuna opera notevole. Avido d'amore e di piacere, non aveva ancora interamente amato né aveva ancor mai goduto ingenuamente. Torturato da un Ideale, non ne portava ancora ben distinta in cima de' pensieri l'immagine.⁵⁵⁰

Im durch Gedankenstriche gekennzeichneten freien indirekten Stil fragt sich der Protagonist, ob es ihm schlussendlich gelingen könne, ein Medium zur Stiftung

548 Ebd., S. 38f.

549 Vgl. ebd., S. 1157.

550 Ebd., S. 39, Hervorhebungen im Original.

metaphysischer Orientierung zu finden, um seinem Lebensentwurf als Zielsetzung zu dienen und ihm dadurch die notwendige Stabilität zu verleihen. Dieses Bedürfnis der Hauptfigur illustriert einen Mangel an metaphysischer Sinnbildung, den auch Joachim Küpper vermerkt. Das Bestreben Sperellis, seine metaphysische Vakanz durch eine Liebesbeziehung zu einer Frau bzw. durch die Schaffung eines Kunstwerks zu beheben,⁵⁵¹ deutet Küpper als

Suche (Queste) nach etwas, das in älterer Zeit ein mythisches Objekt ist, ein Graal etwa, in neuerer Zeit Suche nach Sinn, das letztgenannte immer also ein Schema, dessen Virulenz anzeigt, daß überkommene Antworten auf die Sinnfrage brüchig geworden sind.⁵⁵²

Die Voraussetzungen für die Bemühungen des Protagonisten sind allerdings ungünstig, denn dieser ist sich der Verwirklichung seiner beiden Ziele keineswegs sicher und hat von beiden Aspekten zudem nur eine theoretische und abstrakte Idealvorstellung, welche ihm die beiden Elemente jedoch umso wünschenswerter erscheinen lässt. Obwohl er metaphorisch als »Tutto penetrato e imbevuto di arte« beschrieben wird, hat der junge Adelige selbst nämlich noch kein signifikantes Kunstwerk vollenden können.⁵⁵³ Da Sperelli des Weiteren weder jemanden wirklich geliebt, noch sich jemals unvoreingenommen einem Genuss hingegeben hat, obwohl er beidem mit Begierde entgegenblickt, wird an dieser Stelle, neben der Antinomie von Liebe und Kunst, ein zweiter Dualismus erkenntlich: jener von Liebe und Begierde.

Die beiden soeben aufgeführten Dichotomien finden ihre Entsprechung im Wesen der Hauptfigur:

Aborrendo dal dolore per natura e per educazione, era vulnerabile in ogni parte, accessibile al dolore in ogni parte.

Nel tumulto delle inclinazioni contraddittorie egli aveva smarrito ogni volontà ed ogni moralità. La volontà, abdicando, aveva ceduto lo scettro agli istinti; il senso estetico appunto, sottilissimo e potentissimo e sempre attivo, gli manteneva nello spirito un certo equilibrio; così che si poteva dire che la sua vita fosse una continua lotta di forze contrarie chiusa ne' limiti d'un certo equilibrio. Gli uomini d'intelletto, educati al culto della Bellezza, conservano sempre, anche nelle peggiori depravazioni,

551 Der Rückgriff auf das Stilmittel des Zeugmas akzentuiert die Gleichberechtigung und Zusammengehörigkeit des Begriffspaars.

552 Joachim Küpper: »Dekadenz. Zu Gabriele D'Annunzios Il Piacere«, S. 116f.

553 Der junge Graf bringt im Verlauf des Romans zwar ein paar kleinere Arbeiten hervor, wie beispielsweise einige Gedichte, verfehlt jedoch sein Ziel der Schöpfung eines ihn erfüllenden, vollkommenen Kunstwerks. Vgl. zu den Gründen dafür Kapitel 5.2.2. dieser Arbeit sowie Guido Baldi: »Crisi del soggetto e maschera estetica nel Piacere«, in: Guido Baldi (Hrsg.): *Le ambiguità della »decadenza«*. *D'Annunzio romanziere*, Napoli: Liguori 2008 (=Critica e letteratura, 82), S. 7–42, hier S. 12.

una specie di ordine. La concezion della Bellezza è, dirò così, l'asse del loro essere interiore, intorno al quale tutte le loro passioni gravitano.⁵⁵⁴

Sperelli wird eine ihm implizite Gegensätzlichkeit⁵⁵⁵ zugeschrieben, die unter anderem durch seine Erziehung und sein Wesen bedingt ist. Im Spannungsfeld der beiden gegensätzlichen Neigungen ›Liebe‹ und ›Kunst‹ hat er jede Willenskraft und jegliche moralische Integrität verloren, sodass der Wille den Instinkten gewichen ist. Das labile⁵⁵⁶ innere Gleichgewicht des jungen Adligen wird durch den »senso estetico« gewahrt, der jedoch selbst antagonistischer Natur ist, wie die Dittologia »sottilissimo e potentissimo« darlegt.

Der für die Erhaltung der inneren Balance zuständige »senso estetico« entspricht einer Schönheitskonzeption, die zugleich als Basis für alle Emotionen und Leidenschaften dient, wie die metaphorische Bezeichnung »l'asse del loro essere interiore, intorno al quale tutte le loro passioni gravitano« illustriert. Diese Metapher wiederum steht für die starke Verehrung einer zum Ideal stilisierten Schönheit, wie anhand der Großschreibung des Substantivs »Bellezza« ersichtlich wird.⁵⁵⁷ Voraussetzung für dieses Ideal sind zum einen eine gewisse Veranlagung, zum anderen eine spezielle Erziehung. Genau diese beiden Elemente werden jedoch kurz zuvor als Ursache für die Verletzbarkeit Sperellis aufgeführt. Das für die innere Ausgeglichenheit Sperellis unentbehrliche Schönheitsideal ist folglich nicht nur per se widersprüchlich, sondern beruht zudem auf zwei Elementen, die im Hinblick auf die Hauptfigur selbst eine ambivalente Funktion und Wirkung aufweisen.

Die Realisierung der »concezion della Bellezza« und damit auch die Stabilisierung seines Innenlebens sucht Sperelli in den zwei von ihm formulierten

554 PDRIP1, S. 39, Hervorhebungen im Original.

555 Frank-Rutger Hausmann bezeichnet dieses Phänomen als »geistige[n] Hermaphroditismus«. Frank-Rutger Hausmann: »Dekadentismus und Hermaphroditismus in Gabriele D'Annunzios Roman ›Il Piacere‹«, in: *Beiträge zur Romanischen Philologie* Bd. XXVII/1988, S. 83–100, hier S. 98. Die Relevanz des Motivs der Doppeldeutigkeit im Hinblick auf den Roman hat Giorgio Barberi Squarotti in einem Beitrag eruiert. Vgl. Giorgio Barberi Squarotti: »Il parato di carta«, in: AA.VV.: *Il Piacere. Atti del XII Convegno, Pescara – Francavilla al Mare 4–5 maggio 1989*, Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani 1989, S. 15–36. Auch Giovanni Ragone erachtet das »tema del doppio« als bedeutendes strukturelles Element des Werks. Giovanni Ragone: »›Il Piacere‹ di Gabriele D'Annunzio«, in: Albero Asor Rosa (Hrsg.): *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere, 13 Vol., Vol. 3*, Torino: Einaudi 1995, S. 19.

556 Dass diese Ausgewogenheit nicht dauerhaft gewährleistet ist, verdeutlichen die Wendungen »un certo equilibrio« sowie »così che si poteva dire che la sua vita fosse una continua lotta di forze contrarie chiusa ne' limiti d'un certo equilibrio.«

557 Für eine genauere Erörterung des Verständnisses von Schönheit im Roman und in einigen anderen Texten D'Annunzios vgl. Anna Panicali: »L'idea di bellezza nelle cronache, nelle ›Favole mondane‹, nel ›Piacere‹ di Gabriele D'Annunzio«, in: *Rivista di letteratura italiana* Bd. 20/2002, S. 127–148.

Zielen: Einerseits in der Beziehung zu einer Frau, andererseits in der Schöpfung eines Kunstwerks⁵⁵⁸. Beide Aspekte sollen den vom Protagonisten verspürten Mangel an metaphysischer Orientierung kompensieren. Ohne das notwendige Element zur Stabilisation durch zumindest einen dieser beiden Aspekte fehlt dem Lebensentwurf des jungen Grafen auf Dauer nämlich der unabdingbare Stabilisator.⁵⁵⁹ Dieser Umstand hat nicht nur negative Folgen für den Gemütszustand, sondern ebenfalls für die Wahrnehmung der Hauptfigur:

Egli restava solo. Di tutta la sua giovinezza, di tutta la sua vita interiore, di tutte le sue idealità non restava nulla. Dentro di lui non restava che un freddo abisso vuoto; d'intorno a lui, una natura impassibile, fonte perenne di dolore per l'anima solitaria.⁵⁶⁰

Während die Natur zu Beginn des *Libro secondo* vom jungen Adeligen noch zur genesungsfördernden »natura madre«⁵⁶¹ personifiziert wird, fasst er sie mangels eines Elements zur metaphysischen Stabilisation als »Quelle des ewigen Schmerzes« auf. Die Natur fungiert für Sperelli dabei als visueller Indikator, der ihm das Fehlen eines sinnbildenden Wertesystems vor Augen führt.

5.1.3. Sperellis Wohnung als Spiegel seines Innenlebens: der »Palazzo Zuccari«

Inwieweit die Existenz des jungen Grafen im Spannungsfeld seiner zwei Lebensziele verläuft, zeigt die Darstellung von dessen Wohnung im »Palazzo Zuccari«, deren Einrichtung zahlreiche Kunst- und Wertobjekte umfasst, welchen in der Wahrnehmung des Protagonisten in dreifacher Hinsicht eine besondere Bedeutung zukommt:⁵⁶² Zum einen stellen sie Indikatoren dar, mit deren Hilfe der junge Adelige seine eigene Befindlichkeit wiederzuerkennen vermag:

Andrea vide nell'aspetto delle cose intorno riflessa l'ansietà sua; e come il suo desiderio si sperdeva inutilmente nell'attesa e i suoi nervi s'indebolivano, così parve a lui che

558 Vgl. Kapitel 5.2.2. sowie 5.2.3. dieser Arbeit.

559 Auf die Wichtigkeit einer schönen Liebhaberin für Sperelli weist Piero Aragno hin. Vgl. Piero Aragno: »Des Esseintes e Andrea Sperelli: assenza e presenza della donna nell'*iter di due »vinti« decadenti*«, S. 238f. Angela Felice hebt die Bedeutung der Kunst sowohl für den Verfasser Gabriele D'Annunzio als auch für Andrea Sperelli hervor. Vgl. Angela Felice: *Introduzione a D'Annunzio*, S. 44.

560 PDRIP1, S. 138.

561 Ebd., S. 132.

562 Dies illustriert auch der folgende Textauszug: »Tutte le cose dell'esistenza esteriore avevano su lui un gran potere d'oblio, lo occupavano, lo eccitavano al godimento rapido dei piaceri mondani.« PDRIP1, S. 13. Zur Rolle der Einrichtung für den Protagonisten vgl. auch Matteo D'Ambrosio: »Sperelli, gli oggetti, la scrittura«, in: *Es. Materiali per il '900* Bd. 12–13/1980, S. 101–112 sowie Frank-Rutger Hausmann: »Dekadentismus und Hermaphroditismus in Gabriele D'Annunzios Roman »Il Piacere««, S. 85.

l'essenza direi quasi erotica delle cose anche vaporasse e si dissipasse inutilmente. Tutti quegli oggetti, in mezzo a' quali egli aveva tante volte amato e goduto e sofferto, avevano per lui acquistato qualche cosa della sua sensibilità.⁵⁶³

Sperelli überträgt seine Aufregung auf die ihn umgebenden Objekte, weswegen er in diesen eine »essenza [...] quasi erotica« wiedererkennt. Auf diese Weise projiziert er seinen eigenen Gemütszustand auf die Gegenstände in seiner Nähe.⁵⁶⁴

Dies führt zum zweiten dazu, dass die Hauptfigur die einzelnen Objekte rückblickend mit vergangenen Gefühlen, Erfahrungen und Liebschaften assoziiert:

Non soltanto erano testimoni de' suoi amori, de' suoi piaceri, delle sue tristezze, ma eran partecipi. Nella sua memoria, ciascuna forma, ciascun colore armonizzava con una imagine muliebre, era una nota in un accordo di bellezza, era un elemento in una estasi di passione.⁵⁶⁵

Sperelli betrachtet die Gegenstände nicht bloß als passive Zeugnisse seiner Vergangenheit, sondern zugleich als »aktive Teilnehmer« an seinen Liebesabenteuern. Deswegen ruft die Perzeption des Inventars bei ihm Erinnerungen⁵⁶⁶ an frühere Liebeserfahrungen hervor. Dadurch werden die Objekte für den Protagonisten, zum dritten, zu Hilfsmitteln zur Vergegenwärtigung der eigenen amourösen bzw. emotionalen Vergangenheit:⁵⁶⁷

Tutto, intorno, aveva assunto per lui quella inesprimibile apparenza di vita che acquistano, ad esempio, gli arnesi sacri, le insegne d'una religione, gli strumenti d'un culto, ogni figura su cui si accumuli la meditazione umana o da cui l'immaginazione umana poggi a una qualche ideale altezza. Come una fiala rende dopo lunghi anni il profumo dell'essenza che vi fu un giorno contenuta, così certi oggetti conservavano pur qualche vaga parte dell'amore onde li aveva illuminati e penetrati quel fantastico amante. E a lui veniva da loro una incitazione tanto forte ch'egli n'era turbato talvolta come dalla presenza d'un potere soprannaturale.⁵⁶⁸

563 PDRIP1, S. 16f.

564 Giovanni Ragone: »Il Piacere« di Gabriele D'Annunzio«, S. 21.

565 PDRIP1, S. 17.

566 Zur Bedeutsamkeit des Motivs der Erinnerung für den Roman vgl. Frank-Rutger Hausmann: »Dekadentismus und Hermaphroditismus in Gabriele D'Annunzios Roman »Il Piacere«, S. 90 und Valeria Giannantonio: »La memoria ne »Il Piacere«, in: AA.VV.: *Il Piacere. Atti del XII Convegno, Pescara – Francavilla al Mare 4-5 maggio 1989*, Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani 1989, S. 269–281.

567 Die Beziehung Sperellis zur Vergangenheit untersucht Giulia Natali in ihrer Arbeit. Dabei hebt sie die Bedeutung der Erinnerung ausdrücklich hervor. Vgl. Giulia Natali: »I tempi di Andrea Sperelli«, S. 32.

568 PDRIP1, S. 17f.

Die Gegenstände erlangen vor dem Hintergrund der persönlichen Erlebnisse Sperellis »quella inesprimibile apparenza di vita«, wodurch sie nicht nur die Vergangenheit evozieren, sondern auch die Imagination⁵⁶⁹ anzuregen vermögen.⁵⁷⁰

5.1.4. Sperellis Wohnort als Spiegel seines Innenlebens: die Stadt Rom

Sperellis Eindruck der Stadt Rom ist insbesondere von den Bauwerken des Barock geprägt:

Roma era il suo grande amore: non la Roma dei Cesari ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese. Egli avrebbe dato tutto il Colosseo per la Villa Medici, il Campo Vaccino per la Piazza di Spagna, l'Arco di Tito per la Fontanella delle Tartarughe. La magnificenza principesca dei Colonna, dei Doria, dei Barberini l'attraeva assai più della ruinata grandiosità imperiale. E il suo gran sogno era di possedere un palazzo incoronato da Michelangelo e istoriato dai Caracci, come quello Farnese; una galleria piena di Raffaelli, di Tiziani, di Domenichini, come quella Borghese; una villa, come quella d'Alessandro Albani, dove i bussi profondi, il granito rosso d'Oriente, il marmo bianco di Luni, le statue della Grecia, le pitture del Rinascimento, le memorie stesse del luogo componessero un incanto intorno a un qualche suo superbo amore.⁵⁷¹

In der Wahrnehmung des Protagonisten treten die antiken architektonischen Gebäude zugunsten jener aus der Zeit des Barock in den Hintergrund,⁵⁷² wie die Antinomie »la Roma dei Cesari« und »la Roma dei Papi« darlegt. Der Traum des

569 Die Signifikanz der Imagination für den Roman ist in mehreren Arbeiten herausgestellt worden. Vgl. Arturo Mazzarella: *Il piacere e la morte. Sul primo D'Annunzio*, Napoli: Liguori 1983 (=Biblioteca: Letterature, 2), S. 16, Giorgio Barberi Squarotti: »Il parato di carta«, S. 33 und Gianni Oliva: »Andrea Sperelli e l'invenzione del mondo«, in: Gianni Oliva: *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Milano: Mursia 1992 (=Civiltà letteraria del Novecento: Saggi, 53), S. 19–49, hier S. 29. Einige Forschungsbeiträge verweisen auf die negativen Auswirkungen der Einbildungskraft der Hauptfigur. Vgl. Norbert Jonard: »D'Annunzio romanziere decadente«, in: *Quaderni del Vittoriale* Bd. 36/1982, S. 25–48, hier S. 36, Emanuela Scarano Lugnani: *D'Annunzio*, S. 21, Umberto Artioli: »Eros e teatro nel Piacere«, in: Umberto Artioli: *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Roma/Bari: Laterza 1995 (=Biblioteca di cultura moderna, 1076) S. 3–39, hier S. 31.

570 Beide Aspekte werden auf sprachlicher Ebene jeweils durch einen Vergleich illustriert. Während der Bezug der Objekte zur Vergangenheit sprachlich durch einen solchen mit einer Parfümphrase verdeutlicht wird, wird die anregende Wirkung auf den jungen Adligen bzw. auf dessen Vorstellungskraft durch einen Vergleich mit einer übernatürlichen Macht dargelegt.

571 PDRIP1, S. 38.

572 Vgl. hierzu ebenfalls Linda Garosi: »El personaje del esteta en la obra narrativa de Gabriele d'Annunzio y Ramón del Valle-Inclán: análisis y valoración«, in: *Analecta Malacitana (AnMal electrónica)* Bd. 27/2009, S. 69–87, hier S. 74.

jungen Grafen ist ein römischer Palast, der die Werke berühmter Künstler enthält und damit als ästhetischer und imaginativer Rahmen für dessen Liebesabenteuer fungieren kann.

Sperellis Beschreibung Roms wird dabei von seinem Gemütszustand beeinflusst.⁵⁷³ Auf die gleiche Weise, wie Rom als Rahmen für die Liebschaften des Protagonisten dient, determinieren die Liebesbeziehungen die Wahrnehmung der Stadt durch jungen Grafen, was anhand der Darstellung der Stadt im Roman deutlich wird:

Come per il divino elegiopèo di Faustina, per essi Roma s'illuminava d'una voce novella. Ovunque passavano, lasciavano una memoria d'amore. Le chiese remote dell'Aventino: Santa Sabina su le belle colonne di marmo pario, il gentil verziere di Santa Maria del Priorato, il campanile di Santa Maria in Cosmedin; [...] tutte le ville gentilizie, sovrana gloria di Roma, conoscevano il loro amore. Le gallerie dei quadri e delle statue: la sala borghesiana delle Danae d'innanzi a cui Elena sorrideva quasi rivelata, e la sala degli specchi ove l'immagine di lei passava tra i putti di Ciro Ferri e le ghirlande di Mario de' Fiori; [...] tutte le solitarie sedi della Bellezza conoscevano il loro amore.

Essi comprendevano l'alto grido del poeta: »Eine Welt zwar bist Du, o Rom! Tu sei un mondo, o Roma! Ma senza l'amore il mondo non sarebbe il mondo, Roma stessa non sarebbe Roma.«⁵⁷⁴

Die vielen aufgeführten Orte von ästhetischer Schönheit bzw. kunsthistorischem Wert dienen als Schauplätze und Gedächtnisorte der Liebesbeziehung zwischen Elena Muti⁵⁷⁵ und Andrea Sperelli. Dass ihre Liebe aus der Perspektive des Protagonisten dabei unter dem Einfluss von dessen präfigurierter Wahrnehmung steht, zeigen die expliziten Verweise auf Goethes *Römische Elegien*, zum einen durch den Vergleich »Come per il divino elegiopèo di Faustina«, zum anderen durch das Zitat Goethes (»Eine Welt zwar bist Du, o Rom«).

573 Rudolf Behrens gibt an, dass die Stadt Rom gewissermaßen als Projektionsfläche für den Protagonisten fungiert. Vgl. Rudolf Behrens: »Roma e Venezia nell'ottica del decadentismo e del futurismo«, in: Susanne Winter (Hrsg.): *Venezia, Roma: due città fra paralleli e contrasti*, Roma/Venezia: Edizioni di storia e letteratura/Centro tedesco di studi veneziani 2006 (=Venetiana, 3), S. 125–146, hier S. 135f.

574 PDRIP1, S. 88ff, Hervorhebungen im Original.

575 Vgl. Fabio Pierangeli: *Destini e identità romane da D'Annunzio ai contemporanei*, Roma: EdiLet 2008 (=Voltaire, 2), S. 14. Vgl. zu Elena Muti Kapitel 5.2.3.2. dieser Arbeit.

5.2. Stabilisierungs- und Korrekturversuche des Lebensentwurfs

5.2.1. Sperellis Rekonvaleszenzaufenthalt in Schifanoja

5.2.1.1. Die Genesung des Protagonisten als Versuch der Überwindung des früheren Lebensmodells

Wegen einer in einem Duell mit einem anderen Adeligen erlittenen schweren Verletzung⁵⁷⁶ verbringt Sperelli einen Genesungsaufenthalt⁵⁷⁷ auf dem Landsitz seiner Cousine in Schifanoja. Bereits der Name des Ortes, welcher zum einen das Verb ›schifare‹, zum anderen das Substantiv ›noia‹ enthält, symbolisiert einen Akt des Distanzierens von etwas Negativem.⁵⁷⁸ Eine derartige Entwicklung verspürt auch der Protagonist, und zwar nicht nur im Hinblick auf seine körperliche, sondern auch hinsichtlich seiner geistigen und moralischen Befindlichkeit:

Dopo la mortale ferita, dopo una specie di lunga e lenta agonia, Andrea Sperelli ora a poco a poco rinasceva, quasi con un altro corpo e con un altro spirito, come un uomo nuovo, come una creatura uscita da un fresco bagno letèo, immemore e vacua. Parevagli d'essere entrato in una forma più elementare. Il passato per la sua memoria aveva una sola lontananza, come per la vista il cielo stellato è un campo eguale e diffuso sebbene gli astri sian diversamente distanti. I tumulti si pacificavano, il fango scendeva dall'imo, l'anima facevasi monda; ed egli rientrava nel grembo della natura madre, sentivasi da lei maternamente infondere la bontà e la forza.⁵⁷⁹

Die lebensgefährliche Verletzung wird als Moment der Läuterung für den jungen Adeligen dargestellt. Auf sie folgt ein Neubeginn, welcher sinnbildlich als geistige und körperliche Wiedergeburt gekennzeichnet wird. Deren Ergebnis wird zum einen mit Hilfe von zwei Vergleichen, zum anderen mittels der dittologia

576 Vgl. PDRIP1, S. 130.

577 Für eine Untersuchung der Szene vor allem vor dem Hintergrund der Philosophie Nietzsches vgl. Barbara Spackman: »Nietzsche, D'Annunzio, and the Scene of Convalescence«, in: *Stanford Italian Review* Bd. 6/1986, S. 141–157. An dieser Stelle sei jedoch darauf hingewiesen, dass D'Annunzio mit den Lehren Nietzsches, wie Joachim Küpper angibt, zur Zeit der Veröffentlichung von *Il Piacere* wohl wenig vertraut war. Vgl. Joachim Küpper: »Dekadenz. Zu Gabriele D'Annunzios *Il Piacere*«, S. 147, Fußnote 116. Zur tiefgreifenderen Beschäftigung D'Annunzios mit den Theorien Nietzsches kommt es, wie Jeffrey Schnapp und Hans Richard Brittnacher anmerken, erst 1892. Vgl. Jeffrey Schnapp: »Nietzsche's Italian Style: Gabriele D'Annunzio«, in: *Stanford Italian Review* Bd. 6/1986, S. 265–277, erneut veröffentlicht in: Thomas Harrison (Hrsg.): *Nietzsche in Italy*, Saratoga: ANMS Libri 1988, S. 247–263, hier S. 251 bzw. Hans Richard Brittnacher: *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle*, S. 338.

578 Auf die in D'Annunzios Werken häufig auftretenden sprechenden Namen verweist Frank-Rutger Hausmann. Vgl. Frank-Rutger Hausmann: »Dekadentismus und Hermaphroditismus in Gabriele D'Annunzios Roman ›Il Piacere‹«, S. 86, Fußnote 12.

579 PDRIP1, S. 131f.

»immemore e vacua« aufgezeigt: Es handelt sich um eine Rückkehr in die kraftspendende, personifizierte und stilisierte Natur, symbolisiert durch den Landsitz der Cousine, welcher im Gegensatz zur mondänen Stadt Rom steht. Diese Wiederkehr äußert sich nicht nur in Form eines Ortswechsels, sondern auch durch das Wiedererlangen eines ursprünglichen Zustands, fernab der eigenen, als negativ empfundenen Vergangenheit. Dass auch diese Beschreibung des Zustands Sperellis implizit auf die präfigurierte Wahrnehmung der Hauptfigur verweist, hat Annamaria Andreoli illustriert, die auf Parallelen zu Henri-Frédéric Amiels *Fragments d'un journal intime* sowie Arthur Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* hinweist.⁵⁸⁰

Die Rekonvaleszenz hat des Weiteren Auswirkungen auf die Wahrnehmung bzw. Selbstwahrnehmung der Hauptfigur:

La vista a poco a poco mutàvagli in visione profonda e continua; i rami degli alberi sul suo capo gli parevan sollevare il cielo, ampliare l'azzurro, risplendere come corone d'immortali poeti; ed egli contemplava ed ascoltava, respirando col mare e con la terra, placido come un dio.

Dov'eran mai tutte le sue vanità e le sue crudeltà e i suoi artifici e le sue menzogne? Dov'erano gli amori e gli inganni e i disinganni e i disgusti e le incurabili ripugnanze dopo il piacere? [...]

Il desiderio aveva abbandonato il suo regno; l'intelletto nell'attività seguiva libero le sue proprie leggi e rispecchiava il mondo oggettivo come un puro soggetto della conoscenza; le cose apparivano nella lor forma vera, nel lor vero colore, nella vera ed intera lor significazione e bellezza, precise, chiarissime; spariva ogni sentimento della persona. In questa temporanea morte del desiderio, in questa temporanea assenza della memoria, in questa perfetta oggettività della contemplazione appunto era la causa del non mai provato godimento.

*Die Sterne, die begehrt man nicht,
Man freut sich ihrer Pracht.*

»Le stelle, uom non le desidera, – ma gioisce del lor fulgore.« Per la prima volta, infatti, il giovine conobbe tutta l'armoniosa poesia notturna de' cieli estivi.⁵⁸¹

Vor dem Hintergrund der zur »visione profonda e continua« gewordenen visuellen Wahrnehmung nimmt Sperelli nicht nur die ihn umgebende Natur, sondern auch sich selbst auf eine andere Weise wahr. Infolge dieser kontemplativen Wahrnehmung hat der Protagonist den Eindruck, dass sich bei ihm ein Wandel der Wahrnehmungs- und Lebensweise vollziehe.⁵⁸²

580 Vgl. ebd., S. 1191f.

581 Ebd., S. 133f, Hervorhebungen im Original.

582 Maria Teresa Marabini Moevs sieht in dieser Veränderung die Einflüsse der Philosophie Arthur Schopenhauers. Vgl. Maria Teresa Marabini Moevs: *Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, L'Aquila: Japadre 1976 (=Lo scandaglio), S. 136–155. Zu den Einflüssen Arthur Schopenhauers auf das Werk D'Annunzios vgl. auch Guy Tosi: »D'Annunzio et le symbolisme français«, in: Emilio Mariano (Hrsg.): *D'Annunzio e il simbolismo*

Die Veränderung der Wahrnehmung findet in der vorliegenden Textstelle eine Entsprechung im Wandel der Erzähltechnik. Während der erste Absatz als Erzählerbericht zu deuten ist, werden im zweiten, im freien indirekten Stil, die Gedanken des Protagonisten wiedergegeben. Dieser sucht nach einer Erklärung für den von ihm wahrgenommenen Zustand und findet sie in der Annahme, jegliches Verlangen verloren zu haben, was durch die Metapher »Il desiderio aveva abbandonato il suo regno« illustriert wird. War Sperelli in Rom noch von der Begierde beherrscht worden, so ist er nun der Auffassung, sich von jenem Lebensstil distanzieren zu haben. Infolgedessen glaubt der junge Graf die Dinge objektiv, also nicht gemäß seiner früheren Wahrnehmungsweise, zu perzipieren.

Dass dieser von Sperelli empfundene Wandel, wenn überhaupt, nur temporärer Natur ist, wird nicht nur im Text vermerkt. Darüber hinaus wird sowohl explizit als auch implizit ersichtlich, dass der Protagonist seiner präfigurierten Betrachtungsweise weiterhin verhaftet bleibt: Einerseits anhand des in direkter Rede aufgeführten Zitats Goethes, andererseits am Beispiel mehrerer Verweise auf Amiel bzw. auf die Brüder Goncourt.⁵⁸³

Aufgrund dessen ist jener spezifische Zustand des jungen Adligen nicht von Dauer:

A poco a poco, egli incominciò a riprender coscienza di sé stesso, a ritrovare il sentimento della sua persona, a rientrare nella sua corporeità primitiva. Un giorno, nell'ora meridiana, mentre la vita delle cose pareva sospesa, il grande e terribile silenzio gli lasciò vedere dentro, d'improvviso, abissi vertiginosi, bisogni inestinguibili, indistruttibili ricordi, cumuli di sofferenza e di rimpianto, tutta la sua miseria d'un tempo, tutti i vestigi del suo vizio, tutti gli avanzi delle sue passioni.⁵⁸⁴

In Anbetracht des Fehlens externer Reize wird sich Sperelli seiner eigenen Befindlichkeit bewusst und muss feststellen, dass er den Negativzustand der Vergangenheit nicht vollständig hat überwinden können. Dieser Umstand wirkt sich ebenfalls auf die Wahrnehmung der Umwelt durch die Hauptfigur aus:

Egli restava solo. Di tutta la sua giovinezza, di tutta la sua vita interiore, di tutte le sue idealità non restava nulla. Dentro di lui non restava che un freddo abisso vuoto; d'intorno a lui, una natura impassibile, fonte perenne di dolore per l'anima solitaria.⁵⁸⁵

War die Natur zu Beginn des *Libro secondo* vom jungen Adligen noch zur genesungsfördernden »natura madre«⁵⁸⁶ personifiziert worden, fasst er sie vor dem Hintergrund der nun wahrgenommenen Einsamkeit als Quelle fortwäh-

europ. *Atti del convegno di studio, Gardone Riviera, 14–15 – 16 settembre 1973*, Milano: Il Saggiatore 1976 (=Il filo di Arianno, 1), S. 223–282, hier S. 243 ff.

583 Vgl. PDRIP1, S. 1193f.

584 Ebd., S. 134f.

585 Ebd., S. 138.

586 Ebd., S. 132.

renden Schmerzes auf. In Anbetracht dessen verspürt die Hauptfigur eine metaphysische Vakanz, die vermittels der Metapher des »freddo abisso vacuo« verbalisiert wird.

Die Begründung dafür, dass eine Änderung des Charakters und somit die seelische Genesung Sperellis offenbar unmöglich sind, sieht der Protagonist in seiner übermäßigen Unehrlichkeit und Künstlichkeit:

L'ambiguità, la simulazione, la falsità, l'ipocrisia, tutte le forme della menzogna e della frode nella vita del sentimento, tutte aderivano al suo cuore come un vischio tenace.

Egli aveva troppo mentito, aveva troppo ingannato, s'era troppo abbassato. Un ribrezzo di sé e del suo vizio l'invase. – Vergogna! Vergogna! – La disonorante bruttura gli pareva indelebile; le piaghe gli parevano immedicabili; gli pareva ch'egli dovesse portarne la nausea per sempre, per sempre, come un supplizio senza termine.⁵⁸⁷

Der junge Graf muss einsehen, was bereits im zweiten Kapitel des *Libro primo*⁵⁸⁸ angeführt worden war: Seine Unaufrichtigkeit stellt einen festen Bestandteil seines Lebensentwurfs dar. Infolge des exzessiven Rückgriffs auf Täuschung und Manipulation scheint der Verzicht auf diese beiden Aspekte nicht mehr möglich.

5.2.1.2. Sperellis Rückkehr nach Rom als Rückfall in die frühere Lebensweise

Durch die Rückkehr nach Rom im ersten Kapitel des *Libro terzo* wird die Hauptfigur mit ihrer Lebensweise vor der Rekonvaleszenz konfrontiert. Bereits kurz nach der Wiederankunft verspürt Sperelli das Verlangen, jenes Leben aufzugreifen, das er vor seinem Aufenthalt in Schifanoja geführt hatte:

Andrea si levò; e passò nella camera ottagonale, per abbigliarsi. Il sole entrava a traverso le tendine di merletto, facendo scintillare all'ingiro le mattonelle arabo-ispane, gli innumerevoli oggetti d'argento e di cristallo, i bassi rilievi del sarcofago antico. Quei luccicori varii mettevano nell'aria una mobile gaiezza. Egli si sentiva allegro, perfettamente guarito, pieno di vitalità. Il ritrovarsi nel suo *home* gli dava una letizia inespriabile. Tutto ciò ch'era in lui più fatuo, più vano, più mondano, si risvegliava all'improvviso. Pareva che le cose circostanti avessero virtù di suscitare in lui l'uomo d'un tempo. La curiosità, l'elasticità, l'ubiquità spirituali riapparivano. Egli già incominciava ad aver bisogno di espandersi, di rivedere amici, di rivedere amiche, di godere. S'accorse d'aver molto appetito; ordinò al domestico di servirgli la colazione.⁵⁸⁹

Die durch die Wiederkehr in die ihm vertraute Umgebung beim Protagonisten hervorgerufene Vitalität und Freude wird durch die von ihm wahrgenommene Atmosphäre verstärkt. Die zuletzt Genannte wird durch die Reflexion der durch

587 Ebd., S. 139.

588 Vgl. ebd., S. 37 und Kapitel 5.1.1. dieser Arbeit.

589 PDRIP1, S. 233, Hervorhebungen im Original.

das Fenster fallenden Sonnenstrahlen von den spiegelnden Bodenfliesen und den kostbaren Gegenständen erzeugt.

Das ihm bekannte Umfeld sorgt beim jungen Adligen auch für ein Wiederaufleben von vor der Rekonvaleszenz virulenten Charakterzügen. Dies äußert sich in Form eines Rückgriffs auf ehemalige Verhaltensmuster, was einerseits sprachlich mit Hilfe des mehrfach auftretenden Präfixes ›re-⁵⁹⁰, andererseits sinnbildlich durch den von Sperelli empfundenen Appetit dargestellt wird.⁵⁹¹

Als wenig später einige Freunde Sperellis zu Besuch kommen und der Protagonist mit ihnen eine Unterhaltung über Frauen führt, kehrt auch das Interesse der Hauptfigur am weiblichen Geschlecht zurück. Im Verlauf des Gesprächs laden die Freunde den jungen Grafen zu einem Essen ein und schlagen ihm vor, in Begleitung einer Bekannten namens Clara Green zu erscheinen.⁵⁹² Daraufhin beschließt der Protagonist, der Dame einen Besuch abzustatten. Clara Green gesteht Sperelli später ihre Liebe.⁵⁹³ Obwohl Sperelli zuvor eigentlich die Absicht gehabt hatte, den Abend alleine in seiner Wohnung zu verbringen und trotz der Tatsache, dass der junge Graf zuvor in Schifanoja bereits einer anderen Frau seine Liebe gestanden hatte, nämlich Maria Ferres,⁵⁹⁴ verbringt dieser die Nacht mit Clara Green und verhält sich auch in der Nachfolge wie vor seiner Zeit in Schifanoja:

Così, d'un balzo, Andrea Sperelli si rituffò nel Piacere.

Per quindici giorni lo occuparono Giulia Arici e Clara Green. Poi partì per Parigi e per Londra, in compagnia del Musèllaro. Tornò a Roma verso la metà di dicembre; trovò la vita invernale già molto mossa; fu subito ripreso nel gran cerchio mondano.⁵⁹⁵

Den Rückfall in frühere Verhaltensmuster bezeichnet im übertragenen Sinne die Wendung »Andrea Sperelli si rituffò nel Piacere«. Die Rückkehr zu einem Leben des Vergnügens, der Manipulation und amourösen Freizügigkeit löst jedoch kein Wohlbefinden beim jungen Adligen aus, sondern hat den gegenteiligen Effekt:

Ma egli non s'era mai trovato in una disposizion di spirito più inquieta, più incerta, più confusa; non aveva mai provato dentro di sè uno scontento più molesto, un malessere più importuno; né mai aveva provato contro di sé medesimo impeti d'ira e moti di disgusto più crudeli. [...] Gli pareva che di nuovo l'antica lebbra gli si dilatasse per l'anima e di nuovo il cuore gli si vuotasse per non riempirsi più mai, come un otre

590 Dieses tritt in den Formen »ritrovarsi«, »si risvegliava« »riapparivano« und dem zweifach vorkommenden »rivedere« auf.

591 Letzterer illustriert nicht nur das Bedürfnis nach Nahrung, sondern versinnbildlicht ebenso das Verlangen nach dem früheren Lebenswandel.

592 Ebd., S. 243.

593 Ebd., S. 242.

594 Vgl. ebd., S. 182ff und S. 279f.

595 Ebd., S. 251.

forato, irreparabilmente. Il senso di questa vacuità, la certezza di questa irreparabilità gli movevano talvolta una specie di collera disperata e poi un disprezzo folle di sé medesimo, del suo volere, delle ultime sue speranze, degli ultimi suoi sogni.⁵⁹⁶

Obwohl der junge Graf in Anbetracht seines Wesens bisweilen Zorn, sogar Abscheu vor sich selbst verspürt, ist er unfähig, diesen Zustand abzulegen.⁵⁹⁷ Vor diesem Hintergrund wird dem Protagonisten sein Mangel an metaphysischer Orientierung und damit auch die Instabilität des eigenen Lebensentwurfs bewusst.

Die Rückkehr zum früheren Lebensstil entlarvt den von Sperelli in Schifanoja unternommenen Versuch einer Änderung seiner Lebensweise als Fehlschlag⁵⁹⁸:

Egli era giunto a un terribile momento, incalzato dalla vita inesorabile, dall'implacabile passione della vita; era giunto al momento supremo della salvezza o della perdizione, al momento decisivo in cui i grandi cuori rivelano tutta la loro forza e i piccoli cuori tutta la loro viltà. Egli si lasciò sopraffare; non ebbe il coraggio di salvarsi con un atto volontario; pur essendo in balia del dolore, ebbe paura d'un dolore più virile; pur essendo travagliato dal disgusto, ebbe paura di rinunciare a ciò che lo disgustava; pur avendo in sé vivo e spietato l'istinto del distacco dalle cose che più parevano attrarlo, ebbe paura di allontanarsi da quelle cose. Egli si lasciò abbattere; abdicò intieramente e per sempre alla sua volontà, alla sua energia, alla sua dignità interiore; sacrificò per sempre quel che gli rimaneva di fede e d'idealità; si gittò nella vita, come in una grande avventura senza scopo, alla ricerca del godimento, dell'occasione, dell'attimo felice, affidandosi al destino, alle vicende del caso, all'accozzo fortuito delle cagioni. Ma, mentre egli credeva con questa specie di fatalismo cinico mettere un argine alla sofferenza e conquistare se non la calma almeno l'ottusità in lui di continuo la sensibilità al dolore diveniva più acuta, le facoltà di soffrire si moltiplicavano, i bisogni e i disgusti aumentavano senza fine.⁵⁹⁹

Sperelli greift seine frühere Lebensweise endgültig und gänzlich wieder auf,⁶⁰⁰ obschon er nach der Rückkehr aus Schifanoja an einem Wendepunkt steht, welcher ihm die Möglichkeit zur Korrektur seines Lebensentwurfs bietet. Zu diesem Wandel fehlen dem jungen Adeligen jedoch sowohl die notwendige

596 Ebd., S. 251f.

597 Dieser Sachverhalt wird mehrfach herausgestellt und auf sprachlicher Ebene in Form von zwei Vergleichen illustriert: Einerseits durch einen Vergleich mit einer Krankheit, andererseits mit Hilfe eines Vergleichs mit einem löchrigen Schlauch.

598 Vgl. dazu auch Pietro Aragno: »Des Esseintes e Andrea Sperelli: assenza e presenza della donna nell'*iter di due* ›vinti‹ decadenti«, S. 240, Giovannella Desideri: »Al di qua del superuomo. Note sul ›Piacere‹ e il ›Trionfo della morte‹«, in: *Es. Materiali per il '900* Bd. 12–13/1980, S. 113–123, hier S. 119 und Giorgio Barberi Squarotti: »Il parato di carta«, S. 35.

599 PDRIP1, S. 252.

600 Dass es sich um eine dauerhafte und vollständige Wiederaufnahme der alten Lebensweise handelt, untermauern die Ausdrücke »intieramente« und »per sempre«.

Willensstärke⁶⁰¹ als auch der dafür erforderliche Mut, wie insbesondere die sprachliche Gestaltung der Textstelle darlegt.⁶⁰²

Durch die Rückkehr zur früheren Lebensweise kommt es zu keiner dauerhaften Stabilisierung des Lebensentwurfs Sperellis. Ebenjener Lebensstil hatte den Protagonisten beinahe das Leben gekostet, was wiederum den Rekonvalenzenaufenthalt und im Verlauf dessen die Reflexion über das eigene Leben zur Folge gehabt hatte.⁶⁰³ Indem sich der junge Graf endgültig seinem alten Lebenswandel verschreibt, greift er auf eine Lebenskonzeption zurück, die zuvor bereits gescheitert war. Deswegen kommt es auch nicht, wie Sperelli glaubt, zu einer Verbesserung, sondern stattdessen zu einer Verschlechterung des eigenen Gemütszustands. Der dem Entschluss der Hauptfigur implizite »fatalismo cínico« wird insbesondere im Hinblick auf die moralischen Konsequenzen dargestellt: zum einen durch die Antinomie »salvezza« und »perdizione«⁶⁰⁴, zum anderen durch die Wendung »sacrificò per sempre quel che gli rimaneva di fede e d'idealità«⁶⁰⁵.

Noch deutlicher tritt jene Schicksalhaftigkeit wenig später zum Vorschein:

La sua legge era dunque la mutabilità; il suo spirito aveva l'inconsistenza d'un fluido; tutto in lui si trasformava e si difformava, senza tregua; la forza morale gli mancava intieramente; il suo essere morale si componeva di contraddizioni; l'unità, la semplicità, la spontaneità gli sfuggivano; a traverso il tumulto, la voce del dovere non gli giungeva più; la voce del volere veniva soverchiata da quella degli istinti; la coscienza, come un astro senza luce propria, ad ogni tratto si eclissava. Tale era stato sempre; tale sarebbe stato sempre. Perché, dunque, combattere contro sé medesimo? *Cui bono?*

Ma appunto codesta lotta era una necessità della sua vita; appunto codesta irrequietudine era una condizione essenziale della sua esistenza; appunto codesta sofferenza era una condanna a cui non avrebbe egli potuto sottrarsi giammai.⁶⁰⁶

Infolge von Sperellis enormer Flexibilität fehlt seinem Willen jegliche Kontinuität. Dieser Umstand hat Auswirkungen auf seine moralischen Entscheidungen.

601 Vgl. Kapitel 5.1.1. und 5.1.2. der vorliegenden Untersuchung.

602 Während das erstgenannte Element sprachlich durch die Wendungen »Egli si lasciò sofferare«, »Egli si lasciò abbattere« sowie »abdicò intieramente e per sempre alla sua volontà« zum Ausdruck gebracht wird, wird der zuletzt genannte Aspekt mit Hilfe des parallelistischen Satzbaus dargestellt. Dabei werden mehrere Kombinationen aus jeweils einem Glied- und einem Hauptsatz mit Hilfe von Semikola aneinandergereiht. Auf den Gliedsatz, eingeleitet durch das Wort »pur« in Kombination mit einer Form des Gerundiums, folgt ein Hauptsatz, welcher wiederum mit der Wendung »non il ebbe coraggio« bzw. »aveva paura« beginnt.

603 Vgl. PDRIP1, S. 130–132.

604 Beide Substantive können auch im Sinne einer religiösen bzw. christlichen Moral gedeutet werden.

605 Das Substantiv »fede« kann an dieser Stelle ebenfalls im Hinblick auf christliche Moralvorstellungen gedeutet werden.

606 Ebd., S. 253, Hervorhebungen im Original.

gen, die von Wankelmut und Widersprüchlichkeit geprägt sind. Da sein Hang zur Selbstinszenierung und -stilisierung zudem jegliche Spontaneität verhindert, übernehmen seine Instinkte die Kontrolle über den Protagonisten, zu Lasten des freien Willens. Dadurch tritt auch die »conscienza« des jungen Grafen in den Hintergrund.

Alle diese Merkmale Sperellis werden durch den parallelistischen Satzbau als dauerhaft und unveränderlich beschrieben. Dass der Protagonist diese Ansicht teilt, zeigt ein Wechsel der Erzähltechnik: An die Stelle des im ersten Teil der angeführten Textstelle verwendeten Erzählerberichts tritt der freie indirekte Stil, welcher dem Leser die Gedanken des jungen Adligen darlegt. Kann die parallelistisch aufgebaute Äußerung »Tale era stato sempre; tale sarebbe stato sempre« sowohl als Erzählerbericht als auch als freier indirekter Stil interpretiert werden, so tritt letzterer spätestens in Form der zwei rhetorischen Fragen »Perché, dunque, combattere contro sé medesimo? *Cui bono?*« deutlich zum Vorschein. Beide illustrieren die vom jungen Grafen empfundene Aussichtslosigkeit im Hinblick auf den Versuch einer dauerhaften Loslösung von den für seinen Lebensstil maßgeblichen Wahrnehmungs- und Verhaltensmustern. Dabei geht Sperelli so weit, seine Lebensweise, ganz im Gegenteil, nicht nur als »necessità«, sondern sogar als »condizione essenziale« für seine Existenz zu definieren. Gleichwohl ist dem Protagonisten bewusst, dass es sich dabei nicht um seine freie Entscheidung, sondern um eine ›Strafe‹ handelt, der er sich seiner Ansicht nach niemals entziehen können wird.⁶⁰⁷

Die Unfähigkeit des Protagonisten zur Änderung seiner von Präfiguration geprägten Wahrnehmungs- und Lebensweise wird insofern auch implizit zum Ausdruck gebracht, als der zuletzt aufgeführte Textauszug im Hinblick auf zwei Aspekte große Ähnlichkeit zu einer Passage aus einem Essay Paul Bourgets über Flaubert aufweist:

Cet homme moderne, en qui se résument tant d'hérités contradictoires, est la démonstration vivante de la théorie psychologique qui considère notre ›moi‹ comme un faisceau de phénomènes sans cesse en train de se faire et de se défaire, si bien que l'unité apparente de notre existence morale se résout en une succession de personnes multiples, hétérogènes, parfois différentes les unes des autres, jusqu'à se combattre elles-mêmes.⁶⁰⁸

Zum einen findet die im Roman D'Annunzios dargelegte »lotta«, die durch die dem »essere morale« des Protagonisten impliziten »contraddizioni« bedingt ist,

607 Dass diese nach Meinung Sperellis wesentliche Voraussetzung zugleich auch negative Auswirkungen auf die Hauptfigur hat, verdeutlicht auf sprachlicher Ebene eine in Form einer parallelistischen Satzstruktur angeordnete Klimax.

608 Paul Bourget: *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, Édition établie et préfacée par André Guyaux, Paris: Gallimard 1993 (=Collection TEL, 233), S. 101.

ihre Entsprechung im von Bourget beschriebenen »combattre violemment« »de personnes multiples, hétérogènes, parfois différentes les unes des autres«. Zum zweiten ähnelt die psychische bzw. emotionale Unbeständigkeit Sperellis der von Bourget geschilderten Definition des »moi« comme un faisceau de phénomènes sans cesse en train de se faire et de se défaire«.

Die Problematik des eigenen Lebensentwurfs wird von Sperelli selbst somit erst als solche wahrgenommen, nachdem er in Schifanoja eine andere Art der Lebensführung kennengelernt hat. Da die Hauptfigur eine Veränderung ihres Lebensstils aufgrund mangelnder Willenskraft und fehlenden Mutes für unmöglich hält, verschreibt sie sich aus Resignation endgültig ihrer früheren Lebensweise:

Io sono camaleontico, chimerico, incoerente, inconsistente. Qualunque mio sforzo verso l'unità riuscirà sempre vano. Bisogna omai ch'io mi rassegni. La mia legge è in una parola: NUNC. Sia fatta la volontà della legge.⁶⁰⁹

Bezeichnend für die Situation des Protagonisten ist, dass implizit auf die Virulenz von dessen präfigurierter Wahrnehmung hingewiesen wird, da jene Schlussfolgerung, wie Guy Tosi vermerkt,⁶¹⁰ auf Théophile Gautiers Roman *Fortunio* als literarischen Referenztext verweisen.

5.2.2. Die Kunstproduktion als Stabilisierungsversuch des Lebensentwurfs

5.2.2.1. Die Kunstkonzeption Andrea Sperellis

Neben seiner Vorliebe, seine Wohnungseinrichtung mit Kunstgegenständen anzureichern, ist der junge Graf auch selbst als Autor⁶¹¹ und bildender⁶¹² Künstler tätig. Dabei besitzt er eine genaue Vorstellung der Rolle des Künstlers in der Gesellschaft, wie anhand eines Dialogs mit Elena deutlich wird:

[Elena] – Perché mai rimanete così lontano dal »gran pubblico«? – gli domandò ella. – Avete giurato fedeltà ai »Venticinque Esemplari«?

[Sperelli] – Sì, per sempre. Anzi il mio sogno è l'»Esemplare Unico« da offrire alla »Donna Unica«. In una società democratica com'è la nostra, l'artefice di prosa o di verso deve rinunciare ad ogni beneficio che non sia di amore. Il lettore vero non è già chi mi

609 PDRIP1, S. 290.

610 Vgl. Guy Tosi: »Quelques sources de l'erotisme d'Andrea Sperelli«, in: *Quaderni del Vittoriale* Bd. 9/1978, S. 5–16, hier S. 15 sowie PDRIP1, S. 1185.

611 Hier ist vor allem die von Sperelli verfasste *Favola d'Ermafrodito* zu nennen (vgl. dazu ebd., S. 1159). Wie sinnbildlich die Gestalt des Hermaphroditen für Sperelli ist, hat Frank-Rutger Hausmann illustriert. Vgl. Frank-Rutger Hausmann: »Dekadentismus und Hermaphroditismus in Gabriele D'Annunzios Roman »Il Piacere«, S. 98 ff.

612 So fertigt Sperelli beispielsweise zwei Radierungen von Elena an. Vgl. PDRIP1, S. 96.

compra ma chi mi ama. Il lettore vero è dunque la dama benevolente. Il lauro non ad altro serve che ad attirare il mirto...

[Elena] – Ma la gloria?

[Sperelli] – La vera gloria è postuma, e quindi non godibile. [...] Io, autore, andrò nel conspetto dei posteri armato come potrò meglio; ma io, uomo, non desidero altra corona di trionfo che una... di belle braccia ignude.⁶¹³

Sperelli veröffentlicht stets nur 25 Exemplare seiner Werke, sodass nur ein spezielles, begrenztes Publikum Zugang zu diesen erhält. Dass es sich bei seiner Hauptzielgruppe um Frauen handelt, ist durch das von ihm intendierte, alleinige Ziel der Kunst bedingt. Diese dient weder der finanziellen Bereicherung noch dem Erlangen von Ruhm, sondern dem Gewinn der Liebe der Leserin. Hatte Sperelli nach seinem Umzug nach Rom die Kreation eines Kunstwerks und die Suche nach der passenden Geliebten als vorrangige Ziele formuliert,⁶¹⁴ so wird an dieser Stelle deutlich, wie eng diese beiden Absichten miteinander verknüpft sind. Dies zeigt insbesondere der vom jungen Adeligen angeführte Traum des »Esemplare Unico« da offerire alla »Donna Unica«. Auch diese Vorstellung Sperellis gibt sich implizit als Folge seiner präfigurierten Wahrnehmung zu erkennen, wie die Ähnlichkeit des Textauszugs mit einer Textstelle aus Joséphin Péladan *L'Initiation sentimentale* belegt.⁶¹⁵

Infolge ihrer Konzeption von Kunst ist die Hauptfigur dann besonders produktiv, wenn sie eine erfüllende Liebesbeziehung zu einer Frau führt, welche gleichsam als Inspirationsquelle und Adressatin fungiert:

Queste fallaci purificazioni ed elevazioni del sentimento avvenivano sempre nei languidi intervalli del piacere, quando sul riposo della carne l'anima provava un bisogno vago d'idealità. Allora, anche, risorgevano nel giovine le idealità dell'arte ch'egli amava; e gli tumultuavano nell'intelletto tutte le forme un tempo create e contemplate, chiedendo di uscire; e le parole del monologo goethiano l'incitavano. »Che può sotto i tuoi occhi l'accesa natura? Che può la forma dell'arte intorno a te, se la passionata forza creatrice non t'empie l'anima e non affluisce alla punta delle tue dita, incessantemente, per riprodurre?« Il pensiero di dar gioia all'amante, con un verso numeroso o con una linea nobile, lo spinse all'opera. Egli scrisse *La Simona*; e fece le due acqueforti, dello *Zodiaco* e della *Tazza d'Alessandro*.⁶¹⁶

Der Wunsch, Elena eine Freude zu bereiten, weckt bei Sperelli das Bedürfnis, sich künstlerisch zu betätigen.⁶¹⁷ Die körperliche Liebe zur Geliebten ruft dem

613 Ebd., S. 55.

614 Vgl. Kapitel 5.1.2. dieser Arbeit.

615 Vgl. PDRIP1, S. 1164.

616 Ebd., S. 93, Hervorhebungen im Original.

617 Wolfgang Drost bezeichnet die von Sperelli zu Ehren Elenas geschaffenen Radierungen als »Gelegenheitskunst« und gibt in Bezug auf den Protagonisten an, »Die Liebe hat ihm die Kraft zu einem großen Kunstwerk genommen.« Vgl. Wolfgang Drost: »Negative Idealität im

Protagonisten bekannte Elemente aus der Kunst ins Gedächtnis, einerseits seine Vorlieben, andererseits ihm bereits bekannte Kunstwerke. Der Wunsch des jungen Adligen, künstlerisch aktiv zu werden, greift somit zunächst auf frühere Erfahrungen mit Kunst zurück, bevor die eigentliche Schöpfung des Kunstwerks beginnt. Auch am Beispiel der Kunstproduktion wird folglich Sperellis präfigurierte Wahrnehmung ersichtlich.⁶¹⁸ Wie stark der zuletzt genannte Aspekt beim Protagonisten ausgeprägt ist, verdeutlicht das explizit aufgeführte Zitat, das ursprünglich von Goethe stammt: Einerseits, weil es den jungen Grafen zur Kunstproduktion veranlasst. Andererseits, weil der Versuch, seine Veranlassung zur Kunstproduktion darzulegen, somit nicht unvoreingenommen verläuft, sondern einem aus der Literatur bekannten Vorbild folgt.

Das wiedergegebene Zitat Goethes beinhaltet wesentliche Elemente, die die ästhetischen Ansichten Sperellis spezifizieren: Zum einen wird die Bedeutung des Blicks dargelegt, der dem jungen Adligen die Grundlage zur Imagination und infolgedessen zur künstlerischen Tätigkeit bietet.⁶¹⁹ Zum zweiten wird der Aspekt der Form bezüglich der Kunst herausgestellt,⁶²⁰ wobei der Ausdruck »la forma dell'arte intorno a te« auf Sperellis Angewohnheit anspielt, sich mit Kunstwerken zu umgeben. Zum dritten wird eine Art geistiger, schöpferischer Kraft thematisiert, die es mit Hilfe der Hände künstlerisch zu verarbeiten gilt.

Obwohl jene »passionata forza creatrice« zwar durchaus eine gewisse Form der Kreativität vermuten ließe, wird letztere durch zwei Elemente relativiert: Einerseits durch die Tatsache, dass die »passionata forza creatrice« in ihrer Eigenschaft als zitierter Ausdruck, damit als Element übernommenen Wissens, nicht als Anzeichen produktiver Kreativität markiert wird. Andererseits, weil das Verb »riprodurre« aufgrund seiner semantischen Bedeutung einen Akt der Reproduktion, also der Nachahmung von etwas bereits Existierendem, evokiert.⁶²¹

Denken Gabriele D'Annunzios: Eine Lektüre des Romans *Il Piacere* (1889)«, in: *Italienische Studien* Bd. 3/1980, S. 45–57, hier S. 47. Drost lässt dabei jedoch einen wichtigen Aspekt außer Acht: Den Umstand, dass äußere Inspiration für die künstlerische Produktivität der Hauptfigur unerlässlich ist (vgl. Kapitel 5.2.2.1. dieser Arbeit). Wenn Drost in den Frauen »nicht die inspirierende Muse, wie oft in der Romantik, sondern die Verkörperung einer zersetzenden Macht« erkennt, übersieht er, dass Elena die Grundlage für die zwei von Sperelli geschaffenen Radierungen bildet und ihre Liebesbeziehung zum jungen Grafen diesen überhaupt erst dazu veranlasst, künstlerisch tätig zu werden. Wolfgang Drost: »Negative Idealität im Denken Gabriele D'Annunzios: Eine Lektüre des Romans *Il Piacere* (1889)«, S. 52.

618 Vgl. hierzu ferner Gianni Oliva: »Andrea Sperelli e l'invenzione« del mondo«, S. 31.

619 Vgl. zur Signifikanz des Blicks für den Roman Giorgio Ficara: »L'eternità infranta. Illusionismi dannunziani«, in: *Lettere italiane* Bd. 54/2002, S. 363–378, hier S. 364.

620 Vgl. auch Paolo D'Angelo: *Estetismo*, Bologna: Il mulino 2003 (=Saggi, 596), S. 210.

621 Das zuletzt angeführte Element prägt auch den Stil der von Sperelli kreierten Kunstwerke. Vgl. PDRIP1, S. 93f.

Die Orientierung an künstlerischen Vorbildern ist für Sperellis Verständnis von Kunst charakteristisch:

Il rame l'attraeva più della carta; l'acido nitrico, più dell'inchiostro; il bulino, più della penna. [...] Andrea praticava la maniera rembrandtesca a tratti liberi e la maniera nera prediletta dagli acquafortisti inglesi della scuola del Green, del Dixon, dell'Earlom. Egli aveva formata la sua educazione su tutti gli esemplari, aveva studiata partitamente la ricerca di ciascuno intagliatore, aveva imparato da Alberto Durero e dal Parmigiano, da Marc'Antonio e dall'Holbein, da Annibale Caracci e dal Marc-Ardell, da Guido e dal Callotta, dal Toschi e da Gerardo Audran; ma l'intendimento suo, d'innanzi al rame, era questo: rischiarare con gli effetti di luce del Rembrandt le eleganze di disegno de' Quattrocentisti fiorentini appartenenti alla seconda generazione come Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo e Filippino Lippi.⁶²²

Die Kupferstiche des Protagonisten stellen eine Kombination verschiedener historischer Techniken dar, sowohl im Hinblick auf die Stilrichtung als auch auf den erhofften optischen Effekt. Dabei ist der Hauptfigur ihre ästhetische Erziehung⁶²³ dienlich, im Rahmen derer sie viele berühmte Künstler eingehend studiert hat.

Am künstlerisch produktivsten erweist sich Sperelli bei seinem Genesungsaufenthalt in Schifanoja, bei dem der junge Adelige einige Gedichte verfasst. An diesem Ort formuliert er den wohl bedeutendsten Leitsatz seiner Poetik. Ausgangspunkt dafür ist ein Spaziergang im Freien:

Levò il capo; scosse da sé ogni inerzia; discese nel parco; camminò lentamente sotto gli alberi, non avendo un pensiero determinato. Un soffio leggero correva su le cime; a intervalli, le foglie si scompigliavano con un fruscio forte, come se per mezzo vi passasse una torma di scoiattoli; piccoli frammenti di cielo apparivano tra i rami, come occhi cerulei sotto palpebre verdi. In un luogo favorito, ch'era una specie di lucus minimo in signoria di una Erma quadrifronte intenta a una quadruplice meditazione, egli sostò; e si mise a sedere sull'erba, con le spalle appoggiate alla base del simulacro, con la faccia rivolta al mare. D'innanzi a lui, certi fusti, diritti e digradanti come le canne della fistola di Pane, secavano l'oltramarino; intorno, gli acanti aprivano con sovrana eleganza i cesti delle loro foglie, intagliate simetricamente come nel capitello di Callimaco.⁶²⁴

Da der Protagonist bei diesem Spaziergang keinem spezifischen Gedanken nachgeht, nimmt er die Natur umso stärker wahr, welche sich ihm in Form optischer, akustischer und taktiler Sinnesreize präsentiert. Dabei ist es die Blattform des Akanthus⁶²⁵, die nicht nur die gedankliche Verbindung zwischen

622 Ebd., S. 94f.

623 Vgl. Kapitel 5.1.1. dieser Arbeit.

624 Ebd., S. 144.

625 Das Wort bezeichnet sowohl eine Pflanzenart als auch eine Form des Ornaments. Vgl. *Duden: Deutsches Universalwörterbuch*, hrsg. vom bibliographischen Institut Mannheim,

Natur und bildender Kunst instituiert. Der Vergleich mit dem Bildhauer Kallimachos verdeutlicht darüber hinaus, dass die Umgebung bei der Hauptfigur Assoziationen zu Kunstwerken hervorruft.

In welchem hohem Maße die Wahrnehmung des Protagonisten dabei präfiguriert ist, illustriert der Umstand, dass die Beschaffenheit der Blätter Sperelli ebenfalls einige Verse der *Favola d'Ermafrodito* ins Gedächtnis ruft:

I versi di Salmace nella Favola d'Ermafrodito gli vennero alla memoria.

*»Nobili acanti, o voi ne le terrestri
selve indizi di pace, alte corone,
di pura forma; o voi, snelli canestri
che il Silenzio con lieve man compone
a raccogliere il fiore de' silvestri
Sogni, qual mai virtù sul bel garzone
versaste da le foglie oscura e dolce?
Ei dorme, nudo; e il braccio il capo folce.«⁶²⁶*

In den aufgeführten Versen wird nicht nur die Eigenschaft als »selve indizi di pace«, sondern vor allem die Form der »Nobili acanti« herausgestellt. So werden die Letztgenannten zum einen als »alte corone,/di pura forma«, zum anderen metaphorisch als »snelli canestri« bezeichnet.

Es bleibt jedoch nicht bei der Evokation jener Verse:

Altri versi gli vennero alla memoria, altri ancóra, altri ancóra, tumultuariamente. La sua anima si empì tutta d'una musica di rime e di sillabe ritmiche. Egli gioiva; quella spontanea improvvisa agitazione poetica gli dava un inesprimibile diletto. Egli ascoltava in sé medesimo que' suoni, compiacendosi delle ricche immagini, degli epiteti esatti, delle metafore lucide, delle armonie ricercate, delle squisite combinazioni di iati e di diresi, di tutte le più sottili raffinatezze che variavano il suo stile e la sua metrica, di tutti i misteriosi artifizii dell'endecasillabo appresi dagli ammirabili poeti del XIV secolo e in ispecie dal Petrarca. La magia del verso gli soggiogò di nuovo lo spirito; e l'emistichio sentenziale d'un poeta contemporaneo gli sorrideva singolarmente. – »Il Verso è tutto.«⁶²⁷

Dem Protagonisten kommen auch viele andere Verse in den Sinn, wobei dieser Vorgang nicht geordnet, sondern in chaotischer Weise verläuft. Der Inhalt jener Verse steht dabei nicht im Vordergrund. Umso deutlicher werden dafür einerseits die formalen Aspekte, andererseits die evokative Wirkung der Verse hervorgehoben. Folglich werden zum einen die akustischen bzw. melodischen Effekte⁶²⁸, zum zweiten die beim jungen Adligen hervorgerufenen Bilder und

Mannheim: Dudenverlag, zitiert nach: <https://woerterbuch.langenscheidt.de/ssc/search.html>, Lemma »Akanthus« (15.08.14).

626 PDRIP1, S. 144, Hervorhebungen im Original.

627 Ebd., S. 144f.

628 Diese Bedeutung jener wird auch durch den Satzanfang »Egli ascoltava in sé medesimo que'

Vorstellungen und zum dritten direkt mit der Beschaffenheit des Verses in Verbindung stehende Stilfiguren und Elemente herausgestellt.

Zugleich lässt die Textpassage auch Rückschlüsse auf den Dichtungsstil des jungen Grafen zu. So werden die oben dargelegten Aspekte zwar als »tutte le più sottili raffinatezze che variavano il suo stile e la sua metrica« bezeichnet; es wird jedoch weiter ausgeführt, dass sie erlernt (»appresi«) worden sind, wobei Sperelli die italienische Lyrik des Cinquecento und besonders Petrarca als Vorbilder dienen. Sein poetischer Stil lässt somit explizit den Einfluss seiner präfigurierten Wahrnehmung erkennen. Dies wird auch anhand der Zusammenfassung der Poetik der Hauptfigur deutlich, die in Form einer weiteren Versevokation angeführt wird: »Il Verso è tutto«. ⁶²⁹ Es ist wenig verwunderlich, dass auch dieser Ausdruck nicht von Sperelli stammt, sondern explizit als Zitat markiert wird, da es sich um das Ende eines Gedichts ⁶³⁰ Gabriele D'Annunzios handelt, welches den lyrischen Vorlieben des Protagonisten besonders zusagt. ⁶³¹ Maria Teresa Marabini Moevs hat mit ihrem Verweis auf den Einfluss von Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* die präfigurierte Wahrnehmung Sperellis ferner implizit kenntlich gemacht. ⁶³²

Als aussagekräftig im Hinblick auf die Lyrikkonzeption Sperellis erweist sich der Kontext des Verses im Gedicht:

suoni« illustriert, in welchem die Verbform »ascoltava« auf einen Vorgang der akustischen Wahrnehmung verweist.

- 629 Giulia Natali weist im Hinblick auf die zeitliche Struktur der Textstelle, genauer gesagt in Bezug auf die Tempora der Verben, auf einen Bruch hin, da die Form des Indikativ Präsens (»è«) in Kontrast zu den zahlreichen Verbformen des »passato remoto« und des »imperfetto« steht, wodurch die zuerst genannte hervorgehoben wird. Vgl. Giulia Natali: »I tempi di Andrea Sperelli«, S. 48.
- 630 Dabei handelt es sich um die Komposition *Epodo*, das letzte der *Quattro Sonetti al poeta Giovanni Marradi*. In *onore della nona rima*, welche in der Sammlung *Isotteo* (erst 1886, dann als Teil von *La Chimera* 1889) veröffentlicht wurden. Vgl. Gabriele D'Annunzio: *Versi d'amore e di gloria*, edizione diretta da Luca Anceschi, introduzione di Luciano Anceschi, 2 Vol., Vol. 1, hrsg. v. Annamaria Andreoli und Niva Lorenzini, Milano: Mondadori ³1993 (¹1982) (=I Meridiani), S. 453 f. In der Nachfolge wird diesem Band die Sigle »VDA1« zugewiesen.
- 631 Anna Nozzoli vermerkt vor dem Hintergrund der zahlreichen Zitate und Anspielungen nicht nur in der Lyrik Sperellis, sondern im gesamten Roman eine »tecnica delle corrispondenze e dei richiami speculari«. Anna Nozzoli: »Il libro di versi di Andrea Sperelli«, in: AA.VV.: *Il Piacere. Atti del XII Convegno, Pescara – Francavilla al Mare 4 – 5 maggio 1989*, Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani 1989, S. 253–267, erneut veröffentlicht in: Anna Nozzoli: »Il libro di versi di Andrea Sperelli«, in: Anna Nozzoli (Hrsg.): *Voci di un secolo. Da D'Annunzio a Cristina Campo*, Roma: Bulzoni 2000 (=Biblioteca di cultura, 590), S. 13–34, hier S. 19. Die von Nozzoli gewählte Terminologie erinnert dabei an das Baudelairesche Konzept der »Correspondances«. Vgl. dazu Fußnote 289 der vorliegenden Arbeit.
- 632 Vgl. Maria Teresa Marabini Moevs: *Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, S. 152.

O poeta, divina è la Parola;
 ne la pura Bellezza il ciel ripose
 ogni nostra letizia; e il Verso è tutto.⁶³³

Die zitierten Verse illustrieren die zwei bedeutendsten Gesichtspunkte des Dichtungsstils des jungen Grafen: Zum einen legen sie die Signifikanz der Form dar, deren Sinnbild und zugleich deutlichste Manifestation der Vers darstellt. Dies ist dadurch bedingt, dass der Vers dem zum Ideal erhobenen Wort eine übergreifende Ordnung verleiht und dadurch dessen Schönheit⁶³⁴ zur Geltung zu bringen vermag.⁶³⁵ Ferner verdeutlicht der Vers in seiner Eigenschaft als übernommenes Zitat eines anderen Verfassers, dass Sperellis Verständnis von Dichtung von literarischen Vorbildern geprägt ist und daher ebenfalls den Mechanismen der präfigurierten Wahrnehmung des jungen Grafen unterliegt.

Die Relevanz des Verses für die Idee der Hauptfigur von Lyrik wird im darauf folgenden Absatz näher erläutert:

Il verso è tutto. Nella imitazione della Natura nessun istrumento d'arte è più vivo, agile, acuto, vario, multiforme, plastico, obediante, sensibile, fedele. [...] Può rendere i minimi moti del sentimento e i minimi moti della sensazione; [...] può avere dimensioni d'eternità; può rappresentare il sopraumano, il soprannaturale, l'oltramirabile; può inebriare come un vino, rapire come un'estasi; [...] può, infine, raggiungere l'Assoluto. Un verso perfetto e assoluto, immutabile, immortale; [...] diviene indipendente da ogni legame da ogni dominio; non appartiene più all'artefice, ma è di tutti e di nessuno, come lo spazio, come la luce, come le cose immanenti e perpetue. Un pensiero esattamente espresso in un verso perfetto è un pensiero che già esisteva preformato nella oscura profondità della lingua. Estratto dal poeta, *séguita* ad esistere nella coscienza degli uomini. Maggior poeta è dunque colui che sa scoprire, disviluppare, estrarre un maggior numero di codeste preformazioni ideali.⁶³⁶

Die in der Textstelle näher charakterisierte Konzeption von Dichtung sieht die letztgenannte als ideales Instrument zur Imitation der Natur. Die Quintessenz der in der Textpassage angeführten positiven Eigenschaften des Verses lautet »il verso è tutto e può tutto«⁶³⁷. Der »verso perfetto e assoluto« stellt dabei die

633 Vgl. VDA1, S. 454, Verse 12–14.

634 An dieser Stelle sei auf die Glorifizierung der Schönheit durch die Großschreibung des Wortes ›Bellezza‹ hingewiesen.

635 Dieser Umstand wird einerseits durch den propositionalen Gehalt der Wendung »e il Verso è tutto«, andererseits vermittels der bereits erwähnten Idealisierung durch die Majuskel zum Ausdruck gebracht.

636 PDRIP1, S. 145f, Hervorhebungen im Original.

637 Dieser Sachverhalt wird sprachlich dadurch verdeutlicht, dass der Vers im Verlauf der gesamten Textstelle personifiziert wird, wobei die Fähigkeiten des Verses jene des Menschen sogar übertreffen, da der zuerst genannte die völlige Totalität erlangen kann. Hinsichtlich des Substantivs »l'Assoluto« sei dabei auf die Majuskel hingewiesen, durch welche

makellose, formgewordene Manifestation einer sprachlichen Äußerung oder eines Gedankens dar.⁶³⁸ Infolge seiner Vollkommenheit emanzipiert sich der Vers von seinem Verfasser und erlangt somit die für Sperellis Lebenskonzeption elementare Eigenschaft⁶³⁹ der kompletten Unabhängigkeit. Die Arbeit des Dichters beim Schaffen eines idealen Verses wird dabei als Formgebung verstanden, welche wiederum als Wiederentdeckung eines in der Sprache bereits existierenden Gedankens aufgefasst wird. Ein besonders fähiger Dichter zeichnet sich nach Auffassung des Protagonisten demnach dadurch aus, dass er eine hohe Anzahl derartiger vorgeformter Gedanken eruiert und mit Hilfe der Sprache zum Ausdruck bringt. Die schöpferische Kraft des Dichters liegt demnach nicht in der Neuschöpfung, sondern im erneuten Hervorbringen präexistenter Gedankenguts.

Davon zeugt auch Sperellis eigener Versuch, poetisch tätig zu werden:

Poi, pieno d'un diletto non mai provato, si mise a trovar rime con la èsile matita su le brevi pagine bianche del taccuino. Gli vennero alla memoria i primi versi d'una canzone del Magnifico:

*Parton leggiere e pronti
dal petto i miei pensieri...*

Quasi sempre, per incominciare a comporre, egli aveva bisogno d'una intonazione musicale datagli da un altro poeta; ed egli usava prenderla quasi sempre dai verseggiatori antichi di Toscana. Un emistichio di Lapo Gianni, del Cavalcanti, di Cino, del Petrarca, di Lorenzo de' Medici, il ricordo d'un gruppo di rime, la congiunzione di due epiteti, una qualunque concordanza di parole belle e bene sonanti, una qualunque frase numerosa bastava ad aprirgli la vena, a dargli, per così dire, il *la*, una nota che gli servisse di fondamento all'armonia della prima strofa.⁶⁴⁰

Die Kunstproduktion des Protagonisten wird als Prozess dargestellt, dessen Ausgangspunkt die Wahrnehmung der Natur bildet, welche den schöpferischen Vorgang durch das Hervorrufen von Assoziationen erst in Gang gesetzt hatte. Vor dem Hintergrund der oben dargelegten Idee des Dichtens wird Sperellis Versuch, Verse zu verfassen, als »trovar rime« bezeichnet.

Sperellis Ausgangssituation steht dabei in Opposition zu jener, die in den Versen Lorenzo de Medicis beschrieben wird. Zum einen, da die Gedanken in den beiden angeführten Versen als »leggiere e pronti« bezeichnet werden. Zum

dieser Wert als Ideal gekennzeichnet wird, was durch die einige Zeilen später auftretende dittologia »perfetto e assoluto« hervorgehoben wird.

638 Dies illustrieren die Metapher »tiene in sé le parole con la coerenza d'un diamante« und der Vergleich »chiude il pensiero come in un cerchio preciso che nessuna forza mai riuscirà a rompere«. Beide stellen Sinnbilder dar, zum einen für die perfekte Form, zum anderen für die Ewigkeit. Zur symbolischen Bedeutung des Diamanten vgl. *Metzler-Lexikon literarischer Symbole*, S. 65–66, Artikel »Diamant«.

639 Vgl. Kapitel 5.1.1. dieser Arbeit.

640 PDRIP1, S. 146f, Hervorhebungen im Original.

anderen, weil sie der subjektiven Befindlichkeit des Dichters entstammen.⁶⁴¹ Indem Sperelli sich jener Verse entsinnt, greift er auf eine Quelle der klanglichen Inspiration zurück,⁶⁴² sodass die von ihm zu verfassenden Verse in erster Linie keine Produkte des subjektiven Gemütszustands des jungen Adligen sind, sondern an konkreten literarischen Vorbildern orientierte Nachahmungen. Als solche sind die poetischen Arbeiten Sperellis ein Beleg für die präfigurierte Wahrnehmung des Protagonisten, die hier anhand des Verweises auf konkrete poetische Modelle aufgezeigt wird.⁶⁴³ Dieser Umstand wird beispielsweise daran deutlich, dass der junge Adelige den typologisch als Zitat markierten Reim Lorenzo de Medicis übernimmt. Erst auf Grundlage dieser Übernahme findet die Hauptfigur den Ansatz für ihre Komposition, welcher die Wahl der Gedichtform beinhaltet. Sperellis erster Arbeitsschritt beim Verfassen von Lyrik besteht somit darin, im Rückgriff auf literarische Vorbilder eine passende Struktur zu finden, sowohl in Bezug auf den Klang als auch hinsichtlich der Anordnung der Reime. Die Form fungiert dabei als prägender Rahmen, in welchen der Inhalt des Gedichts eingearbeitet wird.

5.2.2.2. Schifanoja als Katalysator der künstlerischen Produktivität Sperellis

Die Ursache für die künstlerische Produktivität Sperellis in Schifanoja liegt vorwiegend in der besonderen Atmosphäre des Ortes begründet, von der sich der Protagonist vereinnahmen lässt. Vor dem Hintergrund ebenjener fühlt er sich von seinen alten Lastern befreit:

Guardava, ascoltava, muto, raccolto, intenerito, lasciando entrare in sé quell'onda di vita immortale. Non mai la musica sacra d'un altro maestro, un Offertorio di Giuseppe Haydn o un Te Deum di Volfango Mozart, gli aveva data la commozione che ora gli davano le semplici campane delle chiese di lungi, salutanti l'ascension del Giorno ne'

641 Das Substantiv »petto« ist hier als Sinnbild für das persönliche Gefühlsleben aufzufassen.

642 Hans Hinterhäuser bezeichnet dieses Phänomen als »imitazione integrante«. Letztere ist seiner Ansicht nach nicht nur auf Sperelli beschränkt, sondern auch für Hugo von Hofmannsthal charakteristisch, wobei Hinterhäuser die zitierte Textstelle als signifikant für das Verständnis weiter Teile der Kunst des Fin de siècle betrachtet. Hans Hinterhäuser: »D'Annunzio e la Germania«, in: Emilio Mariano (Hrsg.): *L'arte di Gabriele d'Annunzio. Atti del convegno internazionale di studio: Venezia, Gardone Riviera, Pescara 7 - 13 ottobre 1963*, Milano: Mondadori 1986, S. 439–461, hier S. 458.

643 Wie sehr der junge Graf beim Dichten einem ausgeprägten System folgt, zeigt nicht nur das Asyndeton »il ricordo d'un gruppo di rime, la congiunzione di due epiteti, una qualunque concordanza di parole belle e bene sonanti, una qualunque frase numerosa bastava ad aprirgli la vena, a dargli, per così dire, il la, una nota che gli servisse di fondamento all'armonia della prima strofa«, sondern auch die Wendung »una specie di topica applicata non alla ricerca degli argomenti ma alla ricerca dei preludii«. Insbesondere der Verweis auf die aristotelische Topik stellt den hochgradig reproduktiven Charakter des Vorgehens Sperellis heraus.

cieli del Signore Uno e Trino. Egli sentiva il suo cuore colmarsi e traboccar di commozione. Qualche cosa come un sogno vago ma grande gli si levava su l'anima, qualche cosa come un velo ondeggiante a traverso il quale splendesse il misterioso tesoro della felicità. Finora egli aveva sempre saputo quel che desiderava e non aveva quasi mai trovato piacere da desiderare invano. Ora, non poteva dire il suo desiderio; non sapeva. Ma, certo, la cosa desiderata doveva essere infinitamente soave, poiché era una soavità anche desiderarla.⁶⁴⁴

Die sinnliche, in diesem Fall optische und akustische Wahrnehmung des als harmonisch empfundenen Naturschauspiels, welches metaphorisch als »quel-l'onda di vita immortale« bezeichnet wird, ruft bei Sperelli starke Emotionen hervor. Er hat den Eindruck, ihm enthüllen sich in dieser Situation vage, jedoch wesentliche Hinweise auf das Geheimnis der eigenen Glückseligkeit. Im Gegensatz zu früher, als ihm das Ziel seiner Begierde zwar bekannt, aber unerreichbar war, kann er seine momentanen Wünsche jedoch nicht eindeutig bestimmen.

Wie sehr Sperelli trotz der von ihm wahrgenommenen positiven Atmosphäre seinen präfigurierten Perzeptionsmustern verhaftet bleibt, zeigt einerseits der explizite Verweis auf Haydn und Mozart zur Beschreibung seiner Gefühlslage. Andererseits ruft ihm der Versuch des Eruiens seiner »cosa desiderata« einige Verse aus einem Gedicht Gabriele D'Annunzios ins Gedächtnis:

I versi della Chimera nel Re di Cipro, antichi versi, quasi obliati, gli ritornarono alla memoria, gli sonarono come una lusinga.

›Vuoi tu pugnare?
Uccidere? Veder fiumi di sangue?
gran mucchi d'oro? greggi di captive
femmine? schiavi? altre, altre prede? Vuoi
Tu far vivere un marmo? Ergere un tempio?
Comporre un immortale inno? Vuoi (m'odi,
giovine, m'odi) vuoi divinamente
amare?«

La chimera gli ripeteva, nel cuor segreto, sommessa, con oscure paure:

›M'odi,
giovine, m'odi: vuoi divinamente
amare?«⁶⁴⁵

Die in den zitierten Versen personifizierte Chimäre⁶⁴⁶ symbolisiert die für sie charakteristische Gegensätzlichkeit,⁶⁴⁷ welche ihre Entsprechung im Wesen

644 PDRIP1, S. 140.

645 Ebd., S. 140f, Hervorhebungen im Original.

646 Die Chimäre stellt ein rekurrerendes Motiv im Werk Gabriele D'Annunzios dar. Vgl. hierzu

Sperelli findet. Zum einen in Form seiner Wandlungsfähigkeit und Flexibilität, zum anderen im Hinblick auf seine konträre Situation, in welcher der Protagonist zwar eine mögliche Rettung in Form eines zu begehrenden, idealen Zielobjekts vermutet, sich jedoch nicht von seiner alten Wahrnehmungsweise zu distanzieren vermag, wie schon die bloße Evokation der Verse verdeutlicht. Auch die vorliegende Textstelle illustriert demnach explizit die präfigurierte Wahrnehmung der Hauptfigur.⁶⁴⁸

Die in jenen Versen aufgeführte Auswahl zu erstrebender Lebensziele umfasst neben Reichtum und Besitz auch die Erfahrung einer höheren Form der Liebe, welche der Hauptfigur besonders attraktiv erscheint:

Egli un poco sorrise. E pensò: ›Amare chi? l'Arte? una donna? quale donna?‹ Elena gli apparve lontana, perduta, morta, non più sua; le altre gli apparvero anche più lontane, morte per sempre. Egli era libero, dunque. Perché mai avrebbe di nuovo seguita una ricerca inutile e perigliosa? Era in fondo il suo cuore il desiderio di darsi, liberamente e per riconoscenza, a un essere più alto e più puro. [...] Perché mai dunque avrebbe egli di nuovo stesa la mano all'albero della scienza?

›The tree of knowledge has been pluck'd, – all's known.‹

›L'albero della scienza è stato spogliato, – tutto è conosciuto‹ wie canta Giorgio Byron nel *Don Juan*.⁶⁴⁹

Für Sperelli stellt sich die Frage nach dem geeigneten Liebesobjekt, wobei er einerseits die Kunst, andererseits eine weibliche Geliebte in Betracht zieht, wie in Form eines inneren Monologs dargelegt wird. Da ihm die Beziehung zu Elena oder anderen früheren Geliebten nicht möglich scheint, verspürt er den Drang, ein höheres Ideal zu verfolgen, wobei er die Wissenschaft nicht als solches erachtet. Der Umstand, dass der junge Adelige diese Einschätzung durch ein Zitat aus George Byrons Werk *Don Juan* zur Sprache bringt und somit indirekt auf einen Charakter verweist, der als Sinnbild des männlichen Liebhabers betrachtet werden kann, illustriert explizit, dass sich die Denkweise des Protagonisten nicht grundlegend verändert hat, sondern die Wahrnehmung der Hauptfigur weiterhin präfiguriert ist.

Seine von der präfigurierten Wahrnehmung beeinflusste Art des Denkens liefert Sperelli auch die Lösung für die Frage nach dem von ihm gesuchten, idealen Zielobjekt:

Lea Ritter-Santini: »Die Krallen der Chimäre. Gabriele D'Annunzios sprachliche Invention«, S. 241 ff.

647 Diese zeigt sich auch in der Opposition von Hass und Liebe, die aus den gleich zwei Mal wiedergegebenen Worten der Chimäre hervorgeht und durch Enjambements betont wird.

648 Vgl. hierzu ebenfalls PDRIP1, S. 1198.

649 Ebd., S. 141, Hervorhebungen im Original.

In verità, per l'avvenire, la sua salute stava nella »εὐλάβεια«, cioè nella prudenza, nella finezza, nella cautela, nella sagacità. Questo suo intendimento gli pareva bene espresso in un sonetto d'un poeta contemporaneo che, per certa affinità di gusti letterarii e comunanza di educazione estetica, egli prediligeva.⁶⁵⁰

Die Basis für Sperellis Rekonvaleszenz liegt nach dessen Dafürhalten in einer Geisteshaltung, die von »εὐλάβεια«, cioè [...] prudenza, [...] finezza, [...] cautela, [...] sagacità« geprägt ist. Diese Einsicht bringt nach Ansicht des jungen Grafen ein Sonett eines von ihm bewunderten Dichters⁶⁵¹ zum Ausdruck. Das von Sperelli verwendete Lösungskonzept geht demnach ebenso auf seine frühere Betrachtungsweise zurück, wie auch die Auswahl des angeführten Gedichts selbst, dessen Verfasser »certa affinità di gusti letterarii e comunanza di educazione estetica« aufweist. Gerade die ästhetische Erziehung stellt jedoch ein zentrales Element⁶⁵² ebenjenes Lebensentwurfs dar, welchen Sperelli radikal zu verändern versucht.

Obgleich die der »εὐλάβεια« implizite Ausgeglichenheit den Protagonisten seiner Auffassung nach vor Schmerz schützen kann, schließt sie gleichsam den Wunsch des jungen Grafen aus, sich bedingungslos einem höheren Ideal hin-

650 Ebd., S. 141 f, Hervorhebungen im Original.

651 Es handelt sich dabei um eine weitere Komposition D'Annunzios, was von der Forschung bisweilen als Anzeichen für Übereinstimmungen zwischen Andrea Sperelli und dem Autor Gabriele D'Annunzio bzw. als Indiz für ähnliche ästhetische Ansichten gedeutet wurde. Die Frage nach dem Verhältnis von D'Annunzio zu seinem Protagonisten ist umfassend und kontrovers diskutiert worden, was nicht zuletzt auf die unterschiedlichen Stellungnahmen des Verfassers zur Hauptfigur seines Romans zurückzuführen ist. So schreibt D'Annunzio in einem Brief vom 05.05.1889 an seinen Verleger Emilio Treves in Bezug auf eine Anfrage zur Modifikation einer Textstelle: »Studiando quello Sperelli, io ho voluto studiare, nell'ordine morale, un mostro.« Gabriele D'Annunzio: *Lettere ai Treves*, hrsg. v. Gianni Oliva, Milano: Garzanti 1999 (=Saggi blu), S. 75, zitiert nach Guido Baldi: »Crisi del soggetto e maschera estetica nel *Piacere*«, S. 17. Obwohl aus der zitierten Textstelle eine klare Distanzierung D'Annunzios zur Romanfigur hervorgeht, verweist der Autor an anderer Stelle auf seine Ähnlichkeit zu Sperelli: »In Andrea Sperelli è molta parte di me, viva.« PDRIP1, S. 1127. In der Mehrzahl der Forschungsbeiträge wird auf Ähnlichkeiten zwischen D'Annunzio und dem Protagonisten des Romans verwiesen, wobei unterschiedliche Auffassungen zur Tragweite jener Parallelen existieren. Während beispielsweise Annamaria Andreoli und Gianni Oliva Sperelli als »Alter Ego« des Verfassers bezeichnen (Vgl. Annamaria Andreoli: »La lirica dannunziana riscritta nel *Piacere*«, in: AA.VV.: *D'Annunzio a Roma. Atti del Convegno »D'Annunzio a Roma«, Roma 18 - 19 maggio 1989*, Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani 1990, S. 89-97, hier S. 90 bzw. Gianni Oliva: *D'Annunzio e la malinconia*, S. 50), was jeweils ein hohes Maß an Übereinstimmung impliziert, weist beispielsweise Wolfgang Drost darauf hin, dass von D'Annunzio behauptet werde, er habe sich »in Andrea Sperelli mit kritischer Distanz dargestellt und von einem Teil seines Ichs freigeschrieben«. Wolfgang Drost: »Negative Idealität im Denken Gabriele D'Annunzios: Eine Lektüre des Romans *Il Piacere* (1889)«, S. 51.

652 Vgl. Kapitel 5.1.1. der vorliegenden Arbeit.

zugeben. Um diese Einschränkung zu überwinden, verbindet er das Konzept mit einer Form der Kunstverherrlichung:

Ma la ὑελάβεια, se può valere ad escludere in parte dalla vita il dolore, esclude anche ogni alta idealità. La salute dunque stava in una specie di equilibrio goethiano tra un cauto e fine epicureismo pratico e il culto profondo e appassionato dell'Arte.⁶⁵³

Indem der junge Adelige eine unverdorbenene Lebenskonzeption, »in una specie di equilibrio goethiano tra un cauto e fine epicureismo pratico e il culto profondo e appassionato dell'Arte« sucht, bleibt er in seiner präfigurierten Wahrnehmung verhaftet, wie explizit ersichtlich wird. Anstatt einen individuellen Lebensentwurf zu konzipieren, ändert die Hauptfigur zwar die zu imitierenden Vorlagen⁶⁵⁴, jedoch nicht die Lebenskonzeption an sich. Die Lobpreisung der Kunst bleibt dabei nicht auf die durch die Majuskel im Wort »Arte« zum Ausdruck gebrachte Idealisierung beschränkt:

– L'Arte! L'Arte! – Ecco l'Amante fedele, sempre giovine, immortale; ecco la Fonte della gioia pura, vietata alle moltitudini, concessa agli eletti; ecco il prezioso Alimento che fa l'uomo simile a un dio. Come aveva egli potuto bere ad altre coppe dopo avere accostate le labbra a quell'una? [...] Come, infine, i suoi sensi avean potuto indebolirsi e pervertirsi nella bassa lussuria dopo essere stati illuminati da una sensibilità che coglieva nelle apparenze le linee invisibili, percepiva l'impercettibile, indovinava i pensieri nascosti della Natura?⁶⁵⁵

Der Kunst werden einerseits übermenschliche Eigenschaften zugeschrieben, andererseits wird sie als dazu fähig erachtet, den Menschen auf eine gottesähnliche Stufe zu stellen.⁶⁵⁶ Dabei kommt ein weiteres Mal Sperellis Idee eines elitären Künstlers bzw. Kunstpublikums⁶⁵⁷ zur Sprache. In Anbetracht des durch die Auseinandersetzung mit Kunst⁶⁵⁸ erlangten Empfindungsvermögens kann der Protagonist den in Rom erfolgten Verfall⁶⁵⁹ seines Gefühlslebens und seiner Sinne, bis hin zur »bassa lussuria«, nicht nachvollziehen. Dabei wird der Zusammenhang von sinnlicher Wahrnehmung bzw. Gefühlsleben und Kunst mit Hilfe der figura etymologica »i suoi sensi avean potuto indebolirsi e pervertirsi nella bassa lussuria dopo essere stati illuminati da una sensibilità« sprachlich

653 PDRIP1, S. 142, Hervorhebungen im Original.

654 Einerseits verschreibt er sich einer Geisteshaltung Goethes. Andererseits kann der Epikureismus als philosophische Vorlage interpretiert werden.

655 Ebd., S. 142f.

656 Auf eine derartige Verbesserung bzw. Veredlung des Menschen wird auch in dem Gedicht A. F. P. MICHETTI angespielt: »O Francesco, le ninfe de 'l Guercino/seminude accorrenti ne la caccia ove Diana da le nivee braccia/tende a la strage il grande arco divino; [...] o Francesco, per che virtù profonda/hanno l'anima tua rinnovellata?« VDA1, S. 581, Verse 1–16.

657 Vgl. Kapitel 5.2.2.1. dieser Arbeit.

658 Vgl. Kapitel 5.1.1. und 5.2.2. der vorliegenden Studie.

659 Vgl. Kapitel 5.1.2. dieser Untersuchung.

zum Ausdruck gebracht.⁶⁶⁰ Wie sehr jedoch auch dieser Gedankengang Sperellis implizit zu dessen präfigurierter Wahrnehmung in Beziehung gesetzt wird, illustriert die von Annamaria Andreoli vermerkte Affinität der Textpassage zu einem Textauszug aus Amiels *Fragments d'un journal intime*.⁶⁶¹

Vor dem Hintergrund des von Sperelli dargelegten Lösungsversuchs befällt diesen die Angst, er könne eine der Voraussetzungen dafür verloren haben. Dabei handelt es sich um seine Fähigkeit zur Schöpfung von Kunst:

Un improvviso entusiasmo l'invase. In quel mattin religioso, egli voleva di nuovo inginocchiarsi all'altare e, secondo il verso del Goethe, leggere i suoi atti di divozione nella liturgia d'Omero.

›Ma se la mia intelligenza fosse decaduta? Se la mia mano avesse perduta la prontezza? S'io non fossi più *degn*o?‹ A questo dubbio, l'assalse uno sbigottimento così forte ch'egli, con una smania puerile, si mise a cercare qual potesse essere una prova immediata per aver la certezza che il suo era un irragionevole timore. Avrebbe voluto subito fare un esperimento reale: comporre una strofa difficile, disegnare una figura, incidere un rame, sciogliere un problema di forme.⁶⁶²

Die große Angst des Protagonisten, der weiterhin seiner Orientierung an ästhetischen Vorbildern folgt, wird in direkter Rede mit Hilfe von drei Fragen dargestellt. Um diese Angst zu überwinden, sucht der junge Graf einen angemessenen Beweis für sein Können, um sich seiner noch vorhandenen künstlerischen Fähigkeiten zu vergewissern. Die Art des Beweises steht dabei im Zeichen der künstlerischen Ästhetik⁶⁶³ Sperellis, für welche nicht der Inhalt, sondern die Form im Vordergrund steht. Die Verweise auf Goethe und Homer stellen ferner erneut explizit die Virulenz der präfigurierten Wahrnehmung des Protagonisten heraus.

Schlussendlich ist Sperellis Angst zwar insofern vorerst unbegründet, als er dazu in der Lage ist, Gedichte zu verfassen.⁶⁶⁴ Dennoch wird die Hauptfigur die

660 All dies wird durch die Erzähltechnik als Betrachtungsweise der Hauptfigur gekennzeichnet. Wirken die zwei zu Beginn der zitierten Textstelle auftretenden Exclamationes aufgrund des Fehlens von Anführungszeichen auf den ersten Blick befremdlich, so können die rhetorischen Fragen als Anzeichen des freien indirekten Stils aufgefasst werden, in welchem die Gedanken des jungen Grafen dargelegt werden. In Anbetracht dessen erweisen sich auch die besagten Exclamationes und der darauf folgende Satz als Erkenntnisse des Protagonisten, die jedoch nicht verbal, sondern in den Gedanken Sperellis zum Ausdruck kommen. Auf diese Weise ist auch das Fehlen der Anführungszeichen zu erklären.

661 Vgl. PDRIP1, S. 1199.

662 Ebd., S. 143, Hervorhebungen im Original.

663 Vgl. Kapitel 5.2.2.1. dieser Arbeit.

664 In der Forschung existieren unterschiedliche Standpunkte zu der Frage, ob es sich bei Andrea Sperelli um einen ›wahren‹ Künstler handelt. Einen wesentlichen Beitrag zu dieser Diskussion liefern die von Annamaria Andreoli veröffentlichten Notizen und Entwürfe D'Annunzios zum Roman. In diesen beschreibt D'Annunzio die Hauptfigur mit den folgenden Worten: »Egli era, sopra tutto, un curioso. I suoi saggi letterari erano esercizi,

meisten ihrer intendierten Arbeiten⁶⁶⁵, trotz der produktiven Wirkung Schifanojas, nicht vollenden.⁶⁶⁶

5.2.3. Die Liebe als Stabilisator des Lebensentwurfs

5.2.3.1. Sperellis Liebeskonzeption: Stilisierung und Rollenspiel im ›Theater der Liebe‹

Die präfigurierte Wahrnehmung Sperellis beschränkt sich nicht nur auf die Kunst, sondern hat auch Auswirkungen auf seine Liebeskonzeption. Dies wird bereits zu Beginn des Romans deutlich, als der Protagonist seine frühere Geliebte Elena Muti⁶⁶⁷ in seiner Wohnung erwartet. Dabei hofft er, Elena durch gezielte Vorbereitungen und Planung zu einer erneuten Liebesbeziehung bewegen zu können:

E, nel ritrarsi dall'aria fredda, sentì più molle il tepore della stanza, più acuto il profumo del ginepro e delle rose, più misteriosa l'ombra delle tende e delle portiere. Pareva che in quel momento la stanza fosse tutta pronta ad accogliere la donna desiderata. Egli pensò alla sensazione che Elena avrebbe avuto entrando. Certo, ella sarebbe stata vinta da quella dolcezza così piena di memorie; avrebbe d'un tratto perduta ogni nozione

giuochi, studii, egli s'impraticava dell'istrumento, della tecnica, pensava alla forma – ma l'opera non veniva. Egli, più che il pensiero, amava l'espressione – così perdeva il tempo, senza mai produrre seriamente –«. Gabriele D'Annunzio: »L'Archeologia del *Piacere*«, in: Annamaria Andreoli (Hrsg.): *La nemica. Il debutto teatrale e altri scritti inediti (1888 – 1892)*, Milano: Mondadori 1998, S. 5–78, hier S. 13, Hervorhebungen im Original. Zwei Aspekte der zitierten Textstelle sind beachtenswert. Einerseits, dass die Bezeichnung ›Künstler‹ nicht auftritt. Andererseits die Markierung der Worte ›curioso‹ und ›opera‹, die beide in direkter Verbindung mit der Frage nach dem Künstlertum stehen. So werden die literarischen Aufsätze des Protagonisten nicht als Kunstwerke, sondern mit Hilfe eines Asyndetons als »esercizii, giuochi, studii« bezeichnet. Ein Erzeugnis, welches der Bezeichnung ›Kunstwerk‹ würdig wäre, wird hingegen niemals zustande gebracht. In Anbetracht dessen erscheinen Thesen wie jene Frank-Rutger Hausmanns, der Sperelli einen »hochbegabte[n] Künstler« nennt, problematisch, besonders dann, wenn man von einem Kunstbegriff ausgeht, welcher über formale Kriterien und Imitation hinausgeht (Zur Kunstauffassung Andrea Sperellis vgl. Kapitel 5.2.2.1. dieser Arbeit). Frank-Rutger Hausmann: »Dekadentismus und Hermaphroditismus in Gabriele D'Annunzios Roman ›Il Piacere‹«, S. 87.

665 Vgl. PDRIP1, S. 155 ff.

666 Auf den Umstand, dass Sperelli als Künstler wenig produktiv ist, weisen auch Maria Teresa Marabini Moevs und Paolo D'Angelo hin. Vgl. Maria Teresa Marabini Moevs: *Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, S. 132 bzw. Paolo D'Angelo: *Estetismo*, S. 212 f. Den Grund dafür beschreibt Giorgio Bärberi Squarotti treffend: »Il potere della parola è immenso in Andrea: ma non si esplica pienamente nella letteratura o nelle arti figurative, bensì nella fondazione di un sistema di rapporti, situazioni, esperienze, nell'ambito della vita.« Giorgio Bärberi Squarotti: »Il parato di carta«, S. 29.

667 Zu Elena Muti vgl. Kapitel 5.2.3.2. dieser Arbeit.

della realtà, del tempo; avrebbe creduto di trovarsi ad uno de' convegni abituali, di non aver mai interrotta quella pratica di voluttà, d'esser pur sempre la Elena d'una volta. Se il teatro dell'amore era immutato, perché sarebbe mutato l'amore? Certo, ella avrebbe sentita la profonda seduzione delle cose una volta dilette.⁶⁶⁸

Sperellis Versuch, die Reaktion Elenas auf seinen Empfang vorherzubestimmen, wird dem Leser in Form des freien indirekten Stils dargelegt. Die Ansichten der Hauptfigur resultieren dabei aus der Wahrnehmung taktiler, olfaktorischer und visueller Sinnesreize. Das zweifach auftretende Adverb »Certo« stellt einen Versuch der Selbstüberzeugung des Protagonisten dar, welcher sich im Glauben zu bestärken versucht, Elena durch die von der Zimmereinrichtung evozierten Erinnerungen zurückerobern zu können.

Jener Versuch der Selbstüberredung ist jedoch von Sperellis eigenen Wahrnehmungsgewohnheiten geprägt. Die Vorliebe für das Hervorrufen vergangener Erinnerungen⁶⁶⁹ sowie das ›Ausblenden‹ der gegenwärtigen Wirklichkeit vor dem Hintergrund ebenjener Erinnerungen bis hin zu darauf basierenden, fiktiven Vorstellungen stellen charakteristische Verhaltensweisen der Hauptfigur dar. Die den Hoffnungen des Protagonisten zugrunde liegende Annahme »Se il teatro dell'amore era immutato, perché sarebbe mutato l'amore« entlarvt nicht nur die Denkweise Sperellis, sondern illustriert zugleich eine ihr implizite Problematik: Die Metapher des »teatro dell'amore« verweist ebenso auf einen hohen Grad an Fiktionalität wie auf einen Mangel an Unvoreingenommenheit seitens des Protagonisten, der aus seiner eigenen Liebeskonzeption der »arte d'amare«⁶⁷⁰ resultiert. All dies liegt im stetigen Erinnerungs- bzw. Vergangenheitsbezug⁶⁷¹ der Hauptfigur begründet.

Sperellis gepflegtes Äußeres sowie seine Fähigkeit, Liebessituationen vorzubereiten und zu inszenieren, bieten ihm die Möglichkeit zur Manipulation:

La sua vanità di giovine viziato ed effeminato non trascurava mai nell'amore alcun effetto di grazia o di forma. Egli sapeva, nell'esercizio dell'amore, trarre dalla sua bellezza il maggior possibile godimento. Questa felice attitudine del corpo e questa acuta ricerca del piacere appunto gli cattivavano l'animo delle donne. Egli aveva in sé qualche cosa di Don Giovanni e di Cherubino: sapeva essere l'uomo di una notte erculea e l'amante timido, candido, quasi verginale. La ragione del suo potere stava in questo: che, nell'arte d'amare, egli non aveva ripugnanza ad alcuna finzione, ad alcuna falsità, ad alcuna menzogna. Gran parte della sua forza era nella ipocrisia.⁶⁷²

668 PDRIP1, S. 16.

669 Vgl. Giulia Natali: »I tempi di Andrea Sperelli«, S. 32.

670 PDRIP1, S. 14. Die dem Ausdruck innewohnende Künstlichkeit wird auch durch die semantische Tragweite des Begriffs ›arte‹ verdeutlicht.

671 Vgl. Alberico Guarnieri: *Sguardi, maschere, seduzioni. Da Verga a Tozzi*, S. 39, Fußnote 6.

672 PDRIP1, S. 14.

Der Protagonist ist dazu imstande, als Liebhaber verschiedene Rollen zu verkörpern.⁶⁷³ Aufgrund dieser Variabilität wird Sperelli eine gewisse Ähnlichkeit zu »Don Giovanni« und zu »Cherubino« zugeschrieben, die als Idealtypen des männlichen Verführers angesehen werden können und die Wahrnehmung der Hauptfigur explizit als präfiguriert markieren. Die Liebe versteht der junge Adelige als Disziplin, die ausgeübt wird (»esercizio dell'amore«), als Kunst⁶⁷⁴ (»nell'arte d'amare«), in der er seine Fähigkeiten und seine Erfahrung auszuspielen vermag. Er scheut diesbezüglich auch nicht vor Unwahrheiten und Heuchelei zurück.⁶⁷⁵

Bei der Liebesinszenierung ist dem jungen Adeligen seine große Feinfühligkeit⁶⁷⁶ dienlich:

Allora cominciò nell'aspettante una nuova tortura. Gli spiriti acuiti dalla consuetudine della contemplazione fantastica e del sogno poetico danno alle cose un'anima sensibile e mutabile come l'anima umana; e leggono in ogni cosa, nelle forme, ne' colori, ne' suoni, ne' profumi, un simbolo trasparente, l'emblema d'un sentimento o d'un pensiero; ed in ogni fenomeno, in ogni combinazione di fenomeni credono indovinare uno stato psichico, una significazione morale. Talvolta la visione è così lucida che produce in quegli spiriti un'angoscia: si sentono essi come soffocare dalla pienezza della vita rivelata e si sbigottiscono de' loro stessi fantasmi.⁶⁷⁷

Sperelli gehört zu einer Gruppe von Menschen, deren Perzeption durch die »consuetudine della contemplazione fantastica e del sogno poetico« geschärft wurde. Dadurch wurde die Hauptfigur dafür sensibilisiert, die von Objekten ausgelösten Sinnesreize aufzugreifen und zu deuten. Jene Sinneseindrücke werden dabei als Sinnbild eines Gedankens oder Gefühls ausgelegt. Da dem jungen Grafen infolge seiner spezifischen Wahrnehmungsweise jedoch »ogni fenomeno, [...] ogni combinazione di fenomeni« Anlass zur Interpretation bietet, kann es dazu kommen, dass er von der Fülle an Sinnesreizen überwältigt wird, wie sprachlich durch einen Vergleich mit dem Vorgang des Erstickens zum Ausdruck gebracht wird. Beachtenswert ist, dass diese Vielfalt an Impressionen als ›Leben‹ bezeichnet wird. Dies illustriert, dass zwischen Sperellis Konzeption der eigenen Existenz und seiner Form der Wahrnehmung eine starke Verbindung besteht: Was sich dem Protagonisten als ›Leben‹ enthüllt, sind im Endef-

673 Wie flexibel er in dieser Hinsicht ist, macht ein Asyndeton deutlich, in welchem »l'uomo di una notte erculea« dem »l'amante timido, candido, quasi verginale« gegenübergestellt wird.

674 Vgl. Anco Marzio Mutterle: *Gabriele d'Annunzio. Introduzione e guida allo studio dell'opera dannunziana. Storia e antologia della critica*, Firenze: Le Monnier 1980 (=Profili letterari, 23), S. 56.

675 Vgl. Giovanni Ragone: »Il Piacere« di Gabriele D'Annunzio«, S. 43f.

676 Vgl. Arnaldo Bocelli: »Il primo romanzo di D'Annunzio«, in: Giovanni Macchia (Hrsg.): *Studi sulla letteratura dell'Ottocento: in onore di Pietro Paolo Trompeo*, Napoli: Ed. Scientifiche italiane 1959 (=Collana di saggi, 20), S. 434–446, hier S. 436.

677 PDRIP1, S. 16.

fekt Erzeugnisse seiner eigenen Wahrnehmung. Letztere ist von seinen subjektiven Gefühlen und Stimmungen geprägt, die der junge Adelige auf die Umgebung überträgt. Jener Aspekt wird im Anschluss an die Textstelle näher erläutert:

Per la natura del suo gusto, egli ricercava negli amori un gaudio molteplice: il complicato diletto di tutti i sensi, l'alta commozione intellettuale, gli abbandoni del sentimento, gli impeti della brutalità. E poiché egli ricercava con arte, come un estetico, traeva naturalmente dal mondo delle cose molta parte della sua ebrezza. Questo delicato istrione non comprendeva la comedia dell'amore senza gli scenari.⁶⁷⁸

Das Ziel der Liebesaffären des Protagonisten stellt ein Vergnügen auf allen Sinnesebenen dar, das ihn sowohl intellektuell als auch emotional und körperlich zu befriedigen vermag. Jene Idealform versucht Sperelli auf ästhetischem Wege mit Hilfe des passenden Inventars sowie durch Inszenierung und Künstlichkeit zu erreichen. Diesen Umstand bezeugt auch der letzte, metaphorisch anmutende Satz des Textabschnitts, in welchem dem Protagonisten die Fähigkeit abgesprochen wird, die Liebe unabhängig von ihrem inszenierten Kontext zu begreifen. Die Metapher »comedia dell'amore« kennzeichnet den jungen Grafen als »delicato istrione«, welchem Liebe nur vor dem Hintergrund seiner eigenen präfigurierten Wahrnehmung und Planung ein Begriff ist.⁶⁷⁹

Sperellis Hang zur Stilisierung der Liebe als Schauspiel geht so weit, dass er gänzlich davon vereinnahmt wird und dabei die Fiktionalität des Szenarios vergisst:

Perciò la sua casa era un perfettissimo teatro; ed egli era un abilissimo apparecchiatore. Ma nell'artificio quasi sempre egli metteva tutto sé; vi spendeva la ricchezza del suo spirito largamente; vi si obliava così che non di rado rimaneva ingannato dal suo stesso inganno, insidiato dalla sua stessa insidia, ferito dalle sue stesse armi, a somiglianza d'un incantatore il quale fosse preso nel cerchio stesso del suo incantesimo.⁶⁸⁰

Solange die Frau ihrer Rolle als Liebhaberin sowohl im Hinblick auf die Erinnerung als auch in Bezug auf das vom Protagonisten ersonnene Schauspiel gerecht wird, kann Sperelli seine »arte d'amare« problemlos ausüben. Ist dies

678 Ebd., S. 17.

679 Interessant sind vor diesem Hintergrund die Ausführungen von Rudolf Behrens zur Liebeskonzeption der Hauptfigur, der im Hinblick auf Elena angibt: »Sie tritt als fiktive Rolle in ein längst schon festgelegtes Spiel ein, in dem Sperelli der Regisseur der ästhetischen Multiplizierung seiner selbst ist.« Rudolf Behrens: »Metaphern des Ich. Romaneske Entgrenzungen des Subjekts bei D'Annunzio, Svevo, Pirandello«, in: Hans Joachim Piechotta (Hrsg.)/Ralph-Rainer Wuthenow/Sabine Rothemann (Hrsg.): *Die literarische Moderne in Europa*, 3 Vol., Vol. 1: *Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 334–356, hier S. 338.

680 PDRIP1, S. 17.

nicht der Fall, reagiert er konsterniert. Dies zeigt sich beispielsweise anhand der Reaktion Elenas auf das Kaminfeuer in der Wohnung Sperellis:

[Elena:] – Coprite il fuoco; vi prego. Brucia troppo.

[Sperelli:] – Non vi piace più la fiamma? Ed eravate, un tempo, una salamandra! Questo camino è memore...

[Elena:] – Non movete le memorie – ella interruppe. – Coprite dunque il fuoco, e accendete un lume. Io farò il tè.⁶⁸¹

Während der junge Adelige erstaunt ist, weil er das aktuelle Verhalten Elenas vor dem Kamin nicht mit jenem aus seiner Erinnerung in Einklang bringen kann, bringt die Dame ihre Ablehnung gegenüber der Vergangenheit offen zur Sprache.

Wenig später tritt die für die Hauptfigur problematische Divergenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart erneut zum Vorschein:

Andrea, guardandola, pensava: »Io ho posseduto questa donna, un giorno.« Egli ripeteva a sé stesso l'affermazione, per convincersi; e faceva, per convincersi, uno sforzo mentale, richiamava alla memoria una qualche attitudine di lei nel piacere, cercava di rivederla fra le sue braccia. La certezza del possesso gli sfuggiva. Elena gli pareva una donna nuova, non mai goduta, non mai stretta.⁶⁸²

Der Protagonist muss feststellen, dass sich seine frühere Geliebte sowie die Umstände der Beziehung⁶⁸³ verändert haben. Je mehr sich Sperelli dieser Tatsache bewusst wird, desto größer werden seine Zweifel daran, seine ehemalige Geliebte zu einer erneuten Liebesbeziehung bewegen zu können. Trotz des Versuchs der Hauptfigur, das gegenwärtige Verhalten Elenas durch Rückgriff auf Erinnerungen einem vertrauten Muster zuordnen zu können, muss sich der junge Adelige mit ihrem neuen Status als »una donna nuova«⁶⁸⁴ auseinandersetzen.⁶⁸⁵

681 Ebd., S. 21.

682 Ebd., S. 24.

683 Elena ist mittlerweile mit einem britischen Adeligen namens Lord Humphrey Heathfield verheiratet.

684 Dass diese Auseinandersetzung vor allem mit der Frage nach einer sexuellen Beziehung mit Elena verbunden ist, verdeutlichen die erläuternden Spezifikationen »non mai goduta, non mai stretta«.

685 Vgl. Clelia Martignoni: »Le strutture narrative«, in: AA.VV.: *Il Piacere. Atti del XII Convegno, Pescara – Francavilla al Mare 4 – 5 maggio 1989*, S. 69–90, hier S. 78f und Filippo Caburlotto: *D'Annunzio e lo specchio del romanzo. Sdoppiamenti, rifrazioni, giochi d'immagini*, Venezia: Cafoscarina 2007, S. 104. Vgl. zum Motiv der Gegensätzlichkeit im Roman, auch von Gegenwart und Vergangenheit in Bezug auf die Beziehung von Elena Muti und Andrea Sperelli zu Beginn des Werks, ferner Margherita Di Fazio Alberti: »Sinonimie e antinomie nel »Piacere«, in: *Es. Materiali per il '900* Bd. 12–13/1980, S. 155–166, hier S. 156f.

5.2.3.2. Elena Muti

5.2.3.2.1. *Eine Geliebte im Zeichen der Vergangenheit*

Die Betrachtungsweise Elenas ist in erster Linie von der präfigurierten Wahrnehmung Sperellis geprägt. Dies wird deutlich als der junge Graf das Kaminfeuer in seiner Wohnung betrachtet:

Allora sorse nello spirito dell'aspettante un ricordo. Proprio innanzi a quel caminetto Elena un tempo amava indugiare, prima di rivestirsi, dopo un'ora di intimità. Ella aveva molt'arte nell'accumulare gran pezzi di legno su gli alari. Prendeva le molle pesanti con ambo le mani e rovesciava un po' indietro il capo ad evitar le faville. Il suo corpo sul tappeto, nell'atto un po' faticoso, per i movimenti de' muscoli e per l'ondeggiar delle ombre pareva sorridere da tutte le giunture, e da tutte le pieghe, da tutti i cavi, soffuso d'un pallor d'ambra che richiamava al pensiero la Danae del Correggio. Ed ella aveva appunto le estremità un po' correggesche, le mani e i piedi piccoli e pieghevoli, quasi direi arborei come nelle statue di Dafne in sul principio primissimo della metamorfosi favoleggiata.⁶⁸⁶

Die Betrachtung des Feuers ruft dem jungen Adeligen Elenas großes Geschick bei der Anordnung der Holzscheite ins Gedächtnis. Ausgehend von jener Beschreibung kommt der junge Graf zunächst auf die Hände und daraufhin auf das Aussehen der Dame selbst zu sprechen. Die durch die Sichtverhältnisse bedingte, bernsteinfarbene Blässe assoziiert der Protagonist gemäß seiner präfigurierten Wahrnehmung mit dem Gemälde *Danae*⁶⁸⁷ des Malers Correggio. Die visuelle Wahrnehmung Elenas vollzieht sich somit in zwei Schritten: Zunächst wird ein optischer Eindruck aufgegriffen. In einem zweiten Schritt evoziert dieser Eindruck dann einen Gegenstand von ästhetischem oder künstlerischem Wert. Auf die gleiche Weise erfolgt auch die Wahrnehmung der Gliedmaßen Elenas: Ihre Hände und Füße scheinen »piccoli e pieghevoli« und werden deswegen als »estremità un po' correggesche« interpretiert. Dies liegt in ihrer besonderen Beschaffenheit begründet, die den Erzähler zu einem Vergleich mit einer Statue der mythischen Figur Daphne⁶⁸⁸ anregt. Nicht nur die Verweise auf Werke aus der Malerei kennzeichnen die Wahrnehmung der Hauptfigur hierbei explizit als präfiguriert. Auch implizit zeigt sich dieser Umstand, wie Annamaria Andreolis Hinweis auf die Parallelen der Textstelle zu Péladans *L'Initiation sentimentale* illustriert.⁶⁸⁹

Die Erinnerung an Elena wird jedoch nicht nur durch das Kaminfeuer her-

686 PDRIP1, S. 6.

687 Vgl. Abbildung 3.

688 Zur Figur der Daphne vgl. Christian Hünemörder/Dorothea Baudy/Klaus Bieberstein: »Daphne«, in: *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*, zitiert nach: http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e310840 (15.09.2016).

689 Vgl. PDRIP1, S. 1143.

vorgerufen. Das gesamte Inventar des Raumes steht im Zeichen der Evokation der früheren Geliebten:⁶⁹⁰

Il luogo non era quasi in nulla mutato. Da tutte le cose che Elena aveva guardate o toccate sorgevano i ricordi in folla e le immagini del tempo lontano rivivevano tumultuariamente. Dopo circa due anni, Elena stava per rivarcare quella soglia. Tra mezz'ora, certo, ella sarebbe venuta, ella si sarebbe seduta in quella poltrona, togliendosi il velo di su la faccia, un poco ansante, come una volta; ed avrebbe parlato. Tutte le cose avrebbero riudito la voce di lei, forse anche il riso di lei, dopo due anni.⁶⁹¹

Bemerkenswert ist die Rolle der Einrichtungsgegenstände, die die Erinnerungen Sperellis in großer Anzahl und in chaotischer Form wieder aufleben lassen. Bedeutung besitzen jene Objekte nicht aufgrund ihrer Funktionalität, sondern wegen ihres Kontakts zu Elena und den daraus resultierenden Assoziationen. Als Folge seiner Erwartungshaltung simuliert Sperelli den seinem Ermessen nach wahrscheinlichen Ablauf der späteren Begegnung in seinen Gedanken. Jener Verlauf steht dabei, ebenso wie das seit Elenas Abschied kaum veränderte Zimmer, ganz in der Tradition früherer Treffen.⁶⁹²

Trotz aller Vorbereitungen und Beteuerungen⁶⁹³ Sperellis misslingt sein Vorhaben, Elena durch die Vergegenwärtigung der für ihn positiven Vergangenheit zum Bleiben zu bewegen. Die von ihm erhoffte Stimmung vermag er nicht bei Elena, sondern lediglich bei sich selbst hervorzurufen: »Egli seguiva, crescendo nella tenerezza. Inebriato delle sue parole, egli quasi perdeva la coscienza di ciò che diceva.«⁶⁹⁴

5.2.3.2.2. Ein vor dem Hintergrund der bildenden Kunst stilisiertes Liebesobjekt

Als Elena den Protagonisten etwa zwei Jahre später⁶⁹⁵ besucht, erscheint die Dame für die Hauptfigur noch verführerischer als vor der Trennung:

Ella era, in verità, ancor più desiderabile che una volta. L'enigma quasi direi plastico della sua bellezza era ancor più oscuro e attirante. La sua testa dalla fronte breve, dal naso dritto, dal sopracciglio arcuato, d'un disegno così puro, così fermo, così antico, che pareva essere uscita dal cerchio d'una medaglia siracusana, aveva negli occhi e nella bocca un singolar contrasto di espressione: quell'espressione passionata, intensa, ambigua, sopraumana, che solo qualche moderno spirito, impregnato di tutta la

690 Vgl. Matteo D'Ambrosio: »Sperelli, gli oggetti, la scrittura«, S. 106.

691 PDRIP1, S. 7.

692 Dies erwähnt Sperelli auch an späterer Stelle gegenüber Elena und gibt an: »Nulla è mutato nel *buen retiro*«. Ebd., S. 15, Hervorhebungen im Original.

693 Vgl. ebd., S. 11f.

694 Ebd., S. 10.

695 Zur zeitlichen Konkordanz der einzelnen Kapitel in *Il Piacere* vgl. Frank-Rutger Hausmann: »Dekadentismus und Hermaphroditismus in Gabriele D'Annunzios Roman ›Il Piacere‹«, S. 90.

profonda corruzione dell'arte, ha saputo infondere in tipi di donna immortali come Monna Lisa e Nelly O' Brien.⁶⁹⁶

Der Ausdruck »in verità« offenbart, dass der Status der »donna nuova« Elena für den Protagonisten noch begehrenswerter als früher macht. Dieser Umstand beeinflusst auch Sperellis Wahrnehmung der Dame, deren Gesichtszüge ihn an zwei Porträts erinnern: an *Mona Lisa*⁶⁹⁷ und *Nelly O'Brien*⁶⁹⁸. Dies ist in erster Linie auf die spezifische Art von Elenas Schönheit zurückzuführen, die metaphorisch als »L'enigma quasi direi plastico« umschrieben wird.⁶⁹⁹ Sperellis Wahrnehmung Elenas orientiert sich somit an der bildenden Kunst,⁷⁰⁰ wobei er einzelne Gesichtspartien perzipiert und zu Kunstwerken in Beziehung setzt.⁷⁰¹ So ruft die Beschreibung des Kopfes zunächst Assoziationen zu einer Zeichnung, dann zu einer süditalienischen Medaille hervor. Auch der Begriff »contrasto« kann der bildenden Kunst zugeordnet werden. Ausgehend von diesem Kontrast wird der Gesichtsausdruck der Dame als »passionata, intensa, ambigua, sopraumana« bezeichnet. Besonders die letzten beiden Adjektive sind bemerkenswert: Durch das letzte Wort erhält Elena eine übermenschliche Konnotation, die durch den Bezug auf »tipi di donna immortali« herausgestellt wird. Der erste der beiden Begriffe hingegen charakterisiert jene Ambivalenz, auf welche die *dittologia* »oscuro e attirante« verweist. Nicht nur Sperellis Bezugnahmen auf die bildende Kunst weisen dessen Wahrnehmung anhand der vorliegenden Textpassage explizit als präfiguriert aus; die Ähnlichkeit des Textauszugs mit einer Textstelle aus der Schrift *Idées et sensations* der Brüder Goncourt bringt diesen Aspekt zudem implizit zum Ausdruck.⁷⁰²

Noch deutlicher wird die von der Hauptfigur bei Elena wahrgenommene Ambiguität an späterer Stelle aufgezeigt:

696 PDRIP1, S. 24f.

697 Vgl. Abbildung 4.

698 Vgl. Abbildung 5.

699 Vgl. zur Mysteriosität Elenas beispielsweise Nicoletta Pireddu: »Il divino pregio del dono: Andrea Sperelli's Economy of Pleasures«, in: *Annali d'Italianistica* Bd. 25/1997, S. 175–201, hier S. 192, Anna Panciali: »L'idea di bellezza nelle cronache, nelle »Favole mondane«, nel »Piacere« di Gabriele D'Annunzio«, S. 142f, Filippo Caburlotto: *D'Annunzio e lo specchio del romanzo. Sdoppiamenti, rifrazioni, giochi d'immagini*, S. 34 und Gianni Oliva: *D'Annunzio e la malinconia*, S. 59.

700 Vgl. auch Ergisto Clerici: *Appunti di grammatica e sintassi nella formazione della prosa italiana dagli inizi dell'800 al '900. Critica della trasgressione*, Milano: Arcipelago 1988 (=Letteratura italiana, 3), S. 73 und Hans Richard Brittnacher: *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle*, S. 336.

701 Ähnlicher Ansicht ist Guido Baldi, der diesen Umstand am Beispiel von zwei anderen Textstellen aufzeigt. Vgl. Guido Baldi: »Crisi del soggetto e maschera estetica nel »Piacere«, S. 21f.

702 Vgl. PDRIP1, S. 1151.

Le invermigli un sangue ricco più d'una porpora o le geli un pallor d'agonia, le illumini la bontà d'un consenso o le oscuri un'ombra di disdegno, le dischiuda il piacere o le torca la sofferenza, portano sempre in loro un enigma che turba gli uomini intellettuali e li attira e li captiva. Un'assidua discordia tra l'espression delle labbra e quella degli occhi genera il mistero; per che un'anima duplice vi si riveli con diversa bellezza, lieta e triste, gelida e passionata, crudele e misericorde, umile e orgogliosa, ridente e irritante; e l'ambiguità suscita l'inquietudine nello spirito che si compiace delle cose oscure. Due quattrocentisti meditativi, persecutori infaticabili d'un Ideale raro e superno, psicologi acutissimi a cui si debbon forse le più sottili analisi della fisionomia umana, immersi di continuo nello studio e nella ricerca delle difficoltà più ardue e de' segreti più occulti, il Botticelli e il Vinci, compresero e resero per vario modo nell'arte loro tutta l'indefinibile seduzione di tali bocche.⁷⁰³

Neben dem erneut vorkommenden Begriff »enigma« wird auch das Wort »l'ambiguità« explizit genannt. Zudem treten weitere Begriffe aus den Wortfeldern des Mysteriums bzw. der Mehrdeutigkeit auf. Die Elena zugeschriebene Ambivalenz wird sprachlich einerseits durch parallelistisch aufgebaute Antithesen, andererseits mit Hilfe einer Reihung von Dittologie herausgestellt. Ein weiteres Mal wird auf die bildende Kunst verwiesen, wobei Leonardo da Vinci explizit genannt wird. Die stilisierte Wahrnehmung Elenas erweist sich dabei sowohl explizit als auch implizit als präfiguriert. Explizit, weil ihre Darstellung im Rückgriff auf zwei prominente Künstler erfolgt. Implizit, da sich die Art und Weise der Beschreibung an Walter Paters Essay über Leonardo da Vinci orientiert:

La Gioconda is, in the truest sense, Leonardo's masterpiece, the revealing instance of his mode of thought and work. In suggestiveness, only the Melancholia of Durer is comparable to it; and no crude symbolism disturbs the effect of its subdued and graceful mystery. [...] It is hard not to connect with these designs of the elder, by-past master, as with its germinal principle, the unfathomable smile, always with a touch of something sinister in it, which plays over all Leonardo's work. Besides, the picture is a portrait. [...]

All the thoughts and experience of the world have etched and moulded there, in that which they have of power to refine and make expressive the outward form, the animalism of Greece, the lust of Rome, the mysticism of the middle age with its spiritual ambition and imaginative loves, the return of the Pagan world, the sins of the Borgias. She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave; and has been a diver in deep seas, and keeps their fallen day about her; and trafficked for strange webs with Eastern merchants; and, as Leda, was the mother of Helen of Troy, and, as Saint Anne, the mother of Mary; and all this has been to her but as the sound of lyres and flutes, and lives only in the delicacy with which it has moulded the changing lineaments, and tinged the eyelids and the hands. The fancy of a perpetual life, sweeping together ten thousand experi-

703 Ebd., S. 91.

ences, is an old one; and modern philosophy has conceived the idea of humanity as wrought upon by, and summing up in itself, all modes of thought and life. Certainly Lady Lisa might stand as the embodiment of the old fancy, the symbol of the modern idea.⁷⁰⁴

Die im Roman hervorgehobene Ambiguität weist Spuren der von Pater beschriebenen »graceful mystery« auf, welche auf »the unfathomable smile, always with a touch of something sinister in it« zurückgeht.⁷⁰⁵ Auch die in *Il Piacere* auftretende Stilisierung der Frau zum übermenschlichen Ideal ist bei Pater vorzufinden.⁷⁰⁶ Das bei Pater aufgeführte Adjektiv »sinister« findet in D'Annunzios Roman seine Entsprechung in den »cose oscure«. Bemerkenswert ist auch Paters Interpretation des Gemäldes als »symbol of the modern idea«.⁷⁰⁷

Die Idealisierung Elenas tritt an zahlreichen Stellen des Romans zum Vorschein.⁷⁰⁸ Besonders deutlich wird sie bei einem Besuch Sperellis im Hause Elenas und ihres Gatten Lord Humphrey Heathfield. In einem Raum, in dem der Letztgenannte dem Protagonisten einige sadistisch-erotische Kunstwerke vorführt, hängt ein Gemälde Elenas, direkt neben einem Bild Joshua Reynolds⁷⁰⁹:

Alla parete pendeva il ritratto di Lady Heathfield accanto a una copia della Nelly O'Brien di Joshua Reynolds. Ambedue le creature, dal fondo della tela, guardavano con la stessa intensità penetrante, con lo stesso ardor di passione, con la stessa fiamma di desiderio sensuale, con la stessa prodigiosa eloquenza; ambedue avevano la bocca ambigua, enigmatica, sibillina, la bocca delle infaticabili ed inesorabili bevitrice d'anime; e avevano ambedue la fronte marmorea, immacolata, lucente d'una perpetua purità.⁷¹⁰

Beide Frauendarstellungen weisen den gleichen Blick auf, der starke Leidenschaft, sinnliche Begierde und Eloquenz widerspiegelt. Insbesondere die eroti-

704 Walter Pater: »Leonardo da Vinci«, in: Walter Pater: *The Works, 9 Vol., Vol. 1: The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, London: Macmillan 1900, S. 98–129, hier S. 123 ff.

705 Paul Bourget erwähnt das geheimnisvolle Lächeln der Figuren in den Gemälden Leonardo da Vincis in seinem Essay über Baudelaire ebenfalls, wobei seiner Ansicht nach die Farbeffekte zu deren Wirkung beitragen. Vgl. Paul Bourget: *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, S. 4.

706 Dies verdeutlichen insbesondere die beiden Wendungen »All the thoughts and experience of the world have etched and moulded there, in that which they have of power to refine and make expressive the outward form« sowie »She is older than the rocks among which she sits«.

707 Vgl. zu den Affinitäten zwischen Elena und der Gioconda außerdem Annamaria Andreoli: »Struttura narrativa e personaggi femminili nel *Piacere*«, in: AA.VV.: *Il Piacere. Atti del XII Convegno, Pescara – Francavilla al Mare 4 – 5 maggio 1989*, S. 125–139, hier S. 134 f und S. 136.

708 Vgl. beispielsweise PDRIP1, S. 44 f, S. 78 f und S. 95 f.

709 Vgl. Abbildung 5.

710 PDRIP1, S. 321.

sche Wirkung des Blicks wird dabei durch die Feuermetaphorik⁷¹¹ akzentuiert. In Opposition zum Blick steht die Stirn, deren Reinheit zum einen durch die farblichen Implikationen des Adjektivs »marmorea«, zum zweiten durch die Worte »immacolata, lucente« hervorgehoben wird. Dieser Widerspruch wird in Form des Mundes zum Ausdruck gebracht, der als doppeldeutig und geheimnisvoll beschrieben wird. Ebenfalls mehrdeutig ist die Charakterisierung des Mundes als »la bocca delle infaticabili ed inesorabili bevitrici d'anime«. Jene Bezeichnung kann als Umschreibung der starken Anziehungskraft interpretiert werden, die beide Frauengestalten auf den jungen Grafen ausüben.

Die von Sperelli angewandte Vorgehensweise bei der Stilisierung Elenas wird von ihm selbst an späterer Stelle entlarvt:

– Non immaginate voi dal fiore la intera figura della pianta? Voi siete, certo, come la figlia d'Acrisio, che riceve la nuvola d'oro, non quella della Fiera di maggio, ohibò! Conoscete il quadro della Galleria Borghese?⁷¹²

Blüte und Pflanze dienen als Symbole für die Art der Wahrnehmung des jungen Grafen. Ausgehend von der wahrgenommenen Blüte, einem markanten Einzelteil der ganzen Pflanze, schließt das betrachtende Subjekt auf die Gesamtform ebenjener. Die Grundlage für diesen induktiven Vorgang bildet die Imagination, die den Einzeleindruck in der Vorstellung des Betrachters zu einem Gesamtbild ausweitet. Daraus resultiert im vorliegenden Fall eine Idealisierung Elenas, welche von Sperelli mit einem Gemälde der Danae verglichen wird, was die präfigurierte Wahrnehmung der Hauptfigur explizit darlegt.

5.2.3.2.3. Die Stilisierung Elenas zur auserwählten Geliebten

Infolge ihrer Wirkung auf den Protagonisten wird Elena Muti von diesem als auserwählte Liebhaberin wahrgenommen. Sperelli weist Elena damit die Rolle zu, eines jener Ziele zu erfüllen, welche er nach seinem Umzug nach Rom ins Auge gefasst hatte: die richtige, seinen Vorstellungen entsprechende Frau zu finden.⁷¹³ Als solche fasst die Hauptfigur Elena bereits beim ersten Treffen auf: »Incontrando la duchessa di Scerni, Donna Elena Muti, egli pensò: »Ecco la mia donna.« Tutto il suo essere ebbe una sollevazione di gioia, nel presentimento del possesso.«⁷¹⁴ Sowohl die Gemütslage als auch die in direkter Rede aufgeführten Gedanken Sperellis zeigen dessen frühe Festlegung auf Elena, welche im Verlauf der Handlung auch an anderer Stelle hervorgehoben⁷¹⁵ wird und die gegen Ende des Romans zu einem »dominio unico di Elena«⁷¹⁶ führt.

711 Diese zeigt sich anhand der Substantive »ardor« und »fiamma«.

712 Ebd., S. 56.

713 Vgl. Kapitel 5.1.2. dieser Arbeit.

714 PDRIP1, S. 40f.

715 Vgl. beispielsweise: »E nell'animo di lui, insieme con l'ammirazione per la cosa bella, sorse

Bis zur vorläufigen Trennung gestaltet sich die Affäre als »un piacere *non mai provato*«⁷¹⁷: Die Suche nach dem »Sommo, l'Insuperabile, l'Inarrivabile«⁷¹⁸ ruft bei beiden Liebenden »Una felicità piena, obliosa, libera, sempre novella«⁷¹⁹ hervor. Dabei offenbart sich jedoch der rein körperlich-sexuelle Charakter dieser Beziehung.⁷²⁰ Von Bedeutung dafür ist die erotische Komponente, welche im perfekten Zusammenspiel⁷²¹ der Körper der beiden Liebenden begründet liegt: »Tanto era la congiunzione perfetta, che l'una forma sembrava il natural complemento dell'altra.«⁷²²

Jene Kompatibilität der beiden Liebespartner stellt Sperelli bei einer späteren Reflexion über die Beweggründe Elenas fest:

Procedeva, nel suo esame spietato, senza arrestarsi d'innanzi ad alcun ricordo più vivo. In fondo ad ogni atto, a ogni manifestazione dell'amor d'Elena trovava l'artificio, lo studio, l'abilità, la mirabile disinvoltura nell'eseguire un tema di fantasia, nel recitare una parte drammatica, nel combinare una scena straordinaria. Egli non lasciò intatto alcuno de' più memorabili episodii: né il primo incontro al pranzo di casa Ateleta, né la vendita del cardinale Immenraet, né il ballo del'Ambasciata di Francia, né la dedizione improvvisa nella stanza rossa del palazzo Barberini, né il congedo su la via Nomentana nel tramonto di marzo. Quel magico vino che prima lo aveva inebriato ora gli pareva una mistura perfida.

Ben però, in qualche punto, egli rimaneva perplesso, come se, penetrando nell'anima della donna, egli penetrasse nell'anima sua propria e ritrovasse la sua propria falsità nella falsità di lei; tanta era l'affinità delle due nature. E a poco a poco il disprezzo gli si mutò in una indulgenza ironica, poiché egli *comprendeva*. Comprendevo tutto ciò che ritrovava in sé medesimo.⁷²³

Mit Hilfe der Analyse Elenas entlarvt der Protagonist bedeutende Merkmale seines eigenen Lebensentwurfs. Die von Sperelli ergründete »tanta [...] affinità delle due nature«⁷²⁴ findet ihre Entsprechung im zweimaligen Auftreten sowohl

l'ammirazione per il nobile gusto della dama che ora la possedeva. »Ella è dunque, in tutto, una *eletta*« pensò. »Quali piaceri può dare ella a un amante raffinato!« Ebd., S. 66, Hervorhebungen im Original.

716 Ebd., S. 103.

717 Ebd., S. 49, Hervorhebungen im Original.

718 Ebd., S. 87. Ähnlicher Auffassung ist Jacques Goudet, der die Liebe zwischen Sperelli und Elena Muti als »ricerca di un assoluto« beschreibt. Jacques Goudet: *D'Annunzio romanziere*, S. 38.

719 PDRIP1, S. 87.

720 »Questa »spiritualizzazione« del gaudio carnale, causata dalla perfetta affinità dei due corpi, era forse il più saliente tra i fenomeni della loro passione.« Ebd., S. 90f.

721 Vgl. Frank-Rutger Hausmann: »Dekadentismus und Hermaphroditismus in Gabriele D'Annunzios Roman »Il Piacere««, S. 87.

722 PDRIP1, S. 91.

723 Ebd., S. 261f, Hervorhebungen im Original.

724 Marinella Cantelmo weist darauf hin, dass Elena und Sperelli die gleichen kulturell-äs-

der Verbformen von »penetrare« als auch des Substantivs »falsità«. Beide beziehen sich jeweils einmal auf Elena und einmal auf den jungen Grafen. Der junge Adelige muss erkennen, dass Elenas Liebe zu ihm auf Künstlichkeit und Flexibilität basiert.⁷²⁵ Besonders die der Theatersprache entstammenden Ausdrücke legen dar, dass Elena, ähnlich wie Sperelli, in erster Linie eine »stilisierte« Rolle spielt und nicht nach ihren wahren Gefühlen agiert.⁷²⁶

5.2.3.2.4. Der Verlust Elenas als Destabilisierung des Lebensentwurfs

In der Liebesbeziehung zu Elena findet der junge Adelige eine zeitweilige Stabilisierung seines Innenlebens. Aufgrund dessen schlägt sich der Erfolg bzw. Misserfolg seiner Liebschaft zu ihr in starkem Maße in dessen Befinden nieder:

– Come sei giovine! Come sei giovine!

La giovinezza in lui, contro tutte le corruzioni, contro tutte le dispersioni, resisteva, persisteva, a somiglianza d'un metallo inalterabile, d'un aroma indistruttibile. Lo splendor sincero della giovinezza era, appunto, la qualità sua più preziosa. Alla gran fiamma della passione, quanto in lui era più falso, più tristo, più artificiato, più vano, si consumava come un rogo. Dopo la risoluzione delle forze, prodotta dall'abuso dell'analisi e dall'azion separata di tutte le sfere interiori, egli tornava ora all'unità delle forze, dell'azione, della vita; riconquistava la confidenza e la spontaneità; amava e godeva giovenilmente. Certi suoi abbandoni parevano d'un fanciullo inconsapevole; certe sue fantasie erano piene di grazia, di freschezza e di ardire.⁷²⁷

Während einer kurzen Pause vom Liebesspiel zwischen Elena und Sperelli hebt diese dessen Jugend hervor. In der Folge wird die Jugend zu »tutte le corruzioni, tutte le dispersioni« in Opposition gesetzt, wobei ihre Widerstandsfähigkeit mit Hilfe zweier Vergleiche herausgestellt wird. Dabei zeichnet sich die Jugendllichkeit des Protagonisten in erster Linie durch Ehrlichkeit aus, die durch die Alliteration »splendor sincero della giovinezza« betont wird. Seine jugendliche Form der Liebe zu Elena hat auf den jungen Adeligen positive Effekte: So treten dessen sonst dominanten Charaktereigenschaften der Manipulation und

thetischen Zeichencodes teilen. Vgl. Marinella Cantelmo: *Il cerchio e la figura. Miti e scenari nei romanzi di Gabriele D'Annunzio*, Lecce: Manni 1999 (=Antifone, 5), S. 16f.

725 Die Relevanz der beiden zuletzt genannten Aspekte wird sprachlich durch die zwei Asyndeta »l'artificio, lo studio, l'abilità, la mirabile disinvoltura« und »nell'eseguire un tema di fantasia, nel recitare una parte drammatica, nel combinare una scena straordinaria« hervorgehoben.

726 Diesen Aspekt stellt auch Joachim Küpper heraus, der anmerkt, dass die für Andrea Sperelli bedeutenden »Höhepunkte« der Beziehung, genauer gesagt die Liebesspiele zwischen Elena und dem Protagonisten, »nicht vermittels der Authentizität des »Fühlens«, sondern im Zusammenspiel reziproker, mit letzter Perfektion inszenierter finzione, falsità und menzogna« erreicht werden. Joachim Küpper: »Dekadenz. Zu Gabriele D'Annunzios *Il Piacere*«, S. 123.

727 PDRIP1, S. 92f.

Künstlichkeit vorerst in den Hintergrund, was durch den zweifachen Rückgriff auf die Feuersymbolik dargelegt wird.⁷²⁸

Konträr zu den Anzeichen der Auflösung und des Chaos ruft die jugendliche Art der Liebe zu Elena bei der Hauptfigur ein Gefühl der Einheit und der Ausgeglichenheit hervor. Anstelle der dem Lebensentwurf des Protagonisten inwohnenden Verdorbenheit herrscht ein Zustand der Reinheit und Ursprünglichkeit vor.⁷²⁹

Ist die Ausübung der körperlichen Liebe zu Elena jedoch nicht möglich, so ist die Stabilität des Lebensentwurfs Sperellis gefährdet. Dieser Sachverhalt tritt nach dem Abschied der Dame zum Vorschein:

A quella specie di raccoglimento, prodotto in lui dal dominio unico di Elena, succedeva ora il dissolvimento. Non più tenute dall'igneo fascia che le stringeva ad unità, le sue forze tornavano al primitivo disordine. Non potendo più conformarsi, adeguarsi, assimilarsi a una superior forma dominatrice, l'anima sua, camaleontica, mutabile, fluida, virtuale si trasformava, si difformava, prendeva tutte le forme. Egli passava dall'uno all'altro amore con incredibile leggerezza; vagheggiava nel tempo medesimo diversi amori; tesseva, senza scrupolo, una gran trama d'inganni, di finzioni, di menzogne, d'insidie, per raccogliere il maggior numero di prede. L'abitudine della falsità gli ottundeva la coscienza. Per la continua mancanza della riflessione, egli diveniva a poco a poco impenetrabile a sé stesso, rimaneva fuori del suo mistero. A poco a poco egli quasi giungeva a non vedere più la sua vita interiore, in quella guisa che l'emisfero esterno della terra non vede il sole pur essendogli legato indissolubilmente. Sempre vivo, spietatamente vivo, era in lui un istinto: l'istinto del distacco da tutto ciò che l'attraeva senza avvincerlo. E la volontà, disutile come una spada di cattiva tempra, pendeva al fianco di un ebro o di un inerte.⁷³⁰

Aus dem Verlust Elenas resultiert ein Mangel an innerer Stabilität, der metaphorisch als Auflösung bezeichnet wird. Ohne das Element des Ausgleichs, der körperlich-sexuellen Liebe zu Elena, verfällt Sperellis Geist in einen chaotischen Zustand, welcher mit Hilfe eines Asyndetons als Formverlust dargestellt wird. Beachtenswert ist, dass die Hauptfigur an anderen Stellen im Roman zur Beschreibung der eigenen Flexibilität ähnliche Adjektive anführt.⁷³¹

Zur Kompensation vergnügt sich Sperelli mit anderen Frauen, wobei er sich der Unwahrheit und der Intrige bedient. Dieser starke Rückgriff auf die »falsità«,

728 Einerseits verweist die Metapher der »gran fiamma della passione« auf die große Leidenschaft, die Sperelli beim Liebesspiel mit seiner Geliebten zeigt. Andererseits ruft der Vergleich »si consumava come un rogo« Assoziationen mit der zerstörerischen bzw. reinigenden Wirkung des Feuers hervor.

729 Dies illustrieren einerseits die Metapher des »fanciullo inconsapevole«, andererseits die Wendungen »riconquistava« und »Dopo [...] egli tornava ora«, die diesen Prozess als »Rückkehr« markieren.

730 Ebd., S. 103f.

731 Vgl. ebd., S. 253. Zur Deutung jener Textstelle vgl. Kapitel 5.2.1.2. dieser Arbeit.

der durch das Asyndeton »una gran trama d'inganni, di finzioni, di menzogne, d'insidie« hervorgehoben wird, führt zu einer Verrohung der »coscienza« des Protagonisten. Aufgrund dessen wird jener mehr und mehr selbst Opfer seiner Lügen, sodass er zum einen die Kontrolle, zum anderen jedoch auch das Verständnis des eigenen Innenlebens verliert. Aus Mangel an Willenskraft gelingt es Sperelli nicht, dieser Dominanz der Triebe Einhalt zu gebieten, was auf zweifache Weise illustriert wird: einerseits durch einen Vergleich, andererseits mittels einer Metapher. Während beide Stilfiguren die Schwäche des Willens des jungen Grafen herausstellen, lassen sich die Worte »ebro« und »inerte« auch auf den Protagonisten selbst, genauer gesagt auf dessen Handlungsunfähigkeit, beziehen.

Eine zentrale Rolle im Hinblick auf dieses Phänomen nimmt »l'istinto del distacco da tutto ciò che l'attraeva senza avvincerlo« ein.⁷³² Von ihm ist auch Sperellis Verhalten bis zu seinem Aufenthalt in Schifanoja geprägt. Die Hauptfigur hat in jener Zeit zahlreiche Affären, obwohl er für keine der Damen wirkliche Gefühle hegt.

5.2.3.3. Andere Liebschaften als Beispiel für die präfigurierte Wahrnehmung Sperellis

Die präfigurierte Wahrnehmung des Protagonisten kommt nicht nur am Beispiel Elenas zum Vorschein.⁷³³ Dieser Umstand zeigt sich beispielsweise ebenfalls anhand der Beschreibung einer jungen Britin namens Clara Green:

Ella era ancor giovine. Con quel suo profilo puro e diritto, coronato dai capelli biondi, divisi su la fronte in un'acconciatura bassa, pareva una bellezza greca in un *keepsake*. Aveva una certa incipriatura estetica, lasciatale dall'amor del poeta pittore Adolphus Jeckyll; il quale seguiva in poesia John Keats e in pittura l'Holman Hunt, componendo oscuri sonetti e dipingendo soggetti presi alla *Vita nuova*. Ella aveva »posato« per una *Sibylla palmifera* e per una *Madonna del Giglio*. Aveva anche »posato«, una volta, innanzi ad Andrea, per uno studio di testa da servire all'acquaforte dell'*Isabetta* nella novella del Boccaccio. Era dunque nobilitata dall'arte. Ma, in fondo, non possedeva alcuna qualità spirituale; anzi, a lungo andare, la rendeva un po' stucchevole quel certo

732 Die Bedeutung und den Fatalismus dieses Instinkts zeigt die Wendung »Sempre vivo, spietatamente vivo«, die durch die Syntax des Satzes hervorgehoben wird.

733 Sperellis Neigung, Frauen mit Kunstobjekten zu vergleichen, wird auch anhand der Darstellung anderer Frauen im Roman deutlich. Vgl. Anco Marzio Mutterle: *Gabriele d'Annunzio. Introduzione e guida allo studio dell'opera dannunziana. Storia e antologia della critica*, S. 58, Barbara Siviglia: *Il piacere e The picture of Dorian Gray. Estetica decadente a confronto*, Firenze: Atheneum 2005 (=Collezione Oxenford, 159), S. 76 und Mario Sipala: »Estetismo ed erotismo nel »Piacere« di Gabriele D'Annunzio«, in: Mario Sipala: *Poeti e politici da Dante a Quasimodo. Saggi e letture*, Palermo: Palumbo 1994 (=Bibliotheca, 5), S. 273–279, hier S. 274.

sentimentalismo esaltato che non di rado s'incontra nelle donne di piacere inglesi e che fa uno strano contrasto con le depravazioni della loro lascivia.⁷³⁴

Illustrativ für die präfigurierte Wahrnehmung Sperellis ist der Umstand, dass Clara Green trotz des zunächst ironischen Urteils »pareva una bellezza greca in un keepsake« explizit zum Dichter und Maler Adolphus Jeckyll in Beziehung gesetzt wird, welcher wiederum mit weiteren Künstlern und mit Dantes *Vita Nova* in Verbindung gebracht wird.⁷³⁵ Besonders signifikant für die Hauptfigur ist dabei die Tatsache, dass Clara Green für Werke der bildenden Kunst Modell gestanden hat. Aufgrund dieses Sachverhalts wird sie als »dunque nobilitata dall'arte« dargestellt. In ihrer Rolle als Kunstmodell wird Clara Green folglich im positiven Sinne verklärt und stilisiert, obwohl der jungen Britin ansonsten hauptsächlich negative Eigenschaften zugeschrieben werden.

Eine ähnliche Stilisierung wird auch im Hinblick auf eine andere Dame deutlich:

Donna Bianca Dolcebuono era l'ideal tipo della bellezza fiorentina, quale fu reso dal Ghirlandajo nel ritratto di Giovanna Tornabuoni, ch'è in Santa Maria Novella. Aveva un chiaro volto ovale, la fronte larga alta e candida, la bocca mite, il naso un poco rilevato, gli occhi di quel color tanè oscuro lodato dal Firenzuola. Prediligeva disporre i capelli con abbondanza su le tempie, fino a mezzo delle guance, alla foggia antica. Ben le conveniva il cognome, poichè ella portava nella vita mondana una bontà nativa, una grande indulgenza, una cortesia per tutti eguale, e una parlatura melodiosa. Era, insomma, una di quelle donne amabili, senza profondità né di spirito né d'intelletto, un poco indolenti, che sembrano nate a vivere in piacevolezza e a cullarsi ne' discreti amori come gli uccelli su gli alberi fiorenti.⁷³⁶

Im Lichte seiner präfigurierten Wahrnehmung assoziiert der Protagonist Donna Bianca Dolcebuono mit einem Porträt des florentinischen Malers Ghirlandaio, wodurch die Dame vom jungen Grafen zum »l'ideal tipo della bellezza fiorentina« stilisiert wird. Das Bild symbolisiert dabei einen spezifischen Typen von Schönheit, den die Hauptfigur vor dem Hintergrund des Herkunftsortes des Malers mit der Stadt Florenz verbindet. Durch die Ähnlichkeit zwischen der von ihm betrachteten und der im Gemälde abgebildeten Dame kann der junge Adelige eine Verbindung zwischen dem Kunstwerk und Donna Bianca Dolcebuono herstellen,⁷³⁷ die durch den »sprechenden« Namen⁷³⁸ der Dame unter-

734 PDRIP1, S. 242f, Hervorhebungen im Original.

735 In ihrem Forschungsbeitrag betrachtet Lara Gochin Raffaelli Elena hingegen als Inversion der Beatrice aus Dantes *Vita Nova*. Vgl. Lara Gochin Raffaelli: »From heavenly virtue to Cardinal Sin: Dante's Beatrice and D'Annunzio's Elena«, in: *Italica* Bd. 90/2013, S. 567–580.

736 PDRIP1, S. 105.

737 Besonders die Beschreibung der Haare erweist sich für das Porträt als zutreffend. Vgl. Abbildung 6.

mauert wird. Dass für Sperelli bei der Affäre in erster Linie jenes Evokationspotenzial der Donna Bianca Dolcebuono im Vordergrund steht, wird einige Zeilen später im Text vermerkt: »Andrea, possedendola, possedeva in lei tutte le gentili donne fiorentine del Quattrocento«. ⁷³⁹

Das evokative bzw. assoziative Stimulationspotenzial der jeweiligen Frau stellt das entscheidende Auswahlkriterium für die Liebesabenteuer der Hauptfigur dar. In Anbetracht dessen erscheint es wenig verwunderlich, dass der Protagonist für fast keine seiner Liebesgespielinnen Gefühle hegt. Dies wird am Beispiel von Donna Bianca Dolcebuono dargelegt:

Egli non l'amava. Pure, nelle giornate calde e tediose, certe molli cadenze della voce di lei gli tornavan nell'anima come la magia d'una rima e gli suscitavano la visione d'un giardin fresco d'acque pel quale ella andasse in compagnia d'altre donne sonando e cantando come in una vignetta del *Sogno di Polifilo*. ⁷⁴⁰

Charakteristisch für diese Textstelle, wie auch für alle Liebschaften Sperellis, ist zum einen der Ausdruck »gli suscitavano«, der auf die vom jungen Grafen vorausgesetzte evokative Eigenschaft der Geliebten verweist. Zum zweiten belegt die Referenz auf den »*Sogno di Polifilo*« explizit, wie sehr die Liebeskonzeption der Hauptfigur unter dem Einfluss von deren präfigurierter Wahrnehmung steht.

5.2.3.4. Maria Ferres

5.2.3.4.1. Die Stilisierung zur ›Madonna‹ als Sinnbild für Sperellis Abkehr von der Kunst

Die Ausgangssituation des Protagonisten zum Zeitpunkt des ersten Treffens mit Donna Maria Ferres y Capdevila ⁷⁴¹ unterscheidet sich in erheblichem Maße von jener, die im Vorfeld seiner bisherigen Liebesbeziehungen vorgeherrscht hatte. Als Sperelli Maria Ferres zum ersten Mal begegnet, befindet er sich zum Zweck der Rekonvaleszenz auf dem Sommeranwesen seiner Cousine in Schifanoja. Kurze Zeit vorher hatte die Hauptfigur den Frauen zugunsten einer eingehenden Auseinandersetzung mit der Kunst abgeschworen. ⁷⁴²

738 Der Nachname enthält die Adjektive ›dolce‹ und ›buono‹ und verleiht der Frau eine positive Konnotation, die durch die ›farblichen‹ Implikationen des Vornamens verstärkt werden.

739 PDRIP1, S. 106.

740 Ebd., S. 106, Hervorhebungen im Original.

741 Zu möglichen Vorbildern bzw. Quellen der Figur im Werk D'Annunzios vgl. Annamaria Andreoli: »Struttura narrativa e personaggi femminili nel *Piacere*«, S. 129 und Rita Guerricchio: »Eco e Narciso: specularità e risonanze nel giornale di Maria Ferres«, in: AA.VV.: *Il Piacere. Atti del XII Convegno, Pescara – Francavilla al Mare 4 – 5 maggio 1989*, S. 91–109, hier S. 93.

742 Vgl. Kapitel 5.2.2.2. dieser Arbeit.

Nichtsdestotrotz weckt bereits das erste Treffen zwischen Sperelli und Maria das Interesse des jungen Grafen an der Dame:

Donna Maria discese con un atto rapido ed agile; e con un gesto pieno di grazia sollevò il velo fitto scoprendosi la bocca per baciare l'amica. Subito, per Andrea quella signora alta e ondulante sotto il mantello di viaggio e velata, di cui egli non vedeva che la bocca e il mento, ebbe una profonda seduzione. Tutto il suo essere, illuso in quei giorni da una parvenza di liberazione, era disposto ad accogliere il fascino dell'eterno femminile. Appena smosse da un soffio di donna, le ceneri davano faville.⁷⁴³

Die erste Betrachtung Marias durch die Hauptfigur verläuft in Zeitraffung⁷⁴⁴. Der Anblick der Dame ruft bei Sperelli sofort wieder den Reiz am weiblichen Geschlecht hervor. Vor diesem Hintergrund wird die vom jungen Adeligen zuvor zur Befreiung stilisierte Abkehr von den Frauen sowohl in Form des Partizips »illuso« als auch durch das Substantiv »parvenza« als Täuschung entlarvt.

Infolge des wiederentdeckten Interesses am weiblichen Geschlecht tritt beim Protagonisten auch dessen präfigurierte Wahrnehmung zum Vorschein. Dies zeigt beispielsweise⁷⁴⁵ die folgende Textstelle:

Aveva un volto ovale, forse un poco troppo allungato, ma appena appena un poco, di quell'aristocratico allungamento che nel XV secolo gli artisti ricercatori d'eleganza esageravano. Ne' lineamenti delicati era quell'espressione tenue di sofferenza e di stanchezza, che forma l'umano incanto delle Vergini ne' *tondi* fiorentini del tempo di Cosimo. Un'ombra morbida, tenera, simile alla fusione di due tinte diafane, d'un violetto e d'un azzurro ideali, le circondava gli occhi cheolgevan l'iride lionata degli angeli bruni. I capelli le ingombravano la fronte e le tempie, come una corona pesante; si accumulavano e si attortigliavano su la nuca. Le ciocche, d'innanzi, avevan la densità e la forma di quelle che coprono a guisa d'un casco la testa dell'Antinoo Farnese. Nulla superava la grazia della finissima testa che pareva esser travagliata dalla profonda massa, come da un divino castigo.⁷⁴⁶

Infolge der präfigurierten Wahrnehmung Sperellis ruft Maria bei diesem, ähnlich wie auch Elena und die anderen Liebhaberinnen, Assoziationen zu Werken der bildenden Kunst⁷⁴⁷ hervor. In diesem Fall erkennt der junge Graf in der Gesichtsform Marias Parallelen zu einer besonderen Eigenart der Darstellung in der Kunst des 16. Jahrhunderts. Dies ist auch durch die visuellen Reize bedingt, die die Farbe der Augen und der die letzteren umgebenden Schatten beim Be-

743 PDRIP1, S. 158f.

744 Zum erzähltechnischen Phänomen der Zeitraffung vgl. beispielsweise Jochen Vogt: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*, 8., durchgesehene und aktualisierte Auflage, Opladen: Westdeutscher Verlag 1998 (=WV-Studium, 145), S. 103ff und 109ff.

745 Hier ließen sich weitere Zitate anführen. Vgl. beispielsweise PDRIP1, S. 171 f.

746 Ebd., S. 161, Hervorhebungen im Original.

747 Diese werden in der vorliegenden Textstelle explizit angeführt.

trachter auslösen. Ähnliches gilt für die Haare Marias. Jene weisen zwar einerseits eine optisch schöne Anordnung, andererseits jedoch auch ein großes Volumen und somit ein hohes Gewicht auf. Daraus ergibt sich ihre Ähnlichkeit zum ›helmartigen‹ Haarschnitt der Antinoö Farnese, zu welchem die Haarpracht Marias in Beziehung gesetzt wird.

Die in der zuletzt zitierten Textpassage erkennbare Stilisierung hebt dabei einen Aspekt besonders hervor: Marias Ähnlichkeit zur heiligen Jungfrau, die sich auch in der Übereinstimmung der Namen widerspiegelt. Jene Vergleichbarkeit wird unter anderem auf den feinen Ausdruck in den Gesichtszügen Marias zurückgeführt. Das dieser Folgerung zugrunde gelegte Bild der Mutter Gottes steht dabei unter dem Einfluss der präfigurierten Wahrnehmung der Hauptfigur, wie der Verweis auf die »Vergini ne' tondi fiorentini del tempo di Cosimo« illustriert.⁷⁴⁸ Diese göttliche Nuance Marias bringt zudem die semantische Bedeutung des Adjektivs »divino« zur Sprache.

Jene Stilisierung zur Mutter Gottes,⁷⁴⁹ also zum Sinnbild der transzendenten Unschuld,⁷⁵⁰ zeigt sich während eines Waldspaziergangs besonders deutlich:

Ella stava in mezzo del sentiere, un po' china verso le fontane, attratta più dalla melodia, con l'indice sollevato verso la bocca nell'atto involontario di chi teme sia turbata la sua ascoltazione. Andrea, ch'era più presso alle vasche, la vedeva sorgere sopra un fondo di

748 Dass Sperellis idealisiertes Bild von Maria ein Resultat von dessen Wahrnehmung ist und sich nur bedingt mit dem Verhalten der Dame bzw. mit deren Selbstwahrnehmung vereinbaren lässt, illustriert das vierte Kapitel des *Libro secondo*, welches Tagebucheinträge Marias während ihres Aufenthalts in Schifanoja aufführt (vgl. PDRIP1, S. 189ff). Das Kapitel stellt nicht nur, wie Maria Grazia Russo-Bullaro erwähnt, einen Wechsel der Erzählperspektive sowie, wie Rita Guerricchio angibt, einen Bruch im Hinblick auf die Struktur des Romans dar (vgl. Maria Grazia Russo-Bullaro: »A proposito del diario di Maria Ferrès da *Il piacere* di D'Annunzio«, in: *Gradiva* Bd. 4/1990–91, S. 140–142, hier S. 141 bzw. Rita Guerricchio: »Eco e Narciso: specularità e risonanze nel giornale di Maria Ferrès«, S. 91). Die Tagebucheinträge zeugen des Weiteren von amourösen Gefühlen Marias. Auf diesen Umstand haben auch Rita Guerricchio und Joachim Küpper hingewiesen, wobei die Erstgenannte jene Gefühle als einzige psychologische Weiterentwicklung der Figur Maria im Roman interpretiert. Vgl. ebd., S. 99 bzw. Joachim Küpper: »Dekadenz. Zu Gabriele D'Annunzios *Il Piacere*«, S. 138, Fußnote 92.

749 Vgl. Hans Hinterhäuser: »Präraffaelitische Frauengestalten«, in: Hans Hinterhäuser: *Fin de siècle. Gestalten und Mythen*, München: Fink 1977, S. 107–147, hier S. 115, Marc Föcking: »Fra le pura dita l'ostia santa«. Die Sakralisierung des Profanen in den Romanen D'Annunzios«, S. 195 und Filippo Caburlotto: *D'Annunzio e lo specchio del romanzo. Sdoppiamenti, rifrazioni, giochi d'immagini*, S. 35.

750 Vgl. Mary T. Reynolds: »Joyce's Villanelle and D'Annunzio's Sonnet Sequence«, in: *Journal of Modern Literature* Bd. 5/1976, S. 19–45, hier S. 21 und Filippo Caburlotto: *D'Annunzio e lo specchio del romanzo. Sdoppiamenti, rifrazioni, giochi d'immagini*, S. 35f. Vgl. zum Motiv des Sakralen in den Romanen D'Annunzios auch Marc Föcking: »Fra le pura dita l'ostia santa«. Die Sakralisierung des Profanen in den Romanen D'Annunzios«.

verdura gracile e gentile quale un pittore umbro avrebbe potuto metter dietro un'Annunciazione o una Natività.⁷⁵¹

Sperellis Wahrnehmung der Pflanzen zeigt die Einflüsse der Präsenz Marias, wie anhand der eine Alliteration umfassenden dittologia »gracile e gentile« deutlich wird. Die beiden darin enthaltenen Adjektive »gracile« und »gentile« sind charakteristisch für die Wahrnehmung der Frau durch den jungen Adeligen. Insbesondere der durch die Tradition des »dolce stil novo« geprägte Begriff »gentile« weist auf eine Art der Glorifizierung hin, wie sie Maria in ähnlicher Form durch Sperelli widerfährt.⁷⁵² Aufgrund dessen lässt sich die Darstellung der Pflanzen als metonymische Verschiebung interpretieren, als Projektion der in der Wahrnehmung des Protagonisten virulenten Eigenschaften der Dame auf die Vegetation. Vor dem Hintergrund seiner Perzeption erscheinen dem jungen Adeligen die Pflanzen als passend zu einer künstlerischen Darstellung von »un'Annunciazione o una Natività«.

Das von Sperelli in Bezug auf Maria wahrgenommene Evokationspotenzial wird am Beispiel der Konversationsfähigkeiten Marias explizit vermerkt:

Ella aveva nel conversare una fluidità mirabile; profondeva un tesoro d'osservazioni delicate e penetranti; rivelavasi talvolta con un candore pieno di grazia; in proposito de' suoi viaggi, talvolta con una sola frase pittoresca suscitava in Andrea larghe visioni di paesi e di mari lontani.⁷⁵³

Jene Fähigkeit zur Evokation äußert sich auch in Form eines Merkmals, welches Maria von Elena Muti unterscheidet. Während Elena im besonderen Maße aufgrund ihres äußeren Erscheinungsbilds stilisiert wird, zeichnet sich Maria, darüber hinaus, auch durch ihre musikalischen Fähigkeiten aus. Diese umfassen sowohl Gesang⁷⁵⁴ als auch Klavierspiel, wobei sich Sperelli von beidem beeindruckt und berührt zeigt:

Ella cantava, accompagnandosi. Nel fuoco del canto i due timbri della sua voce si fondevano come due metalli preziosi componendo un sol metallo sonoro, caldo, pieghevole, vibrante. La melodia del Paisiello, semplice, pura, spontanea, piena di soavità accorata e di alata tristezza, su un accompagnamento chiarissimo, sgorgando dalla bella bocca afflitta s'inalzava con tal fiamma di passione che il convalescente, turbato fin nel profondo, sentì passarsi per le vene le note a una a una, come se nel corpo il sangue gli si fosse arrestato ad ascoltare. Un gelo sottile gli prendeva le radici de' capelli; ombre rapide e spesse gli cadevano su gli occhi; l'ansia gli premeva il respiro. E

751 PDRIP1, S. 179.

752 Vgl. Guido Baldi: »Crisi del soggetto e maschera estetica nel *Piacere*«, S. 27 bzw. S. 28.

753 PDRIP1, S. 169.

754 Giovanni Ragone sieht in den im Roman dargestellten Gesangsszenen Parallelen zu Gustave Flauberts *L'Éducation sentimentale*. Ragone weist zudem auf weitere inhaltliche Affinitäten zwischen den zwei Texten hin, obwohl er auch einige Unterschiede erwähnt. Vgl. Giovanni Ragone: »Il Piacere« di Gabriele D'Annunzio, S. 52ff.

l'intensità della sensazione, ne' suoi nervi acuti, era tanta ch'egli doveva fare uno sforzo per contenere uno scoppio di lacrime.⁷⁵⁵

Die Singstimme Marias besitzt einen harmonischen Klang, wie der Vergleich »come due metalli preziosi componendo un sol metallo sonoro, caldo, pieghevole, vibrante« zeigt. Die besondere Leidenschaft, die die Hauptfigur dem Gesang entnimmt, wird sprachlich durch die Feuersymbolik der Metaphern des »fuoco del canto« und der »fiamma di passione« illustriert. Die Gesangsqualität Marias ruft beim willensschwachen und emotional empfindlichen Protagonisten⁷⁵⁶ starke Emotionen hervor.⁷⁵⁷ Jene Gefühlsregungen sind derartig intensiv, dass sie sich körperlich manifestieren, sodass der junge Graf Schwierigkeiten hat, die Contenance zu bewahren.

Infolge der positiven Eigenschaften, die Maria in der Wahrnehmung der Hauptfigur zugeschrieben werden, steigt die Anziehungskraft der Dame auf den jungen Grafen fortwährend, bis letzterer bei einem Spaziergang mit Maria zu begreifen glaubt, diese zu lieben:⁷⁵⁸

[Maria] – Preferite, fra i mesi neutri, l'aprile o il settembre?

[Andrea] – Il settembre. E' più femminile, più discreto, più misterioso. Pare una primavera veduta in un sogno. Tutte le piante, perdendo lentamente la forza, perdono anche qualche parte della loro realtà. Guardate il mare, la giù. Non dà immagine d'un'atmosfera piuttosto che d'una massa d'acqua? Mai, come nel settembre, le altezze del cielo e del mare sono mistiche e profonde. E la terra? Non so perché, guardando un paese, di questo tempo, penso sempre a una bella donna che abbia partorito e che si riposi in un letto bianco, sorridendo d'un sorriso attonito, pallido, inestinguibile.

[...]

Perché Andrea fu assalito da una inquietudine e da un'ansietà improvvisa avvicinandosi al luogo dove, due settimane innanzi, aveva scritto i sonetti di liberazione? Perché lottò fra il timore e la speranza ch'ella li scoprisse e li leggesse?⁷⁵⁹

Obwohl Sperelli der Auffassung ist, seine Gefühle für Maria seien authentisch, steht seine Erkenntnis unter dem Einfluss der Umstände und der Umgebung. Dies wird anhand der vom Protagonisten in wörtlicher Rede dargelegten Schilderung der Landschaft deutlich. Durch seine verklärte Ansicht bezüglich

755 PDRIP1, S. 166.

756 Vgl. Kapitel 5.1.1. und 5.1.2. dieser Arbeit.

757 Dies wird auf sprachlicher Ebene zum einen mittels einer Synästhesie, zum anderen mit Hilfe eines Vergleichs zum Ausdruck gebracht.

758 Dabei geht es der Hauptfigur in erster Linie darum, uneingeschränkte Kontrolle über die Seele Marias zu erlangen: »Egli voleva possedere non il corpo ma l'anima, di quella donna; e possedere l'anima intera, con tutte le tenerezze, con tutte le gioie, con tutti i timori, con tutte le angosce, con tutti i sogni, con tutta quanta insomma la vita dell'anima; e poter dire: – Io sono la vita della sua vita.« PDRIP1, S. 176.

759 Ebd., S. 174.

des Monats September, welche durch das Asyndeton »feminino, più discreto, più misterioso« dargelegt wird, verleiht er bereits dem zeitlichen Rahmen der Szene⁷⁶⁰ eine geheimnisvolle und irrealer Konnotation, die auch auf sprachlicher Ebene⁷⁶¹ zum Vorschein kommt. Jene Nuance wirkt sich auch auf die Natur aus, was nach Meinung der Hauptfigur besonders am Beispiel des Meeres ersichtlich wird. In der Wahrnehmung des Protagonisten zeichnet sich dieses weniger durch seine physikalischen Eigenschaften als vielmehr durch die von ihm erzeugte und versinnbildlichte Atmosphäre aus, wie der junge Graf in Form einer rhetorischen Frage darlegt. Im Hinblick auf das Verhältnis von Himmel und Meer nimmt der junge Adelige eine ebenfalls geheimnisvolle und tiefe Verbindung wahr. Besonders deutlich wird die von Sperelli geschilderte Atmosphäre anhand der personifizierten Landschaft, die die Hauptfigur mit einer lächelnden Frau kurz nach der Entbindung assoziiert.⁷⁶²

Als Sperelli und Maria wenig später das Ende des Pfades und damit jenen Ort erreichen, an dem der junge Graf zwei Wochen zuvor sein Interesse am weiblichen Geschlecht zugunsten einer eingehenden Beschäftigung mit der Kunst aufgegeben hatte⁷⁶³, verspürt die Hauptfigur plötzlich widersprüchliche Gefühle. Die Gedanken des Protagonisten, welcher sich hinsichtlich der Frage unentschlossen zeigt, ob Maria die an diesem Ort niedergeschriebenen Sonette entdecken solle oder nicht, werden im freien indirekten Stil dargelegt. Jene Unschlüssigkeit wird zum einen durch die beiden Dichotomien »inquietudine e da un'ansietà« und »timore e la speranza«, zum zweiten in Form einer rhetorischen Frage und zum dritten durch die semantische Bedeutung der Verbform »lottò« illustriert.

Vor dem Hintergrund dieser Unentschlossenheit entsinnt sich Sperelli einiger Verse aus den zwei Wochen vorher verfassten Sonetten:

Perché alcuni di quei versi gli tornarono alla memoria distaccati dagli altri, come rappresentando il suo sentimento presente, la sua aspirazione presente, il nuovo sogno ch'egli chiudeva nel cuore?

*»O voi che fate tutti i venti aulire,
che avete in signoria tutte le porte,*

760 Auch der Spaziergang selbst vollzieht sich im September.

761 Dies wird vor allem anhand von Ausdrücken des Anscheins, der Ungenauigkeit und der Unbestimmtheit deutlich, die insbesondere im ersten Absatz in großer Anzahl vorkommen.

762 Jenes Lächeln wird einerseits mit Hilfe einer figura etymologica, andererseits durch das Asyndeton »attonito, pallido, inestinguibile« spezifiziert. Alle diese Beschreibungen basieren allerdings auf der subjektiven Wahrnehmung Sperellis, wie Wendungen wie »Pare«, »Non dà imagine«, »guardando un paese, [...] penso sempre« sowie »E' un'impressione giusta?« illustrieren.

763 Vgl. Kapitel 5.2.2.2. dieser Arbeit.

*io metto a' vostri piedi la mia sorte:
Madonna, me 'l vogliate consentire!*

Era vero! Era vero! Egli l'amava; egli le metteva a' piedi tutta l'anima sua; egli aveva un solo desiderio, umile e immenso: –esser terra sotto le vestigia di lei.⁷⁶⁴

Hatte der junge Graf jene Verse zwei Wochen zuvor noch als Überwindung einer früheren Problematik verstanden und im Hinblick darauf gedichtet, so werden diese nun in Anbetracht einer neuen Situation evoziert, im Lichte anderer Gegebenheiten und Ziele. Dies wird anhand des Vergleichs »come rappresentando il suo sentimento presente, la sua aspirazione presente, il nuovo sogno ch'egli chiudeva nel cuore?« deutlich. Das im Vergleich enthaltene Asyndeton gibt Aufschluss über drei wesentliche Elemente, die die gegenwärtige Lage des jungen Adligen in hohem Maße beeinflussen: zum einen das Gefühlsleben Sperellis, welches einerseits durch die Auswirkungen der aktuellen Unschlüssigkeit, andererseits auch durch sein Verlangen nach Maria geprägt ist. Zum zweiten das aus dem Letztgenannten resultierende Streben, völlige Kontrolle über die Dame zu erlangen. Zum dritten der Wunsch der Hauptfigur nach einer Liebesbeziehung zu Maria, welche eine Abkehr von der Kunst und eine erneute Hinwendung zum weiblichen Geschlecht zur Folge hätte.

Aus Sperellis Evokation von bereits zuvor verfassten Versen lassen sich zwei Rückschlüsse ziehen: Zum einen zeigt sich auch in dieser Situation explizit sein von Präfiguration geprägter Wahrnehmungsmodus, wobei sich der Protagonist diesmal nicht einen renommierten Künstler, sondern sich selbst zum Vorbild nimmt. Zum zweiten kennzeichnet die Evokation der vom jungen Grafen zwei Wochen vorher verfassten Verse die verkündete Abwendung von den Frauen als zeitlich begrenztes Phänomen. Ebenjene Verse, die vom jungen Adligen als Resultat der Korrektur des eigenen Lebensentwurfs verstanden worden waren, entlarven das endgültige Fehlschlagen jenes Verbesserungsversuchs vor dem Hintergrund veränderter Umstände. Dieser Sachverhalt ist auf eine Neuauslegung der Verse seitens der Hauptfigur zurückzuführen: Ursprünglich hatte Sperelli mit den Worten »io metto a' vostri piedi la mia sorte:/Madonna, me 'l vogliate consentire!« seine freiwillige Verpflichtung gegenüber einer als »Madonna« personifizierten und glorifizierten⁷⁶⁵ Kunst zum Ausdruck bringen wollen. Als Reaktion auf die veränderten Rahmenbedingungen ersetzt er zwei Wochen später das anfängliche Bezugsobjekt, die Kunst, durch Maria. Das damalige Zeugnis der Abwendung von den Frauen wird auf diese Weise zu einem Medium der Vergegenwärtigung, welches das Verlangen des Protagonisten nach dem weiblichen Geschlecht verdeutlicht. Dementsprechend wird die im freien

764 PDRIP1, S. 174f, Hervorhebungen im Original.

765 Dies lässt sich aus der Majuskel des Wortes ›Madonna‹ schließen.

indirekten Stil dargestellte, vermeintliche Erkenntnis des jungen Grafen aufgeführt, welcher der Ansicht ist, Maria zu lieben.

Jene Erkenntnis zeigt darüber hinaus implizit die Auswirkungen der präfigurierten Wahrnehmung Sperellis auf. So ähnelt der Ausdruck »egli le metteva a' piedi tutta l'anima sua« hinsichtlich der Wortwahl dem zuvor aufgeführten Vers »io metto a' vostri piedi la mia sorte«. ⁷⁶⁶ Die Assoziation Marias mit einer »Madonna« verweist ferner auf die Stilisierung der Dame zur Jungfrau Maria.

Ähnlich wie die Betrachtung der Liebe, so wird auch das Verhalten des Liebenden von dessen präfigurierter Wahrnehmung sowie von den vorherrschenden Rahmenbedingungen beeinflusst:

– Io amo tutte quelle cose che voi amate; voi possedete tutte quelle cose che io cerco. La pietà che mi venisse da voi mi sarebbe più cara della passione di qualunque altra. La vostra mano sul mio cuore farebbe, sento, germinare una seconda giovinezza, assai più pura della prima, assai più forte. Quell'eterno ondeggiamento, ch'è la mia vita interiore, si riposerebbe in voi; troverebbe in voi la calma e la sicurtà. Il mio spirito irrequieto e scontento, travagliato da attrazioni e da repulsioni e da gusti e da disgusti in continua guerra, eternamente, irrimediabilmente solo, troverebbe nel vostro un rifugio contro il dubbio che contamina ogni idealità e abbatte ogni volere e scema ogni forza. Altri sono più infelici; ma io non so se ci sia stato al mondo uomo men felice di me.

Egli faceva sue le parole d'Obermann. In quella specie d'ebrezza sentimentale, tutte le malinconie gli risalivano alle labbra; e il suono stesso della sua voce, umile e un po' tremante, gli aumentava la commozione. ⁷⁶⁷

Die von Sperelli in direkter Rede zum Ausdruck gebrachten Äußerungen, in welchen Maria metaphorisch als Zuflucht für seine Seele bezeichnet wird, werden durch den Erzählerbericht explizit als »parole d'Obermann« gekennzeichnet. Die ihnen innewohnenden »malinconie« sind somit nicht authentisch, sondern zum einen durch das gleichnamige französische Werk ⁷⁶⁸ vermittelt; zum zweiten erweisen sich die Worte der Hauptfigur auch implizit insofern als präfiguriert, als Annamaria Andreoli Parallelen zu einer französischen Shelly-Übersetzung aufzeigen konnte. ⁷⁶⁹ Die Äußerungen des jungen Grafen erweisen sich somit als bloße Folge einer Gefühlslage, die er aufgrund seiner Variabilität und Fähigkeit zur Täuschung dermaßen überzeugend in Worte zu fassen vermag, dass der zur Situation passende Klang seiner Stimme seine emotionale Ergriffenheit sogar noch steigert.

766 Die den vier Versen zugrunde liegende Liebeskonzeption erinnert im Hinblick auf die Huldigung der »Madonna« an den *dolce stil novo*. Vgl. zum *dolce stil novo* exemplarisch Donato Pirovano: *Il Dolce stil novo*, Roma: Salerno 2014 (=Sestante, 30).

767 PDRIP1, S. 183f.

768 *Obermann* ist der Titel eines 1804 veröffentlichten Briefromans des französischen Schriftstellers Étienne Pivert de Senancour. Vgl. ebd., S. 1212.

769 Vgl. ebd., S. 1212.

Auch nach dem Aufenthalt des jungen Adligen in Schifanoja ist dessen Vorstellung von der Liebe zu Maria stilisiert. Der Protagonist passt seine Betrachtungsweise lediglich an die neue Situation an:

Non pioveva più. Il cielo s'era rischiarato. Una zona di sole pallido entrò nella stanza, diffondendosi su l'arazzo della *Vergine col bambino Gesù e Stefano Sperelli*, su l'antico arazzo che Giusto portò di Fiandra nel 1508. E gli occhi di Andrea vagarono per le pareti, lentamente, riguardando le tappezzerie fini, le tinte armoniose, le figure pie ch'erano state testimoni di tanti piaceri e avevano sorriso ai lieti risvegli ed anche avevan reso men tristi le vigilie del ferito. Tutte quelle cose note ed amate parevano dargli un saluto. Egli le riguardava con un diletto singolare. L'immagine di Donna Maria gli sorse nello spirito.

[...] Egli mesceva le sue fantasie alle onde del fumo, in quella luce temperata ove i colori e le forme prendevano una vaghezza più blanda. Spontaneamente, i suoi pensieri non risalivano verso i giorni scorsi ma andavano all'avvenire. – Egli avrebbe riveduta Donna Maria, fra due, fra tre mesi, chi sa? forse anche assai prima; ed avrebbe allora riallacciato quell'amore che chiudeva per lui tante oscure promesse e tante segrete attrazioni. Sarebbe stato il vero *secondo amore*, con la profondità e la dolcezza e la tristezza d'un secondo amore. Donna Maria Ferres pareva essere, per un uomo d'intelletto, l'Amante Ideale, l'*Amie avec des hanches*, secondo l'espressione di Carlo Baudelaire, la *Consolatrix* unica, quella che conforta e perdona sapendo perdonare.⁷⁷⁰

Nach der Rückkehr in den Palazzo Zuccari ruft ein »arazzo della Vergine col bambino Gesù« bei Sperelli Erinnerungen an die von ihm zur Mutter Gottes stilisierte Maria hervor. In Anbetracht der neuen Umgebung und Lichtverhältnisse denkt der junge Graf nicht an seine vergangene, sondern an seine zukünftige Liebe zu Maria. Der Gedankenstrich markiert den Übergang vom Erzählerbericht zum freien indirekten Stil, in welchem die Gedanken des Protagonisten über sein zukünftiges Verhältnis zu Maria wiedergegeben werden. Diese Beziehung gedenkt die Hauptfigur im Stile einer echten zweiten Liebe mit den für sie damit verbundenen Merkmalen wieder aufleben zu lassen. Maria kommt in der Vorstellung des jungen Grafen die Rolle der Baudelaire'schen »l'Amie avec des hanches«, der zur »*Consolatrix* unica, quella che conforta e perdona sapendo perdonare« idealisierten⁷⁷¹ Geliebten zu, was nicht nur explizit ein weiterer Beleg für die präfigurierte Wahrnehmung Sperellis ist. Die von Annamaria Andreoli festgestellte Ähnlichkeit der Textpassage zu einem Textauszug aus Péladans *L'Initiation sentimentale* kann ferner als impliziter Hinweis darauf verstanden werden.⁷⁷²

In seiner Wohnung kann der Protagonist auf die adäquate Umgebung zu-

770 Ebd., S. 231 f, Hervorhebungen im Original.

771 Dies wird anhand der in den Ausdrücken »l'Amante Ideale«, »l'Amie avec des hanches« und »*Consolatrix* unica« auftretenden Majuskeln deutlich.

772 Vgl. ebd., S. 1218f.

rückgreifen, um sein Ziel, die völlige Kontrolle Marias, zu verwirklichen. Dies soll in Form der körperlichen Liebe geschehen, wofür die Einrichtung des Palazzo Zuccari den geeigneten Rahmen bietet:

Il possesso materiale di quella donna così casta e così pura gli parve il più alto, il più nuovo, il più raro godimento a cui potesse egli giungere; e quella stanza gli parve il luogo più degno ad accogliere quel godimento, perché avrebbe reso più acuto il singolar sapore di profanazione e di sacrilegio che il segreto atto, secondo lui, doveva avere.

La stanza era religiosa, come una cappella. V'erano riunite quasi tutte le stoffe ecclesiastiche da lui possedute e quasi tutti gli arazzi di soggetto sacro. Il letto sorgeva sopra un rialto di tre gradini, all'ombra d'un baldacchino di velluto controtagliato, veneziano, del secolo XVI, con fondo di argento dorato e con ornamenti d'un color rosso sbiadito a rilievi d'oro riccio; il quale in antico doveva essere un paramento sacro, poiché il disegno portava iscrizioni latine e i frutti del Sacrificio: l'uva e le spiche. Un piccolo arazzo fiammingo, finissimo, intessuto d'oro di Cipro, raffigurante un'Annunziata, copriva la testa del letto. Altri arazzi, con le armi gentilizie di casa Sperelli nell'ornato, coprivano le pareti, limitati alla parte superiore e alla parte inferiore da strisce in guisa di fregi su cui erano ricamate istorie della vita di Maria Vergine e gesta di martiri, d'apostoli, di profeti.⁷⁷³

Nicht als Liebe versteht Sperelli die vollständige Beherrschung Marias, sondern als Genuss. Letzterer ist wegen der besonderen Stilisierung Marias zur »donna così casta e così pura« von besonderem Reiz für den jungen Grafen, was die Superlative »il più alto, il più nuovo, il più raro godimento« illustrieren. Wie stilisiert auch diese Vorstellung der körperlichen Liebe zu Maria ist, zeigt die Synästhesie »il singolar sapore di profanazione e di sacrilegio«, die dem vom Protagonisten geplanten Liebesakt die Konnotation eines Sakrilegs verleiht.⁷⁷⁴ In der Wahrnehmung des jungen Adligen wird infolgedessen besonders die religiöse Nuance Marias hervorgehoben, da sich diese mit der im Liebesspiel für die Dame vorgesehenen Rolle deckt. Dies verdeutlicht auch die zu diesem Anlass passende Zimmereinrichtung, die zahlreiche religiöse Darstellungen beinhaltet und folglich mit dem Vergleich »religiosa, come una cappella« beschrieben wird.

5.2.3.4.2. *Die Refunktionalisierung Marias: von der »donna salvatrice« zum evokativen Kompensationsmedium*

Bereits vor dem Rekonvaleszenzaufenthalt in Schifanoja, nach der Trennung Elenas von Sperelli, hat dieser Affären mit anderen Frauen.⁷⁷⁵ Diese kurzlebigen sexuellen Beziehungen besitzen für den Protagonisten jedoch keinen senti-

⁷⁷³ Ebd., S. 232.

⁷⁷⁴ Vgl. Guy Tosi: »Les Sources francaises de l'esthetisme d'Andrea Sperelli«, in: *Italianistica: Rivista di Letteratura Italiana* Bd. 7/1978, S. 20–44, hier S. 28 und Barbara Siviglia: *Il piacere e The picture of Dorian Gray. Estetica decadente a confronto*, S. 64.

⁷⁷⁵ Beispielsweise mit den in Kapitel 5.2.3.3. der vorliegenden Studie aufgeführten Damen.

mentalen Wert. Vielmehr kommt den einzelnen Damen jeweils die Funktion eines Kompensationsmediums zu, welches den Verlust Elenas sowie die daraus resultierende Destabilisierung⁷⁷⁶ des Lebensentwurfs der Hauptfigur ausgleichen soll. Dies zeigt sich besonders deutlich, als den jungen Grafen die Nachricht von der erneuten Hochzeit Elenas erreicht:

Ciascuno di questi amori portò a lui una degradazione novella; ciascuno l'inebriò d'una cattiva ebrezza, senza appagarlo; ciascuno gli insegnò una qualche particolarità e sottilità del vizio a lui ancora ignota. [...] Fra le braccia dell'una egli si ricordava d'una carezza dell'altra, d'un modo di voluttà appreso dall'altra. Talvolta (e fu, in ispecie, quando la notizia delle seconde nozze di Elena Muti gli riaprì per qualche tempo la ferita) piacevasi di sovrapporre alla nudità presente le evocate nudità di Elena e di servirsi della forma reale come d'un appoggio sul qual godere la forma ideale. Nutriva l'immagine con uno sforzo intenso, finché l'immaginazione giungeva a possedere l'ombra quasi creata.⁷⁷⁷

Die vielen Liebesabenteuer führen keine Verbesserung des Zustands des jungen Adligen herbei, sondern eine kontinuierliche Verschlechterung dessen. Dem Protagonisten bereitet die körperliche Liebe zu den Frauen zwar ein kurzweiliges sexuelles Rauschgefühl, sie vermag ihn jedoch nicht dauerhaft zufrieden zu stellen. Infolgedessen beginnt Sperelli, die Frauen als evokative Kompensationsmedien zu gebrauchen, um zumindest in seiner Vorstellung in den Genuss einer amourösen Beziehung mit Elena zu kommen. Die doppelte Verwendung des Substantivs ›Nacktheit‹ illustriert, dass die vom jungen Grafen gewünschte Beziehung zu Elena in erster Linie körperlicher Natur ist. Die Dame wird in seiner Imagination zum ersehnten »ideale« stilisiert, während der jeweils körperlich präsenten Frau, die auf ihre leibliche »nudità« reduziert wird, die Rolle der Förderung der Evokation Elenas zukommt. Dieses Verhältnis von realer Frau und imaginär-idealem Liebesobjekt wird durch die Antinomie »forma reale« und »forma ideale« zum Ausdruck gebracht.

Jener Form der ›imaginativen‹ Affäre bedient sich Sperelli bis zu seinem Aufenthalt in Schifanoja. Trotz der dort verkündeten Überwindung des römischen Lebensabschnitts⁷⁷⁸ vollzieht sich auch die Wahrnehmung Marias häufig im Vergleich zu Elena. Dieser Umstand wird insbesondere anhand der Stimme der beiden Frauen deutlich. Schon bei der ersten Begegnung mit Elena war der Hauptfigur die besondere Stimme der Dame aufgefallen:

776 Vgl. dazu Kapitel 5.2.3.2.4. dieser Arbeit.

777 PDRIP1, S. 107f.

778 Vgl. Kapitel 5.2.1.1. dieser Untersuchung.

Ella parlava con qualche pausa. Aveva la voce così insinuante che quasi dava la sensazione d'una carezza carnale; e aveva quello sguardo involontariamente amoroso e voluttuoso che turba tutti gli uomini e ne accende d'improvviso la brama.⁷⁷⁹

Die verführerische Wirkung der Stimme Elenas wird mit Hilfe einer Synästhesie dargelegt, wobei ihr in Form der Alliteration »carezza carnale« eine erotische Nuance zugeschrieben wird. Die von Annamaria Andreoli herausgestellte Affinität der Textstelle zur Novelle *Per un vaso* aus D'Annunzios *Favole mondane* kennzeichnet Sperellis Wahrnehmung der Stimme implizit als präfiguriert.⁷⁸⁰

Ähnlich wie im Falle Elenas erregt auch Marias Stimme bereits bei der ersten Begegnung das Interesse des Protagonisten, da ihn ihre Stimme an jene Elenas erinnert:

Nel phaeton Andrea sedeva di fronte a Donna Maria e a fianco del marito. Ella non aveva ancor svolto il velo; teneva su le ginocchia il mazzo di Ferdinando e di tratto in tratto lo portava alle nari, mentre rispondeva alle domande della marchesa. Andrea non s'era ingannato: nella voce di lei sonavano alcuni accenti della voce di Elena Muti, perfetti.⁷⁸¹

War Elena in der vorigen Textstelle ein »misterioso accento« zugeschrieben worden, so erkennt der Protagonist in der Stimme Marias »alcuni accenti della voce di Elena Muti« wieder.

Noch deutlicher tritt diese Ähnlichkeit einige Seiten später zum Vorschein:

Di nuovo, egli riconosceva gli accenti dell'*altra*.

Era una voce ambigua, direi quasi bisessuale, duplice, androginica; di due timbri. Il timbro maschile, basso e un poco velato, s'ammorbidiva, si chiariva, s'infemminiva talvolta con passaggi così armoniosi che l'orecchio dell'uditore n'aveva sorpresa e diletto a un tempo e perplessità. Come quando una musica passa dal tono minore al tono maggiore o come quando una musica trascorrendo in dissonanze dolorose torna dopo molte battute al tono fondamentale, così quella voce ad intervalli faceva il cambiamento. Il timbro femminile appunto ricordava l'*altra*.

E il fenomeno era tanto singolare che bastava da solo ad occupare l'animo dell'uditore, indipendentemente dal senso delle parole.⁷⁸²

Sperelli macht im Hinblick auf die Stimme Marias zwei Klangfarben aus: eine männliche und eine weibliche, wobei die letztgenannte beim jungen Adeligen erneut Assoziationen zur Stimme Elenas hervorruft. Infolge der beiden Timbren wirkt Marias Stimme doppeldeutig, was durch ein Asyndeton von Worten aus ebenjenem Wortfeld dargelegt wird. Das Phänomen ist derartig virulent, dass

779 PDRIP1, S. 43.

780 Vgl. ebd., S. 1159.

781 Ebd., S. 159.

782 Ebd., S. 165, Hervorhebungen im Original.

der Klang der Stimme selbst den Protagonisten mehr vereinnahmt als die mit Hilfe dieser verbalisierten Worte.

Bei einem Konzert in Rom, welches Sperelli in Begleitung Marias besucht und bei dem auch Elena anwesend ist, bringt die Hauptfigur die beiden Damen in seiner Imagination erneut miteinander in Verbindung:

Egli non aveva la coscienza esatta di questo suo nuovo sofferire; non sapeva raccogliersi né dominarsi; ondeggiava perduto fra la duplice attrazion femminile e il fascino della musica, da nessuna delle tre forze penetrato; provava, dentro, un'impressione indefinibile, come d'un vuoto in cui risonassero di continuo grandi urti con un'eco dolorosa; e il suo pensiero si spezzava in mille frammenti, si sconnetteva, si disfaceva; e le due immagini femminili si sovrapponevano, si confondevano, si distruggevano a vicenda, senza ch'egli potesse giungere a separarle, senza ch'egli potesse giungere a definire il suo sentimento verso l'una, il suo sentimento verso l'altra. E a fior di questa torbida sofferenza interiore si moveva l'inquietudine prodotta dalla immediata realtà, dalle preoccupazioni, dirò così, pratiche. Non gli sfuggiva un leggero cambiamento nell'attitudine di Donna Maria verso di lui; e credeva sentire lo sguardo di Elena assiduo e fisso; e non giungeva a trovare un modo di contenersi, non sapeva se dovesse accompagnar Donna Maria nell'uscir dalla sala o se dovesse avvicinarsi a Elena, né sapeva se quel caso gli avrebbe giovato o nociuto presso l'una e l'altra.⁷⁸³

Vor dem Hintergrund der Musik und der Gegenwart der beiden Frauen hat der junge Adelige Probleme, die Fassung zu bewahren. Im Spannungsfeld der Musik und der zwei für Sperelli bedeutendsten Liebschaften wird diesem bewusst, dass keines jener Elemente allein seinem Leben die nötige Stabilität zu verleihen vermag. Diese »impressione indefinibile« wird auf sprachlicher Ebene besonders durch die Metapher des »eco dolorosa« verdeutlicht. Der aus diesem Gefühl resultierende Mangel an Contenance wirkt sich insbesondere auf die Gedanken des Protagonisten aus. Die Evokation der Frauen sowie deren imaginative Verknüpfung verselbstständigen sich und vollziehen sich infolgedessen auf unkontrollierte Weise.⁷⁸⁴ Die Verwirrung des Protagonisten wird durch die gegenwärtige Situation noch verstärkt. Vor dem Hintergrund des von ihm vermuteten Blicks Elenas und der wahrgenommenen Veränderung im Verhalten Marias weiß der junge Graf nicht, ob er den Kontakt zu Elena oder die Nähe Marias suchen soll.

Als Maria der Hauptfigur die Möglichkeit zu einem geheimen Treffen mit ihr bietet, hofft der junge Adelige, Maria dazu nutzen zu können, um bei Elena Eifersucht hervorzurufen und diese dadurch wieder für sich gewinnen zu können. Bei diesem Gedanken kommt dem Protagonisten der Gedanke, sich die Affinitäten zwischen beiden Frauen dienlich zu machen:

783 Ebd., S. 284f.

784 Joachim Küpper deutet die Szene als eine Art »Epiphanie« der Hauptfigur. Vgl. Joachim Küpper: »Dekadenz. Zu Gabriele D'Annunzios *Il Piacerè*«, S. 140.

Egli pensò che Donna Maria, concedendogli quei convegni innocui, già aveva messo il piede su la dolce china in fondo a cui è il peccato inevitabile anche per le anime più vigili; pensò che forse un po' di gelosia avrebbe potuto spingere Elena a ricadergli nelle braccia, e che quindi forse l'una avventura avrebbe aiutata l'altra; pensò che forse appunto un vago timore, un presentimento geloso avevano affrettato l'assenso di Donna Maria al prossimo convegno. Egli era dunque su la via di una duplice conquista; e sorrise notando che in ambedue le imprese la difficoltà si presentava sotto un medesimo aspetto. Egli doveva convertire in amanti due sorelle, cioè due che volevano presso di lui far profession di sorelle. Altre simiglianze fra i due casi egli notò, sorridendo. – Quella voce! Com'erano strani nella voce di Donna Maria gli accenti d'Elena! – Gli balenò un pensiero folle. – Quella voce poteva esser per lui l'elemento d'un'opera d'immaginazione: in virtù d'una tale affinità egli poteva fondere le due bellezze per possederne una terza imaginaria, più complessa, più perfetta, più vera perché ideale...⁷⁸⁵

Sperelli sieht sich bezüglich Maria auf einem guten Weg, wie die Metapher »già aveva messo il piede su la dolce china in fondo a cui è il peccato inevitabile anche per le anime più vigili« zeigt. Er hat die Hoffnung, die beiden Frauen gegeneinander ausspielen zu können. Bezüglich der sich ihm bietenden »duplice conquista« sieht der Protagonist eine gemeinsame Schwierigkeit: Er denkt, es sei seine Aufgabe, aus den beiden Frauen, die zu ihm eigentlich nur eine freundschaftliche Beziehung führen möchten bzw. können, seine Liebhaberinnen zu machen. Als ihm die besondere Stimme der beiden Damen in den Sinn kommt, macht er diese als Grundlage für eine imaginative Verschmelzung der beiden gegensätzlichen Frauen aus. Auf diese Weise erhofft er sich, eine imaginative Idealgeliebte schaffen zu können, welche die beiden nach Ansicht Sperellis zueinander in Opposition stehenden Arten der Schönheit⁷⁸⁶ der zwei Frauen in sich

785 PDRIP1, S. 286, Hervorhebungen im Original.

786 Auf die Gegensätzlichkeit der beiden Damen wird in den meisten Forschungsbeiträgen zum Roman hingewiesen. Zur Beschreibung dieser Antinomie existieren jedoch unterschiedliche Ansätze. So unterscheidet beispielsweise Arturo Mazzarella zwischen Sperellis »passione erotica« für Elena und dessen »amor platonico« für Maria. Vgl. Arturo Mazzarella: »Pratica formale e produzione ideologica de Il piacere«, in: *Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Napoli* Bd. 19/1976–77, S. 271–321, hier S. 294f. Hans Hinterhäuser hingegen hat den Ausdruck »Präraffaelitische Frauengestalten« vorgelegt, wobei er Elena als »femme fatale«, Maria als »femme fragile« bezeichnet. Hans Hinterhäuser: »Präraffaelitische Frauengestalten«, S. 107ff, Hervorhebungen im Original. Frank-Rutger Hausmann setzt die »donna diabolicata« (Elena) in Kontrast zur »donna angelicata« (Maria). Frank-Rutger Hausmann: »Dekadentismus und Hermaphroditismus in Gabriele D'Annunzios Roman ›Il Piacere‹«, S. 92. Marinella Cantelmo stellt der »donna della perdizione« bzw. »femme fatale« (Elena) die »donna della ›elevazione‹ spirituale« bzw. »femme sentimentale« (Maria) gegenüber. Marinella Cantelmo: *Il piacere dei lettori. D'Annunzio e la comunicazione letteraria*, Ravenna: Longo 1996 (=L'interprete, 57), S. 230, Hervorhebungen im Original. Einer anderen Art der Klassifikation bedient sich Giovannella Desideri, welche den Gegensatz von »amor sacro« und »amor profano« hervorhebt, auf den Marc Föcking in seinem Aufsatz näher eingeht. Vgl. Giovannella Desideri: »Al di qua del

vereint.⁷⁸⁷ Die daraus resultierende »terza imaginaria« soll dadurch nicht nur vollkommener als Elena und Maria sein, sondern zudem auch »realer« als die

superuomo. Note sul »Piacere« e il »Trionfo della morte«, S. 118 bzw. Marc Föcking: »Fra le pura dita l'ostia santa«. Die Sakralisierung des Profanen in den Romanen D'Annunzios«. Alle diese Versuche der terminologischen Klassifikation weisen einen impliziten kleinsten gemeinsamen Nenner auf: Sie zeugen von der idealisierten Darstellung der Damen im Roman, die in hohem Maße durch die stilisierende Wahrnehmung der beiden Frauen durch den Protagonisten bedingt ist. Die Gegensätzlichkeit von Elena und Maria findet nach Ansicht Clelia Martignonis ihre Entsprechung zudem in der Erzählperspektive, genauer gesagt im Gegensatz von Außensicht bzw. Außenperspektive (Elena) und Innensicht bzw. Innenperspektive (Maria). Vgl. Clelia Martignoni: »Le strutture narrative«, S. 80. Zu den Begriffen Außensicht bzw. Außenperspektive sowie Innensicht bzw. Innenperspektive vgl. Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 168 ff.

- 787 Diese Verbindung der beiden Damen wird in zahlreichen Untersuchungen zum Roman als Schlüsselement interpretiert. Giulia Natali deutet den Vorgang als Folge des starken Vergangenheitsbezugs der Hauptfigur, welche die frühere Beziehung zu Elena »come mezzo, strumento per affinare le potenzialità delle esperienze che il protagonista si trova via via a vivere« auffasst. Giulia Natali: »I tempi di Andrea Sperelli«, S. 40. Umberto Franzoni versteht dieses Vorgehen als imaginativen Versuch Sperellis »a riempire il vuoto incolmabile tra reale e ideale.« Umberto Franzoni: »Ritratti di decadenti in un interno: Des Esseintes e Sperelli tra arte e artificio. Huysman e D'Annunzio«, S. 75. Arturo Mazzarella sieht die Verschmelzung der Frauen vorwiegend als Resultat einer Interpretation des jungen Grafen, welcher »cerca di dare un senso a delle connessioni che spontaneamente gli si presentano«. Arturo Mazzarella: *Il piacere e la morte. Sul primo D'Annunzi*, S. 28. Seiner Auffassung nach stellt die imaginative Verbindung der beiden Damen einen Prozess dar, an dessen Ende nicht nur die Dekonstruktion der symbolischen Bedeutung Marias für den jungen Adeligen, sondern aller von ihm wahrgenommener Dinge insgesamt steht. Dies ist nach Ansicht Mazzarellas dadurch bedingt, dass infolge des Prozesses der Idealisierung »ogni significante diventa altro; è rimpiazzato da un Significato più generale, più complessivo: che, nel momento stesso in cui comprende al proprio interno il primo termine, lo aliena, lo vanifica.« Arturo Mazzarella: *Il piacere e la morte. Sul primo D'Annunzi*, S. 37. Hervorhebungen im Original. Giorgio Bärberi Squarotti sieht in der Verschmelzung der beiden Frauen »il tributo che Andrea paga alla forza dell'immaginazione capace di modificare e trasformare la realtà« und stellt die Idealgeliebte in die Tradition des von Giacomo Leopardi in seiner Kanzone *Alla sua donna* beschriebenen Liebesobjekts. Auch die von Bärberi Squarotti als tragende Struktur des Werks betrachteten Elemente »doppiezza« und »ambiguità« werden seiner Auffassung nach anhand der Episode besonders deutlich. Vgl. Giorgio Bärberi Squarotti: »Il parato di carta«, S. 25 bzw. S. 26. Vittorio Roda bezeichnet das Resultat der imaginativen Verbindung der beiden Damen als »donna-metafora«. Vittorio Roda: »Note sui personaggi femminili del D'Annunzio«, in: Vittorio Roda: *Il soggetto centrifugo. Studi sulla letteratura italiana fra Otto e Novecento*, S. 275–300, hier S. 297. Joachim Küpper interpretiert das Phänomen als Versuch der Hauptfigur, welcher abzielt »auf die Suspendierung der Opposition, die ihm in den zwei Frauen gegenübertritt, auf die Überwindung des »Sich-Überlagerns«, des »Sich-Vermischens«, der »wechselseitigen Auflösung«, schließlich der »Fusionierung« in einer dritten Größe, welcher dann die Attribute des »Umfassenden« des »Perfekten«, ja des »Wahren« zukommen.« Joachim Küpper: »De-kadenz. Zu Gabriele D'Annunzios *Il Piacere*«, S. 141. Hans Richard Brittnacher gibt an: »Die *terza amante ideale* verbindet die Unnahbarkeit der »femme fatale« mit der Verfügbarkeit der »femme fragile«. Tatsächlich aber zeigt Andreas Vorhaben eine dramatische Unfähigkeit, an den Objekten seines Verlangens anderes als ihre ausschließliche Orientierung auf ihn selbst wahrzunehmen.« Hans Richard Brittnacher: *Erschöpfung und Ge-*

beiden Damen. Dass jedoch auch diese Form der imaginativen Verschmelzung implizit als Produkt der präfigurierten Wahrnehmung der Hauptfigur dargestellt wird, belegen die von der Forschung aufgezeigten literarischen Vorbilder, insbesondere Guy de Maupassants Roman *Fort comme la mort*.⁷⁸⁸

Infolge jener Idee stehen die weiteren Liebesspiele des Protagonisten mit Elena bzw. Maria im Zeichen der imaginativen Kreation des idealen Liebesobjekts. Hatte Sperelli schon früher dazu geneigt, bei der Wahrnehmung charakteristische Merkmale seiner Geliebten als Grundlage zur Stilisierung zu nutzen,⁷⁸⁹ so geht er nun einen Schritt weiter: Sein Ziel ist nicht mehr die Idealisierung einer menschlichen Geliebten, sondern die imaginative Schaffung eines imaginären Liebesobjekts durch die Vereinigung zweier von ihm bereits zuvor stilisierter Damen.

Diese Absicht des jungen Grafen stellt dabei gewissermaßen eine Synthese seiner beiden nach dem Umzug nach Rom gefassten Ziele dar: In seiner Funktion ist Sperellis imaginativ kreierte Liebesobjekt sowohl eine Art Geliebte, die zahlreiche Merkmale eines Kunstwerks aufweist, als auch, zugleich, eine Art imaginäres Kunstwerk, welches die meisten Eigenschaften einer menschlichen Liebhaberin besitzt.⁷⁹⁰ Infolgedessen würde ein Gelingen der »opera d'immaginazione« die zwei angestrebten Ziele des jungen Adeligen erfüllen

walt. *Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle*, S. 344, Hervorhebungen im Original. Filippo Caburlotto betrachtet die imaginative Verbindung von Elena und Maria als »un processo per accumulazione di simboli, rimandi e ripetizioni che mettono in relazione le due donne, inserendole in una sorta di evoluzione centripeta che le riconduce alla sovrapposizione, all'unione, operata da Andrea nel conclusivo scambio di nomi, quindi di identità, nell'Unico ideale immaginario.« Zugleich verweist er anhand einschlägiger Textbeispiele auf die im Roman dargestellten Ähnlichkeiten der beiden Damen in Bezug auf ihre Äußerungen und Verhaltensweisen. Filippo Caburlotto: *D'Annunzio e lo specchio del romanzo. Sdoppiamenti, rifrazioni, giochi d'immagini*, S. 36ff.

788 Deutliche Parallelen zwischen beiden Werken hat Guy Tosi darlegen können. Vgl. Guy Tosi: »Quelques sources de l'erotisme d'Andrea Sperelli«, besonders S. 13f. Auf die zahlreichen prominenten Vorbilder hat in Anlehnung an Tosi auch Vittorio Roda hingewiesen, wobei sich der zuletzt genannte der Terminologie Sigmund Freuds bedient. Vgl. Vittorio Roda: »Note sui personaggi femminili del D'Annunzio«, S. 295f. Trotz der Parallelen ist Joachim Küpper der Ansicht, dass die von »V. Roda[s] im Anschluß an Tosi formulierten Hinweise auf die zahlreichen literarischen Vorbilder der [...] »sovrapposizione erotica« [...] und deren Projektion auf Freudsche Kategorien [...] die hier herausgestellte, näherhin bloßlegende Spezifik eines für sich genommen omnipräsenten, transhistorischen und transkulturellen Verfahrens der Stilisierung von Objekten des Begehrens [...] verfehlen.« Joachim Küpper: »Dekadenz. Zu Gabriele D'Annunzios *Il Piacere*«, S. 142, Fußnote 106.

789 Vgl. Kapitel 5.2.3.3. dieser Arbeit.

790 Der einzige Unterschied zwischen jenem Liebesobjekt und dem echten Kunstwerk bzw. der realen Geliebten liegt darin, dass die zwei letztgenannten eine sinnlich wahrnehmbare, äußere Form besitzen, während das Erstgenannte nur in den Gedanken Sperellis existiert.

und könnte für seinen Lebensentwurf zum Stabilisator werden, welcher »ihm Halt gibt, den er selber nicht hat.«⁷⁹¹

In Anbetracht dessen ist es wenig verwunderlich, dass es in der Vorstellung Sperellis wenig später erneut zu einer Verbindung von Maria und Elena kommt. Dies geschieht, als die Letztgenannte den jungen Grafen nach dem Konzert in ihrer Kutsche zum Palazzo Zuccari bringen lässt und ihm während der Fahrt ihre Lippen zum Kuss anbietet:

Sempre così sorridendo, ella si tolse dal collo con un gesto agile il lungo boa di martora e lo gittò intorno al collo di lui, in guisa d'un laccio. Pareva facesse per gioco. Ma con quel morbido laccio, profumato del profumo medesimo che Andrea aveva sentito nella volpe azzurra, ella attirò il giovine; gli offerse le labbra, senza parlare. [...]

Si compiacque a lungo nel considerar l'avventura. Si compiacque, in ispecie, della maniera elegante e singolare con cui Elena aveva dato sapore al capriccio. E l'immagine del boa suscitò l'immagine della treccia di Donna Maria, suscitò in confuso tutti gli amorosi sogni da lui sognati intorno a quella vasta capellatura vergine che un tempo faceva languir d'amore le educande nel monastero fiorentino. Di nuovo, egli mescolò i due desiderii; vagheggiò la duplicità del godimento; travede la terza Amante ideale.⁷⁹²

Die von Elena zum amourösen Spiel eingesetzte Boa⁷⁹³ aus Marderfell verleiht dem Kuss eine besondere Nuance, welcher sich der Protagonist nach der Heimkehr entsinnt. Zusätzlich zu der infolge des Liebesspiels mit der Dame erlangten Konnotation zeichnet sich die Boa in der Wahrnehmung Sperellis durch ihr Evokationspotenzial aus. Sie wird zum Verbindungselement, welches der Hauptfigur die Haarpracht Marias⁷⁹⁴ sowie alle mit ihr verbundenen erotischen Phantasien ins Gedächtnis ruft. Diese Art der Evokation ist jedoch nur in eingeschränktem Maße von Sperelli kontrollierbar, wie das Partizip »confuso« zeigt. Es kommt somit zum zweiten Mal zur Vereinigung der Damen in der Vorstellung des Protagonisten und demnach zum zweiten Versuch der imaginativen Schöpfung des vollkommenen Liebesobjekts.

Die Evokation der Idealgeliebten wird für Sperelli mehr und mehr zu einem Zwang, dem jener sich nicht mehr zu entziehen vermag. Insbesondere das wankelmütige Verhalten Elenas, welche nach dem Kuss in der Kutsche gegen-

791 Frank-Rutger Hausmann: »Dekadentismus und Hermaphroditismus in Gabriele D'Annunzios Roman ›Il Piacere‹«, S. 99.

792 PDRIP1, S. 288f.

793 Interessant ist die Doppeldeutigkeit des Substantivs, welches auch eine Schlangenart bezeichnet. Deren symbolische Bedeutung seit der in der Bibel beschriebenen Ursünde deckt sich mit Sperellis Stilisierung Elenas. Zur symbolischen Bedeutung der Schlange vgl. *Metzler-Lexikon literarischer Symbole*, S. 324–325, Artikel »Schlange«; zu Sperellis Stilisierung Elenas vgl. Kapitel 5.2.3.2.3. dieser Arbeit.

794 Die Haare Marias werden im Roman mehrfach thematisiert. Vgl. beispielsweise PDRIP1, S. 161, S. 162 und S. 275.

über dem jungen Grafen eine wesentlich distanziertere Haltung einnimmt,⁷⁹⁵ empfindet dieser als nicht zufriedenstellend. Deswegen verstärkt er seine Bemühungen um Maria und bedient sich dafür auch der Lüge und der Täuschung,⁷⁹⁶ um die Dame endgültig für sich zu gewinnen. Obgleich Maria dem jungen Adeligen mehr und mehr verfällt und sich von ihm zu amourösen Spielen bewegen lässt, beschleicht sie die dunkle Vorahnung, die Hauptfigur würde ihr etwas verheimlichen.⁷⁹⁷

Unterdessen sucht Sperelli weiterhin den Kontakt zu Elena. Als er eines Tages eine Nachricht vorfindet, welche auf Elena verweist und dem Protagonisten die Möglichkeit zu einer nächtlichen Begegnung mit dieser einräumt, folgt jener der Einladung. Während des Wartens in der Kutsche bietet sich dem jungen Adeligen die Gelegenheit, seinen Sehnsüchten bezüglich des späteren Treffens vor dem Hintergrund seiner Vorfreude auf Elena imaginativ Gestalt zu verleihen:

Splendevo su Roma, in quella memorabile notte di febbraio, un plenilunio favoloso, di non mai veduto lume. L'aria pareva impregnata come d'un latte immateriale; tutte le cose parevano esistere d'una esistenza di sogno, parevano immagini impalpabili come quelle d'una meteora, parevan esser visibili di lungi per un irradimento chimerico delle loro forme. La neve copriva tutte le verghe dei cancelli, nascondeva il ferro, componeva un'opera di ricamo più leggera e più gracile d'una filigrana, che i colossi ammantati di bianco sostenevano come le querci sostengono le tele dei ragni. Il giardino fioriva a similitudine d'una selva immobile di gigli enormi e difformi, congelato; era un orto posseduto da una incantazione lunatica, un esanime paradiso di Selene. Muta, solenne, profonda, la casa dei Barberini occupava l'aria: tutti i rilievi grandeggiavano candidissimi gittando un'ombra cerulea, diafana come una luce; e quei candori e quelle ombre sovrapponevano alla vera architettura dell'edificio il fantasma d'una prodigiosa architettura ariostea.⁷⁹⁸

Die in der Textpassage geschilderte Atmosphäre ist der Imagination des jungen Grafen förderlich. Dies verdeutlichen vor allem die besonderen Lichtverhältnisse jener Februarnacht, die Auswirkungen auf dessen Wahrnehmung der Umgebung haben⁷⁹⁹ und die weißen Farbtöne besonders deutlich hervortreten lassen. Jener Umstand zeigt sich vor allem anhand des Palazzo Barberini, in welchem Elena wohnt: Die Reliefs werden als »candidissimi«, der von ihnen

795 Illustrativ für diesen Sachverhalt ist eine Textstelle im *Libro quarto* des Romans, in welcher Elena Sperelli auf den soeben von diesem geäußerten Wunsch nach körperlicher Intimität ungerührt erwidert, sie werde dem jungen Grafen von ihrem Gatten 20 Franken zukommen lassen, damit die Hauptfigur ihre Bedürfnisse an einem anderen Ort erfüllen könne. Vgl. ebd., S. 325.

796 Zum Aspekt der Lüge im Wesen Sperellis vgl. Kapitel 5.1.1. dieser Arbeit.

797 Vgl. PDRIP1, S. 328.

798 Ebd., S. 302.

799 Dies wird sprachlich zum einen durch das häufige Vorkommen der Formen des Verbs »parere« und zum zweiten durch mehrere Vergleiche illustriert.

geworfene Schatten als »cerulea« beschrieben, sodass sich ein Wechselspiel aus »quei candori e quelle ombre« ergibt, durch welches der Palast »Muta, solenne, profonda« wirkt. Auch der Garten, in dem vor allem die Lilien⁸⁰⁰ auffallen, wird von der Atmosphäre vereinnahmt, was auf sprachlicher Ebene insbesondere die Metapher »un esanime paradiso di Selene«⁸⁰¹ darlegt. Durch die Wahrnehmung der Szenerie wird Sperellis Imagination in Gang gesetzt:

Chino a riguardare, l'aspettante sentiva sotto il fascino di quel miracolo che i fantasmi vagheggianti dell'amore si risollevarono e le sommità liriche del sentimento riscintillavano come le lance ghiacce dei cancelli alla luna. Ma egli non sapeva quale delle due donne avrebbe preferita in quello scenario fantastico: se Elena Heathfield vestita di porpora o Maria Ferres vestita d'ermellino. E, come il suo spirito piacevasi d'indugiare nell'incertezza della preferenza, accadeva che nell'ansia dell'attesa si mescessero e confondessero stranamente due ansie, la reale per Elena, l'imaginaria per Maria.

[...]

Pensò la figura di Elena tra il gran candore. Quella della senese risorse spontanea, oscurò l'altra, vinse il candore, *candida super nivem*. La notte di luna e di neve era dunque sotto il dominio di Maria Ferres, come sotto una invincibile influenza astrale. Dalla sovrana pureità delle cose nasceva l'immagine dell'amante pura, simbolicamente. La forza del Simbolo soggiogava lo spirito del poeta.

Allora, sempre guardando se l'altra venisse, egli si abbandonò al sogno che gli suggerivano le apparenze delle cose.⁸⁰²

Obwohl der junge Graf unentschlossen ist, welche der beiden Damen er in Anbetracht der besonderen Stimmung vorziehen würde, weisen die sich ihm bietenden Alternativen Anzeichen der Verknüpfung beider Frauen auf: So trägt Maria in Sperellis Vorstellung Kleidung aus Pelz, so wie auch jene Boa aus Pelz besteht, die Elena in der Kutsche zum Liebesspiel eingesetzt hatte.⁸⁰³ Dieser Umstand weist auf intratextueller Ebene auf die präfigurierte Wahrnehmung Sperellis hin.

In der Vorstellung des jungen Adelligen kommt es kurz darauf zur imaginativen Vereinigung der beiden Damen, die einerseits auf der realen Vorfreude der Hauptfigur auf Elena, andererseits auf einer ›fingierten‹ Sehnsucht nach Maria basiert. Als dem Protagonisten Elena in den Sinn kommt, wird ihr Bild schnell von den Gedanken an Maria verdrängt. Dies ist darauf zurückzuführen, dass sich

800 Zur symbolischen Bedeutung dieser Blume vgl. *Metzler-Lexikon literarischer Symbole*, S. 206–207, Artikel »Lilie«.

801 Zur Figur der Selene vgl. *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*, von Edward Tripp, Übersetzung von Rainer Rauthe, mit 72 Abbildungen und 5 Karten, Stuttgart: Reclam 2001 (1970), S. 476, Artikel »Selene«.

802 PDRIP1, S. 302f, Hervorhebungen im Original.

803 Die Boa aus der oben angeführten Textpassage besteht aus Marderpelz, Marias Kleidung aus Hermelfell.

Maria aufgrund der Art ihrer Stilisierung in der Wahrnehmung der Hauptfigur besser mit der vom jungen Grafen perzipierten Atmosphäre in Einklang bringen lässt.⁸⁰⁴ Sperellis Evokation Marias stellt somit eine Reaktion auf die vom ihm wahrgenommenen Reize⁸⁰⁵ sowie die daraus resultierende Stimmung dar.⁸⁰⁶ Die Vorstellungskraft des jungen Grafen erweist sich als derartig stark ausgeprägt, dass seine Willenskraft angesichts der Vielzahl und Virulenz an Sinneseindrücken nicht ausreicht, um seiner Imagination Halt gebieten zu können.⁸⁰⁷

Angesichts der vielfältigen Sinnesreize gibt sich die Hauptfigur einer durch ihre Wahrnehmung hervorgerufenen Phantasievorstellung hin:

Allora, sempre guardando se l'altra venisse, egli si abbandonò al sogno che gli suggerivano le apparenze delle cose.

Era un sogno poetico, quasi mistico. Egli aspettava Maria. Maria aveva eletta quella notte di soprannaturale bianchezza per immolar la sua propria bianchezza al desiderio di lui. Tutte le cose bianche intorno, consapevoli della grande immolazione, aspettavano per dire *ave ed amen* al passaggio della sorella. Il silenzio viveva.

»Ecco, ella viene: *incedit per lilia et super nivem*. E' avvolta nell'ermellino; porta i capelli constretti e nascosti in una fascia; il suo passo è più leggero della sua ombra; la luna e la neve sono men pallide di lei. *Ave*.«

»Un'ombra, cerulea come una luce che si tinga in uno zaffiro, l'accompagna. I gigli enormi e difforni non s'inclinano, poiché il gelo li ha irrigiditi, poiché il gelo li ha fatti simili agli asfodilli che illuminavano i sentieri dell'Ade. Ben però, come quelli de' paradisi cristiani, hanno una voce; dicono: – *Amen*.«⁸⁰⁸

Der »sogno poetico, quasi mistico« greift einerseits bereits aufgetretene Formen der Stilisierung Marias⁸⁰⁹, andererseits auch vom Protagonisten zuvor perzipierte Impressionen auf, wobei die Umgebung personifiziert wird. Besonders deutlich wird der Einfluss der wahrgenommenen Eindrücke anhand der durch Anführungszeichen markierten Schilderungen. So tritt beispielsweise der Ausdruck »super nivem« bereits in der zuvor untersuchten Textstelle in ähnlicher

804 Dies wird sprachlich durch den Vergleich »La notte di luna e di neve era dunque sotto il dominio di Maria Ferres, come sotto una invincibile influenza astrale« zum Ausdruck gebracht.

805 Beachtenswert ist eine Bemerkung Giorgio Ficaras, der auf Basis der zitierten Zeilen Rückschlüsse hinsichtlich der Art und Weise des Schauens im Roman zieht. Letztere deutet Ficara als »nuova e sperimentale arte del vedere«. Giorgio Ficara: »L'eternità infranta. Illusionismi dannunziani«, S. 364.

806 Vgl. hierzu ferner Francesco Tropeano: *Saggio sulla Prosa dannunziana. Con un ricordo di Francesco Tropeano a cura di G. Raniolo. Presentazione di Mario Fubini*, Firenze: Le Monnier 1962 (=Quaderni di letteratura e d'arte, 20), S. 43 und Giorgio Bàrberi Squarotti: »Il parato di carta«, S. 19.

807 Diesen Sachverhalt illustriert die Wendung »La forza del Simbolo soggiogava lo spirito del poeta«.

808 PDRIP1, S. 303, Hervorhebungen im Original.

809 Vgl. Kapitel 5.2.3.4.1. dieser Arbeit.

Form auf.⁸¹⁰ Auch die Lilie kommt in beiden Textauszügen vor, in der vorliegenden Passage zum einen in der lateinischen Form »lilia«, zum anderen in der im Vergleich zur vorigen Textstelle identischen Wendung »gigli enormi e difformi«⁸¹¹. Eine wörtliche Übernahme stellt des Weiteren der Ausdruck »un'ombra, cerulea« dar, bei dem im Gegensatz zur vorherigen Textpassage lediglich ein Komma hinzugefügt wurde.⁸¹² Das erneute Auftreten jener Ausdrücke und Motive zeigt auf intratextueller Ebene gleichsam die Virulenz und die Funktionsweise der präfigurierten Wahrnehmung Sperellis auf.

5.2.3.4.3. *Das metaphysische Defizit des imaginierten Liebesobjekts Sperellis*

Maria kommt in dieser nächtlichen Szenerie, ebenso wie im Bestreben des Protagonisten zur Schaffung einer imaginativen Idealgeliebten allgemein, eine besondere Rolle zu. Wie Dietrich Scholler eruiert hat, gibt die Dame der Hauptfigur nämlich die Möglichkeit, ein figurales Deutungsverhältnis zu konstruieren. Letzteres basiert auf der ästhetischen Opposition zwischen *femme fatale* (versinnbildlicht durch Elena) einerseits und heiliger Jungfrau (symbolisiert durch Maria) andererseits, welche aus der spezifischen Idealisierung der jeweiligen Dame durch die präfigurierte Wahrnehmung des jungen Grafen resultiert. Auf der Grundlage des auf jenem Gegensatz basierenden figuralen Deutungszusammenhangs ersinnt Sperelli eine historischen Sinn bildende Auslegung seines eigenen Lebens im Rückgriff auf

die ›figura‹ der weißen Maria. Als Person der biblischen Geschichte verwandelt sie sich in D'Annunzios Romanprosa zu einer Figur profanisierter Heilsgeschichte, die [...] als ›donna della salute‹ Parallelen zu Dantes stilnovistischer Modellierung der Beatrice aufweist. Die weiße Maria verkörpert demnach das neue Leben, etwas verheißendes Drittes, ein in der Zukunft liegendes Urbild, das mit der italienischen Realgeschichte nicht zur Deckung gebracht werden kann, das aber in dieser Figur angelegt ist und in der Traumvision als Vorschein antizipiert wird.⁸¹³

Indem Scholler die Parallelen Marias zu Dantes Figur der Beatrice herausstellt, illustriert er nicht nur die präfigurierte Wahrnehmung Sperellis, sondern ver-

810 Dort in Form der Wendung »candida super nivem«.

811 Frank-Rutger Hausmann sieht in diesen Motiven eine parodistische Anspielung auf Psalme der Bibel. Vgl. Frank-Rutger Hausmann: »Dekadentismus und Hermaphroditismus in Gabriele D'Annunzios Roman ›Il Piacere‹«, S. 96 f.

812 Ferner treten beispielsweise auch das Hermelinfell sowie der Mond und der Schnee in beiden Textstellen auf.

813 Dietrich Scholler: »Rom in Weiß. Stadt und Traum in Gabriele D'Annunzios Roman *Il piacere*«, in: Susanne Goumegou/Marie Guthmüller (Hrsg.): *Traumwissen und Traum-poetik. Onirische Schreibweisen von der literarischen Moderne bis zur Gegenwart*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 85–104, hier S. 99.

weist darüber hinaus auf die zentrale Problematik von dessen Lebenskonzeption: den Mangel an historisch-metaphysischer Sinnbildung.

Der Rückgriff auf das Konzept der *figura* stellt vor diesem Hintergrund den Versuch der Hauptfigur dar, jene historisch-metaphysische Vakanz mit Hilfe der Verknüpfung von Vergangenheit und Zukunft durch eine sinnbildende Deutungsfigur zu beheben. Diese Vorgehensweise ist jedoch aus zwei Gründen zum Scheitern verurteilt: Zunächst, weil der vom Protagonisten elaborierte Sinnzusammenhang weniger auf historische Gegebenheiten als vielmehr auf jene Eigenschaften der Frauen zurückgeht, welche die präfigurierte Wahrnehmung Sperellis den beiden Damen zuschreibt. Infolgedessen basiert die Sinnkonstruktion des jungen Adligen nicht auf geschichtlichen Geschehnissen, sondern auf assoziativ wahrgenommenen Affinitäten der zwei Frauen zu literarischen bzw. künstlerischen Modellen. Daher ist die von Scholler in Bezug auf die Hauptfigur konstatierte Figuraldeutung als Mittel zur Stiftung historisch-metaphysischer Orientierung gänzlich ungeeignet. Zum ersten, weil sie keinen historischen, sondern einen intertextuellen bzw. intermedialen Zusammenhang konstituiert. Zum zweiten, da dadurch der epistemologische Erkenntnishorizont der Vision Sperellis auf die ästhetische Dimension der von ihm zur Stilisierung der zwei Damen herangezogenen literarischen bzw. künstlerischen Motive und Texte beschränkt bleibt.

Für das Misslingen des Versuchs des Protagonisten, die seinem Lebensentwurf fehlende historisch-metaphysische Orientierung durch Schaffung einer geschichtlichen Sinnfigur auszugleichen, gibt es des Weiteren noch einen zweiten Grund. Es handelt sich dabei um die Tatsache, dass das Versprechen einer zukünftigen Erlösung infolge des Bedeutungsverlustes religiöser und historischer Modelle zur Bildung von Sinn am Ende des 19. Jahrhunderts seine verbindliche metaphysische Legitimation bereits verloren hat, wie auch Scholler darlegt:

Wie in der Realprophetie des christlichen Figuralschemas erinnert Maria Ferres den Träumenden daran, dass das aktuelle, stark mit Elena Muti assoziierte irdische Leben bei näherem Hinsehen bloßer Schatten eines eigentlichen, zukünftigen, wahren Lebens ist. Im Unterschied allerdings zum theologischen Schema dieser Verheißung kann die Deutung des allegorischen Sinnes nicht jederzeit vertikal von oben erfragt werden. Dementsprechend steht Maria Ferres als weißer Signifikant für eine leere Verheißung, deren Erfüllung – wie man dem Fortgang der *Romanzi della rosa* entnehmen kann – letztendlich der Kontingenz vitalistischer Suchbewegungen überantwortet wird.⁸¹⁴

Als Elena zum in der Nachricht genannten Zeitpunkt nicht erscheint, sehnt sich Sperelli erneut nach der Liebe und dem Trost Marias. Deswegen macht er sich

814 Ebd., S. 100, Hervorhebungen im Original.

auf den Weg zu ihr, um ihr die eigentlich für Elena bestimmten Rosen vor die Tür zu legen:

Egli si lasciava attrarre da Maria Ferres; si abbandonava di nuovo al vago sentimento di tenerezza che, dopo la visita pomeridiana, gli aveva lasciato nell'anima un profumo e gli aveva suggerito pensieri e immagini di poesia. La delusione recente, ch'era per lui una prova del disamore e della malvagità di Elena, lo spingeva forte verso l'amore e la bontà della senese.⁸¹⁵

Maria wird von Sperelli als Kompensationsobjekt⁸¹⁶ interpretiert, welches gemäß ihrer Stilisierung in der Wahrnehmung des jungen Grafen dessen Unzufriedenheit bezüglich der distanzierten Haltung Elenas ausgleichen soll.

Der Protagonist versucht daraufhin sein Bestreben, Maria zum Evokationsmedium für Elena zu machen, um auf diese Weise eine imaginative Idealgeliebte zu schaffen, mit Nachdruck in die Tat umzusetzen. Dabei geht er sogar so weit, dass er zuvor mit Elena durchgeführte Liebesspiele mit Maria zu imitieren versucht. Dies zeigt sich bei einer Zusammenkunft Sperellis und Marias im Palazzo Zuccari:

[Maria] – A che pensi? – chiese ella ad Andrea che le stava vicino, seduto sul tappeto, con la testa appoggiata contro un bracciuolo della seggiola.

[Andrea] – Ti ascolto. Parla ancora!

[Maria] – Non più.

[Andrea] – Parla! Dimmi tante cose, tante cose...

[Maria] – Quali cose?

[Andrea] – Quelle che sai tu sola.

Egli faceva cullare dalla voce di lei l'angoscia che gli veniva dall'altra; faceva animare dalla voce di lei la figura dell'altra.⁸¹⁷

Gezielt versucht der junge Adelige, Maria zu Aktionen zu bewegen, welche er mit Elena assoziiert,⁸¹⁸ um auf diese Weise die Evokation der zuletzt genannten zu vereinfachen. Darauf reagiert Maria mit zunehmender Verwunderung: Während sie den Grund für die augenscheinliche geistige Abwesenheit Sperellis wissen möchte, versucht der Protagonist das Treffen ganz im Sinne seiner Liebeskonzeption als inszeniertes Rollenspiel zu gestalten, in dem er nicht nur die

815 PDRIP1, S. 306.

816 Vgl. hierzu ebenfalls Roberto Barilli: *D'Annunzio in prosa*, Milano: Mursia 1993 (=Civiltà letteraria del Novecento: Saggi, 55), S. 61, Linda Garosi: »El personaje del esteta en la obra narrativa de Gabriele d'Annunzio y Ramón del Valle-Inclán: análisis y valoración«, S. 81 und Piero Aragno: »Des Esseintes e Andrea Sperelli: assenza e presenza della donna nell'iter di due »vinti« decadenti«, S. 239.

817 PDRIP1, S. 334, Hervorhebungen im Original. Für eine weitere einschlägige Textstelle zu diesem Phänomen vgl. ebd., S. 335 f.

818 Vgl. Barbara Spackman: »Nietzsche, D'Annunzio, and the Scene of Convalescence«, S. 155 und Filippo Caburlotto: *D'Annunzio e lo specchio del romanzo. Sdoppiamenti, rifrazioni, giochi d'immagini*, S. 39.

Hauptrolle spielt, sondern auch die Handlung vorgibt.⁸¹⁹ Die Anweisungen des jungen Grafen zielen auf zwei Aspekte ab: Einerseits soll die Stimme Marias die durch die Ablehnung Elenas verursachte Enttäuschung lindern;⁸²⁰ andererseits soll der Klang der Stimme Marias der Hauptfigur dazu dienen, sich den Körper Elenas ins Gedächtnis zu rufen.

Als Maria Sperelli aufgrund ihrer familiären Verpflichtungen verlassen muss, verstößt sie gegen den von ihm konzipierten Ablauf der Zusammenkunft. Um dies zu verhindern, versucht der junge Adelige, die Dame zum Bleiben zu bewegen. Dabei tritt dessen Contenance zugunsten seiner Instinkte in den Hintergrund, sodass es ihm nur mit Mühe gelingt, nicht den Namen Elenas zu schreien:

Egli la strinse di nuovo fra le braccia, la stese, la coprì di baci furiosi, ciecamente, perdutamente, con un divorante ardore, senza parlare, soffocandole il gemito su la bocca, soffocando su la bocca di lei un impeto che gli veniva, quasi invincibile, di gridare il nome di Elena. E sul corpo della inconsapevole consumò l'orribile sacrilegio.⁸²¹

Die Befindlichkeit des Protagonisten findet ihre Entsprechung in der Syntax des ersten Satzes. Jener weist zahlreiche Kommata auf, wodurch der Rhythmus und die Satzmelodik einerseits ungleichmäßig und unausgewogen, andererseits schnell und sprunghaft wirken.⁸²² Das Verlangen der Hauptfigur, Elenas Namen zu schreien, ist derartig stark, dass es als »quasi invincibile« beschrieben wird.⁸²³ Die Bezeichnung dieser Handlung als »l'orribile sacrilegio«⁸²⁴, welches der Protagonist an Maria begeht, kann als negative Bewertung des Verhaltens Sperellis durch den Erzähler gedeutet werden.⁸²⁵

819 Diesen Umstand verdeutlichen insbesondere die zwei Aufforderungen »Parla ancóra!« und »Parla!«.

820 Dies wird durch die literarische Wendung »cullare dalla voce di lei l'angoscia che gli veniva dall'altra« zum Ausdruck gebracht.

821 PDRIP1, S. 337f.

822 Dabei wird die Dominanz des jungen Grafen hervorgehoben, einerseits durch die angeführten Verbformen und die zu ihnen gehörenden Pronomen, andererseits durch die semantische Bedeutung des Verbes »soffocare«, welches gleich in zwei Formen auftritt.

823 Dieser Aspekt tritt an späterer Stelle noch deutlicher zum Vorschein, als Sperelli, um das Aussprechen des Namens Elenas zu verhindern, in den Mund Marias beißt. Vgl. ebd., S. 346.

824 Vgl. hierzu ferner Joachim Küpper: »Dekadenz. Zu Gabriele D'Annunzios *Il Piacere*«, S. 144. Hans Richard Brittnacher sieht im Verhalten Sperellis »den Charakter eines dreifachen Vergehens erfüllt: die Defloration der Jungfrau, die Vergewaltigung einer Heiligen und schließlich die brutale Triebabfuhr am Double der eigentlichen Geliebten«. Hans Richard Brittnacher: *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle*, S. 345.

825 Hinweise auf derartige Wertungen gibt es auch an anderen Stellen im Roman. So wird Maria

Die imaginative Verschmelzung von Elena und Maria wird für den jungen Grafen zunehmend zur unverzichtbaren Grundlage für die sinnliche Begierde:

Eppure, l'inganno medesimo lo legava forte alla donna ingannata. Il suo spirito erasi così stranamente adattato alla mostruosa comedia, che quasi non concepiva più altro modo di piacere, altro modo di dolore. Quella incarnazione di una donna in un'altra non era più un atto di passione esasperata ma era un'abitudine di vizio e quindi un bisogno imperioso, una necessità. E l'istrumento inconsapevole di quel vizio era divenuto quindi per lui necessario come il vizio medesimo. Per un fenomeno di depravazione sensuale, egli era quasi giunto a credere che il real possesso di Elena non gli avrebbe dato il godimento acuto e raro datogli da quel possesso immaginario. Egli era quasi giunto a non poter più separare, nell'idea di voluttà, le due donne. E come pensava diminuita la voluttà nel possesso reale dell'una, così anche sentiva tutti i suoi nervi ottusi quando, per una stanchezza dell'immaginazione, egli trovavasi innanzi alla forma reale *immediata* dell'altra.⁸²⁶

Signifikant ist Maria für den Protagonisten deshalb, weil sie in ihrer Funktion als Evokationsmedium für Elena die imaginative Verknüpfung der beiden Frauen ermöglicht. Jene Form der Liebesinszenierung Sperellis, die mittels der Metapher der »mostruosa comedia« durch den Erzähler eine negative Konnotation erlangt, stellt die unabdingbare Basis des Gefühlslebens des jungen Grafen dar.⁸²⁷ Der frühere »atto di passione esasperata« ist für die Hauptfigur zur lasterhaften Gewohnheit, zur unerlässlichen Notwendigkeit geworden. Aufgrund der Abhängigkeit von der Kreation der idealen Geliebten in seiner Vorstellung ist auch der Rückgriff auf die Imagination für den jungen Adligen unverzichtbar geworden.⁸²⁸ Infolge jenes Prozesses, dem durch die Wendung »un fenomeno di depravazione sensuale« eine negative Nuance verliehen wird, beginnt der Protagonist zu glauben, dass die Kontrolle über ein vollkommenes Liebesobjekt ihm eine erlesener und stärkere Freude bereiten könne als die Liebe zu einem Menschen. In Anbetracht dessen erscheint dem jungen Grafen nicht nur die wirkliche Liebe zu Elena weniger attraktiv, sondern auch jene zu Maria, sofern er die Gegenwart der letztgenannten nicht mit Hilfe seiner Imagination verklären kann. Nichtsdestotrotz vermag die imaginierte Idealgeliebte dem Lebensentwurf des Protagonisten jedes Mal nur kurzzeitig ein Gefühl historisch-metaphysi-

beispielsweise mehrmals als »povera creatura« bezeichnet. Vgl. PDRIP1, S. 291, S. 338 und S. 343.

826 Ebd., S. 342f, Hervorhebungen im Original.

827 Dies zeigt die Wendung »non concepiva più altro modo di piacere, altro modo di dolore«. Die Dichotomie »piacere«/»dolore« steht dabei sinnbildlich für elementare Gefühlsregungen des Protagonisten. Selbst diese sind mittlerweile von der imaginativen Verbindung der Damen abhängig.

828 Die Bedeutung der Imagination, insbesondere für den Prozess der Verschmelzung der beiden Frauen in der Vorstellung der Hauptfigur, hebt Giorgio Bàrberi Squarotti in seinem Aufsatz hervor. Vgl. Giorgio Bàrberi Squarotti: »Il parato di carta«, S. 28.

scher Orientierung und damit ein labiles Gleichgewicht zu verleihen. Aus den Bestrebungen des Protagonisten resultiert jedoch ein für seine Beziehung zu Maria folgenreiches Problem: Die Neigung zur imaginativen Verschmelzung der Damen ist derartig stark, dass es Sperelli zunehmend Schwierigkeiten bereitet, die beiden Frauen in seinen amourösen Phantasien auseinanderzuhalten.

5.2.3.4.4. *Der Verlust Marias als Scheitern der imaginierten Idealgeliebten: die endgültige Destabilisierung des Lebensentwurfs*

Bevor Maria wegen hoher Schulden ihres Ehemanns die Stadt verlassen muss,⁸²⁹ besucht sie den Protagonisten, um mit diesem die Nacht zu verbringen. Infolge des Bedürfnisses des jungen Grafen nach der Kreation der imaginativen Idealgeliebten und aufgrund der Tatsache, dass diese mittlerweile instinktiv erfolgt und sich somit dessen Kontrolle entzieht, begeht die Hauptfigur einen folgen-schweren Fehler, der dem Verhältnis zwischen ihr und Maria ein Ende bereitet:

Egli si levò; le prese le mani; la trasse nell'altra stanza. Ella obedi.

Nel letto, smarrita, sbigottita, innanzi al cupo ardore del forsennato, ella gridava: – Ma che hai? Ma che hai?

Ella voleva guardarlo negli occhi, conoscere quella follia; ed egli nascondeva il viso, perdutamente, nel seno, nel collo, ne' capelli di lei, ne' guanciali.

A un tratto, ella gli si svincolò dalle braccia, con una terribile espressione d'orrore in tutte quante le membra, più bianca de' guanciali, sfigurata più che s'ella fosse allora allora balzata di tra le braccia della Morte.

Quel nome! Quel nome! Ella aveva udito quel nome!

Un gran silenzio le vuotò l'anima. Le si aprì, dentro, un di quegli abissi in cui tutto il mondo sembra scomparire all'urto d'un pensiero unico. Ella non udiva più altro; ella non udiva più nulla. Andrea gridava, supplicava, si disperava invano.

Ella non udiva. Una specie d'istinto la guidò negli atti. Ella trovò gli abiti; si vesti.⁸³⁰

Da sich eine Liebesaffäre zwischen Elena und einem Freund Sperellis abzuzeichnen beginnt,⁸³¹ ist der Protagonist deprimiert. Diese Enttäuschung versucht er durch die Evokation Elenas mit Hilfe Marias zu lindern. Zur Vereinfachung der Evokation schaut der junge Adelige Maria nicht in die Augen, sondern weicht ihrem Blick aus, indem er einzelne Körperteile von ihr küsst. Obwohl Maria dem jungen Grafen im Hinblick auf sein Liebesspiel keinen Widerstand leistet, ist sie angesichts der von ihm gezeigten innbrünstigen Leidenschaft schwer erstaunt. Deswegen versucht sie die Ursache für das merkwürdige Verhalten der Hauptfigur zu ergründen. Die Intensität der Begierde des jungen Edeligen entspricht dabei dem Grad der von ihm aufgewendeten Imagination, mit deren Hilfe er den Verlust Elenas durch Schöpfung der imaginativen Idealgeliebten zu kompensieren

829 PDRIP1, S. 339f.

830 Ebd., S. 354.

831 Vgl. ebd., S. 352.

sieren versucht. In der vorliegenden Textpassage verliert Sperelli die Kontrolle über seine Imagination völlig, sodass er den Namen Elenas ausspricht.⁸³² Enttäuscht verlässt Maria daraufhin den Palazzo Zuccari.

Der Protagonist verliert auf diese Weise nicht nur eine Liebesgespielin, welche für ihn wirkliche Gefühle hegt⁸³³, sondern zugleich auch jenes Evokationsmedium, mit welchem er sich Elena ins Gedächtnis zu rufen und dadurch die körperliche Liebe zu ihr zumindest in seiner Vorstellung zu vollziehen vermag. Die daraus resultierende Verschmelzung der beiden Frauen zu einem imaginären Liebesobjekt ist ohne ein solches Hilfsmittel zur Evokation nicht möglich, sodass auch der Versuch der Kreation einer vollkommenen Geliebten mit der endgültigen Trennung von Maria letztendlich scheitert. Jene imaginative Schöpfung des idealen Liebesobjekts, welche der junge Adelige vor dem Hintergrund seiner präfigurierten Wahrnehmung als Lösungsansatz zur Stabilisierung seines Lebensentwurfs konzipiert hatte, führt im Endeffekt zum Misslingen ebenjener Lebenskonzeption. In Kombination mit der bereits im zweiten Kapitel des Romans aufgeführten mangelnden Willensstärke⁸³⁴ erweist sich die ungezügelte Imagination des Protagonisten nicht nur als Ursache für den Verlust Marias. Daraus resultiert auch das Scheitern sowohl der Liebeskonzeption⁸³⁵ der Hauptfigur als auch der zwei von ihr formulierten Lebensziele⁸³⁶, deren Synthese jenes vollkommene Liebesobjekt darstellt.⁸³⁷

Obwohl Sperellis Zustand nach dem unwiderruflichen Verlust Marias schlecht ist,⁸³⁸ zeigt er gegen Ende des Romans weder die Anzeichen eines durchlaufenen Lernprozesses noch jene einer Läuterung. Vielmehr macht das Verhalten des jungen Grafen nach der Abreise Marias deutlich, dass dieser sich nicht dauerhaft von seinen präfigurierten Wahrnehmungs- und Verhaltensmustern zu lösen vermag, sondern jenen auch nach dem endgültigen Ende der Beziehung zu Maria verhaftet bleibt. Dies versinnbildlichen in besonders deutlichem Maße die letzten Zeilen des Romans, in denen Sperellis Heimkehr

832 Vgl. hierzu auch die Interpretationen von Giorgio Bàrberi Squarotti, Gianni Oliva und Filippo Caburlotto. Vgl. Giorgio Bàrberi Squarotti: »La donna ideale: Svevo, d'Annunzio, non senza Leopardi«, in: Giorgio Bàrberi Squarotti: *La scrittura verso il nulla: D'Annunzio*, Torino: Genesi 1992 (=Monete & parole, 9), S. 175–182, hier S. 181, Gianni Oliva: »Andrea Sperelli e l'invenzione« del mondo«, S. 31 und Filippo Caburlotto: *D'Annunzio e lo specchio del romanzo. Sdoppiamenti, rifrazioni, giochi d'immagini*, S. 40.

833 Vgl. PDRIP1, S. 309.

834 Vgl. Kapitel 5.1.1. dieser Arbeit.

835 Vgl. Kapitel 5.2.3.1. der vorliegenden Studie.

836 Vgl. Kapitel 5.1.2. dieser Arbeit.

837 Auf ein Scheitern des Protagonisten verweisen auch Jacques Goudet und Marinella Cantelmo, letztere jedoch in anderer Hinsicht. Vgl. Jacques Goudet: *D'Annunzio romanziere*, Firenze: Olschki 1976 (=Lettere italiane: Biblioteca, 15), S. 44 und Marinella Cantelmo: *Il piacere dei lettori. D'Annunzio e la comunicazione letteraria*, S. 222.

838 Vgl. PDRIP1, S. 355.

von der Zwangsversteigerung der Besitztümer der Familie Marias beschrieben wird, bei der die Hauptfigur einige Einrichtungs- und Dekorationsobjekte erworben hat:

I facchini scaricavano i mobili da un carretto, vociando. Alcuni di costoro portavano già l'armario su per la scala, faticosamente.

Egli entrò. Come l'armario occupava tutta la larghezza, egli non poté passare oltre. Seguì, piano piano, di gradino in gradino, fin dentro la casa.⁸³⁹

An Maria, die einst eine bedeutende Rolle in Sperellis Plan zur Stabilisierung seiner Lebenskonzeption gespielt hatte, erinnern nur wenige Dekorationsgegenstände, wie der zuvor ersteigerte Schrank. Auf die gleiche Art und Weise, wie auch der Schrank seinen Platz im Inventar des Palazzo Zuccari einnimmt, so bleiben auch von der für den Protagonisten einst relevanten Beziehung zu Maria lediglich Relikte über, deren Funktion darin besteht, Erinnerungen und vergangene Stimmungen zu evozieren. Im Hinblick auf die Liebeskonzeption Sperellis handelt es sich demnach nur um weitere Requisiten des »teatro dell'amore«⁸⁴⁰.

Die Rückkehr in den Palazzo Zuccari, der wie kein anderer Ort die Liebes- und Lebensweise des jungen Grafen symbolisiert, stellt nicht nur im räumlichen Sinne eine Wiederkehr an den Ausgangspunkt der Handlung des Romans dar. Sie versinnbildlicht auch die Tatsache, dass der von der Hauptfigur unternommene Versuch der Loslösung vom früheren Lebenswandel definitiv fehlgeschlagen ist. Die zirkuläre Struktur des Werks⁸⁴¹ findet ihre Entsprechung folglich im Werdegang Sperellis, welcher gegen Ende des Romans der Erfüllung seiner Lebensziele⁸⁴² aus drei Gründen schlussendlich keinen Schritt näher gekommen ist. Zum einen, da weder eine Beziehung zu Elena noch zu Maria möglich ist. Zum zweiten, weil dadurch auch die Kreation einer imaginativen Idealgeliebten nicht umsetzbar ist. Beide Aspekte stellen zum dritten gescheiterte Versuche der Hauptfigur dar, ihrer Lebenskonzeption historisch-metaphysische Orientierung und somit Stabilität zu verleihen. Der Schluss des Romans dokumentiert am Beispiel von Andrea Sperelli das für das europäische Fin de Siècle charakteristische Misslingen des Versuchs der Rückkopplung an Instanzen historisch-metaphysischer Sinnbildung. Die Botschaft am Ende des Romans ist die »Ratifizierung der Einsicht, auch seitens des Helden, daß es ein Anderes, ein Jenseits des symbolischen Systems, ein Höheres, ein Vollendetes, ein Wahres nicht gibt«⁸⁴³.

839 Ebd., S. 358.

840 Ebd., S. 16. Vgl. zu diesem Aspekt auch Kapitel 5.2.3.1. dieser Arbeit.

841 Vgl. dazu auch Giorgio Bàrberi Squarotti: »Il parato di carta«, S. 32f.

842 Vgl. Kapitel 5.1.2. der vorliegenden Studie.

843 Joachim Küpper: »Dekadenz. Zu Gabriele D'Annunzios *Il Piacere*«, S. 145.

Der Protagonist Andrea Sperelli aus Gabriele D'Annunzios erstem Roman *Il Piacere* vermag den von ihm verspürten Mangel an historisch-metaphysischer Sinnbildung folglich nicht durch die seine ästhetisch stilisierte Lebenskonzeption prägende präfigurierte Wahrnehmung auszugleichen. Daher gelingt es der Hauptfigur nicht, ihren Lebensentwurf dauerhaft zu stabilisieren. Ursächlich dafür ist Sperellis Willensschwäche, die dazu führt, dass er in einen Zustand chaotischer Unruhe verfällt, sofern seinem Leben eine sinnbildende Instanz zur Stabilisierung fehlt. Sein Mangel an Willensstärke ist ferner der Grund dafür, dass es Sperelli nicht schafft, aus den vom Vater adaptierten Lehrsätzen, die die Leitlinien für das Verhalten der Hauptfigur bilden, ein funktionierendes Lebensmodell zu entwickeln. Als zentrales Element vom Vater übernimmt der Protagonist die präfigurierte Wahrnehmung, welche zu einem richtungsweisenden Aspekt in seinem Leben wird. Sie ist auch die treibende Kraft, die Sperellis Versuche zur Stabilisierung seines Lebensentwurfs mittels der Kunst und der Liebe zum weiblichen Geschlecht bestimmt. In keinem der beiden Bereiche findet der Protagonist jedoch die von ihm ersehnte Instanz historisch-metaphysischer Sinnbildung, die seinem Lebensentwurf langfristig die notwendige Stabilität verleihen könnte. Da auch Sperellis Versuch der Zusammenführung der Bereiche Liebe und Kunst in Form eines imaginären Liebesobjekts ebenfalls auf Grundlage seiner präfigurierten Wahrnehmung infolge seiner Willensschwäche misslingt, ist am Ende des Romans das Scheitern seiner stilisierten Lebenskonzeption zu konstatieren.

6. Hugo von Hofmannsthal: *Gestern* (1891)

6.1. Das Phänomen der Wahrnehmung in den theoretischen Schriften Hofmannsthals

Kein anderer der in der vorliegenden Arbeit untersuchten Autoren hat sich kritischer mit den kunst- und literaturhistorischen Entwicklungen seiner Zeit auseinandergesetzt als Hugo von Hofmannsthal. Davon zeugen vor allem seine zahlreichen essayistischen Schriften, in denen sich der Autor mit Merkmalen und Tendenzen der zeitgenössischen Kunst befasst. So diskutiert Hofmannsthal in drei Aufsätzen etwa Texte von Gabriele D'Annunzio.⁸⁴⁴ Interessant daran ist, dass Hofmannsthal in den Werken D'Annunzios eine spezifische Form der Wahrnehmung erkennt, die deutliche Parallelen zur in Kapitel 3.2. dargestellten präfigurierten Wahrnehmung aufweist. Dieser Umstand wird zu Beginn des zweiten Aufsatzes über Gabriele D'Annunzio (1894) besonders deutlich:

Sein Lebens- und Weltgefühl hat sich nicht am Leben und an der Welt entzündet, sondern an künstlichen Dingen: an dem größten Kunstwerk »Sprache«, an den großen Bildern der großen Epoche, und an anderen niedrigeren Kunstwerken. [...] Er hat Zug um Zug eine Erhöhung und Bezauberung seines Daseins empfangen: vom Betrachten unvergleichlicher Kunstwerke und einer stilisiert angeschauten Natur; [...] von einer durch das Medium der Kunst erfaßten Sinnlichkeit und von einer an den Büchern von Edgar Poe, Dostojewsky und Taine oder an den Traktaten über die Seele von Origines oder Bernhard von Clairvaux entfachten Gier, die Seelen der Menschen Leben zu spüren.⁸⁴⁵

844 Hugo von Hofmannsthal: »Gabriele D'Annunzio (1893)«, in: Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden: Reden und Aufsätze I*, hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1980 (=Fischer-Taschenbücher, 2166), S. 174–184, Hugo von Hofmannsthal: »Gabriele D'Annunzio (1894)«, in: ebd., S. 198–202 und Hugo von Hofmannsthal: »Der neue Roman von D'Annunzio (1895)«, in: ebd., S. 206–213. In der Nachfolge wird diesem Band die Sigle »HvH-RuA1« zugewiesen.

845 Hugo von Hofmannsthal: »Gabriele D'Annunzio (1894)«, S. 198f.

Hofmannsthal beschreibt den Einfluss von Kunstwerken auf die Wahrnehmung D'Annunzios, der sich in den literarischen Schriften des italienischen Autors niederschlägt. Dabei vermerkt der Verfasser, dass sich D'Annunzios Zugang zur Welt insofern als vermittelt erweist, als sich dessen Wahrnehmung ausgehend von Arbeiten aus der bildenden Kunst oder Literatur vollzieht.⁸⁴⁶

Den Fluchtpunkt der Beurteilung D'Annunzios bildet die Frage nach dem rechten Leben, die in Hofmannsthals gesamtem Frühwerk eine bedeutende Rolle spielt.⁸⁴⁷ Diesbezüglich gilt es jedoch stets zu bedenken, dass das Wort ›Leben‹ bei Hofmannsthal mehrere semantische Bedeutungen umfasst.⁸⁴⁸ Wie eng der Lebensbegriff für Hofmannsthal mit der Kunst verknüpft ist, hat Gregor Streim herausgearbeitet und im Rahmen dessen darauf hingewiesen, dass Hofmannsthal Kunst »als formgewordenes ›Leben‹«⁸⁴⁹ betrachte. Jene Lebenskonzeption bringt Hofmannsthal am Ende seines zweiten Aufsatzes über D'Annunzio zur Sprache:

Und es ist sehr charakteristisch, daß sich ihm in den steinernen, künstlichen Spuren einer vergangen Zeit das Leben ankündigt. Es ist in der Tat etwas Starres und etwas Künstliches in der Weltanschauung des Herrn D'Annunzio, und noch fehlt seinen merkwürdigen Büchern ein Allerletztes, Höchstes: Offenbarung.⁸⁵⁰

Nicht ohne Kritik an den Werken D'Annunzios verweist Hofmannsthal hier auf dessen starken Vergangenheitsbezug, der bereits in Kapitel 5. dieser Arbeit am Beispiel der Wahrnehmung des Protagonisten des Romans *Il Piacere* aufgezeigt wurde. Wenn Hofmannsthal konstatiert, dass in den Texten des italienischen Autors als »Allerletztes, Höchstes« eine »Offenbarung« fehle, so verdeutlicht allein das Vokabular einen Mangel an historisch-metaphysischer Sinnbildung. Letzterer steht, wie bereits erörtert,⁸⁵¹ insoweit in Verbindung mit der präfigurierten Wahrnehmung, als die zuletzt genannte zur Kompensation des vom

846 Vgl. zur Beziehung zwischen D'Annunzio und Hofmannsthal eingehend Elena Raponi: *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, Milano: V & P Università 2002 (=Lingue e letterature straniere: Ricerche).

847 Vgl. dazu Hubert Ohl: »Das Schattenspiel des Lebens: Die Frage nach dem rechten Leben in Hofmannsthals kleinen Dramen. Eine Einführung«, in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* Bd. XXXIII/2000, S. 209–225.

848 Vgl. dazu beispielsweise Otto Friedrich Bollnow: »Der Lebensbegriff des jungen Hugo von Hofmannsthal«, in: Otto Friedrich Bollnow: *Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuerer Dichter: 8 Essays*, Stuttgart: Kohlhammer³1972 (1955), S. 15–30, zitiert nach, http://otto-friedrich-bollnow.de/getmedia.php/_media/ofbg/201411/79v0-orig.pdf (01.09.16), S. 15–30 und Steven P. Sondrup: »The context and concepts of ›Leben‹ in the poetry of Hugo von Hofmannsthal«, in: *Colloquia germanica* Bd. 11/1978, S. 289–297.

849 Gregor Streim: *Das ›Leben‹ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*, S. 105.

850 HvHRuA1, S. 201.

851 Vgl. Kapitel 1. dieser Untersuchung.

Subjekt empfundenen Verlustes transzendenter und auch historischer Sinngebung⁸⁵² dienen soll.

Wie klar Hofmannsthal die Veränderung der Wahrnehmung in der Kunst seiner Zeit sowie deren Implikationen erkennt und zur Sprache bringt, illustriert sein Aufsatz über den englischen Dichter *Algernon Charles Swinburne (1892)*:

Diese Künstler sind keine einfachen Menschen, denen ein erlebtes Gefühl zu einem naiven und lieblichen Lied wird. Sie gehen nicht von der Natur zur Kunst, sondern umgekehrt. Sie haben öfter Wachskerzen gesehen, die sich in einem venezianischen Glas spiegeln, als Sterne in einem stillen See. Eine purpurne Blüte auf braunem Moorboden wird sie an ein farbenleuchtendes Bild erinnern, einen Giorgione, der an einer braunen Eichentäfelung hängt. Ihnen wird das Leben erst lebendig, wenn es durch irgendeine Kunst hindurchgegangen ist, Stil und Stimmung empfangen hat. Beim Anblick irgendeines jungen Mädchens werden sie an die schlanken, priesterlichen Gestalten einer griechischen Amphore denken und beim Anblick schönfliegender Störche an irgendein japanisches Zackornament.⁸⁵³

Deutlich beschreibt Hofmannsthal am Beispiel der Malergruppe der Präraffaeliten die Auswirkungen von ästhetischem Gedankengut auf die gegenwärtige Wahrnehmung, die sprachlich durch die Aufzählung von erlesenen Materialien sowie durch die Bezugnahme auf den Maler Giorgione verbalisiert wird. Jene spezifische Wahrnehmungsweise wird Hofmannsthal zufolge durch die besondere Darstellungstechnik der Präraffaeliten verstärkt:

Es ist der raffinierte, unvergleichliche Reiz dieser Technik, daß sie uns unaufhörlich die Erinnerung an Kunstwerke weckt und daß ihr rohes Material schon stilisierte, kunstverklärte Schönheit ist: die Geliebte ist gekleidet in den farbigen Prunk des Hohen Liedes Salomonis mit den phantastischen Beiworten, die so geheimnisvoll geistreich das Unheimliche an der Liebe in die Seele werfen: das Unheimliche, wie Kriegespfeifen, das Ängstigende, wie irrer Wind in der Nacht; oder die Geliebte wird gemalt, wie die kindlichen Meister des Quattrocento malen: auf einem schmalen Bettchen sitzend, eine kurzgesaitete Laute in den feinen Fingern oder einen rot und grünen Psalter; oder sie steht im Dunkel, wie die weißen Frauen des Burne-Jones, mit blasser Stirn und opalinen Augen. Und der Hintergrund erinnert an phönikische Gewebe, oder an Miniaturen des Mittelalters: da hat die Göttin Venus eine schöne Kirche, und an den Glasfenstern sind ihre Wunder gemalt...⁸⁵⁴

Hofmannsthals Verweis auf den hohen Stilisierungsgrad sowie die evokative Wirkung der präraffaelitischen Kunst und seine Aufzählung der durch die letztere hervorgerufenen Assoziationen veranschaulicht nicht nur auf theoretischer Ebene die Funktionsweise der präraffaelitischen Wahrnehmung. Seine Beschreibung erweist sich durch die Anspielungen auf spezifische Materialien,

852 Vgl. Kapitel 3.1.1. der vorliegenden Arbeit.

853 HvHRuA1, S. 143.

854 Ebd., S. 147.

Stilrichtungen und die explizite Erwähnung des britischen Malers Edward Burne-Jones des Weiteren selbst als konkrete Form präfigurierter Wahrnehmung, wie Gregor Streim anhand des Aufsatzes dargelegt hat.⁸⁵⁵

Die von Streim in diesem Kontext beobachtete »Enthistorisierung und [...] Psychologisierung«⁸⁵⁶ der Kunst ist per se zwar durchaus nachvollziehbar. Die gesamte Tragweite seiner Feststellung wird jedoch erst deutlich, wenn man die zuletzt zitierte Textstelle weiterliest und zur Deutung heranzieht:

Oder das ganze Gedicht ist die Beschreibung einer Kamee, die vielleicht gar nicht existiert; oder der psychologische Vorgang ist in eine Allegorie übersetzt, in eine so plastische, so malbare, so stilisierte Allegorie, daß sie aussieht wie ein wirkliches Gemälde des fünfzehnten Jahrhunderts. Man erinnert sich an die Gabe der Renaissancemeister, ihre Träume in lebendige Bilder zu übersetzen und in farbigen Aufzügen verkleideter Menschen zu dichten: so sehr wird alles Person: der bewaffnete Wind und die große Flamme mit riesigen Händen, und der Tag, der seinen Fuß auf den Nacken der Nacht setzt...⁸⁵⁷

Hofmannsthal verweist bezüglich des wahrnehmungspsychologischen Vorgangs, der bei der Betrachtung der präraffaelitischen Kunst auftritt, gleich zwei Mal auf das Phänomen der Allegorie. Damit zieht der Verfasser eine Technik der Textauslegung heran, die insofern Parallelen zur Figuraldeutung aufweist, als auch die Allegorie zur Zeit der Veröffentlichung von Hofmannsthals Aufsatz ihre Funktion zur Bildung historisch-metaphysischen Sinns schon weitestgehend verloren hat,⁸⁵⁸ wie die klassische Philologin Christel Meier in ihrer Aufarbeitung des Forschungsstands zur Allegorie anmerkt.⁸⁵⁹ Am Beispiel des Forschungsdiskurses kommen die Affinitäten zwischen Allegorie und Typologie noch deutlicher zum Vorschein. Dass eine zweifelsfreie Unterscheidung von Typologie und Allegorie nämlich nicht immer unproblematisch ist, illustriert nicht zuletzt Christel Meiers Beobachtung, dass die Typologie das Interpretationsmodell des vierfachen Schriftsinns insoweit sprengt, als die typologische Deutung mit der allegorisch-heilsgeschichtlichen zusammenfällt.⁸⁶⁰ Meiers

855 Gregor Streim: *Das ›Leben‹ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*, S. 104.

856 Ebd., S. 105.

857 HvHRuA1, S. 147.

858 Vgl. zu den Hintergründen dieser Entwicklung Kapitel 3.1.1. dieser Studie.

859 Vgl. Christel Meier: »Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung. Mit besonderer Berücksichtigung der Mischformen«, in: *Frühmittelalterliche Studien* Bd. 10/1976, S. 1–69, hier S. 66. Vgl. zur Allegorie ferner Anselm Haverkamp/Bettine Menke: »Allegorie«, in: *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Vol. 1*, hrsg. v. Karlheinz Barck, Stuttgart: Metzler 2000, S. 49–104 und Ulla Haselstein (Hrsg.): *Allegorie. DFG-Symposium 2014*, Berlin/Boston: De Gruyter 2016.

860 Vgl. Christel Meier: »Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung. Mit besonderer Berücksichtigung der Mischformen«, S. 36f.

Schlussfolgerung, dass die scharfe Differenzierung zwischen Allegorie und Typologie in der philologischen Forschung zunehmend auf Ablehnung stoße, wird gestützt durch eine Arbeit des Germanisten Gerhard Kurz. In ihr ist die Typologie der Allegorie untergeordnet, was sich auch daran zeigt, dass die Typologie in einem Unterkapitel zur Allegorie behandelt wird.⁸⁶¹

In Anbetracht des Kontextes, in welchem Hofmannsthal die Allegorie thematisiert und angesichts der Bezugnahme auf die Renaissancemaler lässt sich der Geltungsbereich der bereits zitierten These Gregor Streims von der »Enthistorisierung und [...] Psychologisierung«⁸⁶² der präraffaelitischen Kunst erweitern. Am Beispiel der zuletzt zitierten Textpassage zeigt sich, dass die Allegorie für Hofmannsthal vor allem als wahrnehmungspsychologisches Instrument im Kontext von Kunst Relevanz besitzt. Ihre Sinndimension umfasst in der Tat nicht (mehr) die Geschichte, sondern bleibt auf eine ästhetische Relation beschränkt, die sich in Form von intermedialen bzw. intertextuellen Anspielungen zu erkennen gibt. Als bloß ästhetische Bezugnahme vermag die Allegorie dem wahrnehmenden Subjekt jedoch weder ein Instrument zur Deutung der Geschichte bereitzustellen noch historischen, geschweige denn metaphysischen Sinn zu bilden.

Das von Dirk Niefanger als ›produktiver Historismus‹ betitelte Schreibprogramm jenes Aufsatzes Hofmannsthals über D'Annunzio kann dabei als Versuch der Schaffung historischen Sinns gedeutet werden:

Die – bewußte oder unbewußte – Akkomodation des fremden Zeichenmaterials an moderne Diskurse hat eine äquivalente Zielrichtung. Sie soll erstens die spezifisch modernen Implikationen der Raum- und Landschaftswahrnehmungen akzentuieren und plausibel erscheinen lassen; sie soll zweitens die mit den modernen Wahrnehmungsmodi und der historischen Situation des wahrnehmenden Subjekts verbundenen Anfechtungen bewältigen helfen. [...] Ein solches Verfahren der Raum- und Landschaftskonstitution steht im Zusammenhang eines auch in anderen Bereichen beobachtbaren Rückbezugs auf historistische Zeichensysteme; der an die modernen Diskurse angepasste Bezug gehört zu den zentralen Bewältigungsversuchen krisenhaft erlebter Modernität.⁸⁶³

Wenn Streim vor diesem Hintergrund nicht nur in Bezug auf Hofmannsthals Essays, sondern auch im Hinblick auf dessen drei lyrische Dramen *Der Tod des Tizian* (1892), *Der Tor und der Tod* (1893) und die *Frau im Fenster* (1897)

861 Vgl. Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol. 5. durchgesehene Auflage*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004 (=Kleine Reihe V & R, 4032), S. 46–48.

862 Gregor Streim: *Das ›Leben‹ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthals*, S. 105.

863 Dirk Niefanger: *Produktiver Historismus. Raum und Landschaft in der Wiener Moderne*, Berlin: De Gruyter 1993 (=Studien zur deutschen Literatur, 128), S. 160f.

mehrmals auf die präfigurierte Wahrnehmung in den Texten hinweist,⁸⁶⁴ ist ihm prinzipiell zwar zuzustimmen. Gleichwohl gilt es jedoch, den Ursprung der präfigurierten Wahrnehmung und damit die figura als Phänomen der historischen Sinnbildung in die Betrachtung mit einzubeziehen.⁸⁶⁵ Dieser Umstand ist vor dem Hintergrund des Gesamtwerks Hugo von Hofmannsthals von besonderer Bedeutung, da jener bereits vor den drei von Streim untersuchten lyrischen Dramen und auch vor der Veröffentlichung seines Aufsatzes über Swinburne in einem Text die Implikationen einer Abkehr von der Geschichtlichkeit reflektiert. Es handelt sich dabei um Hofmannsthals erstes lyrisches Drama *Gestern* (1891).

6.2. *Gestern*: Die präfigurierte Wahrnehmung als augenblicksverherrlichender Wahrnehmungsmodus

Im in der Renaissance spielenden lyrischen Drama *Gestern* bringt der Protagonist Andrea einen Lebensentwurf zur Sprache, der sich ganz dem gegenwärtigen Augenblick⁸⁶⁶ verschreibt und sich zu diesem Zweck vollständig von der Vergangenheit distanzier⁸⁶⁷:

864 Vgl. Gregor Streim: *Das ›Leben‹ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*, S. 141–205.

865 Vgl. Kapitel 3.2. dieser Arbeit.

866 Zum Phänomen des Augenblicks im Werk Hofmannsthals vgl. Karl Pestalozzi: »Der Mythos des erhöhten Augenblicks bei Hugo von Hofmannsthal«, in: Karol Sauerland (Hrsg.): *Melancholie und Enthusiasmus. Studien zur Literatur- und Geistesgeschichte der Jahrhundertwende: eine internationale Tagung, veranstaltet vom Österreichischen Kulturinstitut in Bachtok/Polen, Oktober 1985*, Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris: Lang 1988, S. 13–31.

867 Manfred Hoppe beschreibt das besondere Zeitverständnis Andreas als Abfolge isolierter Augenblicke und deutet das häufige Auftreten der Konjunktion ›und‹ im Werk als sprachlichen Ausdruck ebenjener Art der Zeitwahrnehmung. Vgl. Manfred Hoppe: *Literarientum, Magie und Mystik im Frühwerk Hugo von Hofmannsthals*, Berlin: De Gruyter 1968 (=Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der Germanischen Völker: N.F., 28 (125)), S. 91. Ähnlich argumentiert auch William H. Rey. Vgl. William H. Rey: »Die Drohung der Zeit in Hofmannsthals Frühwerk«, in: *Euphorion* Bd. 48/1954, S. 280–310, erneut veröffentlicht in: Sibylle Bauer (Hrsg.): *Hugo von Hofmannsthal*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1968 (=Wege der Forschung, 183), S. 165–206 (zitiert wird fortan der zuletzt aufgeführte Band). Insofern ist der Lebensstil der Hauptfigur des lyrischen Dramas *Gestern* als impressionistisch gedeutet worden. Vgl. Richard Alewyn: »Hofmannsthals Anfang: ›Gestern‹ (1949)«, in: Richard Alewyn (Hrsg.): *Über Hugo von Hofmannsthal*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967 (=Kleine Vandenhoeck-Reihe, 57, 57a, 57b), S. 46–63, hier S. 51, William H. Rey: »Die Drohung der Zeit in Hofmannsthals Frühwerk«, S. 183, Juliane Vogel: »Hofmannsthals und Schnitzlers Dramen«, in: Hans Joachim Piechotta/Ralph-Rainer Wuthenow/Sabine Rothemann (Hrsg.): *Die literarische Moderne in Europa, 3 Vol., Vol. 2: Formationen der literarischen Avantgarde*, Opladen: Westdeutscher Verl. 1994, S. 283–303, hier S. 290 und Elena Raponi: »La ›dissoluzione«

Das Gestern lügt und nur das Heut ist wahr!
 Laß dich von jedem Augenblicke treiben,
 Das ist der Weg, dir selber treu zu bleiben.
 Der Stimmung folg, die deiner niemals harrt,
 Gib dich ihr hin, so wirst du dich bewahren,
 Von Ausgelebtem drohen dir Gefahren:
 Und Lüge wird die Wahrheit, die erstarrt!⁸⁶⁸

Durch die Bevorzugung des gegenwärtigen Augenblicks bei gleichzeitiger Verschwärzung der Vergangenheit, die sprachlich durch die metonymische Antinomie von »Gestern« und »Heut« zum Ausdruck gebracht wird, proklamiert Andrea eine Lebenskonzeption, die implizit jegliche Form von Historizität ablehnt. Geschichtlichkeit impliziert nämlich das genaue Gegenteil von dem, was die Hauptfigur verkündet: Geschichte resultiert aus der verknüpfenden Anordnung von zurückliegenden Einzelereignissen zu einer sinnbildenden Narrative.⁸⁶⁹ Andreas Ablehnung der Vergangenheit impliziert folglich gleichsam eine Absage an eines der signifikantesten Merkmale der Geschichte: ihre Funktion als Element historisch-metaphysischer Sinnbildung.

Die für ihre Eigenschaft als sinnbildende Instanz unabdingbare Verbindung von Gegenwart und Vergangenheit ist Andrea jedoch zuwider, wie er seiner Partnerin Arlette mitteilt:

Mußt du mit gestern stets das Heute stören?
 Muß ich die Fessel immer klirren hören,
 Die ewig dir am Fuß beängend hängt,
 Wenn ich für mich sie tausendmal gesprengt!
 Weil gestern blasse Dämmerung um uns hing,
 Zum grünen Nil die Seele träumen ging,
 Weil unbestimmte Lichter um uns flogen,
 Am Himmel bleiche Wolken sehnd zogen...
 Ein Abgrund trennt uns davon, sieben Stunden,
 Für immer ist dieses Gestern hingeschwunden!⁸⁷⁰

Mit Hilfe der Metapher des »Abgrund[s]« und der gesprengten »Fessel« bringt der Protagonist zum Ausdruck, dass die Vergangenheit in seinen Augen bereits

dell'io e il problema della responsabilità in Hugo von Hofmannsthal«, in: Gabrio Forti/Claudia Mazzucato/Arianna Visconti (Hrsg.): *Giustizia e letteratura. Vol. 1*, Milano: Vita e Pensiero 2012, S. 196–211, hier S. 199.

868 HvHGD1, S. 218.

869 Dass diese Anordnung von narrativen Darbietungsweisen und Stilfiguren geprägt ist, hat Hayden White in einer wegweisenden Studie eruiert. Vgl. Hayden White: *Metahistory. The historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore: John Hopkins Univ. Press 1973.

870 HvHGD1, S. 218.

überwunden wurde und deswegen keinen Einfluss auf die Gegenwart besitzt.⁸⁷¹ Dies führt Andrea darauf zurück, dass die mit dem vorigen Tag assoziierten Impressionen mittlerweile durch aktuellere Sinneseindrücke ersetzt wurden. Dabei wird jedoch deutlich, dass die Hauptfigur den vergangenen Tag zwar ablehnt, dieser in ihrem Bewusstsein jedoch nach wie vor präsent ist. Andrea ist nämlich einerseits dazu in der Lage, die zeitliche Distanz zu den zurückliegenden Sinneseindrücken zu beziffern, und andererseits ebenfalls dazu imstande, die für jenen Tag von ihm als charakteristisch wahrgenommenen Sinnesreize zu verbalisieren. Auf diese Weise untergräbt er implizit sein vehement proklamiertes Credo; ein Umstand, der noch deutlicher wird, wenn man die zuletzt zitierte Textstelle weiterliest:

Heut ist ein Tag Correggios, reif erglühend,
 In ganzen Farben, lachend, prangend, blühend,
 Heut ist ein Tag der üppigen Magnolien,
 Der schwellenden, reifen Zenitfolien;
 Heut nimm dein gelbes Kleid, das schwere, reiche,
 Und dunkelrote Rosen, heiße, weiche...
 Verlerntest du am Gestern nur zu halten,
 Auf dieses Toten hohlen Ruf zu lauschen:
 Laß dir des heute wechselnde Gewalten,
 Genuß und Qualen, durch die Seele rauschen,
 Vergiß das Unverständliche, das war:⁸⁷²

Der Unterschied zwischen dem ›Gestern‹ und dem ›Heute‹ liegt in der unterschiedlichen Wahrnehmung der beiden Tage. Die sich ihm darbietenden Sinneseindrücke deutet Andrea als Anzeichen einer spezifischen, für den Tag charakteristischen Stimmung⁸⁷³. Diese dient dem Protagonisten als Orientierungspunkt für seine momentane Befindlichkeit, mit welcher er sich selbst und seine Mitmenschen in Einklang zu bringen versucht, wie die an jener Stimmung orientierte Auswahl des Kleides Arlettes illustriert. Die Einschätzung der Hauptfigur bezüglich der durch den Tagesanbruch evozierten Stimmung geht

871 Jendris Alwast betrachtet Andreas Haltung sogar als Reduktion aller drei Zeitebenen (Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft) auf die Gegenwart. Vgl. Jendris Alwast: *Die Spannung von Welt und Mensch in den lyrischen Dramen Hugo von Hofmannsthals*, Frankfurt a. M.: Haag und Herchen 1976, S. 8.

872 HvHGD1, S. 218.

873 Zum Stimmungsbegriff des frühen Hofmannsthals vgl. Angelika Jacobs: »Den ›Geist der Nacht‹ sehen. Stimmungskunst in Hofmannsthals lyrischen Dramen«, in: Joachim Grage (Hrsg.): *Literatur und Musik in der klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und intermediale Poetologien*, Würzburg: Ergon 2006 (=Klassische Moderne, 8), S. 107–134, erneut veröffentlicht in: *HvH online*, URL: www.navigare.de/hofmannsthal/PDF-Geist.pdf (30.07.2016), S. 1–28 sowie, unter Berücksichtigung des geistesgeschichtlichen bzw. lebensphilosophischen Hintergrunds, Anna-Katharina Gisbertz: *Stimmung – Leib – Sprache – Eine Konfiguration in der Wiener Moderne*, München: Fink 2009, insbesondere S. 99–128.

allerdings auf einen Vergleich mit den Bildern des Malers Correggio zurück. Als bereits vollendete Werke der bildenden Kunst⁸⁷⁴ sind die Gemälde Sinnbilder ebenjener Vergangenheit, von der sich Andrea verbal distanziert. Die durch den Verweis auf Correggio explizit als präfiguriert markierte Wahrnehmung⁸⁷⁵ Andreas verweist demnach auf einen Vergangenheitsbezug, welcher seiner proklamierten Ablehnung der Vergangenheit durch die radikale Hingabe an den Augenblick diametral gegenübersteht.

Deutet sich also bereits anhand der Wahrnehmung Andreas ein Widerspruch zu der von ihm verkündeten Leitthese an, so wird letztere im weiteren Verlauf des Stücks gemäß der Tradition der Gattung des Proverbs, auf die Hofmannsthal in einem Brief an Marie Herzfeld Bezug genommen hat, Schritt für Schritt widerlegt.⁸⁷⁶ Andreas Lebenskonzeption hat nämlich nicht nur Auswirkungen auf ihn selbst, sondern ebenfalls auf seine Beziehung zu seinen Mitmenschen. Die vollkommene Leugnung der Relevanz der Vergangenheit schränkt die Möglichkeit zur Führung zwischenmenschlicher Kontakte enorm ein, da jegliche Form dauerhaften menschlichen Zusammenlebens eines über den Augenblick hinausgehenden Beziehungsverhältnisses zu einem anderen Individuum bedarf.⁸⁷⁷ Für Andrea fungieren seine Mitmenschen daher in erster Linie als

874 Vgl. Peter Szondi: *Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 4: Das lyrische Drama des Fin de siècle*, hrsg. v. Henriette Beese, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975 (=Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 90), S. 175f. Vor diesem Hintergrund beschreibt Gisa Briese-Neumann die Wahrnehmung der Hauptfigur als »ästhetisierende[n] Wahrnehmungsform«. Gisa Briese-Neumann: *Ästhet – Dilettant – Narziss. Untersuchungen zur Reflexion der Fin-de-siècle-Phänomene im Frühwerk Hofmannsthals*, Frankfurt a. M./Bern/New York: Lang 1985, S. 273.

875 Auf die Besonderheit der Wahrnehmung der Hauptfigur wird auch in anderen Arbeiten hingewiesen. So verweist Gisa Briese-Neumann darauf, »Erst durch die mittelbare Wahrnehmung – durch die Vorstellung eines Kunstwerkes hindurch – erhält die Natur für Andrea eine qualitative Bestimmbarkeit, wird ihm das Leben bewußt.« Ebd., S. 273. Beachtenswert in diesem Kontext ist auch eine Beobachtung Ulrike Weinholds: »Die Wirklichkeit wird für Andrea erst dann akzeptabel, wenn sie ›gedichtet‹, d.h. ästhetisch perspektiviert und subjektiviert ist.« Vgl. Ulrike Weinhold: *Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekadenz-Literatur*, Frankfurt a. M.: Lang 1977 (=Europäische Hochschulschriften Reihe I, Deutsche Literatur und Germanistik, 215), S. 32.

876 Vgl. Hugo von Hofmannsthal: *Briefe an Marie Herzfeld*, hrsg. v. Horst Weber, Heidelberg: Stiehm 1967 (=Poesie und Wissenschaft, 1), S. 29.

877 Daher ist Richard Alewyns Beobachtung zuzustimmen, dass Andrea im Verlauf des Stücks mit den Phänomenen der Dauer und des Du als Gegenüber konfrontiert wird. Vgl. Richard Alewyn: »Hofmannsthals Anfang: ›Gestern‹ (1949)«, S. 56. Ähnlicher Ansicht ist Michael Collel, der vermerkt, dass die aus Andreas Lebensentwurf resultierende Verhinderung von Kontinuität auch die Möglichkeit zur Treue negiert. Michael Collel: *Der Seele gottverfluchte Hundegrotte. Poetische Gestaltung und gedankliche Struktur von ars vivendi und ars moriendi im Frühwerk Hugo von Hofmannsthals*, Frankfurt a. M./Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien: Lang 2006 (=Trierer Studien zur Literatur, 46), S. 139. Die Treue kann als einer der Schlüsselbegriffe für das Werk Hofmannsthals aufgefasst werden.

Stichwortgeber⁸⁷⁸ bzw. ›Inzitamente‹⁸⁷⁹: Sie sollen ihm individuelle Sinneseindrücke liefern,⁸⁸⁰ die seine präfigurierte Wahrnehmung jeweils mit einer spezifischen Befindlichkeit in Verbindung setzt:

Ist nicht die ganze ewige Natur
 Nur ein Symbol für unsrer Seelen Launen?
 Was suchen wir in ihr als unsre Spur?
 Und wird uns alles nicht zum Gleichnisbrunnen,
 Un s auszudrücken, unsre Qual und Wonnen?
Den Degen in die Hand nehmend
 Du hier, mein Degen, bist mein heller Zorn!
Auf die Orgel zeigen
 Und hier steht meiner Träume reicher Born!
 Ser Vespasiano ist mein Hang zum Streit,
 Und Mosca... Mosca meine Eitelkeit!
 [...]
 Du, Oheim Kardinal, bist mein Behagen!
 [...]
 Lorenzo ruf ich, wenn die Degen klirren,
 Wenn Sturm die Segel bauscht, die Taue schwirren.⁸⁸¹

Der Umstand, dass der Protagonist die Figuren des Dramas gemeinsam mit dem Degen und der Orgel aufzählt, verdeutlicht, dass sich Menschen und Objekte in ihrer Funktion für ihn nicht unterscheiden. Dies führt dazu, dass die Interaktion mit anderen Menschen aus dem Blickwinkel Andreas betrachtet vorwiegend unidirektional verläuft. Ähnlich verhält es sich mit der Natur. Für den Protagonisten ist diese nur ein Fundus an Symbolen, in denen sich seine subjektive Befindlichkeit widerspiegelt und in denen daher seine persönlichen Stimmungen zum Ausdruck kommen.⁸⁸² Dass sich auch die Naturwahrnehmung Andreas vermittels seiner präfigurierten Wahrnehmung vollzieht, illustrieren die beiden Verse »Ist nicht die ganze ewige Natur/Nur ein Symbol für unsrer Seelen Launen?«. Diese weisen deutliche Parallelen zu einer Wendung aus Amiels *Fragments d'un journal intime* auf (»Tout paysage est un état de l'âme«), die Hof-

878 Vgl. Richard Alewyn: »Hofmannsthals Anfang: ›Gestern‹ (1949)«, S. 51 und Manfred Koch: *Mnemotechnik des Schönen. Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus*, Tübingen: Niemeyer 1988 (=Studien zur deutschen Literatur, 100), S. 191.

879 Den ursprünglich von Kierkegaard vorgelegten Begriff des ›Inzitaments‹ verwendet Rolf Tarot in seiner Analyse zu *Gestern*. Vgl. Rolf Tarot: *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*, Tübingen: Niemeyer 1970, S. 46 und S. 50.

880 Vgl. Elena Raponi: »La ›dissoluzione‹ dell'io e il problema della responsabilità in Hugo von Hofmannsthal«, S. 200.

881 HvHGD1, S. 232, Hervorhebungen im Original.

882 Vgl. Evelyn Schels: *Die Tradition des lyrischen Dramas von Musset bis Hofmannsthal*, Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris: Lang 1990 (=Europäische Hochschulschriften: Reihe I, Dt. Sprache und Literatur, 1100), S. 172.

mannsthal in seinem Aufsatz über das Werk des Schweizer Autors zitiert.⁸⁸³ Insofern erweist sich die Wahrnehmung des Protagonisten in der vorliegenden Textpassage implizit als präfiguriert.

6.3. Die Folgen der präfigurierten Wahrnehmung für eine augenblicksbezogene Lebenskonzeption

Eine Schlüsselrolle unter den Nebenfiguren des lyrischen Dramas nimmt Arlette ein, die Partnerin der Hauptfigur. Obwohl Andrea nämlich auch Arlette wegen der durch sie evozierten Impressionen schätzt, führt er eine dauerhafte Beziehung mit ihr. Dieser Umstand steht jedoch im Widerspruch zu der vom Protagonisten proklamierten Überhöhung des Augenblicks:

Nicht was ich denke, glaube, höre, sehe,
Dein Zauber bindet mich und deine Nähe ...
Und wenn du mich betrögest und mein Lieben,
Du wärest für mich dieselbe doch geblieben.⁸⁸⁴

Die Ursache für Arlettes Anziehungskraft auf Andrea liegt in dem von ihr ausgehenden »Zauber«. Jener stellt eine metaphorische Umschreibung für die von der präfigurierten Wahrnehmung perzipierten und infolgedessen stilisierten Sinneseindrücke dar,⁸⁸⁵ die Arlette bei der Hauptfigur hervorruft. Diese idealisiert wahrgenommenen Impressionen sind für den Protagonisten ausschlaggebend, während nicht stilisierten Denkvorstellungen und Eindrücken von anderen Reizquellen lediglich eine untergeordnete Bedeutung zukommt. Die von Andrea verkündete ausnahmslose Bindung an Arlette wird jedoch nicht nur grammatikalisch durch die Verwendung des Konjunktivs in Frage gestellt. Auch die Dame selbst verweist in ihrer Replik »Nimm dich in Acht, der Glaube ist gefährlich!«⁸⁸⁶ auf die Gefahr jener Geisteshaltung, die sich als durchaus begründet erweist. Tatsächlich hat Arlette Andrea zu Beginn des Stücks nämlich mit dessen Freund Lorenzo betrogen, was dem Protagonisten jedoch erst in der zweiten Hälfte des lyrischen Dramas bewusst wird.

Zunächst weist Andrea die Warnung Arlettes jedoch mit dem Verweis auf die Selbstbezüglichkeit aller zwischenmenschlichen Beziehungen zurück, ganz in Analogie zu seiner eigenen Konzeption interhumaner Relationen:

883 Vgl. HvHRuA1, S. 113. Vgl. dazu auch Peter Szondi: *Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 4: Das lyrische Drama des Fin de siècle*, S. 190.

884 HvHGD1, S. 215.

885 Vgl. Gisa Briese-Neumann: *Ästhet – Dilettant – Narziss. Untersuchungen zur Reflexion der Fin-de-siècle-Phänomene im Frühwerk Hofmannsthals*, S. 270.

886 HvHGD1, S. 215.

ANDREA

[...]

Und wenn sich jemals zwei ins Auge sehn,
So sieht ein jeder sich nur in dem andern.

ARLETTE

Und was sind jene, die wir Freunde nennen!

ANDREA

Die, drin wir klarer unser Selbst erkennen.

[...]

Die Freunde so, ihr Leben ist ein Schein,
Ich lebe, der sie brauche, ich allein!⁸⁸⁷

Die Konsequenz aus Andreas primär auf die Bereitstellung perzeptiv zu stilisierender Sinnesreize ausgelegten Form der Beziehung zu seinen Mitmenschen ist eine extreme Selbstbezogenheit. Letztere kommt sprachlich durch die Wiederholung des Personalpronomens »ich« im letzten Vers der Textstelle zum Ausdruck und ist derart ausgeprägt, dass sie Einfluss auf die Lebenskonzeption⁸⁸⁸ der Hauptfigur ausübt. Lebendig sind für Andrea Mitmenschen und Objekte nämlich lediglich insoweit, wie sie sein eigenes Leben um durch spezifische Sinneseindrücke suggerierte Stimmungen zu bereichern vermögen:

In jedem schläft ein Funken, der mir frommt,
Der früher, später doch zu Tage kommt:
Vielleicht ein Scherz, der meiner Laune streichelt,
Ein Wort vielleicht, das mir im Traume schmeichelt,
Ein neuer Rausch vielleicht, ein neu Genießen,
Vielleicht auch Qualen, die mir viel erschließen,
Vielleicht ein feiger, weicher Sklavensinn,
Vielleicht... was weiß ich noch... ich kann sie brauchen,⁸⁸⁹

Die Hingabe an den von temporären Sinneseindrücken geprägten Augenblick hat für den Lebensentwurf Andreas jedoch auch eine Kehrseite. In seiner Eigenschaft als temporäres und singuläres Phänomen ist jeder Augenblick einmalig. Das bedingungslose Einlassen auf bestimmte Sinnesreize setzt zwangsläufig eine Selektion voraus. Indem der Protagonist also bestimmte Impressionen perzipiert und vermittelt seiner präfigurierten Wahrnehmung stilisiert, lässt er andere Reize außer Acht, welche dadurch verloren gehen. Deswegen verspürt die Hauptfigur stets die Angst, durch die Stilisierung einzelner Sin-

887 Ebd., S. 216.

888 Zum Lebensbegriff Hofmannsthal vgl. Fußnote 848 dieser Arbeit.

889 HvHGD1, S. 216f.

neseindrücke zur Stimmung andere Sinnesreize und damit auch andere Stimmungen zu versäumen:⁸⁹⁰

Weil eine Angst nur ist in meiner Seele:
 Daß ich das Höchste, Tiefe, doch verfehle!
 [...]

 Darum, Arlette, bangt mir im Genusse,
 Ich zage, wenn der volle Becher schäumt,
 Ein Zweifel schreit in mir bei jedem Kusse:
 Hast du das Beste nicht, vielleicht, versäumt?!

Das von Andrea präferierte Ausleben des einzigartigen Augenblicks verläuft weniger unvoreingenommen, als es seine die Vergangenheit ablehnende Lebenskonzeption vermuten lassen könnte. Die Angst um den Verlust, also das unwiderrufliche Verpassen von interessanten Impressionen, bedingt eine abwägende Reflexion über den Augenblick selbst. Um nämlich einschätzen zu können, ob ein Augenblick einzigartig ist bzw. ob mit der Hingabe an spezifische Sinnesreize andere wahrnehmungswürdige Sinneseindrücke zu Unrecht außer Acht gelassen werden, bedarf es eines Vergleichs mit anderen temporären Impressionen. Durch eine solche Gegenüberstellung greift der Protagonist jedoch implizit Vergleichselemente aus der Vergangenheit auf, die außerhalb der Dimension des augenblicklichen Reizes liegen.⁸⁹² Die daraus resultierende Bezugnahme verstößt gegen die von der Hauptfigur intendierte, isolierte Hingabe an den gegenwärtigen Moment. Die von Andrea erhoffte Unmittelbarkeit der augenblicklichen Perzeption wird daher verfehlt.⁸⁹³

Diese aus der spezifischen Konzeption der Wahrnehmung des Augenblicks resultierende Neigung zur Reflexion wird durch Andreas Lebensweise bestärkt, deren erklärtes Ziel das Erreichen einer wahrnehmbaren Harmonie durch aktive Gestaltung der eigenen Existenz darstellt:

Ich aber will kein Dämmern, ich will Wachen,
 Ich will mein Leben fühlen, dichten, machen!
 Erst wenn zum Kranz sich jede Blume flicht,
 Wenn jede Lust die rechte Frucht sich bricht,

890 Vgl. dazu auch Michael Collel: *Der Seele gottverfluchte Hundegrotte. Poetische Gestaltung und gedankliche Struktur von ars vivendi und ars moriendi im Frühwerk Hugo von Hofmannsthal*, S. 138.

891 HvHGD1, S. 217.

892 Vgl. dazu auch Manfred Koch: *Mnemotechnik des Schönen. Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus*, S. 183.

893 Vgl. Evelyn Schels: *Die Tradition des lyrischen Dramas von Musset bis Hofmannsthal*, S. 169 und Peter Philipp Riedl: *Epochenbilder – Künstlertypologien. Beiträge zu Traditionsentwürfen in Literatur und Wissenschaft 1860 bis 1930*, S. 526.

Ein jedes Fühlen mit harmonisch spricht,
Dann ist das Leben Leben, früher nicht.⁸⁹⁴

Die besondere Qualität des eigenen Lebens resultiert für den Protagonisten aus der harmonisierenden Stilisierung der einzelnen spezifischen Sinneseindrücke zu einem stimmungstragenden Gesamtbild. Als solches erweist sich das Leben primär als Produkt von Andreas präfigurierter Wahrnehmung. Insbesondere der Blumenkranz kann dabei insofern als Symbol für den Lebensentwurf der Hauptfigur betrachtet werden, als die Verflechtung von Blumen zu einem Kranz einen Vorgang darstellt, in dem ästhetisch wohlgeformte Einzelelemente miteinander verbunden und dadurch zu einem umfassenden Gesamtkonstrukt zusammengefügt werden. Vor diesem Hintergrund kennzeichnet der Verweis auf die Dichtkunst in Form des Asyndetons »fühlen, dichten, machen« Andreas präfigurierte Wahrnehmungsweise und damit die durch diese bedingte Stilisierung der Sinnesreize als künstlerischen Vorgang. Der zuletzt angeführte Aspekt wird auch anhand der sprachlichen Gestaltung der Textstelle deutlich, und zwar nicht nur am Beispiel des bereits aufgeführten Asyndetons. Auch die Opposition von »Dämmern« und »Wachen« sowie die Metapher des Flechtens eines Blumenkranzes bringen die künstlerische Dimension der Wahrnehmung und damit auch der Lebensweise der Hauptfigur zum Ausdruck.

Die Relevanz der Kunst für den Lebensentwurf Andreas zeigt sich ferner anhand seiner Vorliebe für Kunstwerke.⁸⁹⁵ Auch jene ist jedoch seiner präfigurierten Wahrnehmung unterworfen. Dies verdeutlicht der Umstand, dass er ein vom befreundeten Maler Fortunio stammendes Gemälde durch ein anderes ersetzt:

Hat nicht die Laune Wechsel, nicht die Kraft?
Erwacht und stirbt nicht jede Leidenschaft?
[...]
Mir ist vor keinem meiner Triebe bange:
Ich lausche nur, was jeglicher verlange!
Da will der eine in Askese leben,
Mit keuschen Engeln Giottos sich umgeben,
Der andere will des Lebens reife Garben,
Des Meisters von Cadore heiße Farben,
Des dritten tolle Laune wird verlangen
Nach giorgioneskem Graun, Dämonenbängen;
Der nächste Tag wird Amoretten wollen,
Mit runden Gliedern, Händchen, rosig vollen,

894 HvHGD1, S. 217.

895 Vgl. dazu auch Evelyn Schels: *Die Tradition des lyrischen Dramas von Musset bis Hofmannsthal*, S. 168 und S. 169 sowie Bang-Soon Ahn: *Dekadenz in der Dichtung des Fin de siècle*, Göttingen: Cuvillier 1996, S. 168.

Und übermorgen brauch ich mystisch Sehnen
 Mit halben Farben, blassen Mädchen, Tränen...
 Ich will der freien Triebe freies Spiel,
 Beengt von keinem, auch nicht – deinem Stil!⁸⁹⁶

Andreas Wunsch nach dem unverbindlichen Ausleben seiner momentanen Launen erklärt dieser mittels einer Vielzahl von Verweisen auf spezifische bildende Künstler. Dieser Umstand kennzeichnet die Wahrnehmung der Hauptfigur explizit als präfiguriert. In ihrer Eigenschaft als Gemälde bieten die von jenen Malern geschaffenen Bilder dem Protagonisten visuelle Sinnesreize, welche dessen präfigurierte Wahrnehmung zu spezifischen Gemütszuständen in Beziehung setzt. Da Andrea einer jeden Gemütslage dieselbe Bedeutung zuschreibt, wie das Stilmittel der Personifikation versinnbildlicht, bleibt die Hauptfigur keinem einzelnen Sinneseindruck länger verhaftet, sondern wechselt diese je nach Befindlichkeit kontinuierlich. Infolge einer derartigen Laune hat der Protagonist auch das Gemälde Fortunios ausgetauscht.

Fortunios warnender Hinweis »Du trägst die Stimmung nicht, du läßt dich tragen«⁸⁹⁷ wird von Andrea zwar mit den Worten »Ist nicht dies ›Tragenlassen‹ auch ein Handeln?«⁸⁹⁸ zurückgewiesen. Der Umstand, dass die Hauptfigur ihre Replik in Form einer rhetorischen Frage formuliert, deutet allerdings auf jenen Widerspruch zwischen »›Tragenlassen‹« und »›Handeln‹« hin, an dem sich die Schwachpunkte der Lebenskonzeption des Protagonisten erkennen lassen. Hatte der Protagonist nämlich zunächst das Desiderat einer aktiven Gestaltung des Lebens proklamiert, so spezifiziert er jene Aktivität wenig später als passives Verfolgen von durch Sinneseindrücke evozierten Stimmungen.⁸⁹⁹

Andreas Hingabe an derartige Stimmungen führt dazu, dass ihm jegliche Form der dauerhaften, unwiderruflichen Entscheidung unmöglich ist.⁹⁰⁰ Dies zeigt sich unter anderem am Beispiel eines vom Protagonisten abgebrochenen Bauprojekts:

FORTUNIO

So baust du nicht?

896 HvHGD1, S. 223.

897 Ebd., S. 223.

898 Ebd., S. 223.

899 Vgl. dazu auch Evelyn Schels: *Die Tradition des lyrischen Dramas von Musset bis Hofmannsthal*, S. 173 und Ulrike Weinhold: *Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekadenz-Literatur*, S. 32 und S. 190.

900 Vgl. Peter Szondi: *Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 4: Das lyrische Drama des Fin de siècle*, S. 181 f und S. 189 und Michael Collet: *Der Seele gottverfluchte Hundegrotte. Poetische Gestaltung und gedankliche Struktur von ars vivendi und ars moriendi im Frühwerk Hugo von Hofmannsthal*, S. 139.

ANDREA

Jetzt nicht. Ein andermal.
 Jetzt nicht! Weil alles, was da wird und ragt,
 In Marmorformen reift – mir nichts mehr sagt!
 Weil meine Schöpferkraft am Schaffen stirbt
 Und die Erfüllung stets den Wunsch verdirbt.⁹⁰¹

Zur Planung und Vollendung eines Bauwerks bedarf es des fortlaufenden Festhaltens an einer in der Vergangenheit getroffenen Entscheidung.⁹⁰² Eine solche ist mit der Lebenskonzeption der Hauptfigur jedoch aus zwei Gründen nicht vereinbar: zum einen, da die zu Baubeginn vorherrschende Stimmung bereits verflogen ist. Zum anderen, weil der Konstruktion eines Gebäudes ein Vorgang der eingehenden Reflexion und der Planung vorausgeht. Der zuletzt Genannte führt dazu, dass die ursprüngliche Stimmung ihre Innovation und damit ihre Bedeutsamkeit für Andrea verliert, da auch dessen Freunde jene einzigartige Stimmung nicht mehr zu evozieren vermögen:

Gib mir die Weihe, Oheim Kardinal,
 Die mich erst schützt vor dieser Höllenqual!
 Entzünde, Dichter, wieder in der Brust
 Wie damals Kraft, Tyrannenkraft und Lust!
 Laß mich verkörpert sehen, Histrione,
 Mein Selbst von damals, mit dem wahren Tone!
 Laß du mich, Maler, Formen, Farben schauen,
 Die damals mich erfüllt: dann will ich bauen!

Pause

Ihr könnt es nicht: dann gibt's auch keine Pflicht,
 Die dieses Heut an jenes Damals flicht.⁹⁰³

Die für den Lebensentwurf Andreas charakteristische Opposition von Vergangenheit und Gegenwart wird sprachlich durch die gegensätzlichen Demonstrativpronomen herausgestellt (»dieses heut«, »jenes Damals«). Da die dem Fortgang der Zeit geschuldete Änderung der Eindrücke nach Ansicht des Protagonisten auch eine Veränderung des Ichs bedingt, sieht dieser zwischen seinem »Selbst von damals« und seinem gegenwärtigen Ich eine derart große Diskrepanz, dass ihm eine Vollendung des Bauwerks nicht mehr gerechtfertigt erscheint. Hofmannsthal greift damit die gegen Ende des 19. Jahrhunderts virulente, durch die kulturellen und wahrnehmungspsychologischen Entwick-

901 HvHGD1, S. 226f.

902 Vgl. Corinna Jäger-Trees: *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes*, Bern/Stuttgart: Haupt 1988 (=Sprache und Dichtung: NF, 38), S. 40.

903 HvHGD1, S. 227, Hervorhebungen im Original.

lungen⁹⁰⁴ bedingte Denkvorstellung von der Auflösung des Ichs auf, die mit Ernst Mach und Hermann Bahr zwei prominente Fürsprecher besaß.⁹⁰⁵ Wie hoch der Einfluss der Kunst auf die von Andrea geschilderte vergangene Stimmung war, verdeutlicht nicht nur die Bezugnahme auf den Dichter Fantasio, sondern insbesondere der Verweis auf den Maler Fortunio. Die vom Protagonisten dargestellte Betrachtung von Formen und Farben setzt die verloren gegangene Stimmung nämlich zu einem konkreten Prozess der visuellen Kunstrezeption in Beziehung.

Das demzufolge unvollendete Gebäude ist gleichsam ein Sinnbild, an dessen Beispiel sich die spezifische Wahrnehmungsweise der Hauptfigur erkennen lässt. Obwohl es aufgrund seines unfertigen Zustands seiner eigentlichen Funktion nicht gerecht werden kann, ist es dem Protagonisten insofern von Nutzen, als er sich von der Ruine neue Impressionen erhofft, aus welchen seine präfigurierte Wahrnehmung neue Stimmungen zu generieren vermag:

Dann sollen in den Teich, den spiegelnd blauen,
Ruinen, totgeboren, niederschauen
Ich sehe schon das irre Mondenlicht,
Wie's durch geborstne Säulen zitternd bricht.
Ich sehe schon die schaumgekrönten Wogen,
Sich sprühend brechen an zersprengten Bogen.
Und langsam webt die Zeit um diese Mauern
Ein blasses, königliches, wahres Trauern:
Dann wird, was heute quält mich ein Mißlingen,
Uns schmerzlich reiche, leise Träume bringen.⁹⁰⁶

904 Vgl. Elena Raponi: »La ›dissoluzione‹ dell'Io e il problema della responsabilità in Hugo von Hofmannsthal«, S. 202 und S. 209f.

905 Vgl. dazu Fußnote 169 der vorliegenden Studie. Auf Parallelen zwischen Mach und Hofmannsthal haben unter anderem Gotthart Wunberg und Evelyn Schels hingewiesen. Vgl. Gotthart Wunberg: *Der frühe Hofmannsthal: Schizophrenie als dichterische Struktur. Mit einer umfassenden Bibliographie zur Sekundärliteratur*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer 1965 (=Sprache und Literatur, 25), S. 31 ff bzw. Evelyn Schels: *Die Tradition des lyrischen Dramas von Musset bis Hofmannsthal*, S. 161 ff. Corinna Jäger-Trees sieht insbesondere im Hinblick auf den Protagonisten des lyrischen Dramas eine deutliche Affinität zu Mach. Vgl. Corinna Jäger-Trees: *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes*, S. 35f. Claudia Monti hingegen ist der Auffassung, es existieren lediglich »allgemeine, nicht spezifische Analogien« zwischen Hofmannsthal und Mach. Claudia Monti: »Mach und die oesterreichische Literatur: Bahr, Hofmannsthal, Musil«, in: Giuseppe Farese (Hrsg.): *Akten des Internationalen Symposiums »Arthur Schnitzler und seine Zeit«*, Bern/Frankfurt a. M./New York: Lang 1985 (=Jahrbuch für internationale Germanistik: Reihe A, Kongreßberichte, 13), S. 263–283, hier S. 266. Angelika Jacobs wiederum sieht in dem Stück eher den Einfluss von Hermann Bahrs Rezeption Ernst Machs. Vgl. Angelika Jacobs: »Den ›Geist der Nacht‹ sehen. Stimmungskunst in Hofmannsthals lyrischen Dramen«. Vgl. dazu auch Elena Raponi: »La ›dissoluzione‹ dell'Io e il problema della responsabilità in Hugo von Hofmannsthal«, S. 199–206.

906 HvHGD1, S. 227.

Vor dem Hintergrund des Zustands des Bauwerks antizipiert Andrea bereits die Perzeption jener optischen Sinnesreize imaginativ,⁹⁰⁷ die er sich vom unvollendeten Gebäude erhofft. Auf Grundlage jener Impressionen weist der Protagonist der imaginativ wahrgenommenen Szenerie eine melancholische Stimmung⁹⁰⁸ zu (»Ein blasses, königliches, wahres Trauern«), unter deren Einfluss das seiner Funktion beraubte Gebäude als Ruine zur Reizquelle für Sinneseindrücke, genauer gesagt zum Ursprung »schmerzlich reiche[r], leise[r] Träume«, umgedeutet wird.⁹⁰⁹

Am Beispiel des nicht vollendeten Bauprojekts offenbart sich eine weitere durch seinen Lebensentwurf bedingte Charaktereigenschaft Andreas: seine Entscheidungsschwäche, die er durch die Beratung seitens seiner Freunde zu kompensieren versucht, etwa um den geeigneten Ort für die Konstruktion einer Anlegestelle wählen zu können:

Ihr sollt mir raten. Denn ich taste kläglich,
Wenn mich die Dinge zwingen zum Entscheiden:
Mich zu entschließen, ist mir unerträglich,
Und jedes Wählen ein wahllos Leiden.⁹¹⁰

Obwohl die Freunde dem Protagonisten bei der Auswahl des Standorts der Anlegestelle behilflich sein sollen, macht er ihnen wenig später ihre von der momentanen Stimmung unabhängige Entschlossenheit zum Vorwurf:

Wie michs zuweilen ekelt vor der Schar!
Nimmt keiner doch des Augenblicks Verlangen,
Den Geist des Augenblickes keiner wahr!⁹¹¹

Den Unterschied zwischen seinen Freunden und sich selbst sieht Andrea in der Wahrnehmung des Augenblicks, wie die chiasmatische Anordnung der Worte »Augenblicks« bzw. »Augenblickes« sowie des zweifach auftretenden Indefinitpronomens »keiner« verdeutlicht. Im Gegensatz zu seinen Freunden ist der

907 Dies wird durch die zweifach auftretende Wendung »Ich sehe schon« zum Ausdruck gebracht.

908 Angelika Jacobs hebt die Relevanz dieses Elements für die Hauptfigur hervor und verweist auf »das ekstatische Ausleben der momentanen Stimmung« des Protagonisten. Angelika Jacobs: »Den ›Geist der Nacht‹ sehen. Stimmungskunst in Hofmannsthals lyrischen Dramen«, S. 6. Zum Stimmungsbegriff des frühen Hofmannsthals vgl. ebd. sowie, unter Berücksichtigung des geistesgeschichtlichen bzw. lebensphilosophischen Hintergrunds, Anna-Katharina Gisbertz: *Stimmung – Leib – Sprache – Eine Konfiguration in der Wiener Moderne*, insbesondere S. 99–128.

909 Vgl. Corinna Jäger-Trees: *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes*, S. 40 und Evelyn Schels: *Die Tradition des lyrischen Dramas von Musset bis Hofmannsthal*, S. 174.

910 HvHGD1, S. 227.

911 Ebd., S. 231.

Protagonist dank seiner präfigurierten Wahrnehmung dazu in der Lage, die wechselhaften Sinneseindrücke zu einer momentanen Stimmung zu stilisieren, die als temporäres Entscheidungskriterium fungiert. Am Beispiel der daraus resultierenden Augenblicksbezogenheit aller Entscheidungen der Hauptfigur zeigt sich das ambivalente Verhältnis, das diese zu ihren Freunden pflegt. Schließlich sind die zuletzt Genannten Andrea, trotz der von ihm geäußerten Kritik, nicht nur sowohl als Reizquellen als auch als Entscheidungshilfen dienlich; auch die Freunde ziehen aus ihrer Beziehung zur Hauptfigur einen Vorteil. Wenn Andrea also seinerseits einen bestimmten Nutzen aus der Relation zu seinen Freunden zieht, so gilt dies, wie Arlette anmerkt, umgekehrt ebenso für dessen Freunde, die die Gesellschaft des Protagonisten vor allem deshalb suchen, weil sie diesen »brauchen können«⁹¹².

Moralische Bedenken, die im Rahmen einer derartigen, auf den persönlichen Nutzen abzielenden Beziehung zu den Mitmenschen aufkommen könnten, sind für Andrea nicht von Belang. Seiner Wahrnehmungskonzeption zufolge betrachtet der Protagonist Lügen und Täuschungen nicht aus moralischer Perspektive, sondern vielmehr hinsichtlich ihrer Eignung zur Stilisierung vorübergehender Impressionen zur Stimmung:

Es ist manchmal so gut, Verrat zu üben!
 So reizend, grundlos, sinnlos zu betrüben!
 Der gerade weg liegt manchesmal so fern!
 Wir lügen alle und ich selbst – wie gern!
 O goldne Lügen, werdend ohne Grund,
 Ein Trieb der Kunst, im unbewußten Mund!
 O weise Lügen, mühevoll gewebt,
 Wo eins das andre färbt und hält und hebt!
 [...]
 Eintönig ist das Gute, schal und bleich,
 Allein die Sünde ist unendlich reich!⁹¹³

Lüge und Wahrheit stellen für Andrea keine moralischen, sondern lediglich ästhetische⁹¹⁴ Kategorien dar.⁹¹⁵ Als solche vermag er sie, gemäß der für seine Lebenskonzeption charakteristischen Hingabe an den Augenblick, zur Erzeugung spezifischer Stimmungen zu instrumentalisieren.⁹¹⁶

912 Ebd., S. 215.

913 Ebd., S. 225.

914 Diesbezüglich weist Andrea deutliche Parallelen zur Hauptfigur aus Oscar Wildes Roman *The Picture of Dorian Gray* auf. Vgl. Kapitel 7. dieser Arbeit.

915 Vgl. Evelyn Schels: *Die Tradition des lyrischen Dramas von Musset bis Hofmannsthal*, S. 170.

916 Ulrike Weinhold deutet die Lüge insofern als einen Trieb der Kunst der Hauptfigur, »als Kunst die Verwandlung von Wirklichkeit in eine subjektive Empfindungs- und Stimmungswelt [...] bedeutet«. Ulrike Weinhold: *Künstlichkeit und Kunst in der deutschspra-*

Doch nicht nur Lüge und Täuschung, sondern auch Ereignisse werden von der Hauptfigur auf ihre ästhetische Dimension reduziert, um sie als Quelle für Sinnesreize und damit zur Erzeugung von temporären Stimmungen zu nutzen. Dies wird deutlich, als Andreas früherer Gefährte Marsilio diesen aufsucht und um Schutz bittet. Dabei schildert Marsilio dem Protagonisten die Ausbreitung der durch den Bußprediger Girolamo Savonarola inspirierten religiösen Bewegung und verwendet dazu zahlreiche Motive aus dem Bereich des christlichen Glaubens. Letztere werden von der Hauptfigur in ihrer Antwort an Marsilio zwar aufgegriffen; dabei nimmt Andrea jedoch nicht auf die theologische Bedeutung der Sinnbilder Bezug, sondern auf deren ästhetische Implikationen, wie eine Gegenüberstellung beider Textstellen verdeutlicht:

Marsilio

Andrea

Von Padua entzündet soll auf Erden

Ich will dich schützen: hier in meinem Haus,

Das **Licht** Savonarolas wieder werden,

Von **Licht** umfunkelt, zwischen Spiel und Schmaus,

Flammt durch den Qualm der Nacht das **Kreuzeszeichen**,

Hier sollen sie das **Kreuz**, die Geißel finden,

Der reinigenden Reue **heller Brand** [...]

Und wenn Sie einen **Scheiterhaufen Schichten** [...]

Flammt durch den **Qualm** der Nacht das Kreuzeszeichen,

Und wenn du weckst die heiligtollen **Gluten**

Mit feuchten **Geißeln**, blutbesprengten Haaren

Hier sollen sie das Kreuz, die **Geißel** finden

Durchziehn Perugia schon die **Büßerscharen**.

Und taumelnd schlingen einen **Büßerreigen**...

Auf ihren **Stirnen**, den verklärten, bleichen,

Die **Stirnen** in den Staub des Bodens neigen,

Der **heilgen** Wut kann keiner widerstehen⁹¹⁷

Und wenn du weckst die **heiligtollen** Gluten,⁹¹⁸

In seiner Antwort auf Marsilio greift der Protagonist sowohl auf zahlreiche religiöse Motive als auch auf die rhetorische Figur der Alliteration zurück. Der Umstand, dass sowohl jene Motive als auch die Stilfigur der Alliteration bereits in der Schilderung Marsilios aufgetreten waren, markiert Andreas Wahrnehmung auf intratextueller Ebene als präfiguriert.

chigen Dekadenz-Literatur, S. 29. Vgl. hierzu auch Peter Szondi: *Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 4: Das lyrische Drama des Fin de siècle*, S. 174f.

917 HvHGD1, S. 220, meine Hervorhebungen.

918 Ebd., S. 221, meine Hervorhebungen.

Marsilio

Von Padua entzündet soll auf Erden
 Das Licht Savonarolas wieder werden,
 Der reinigenden Reue heller Brand
 Hinfahren durch dies angefaulte Land.
 Mit feuchten Geißeln, blutbesprengten
 Haaren
 Durchziehn Perugia schon die
 Büsserscharen.
 Es zucken feige die zerfleischten Glieder,
 Des Geistes Sieg verkünden ihre Lieder.
 Auf ihren Stirnen, den verklärten, bleichen,
 Flammt durch den Qualm der Nacht das
 Kreuzeszeichen,
 Es geht vor unsrer Schar ein Gotteswehen,
 Der heiligen Wut kann keiner
 widerstehen.⁹¹⁹

Andrea

Ich will dich schützen: hier in meinem
 Haus,
 Von Licht umfunkelt, zwischen **Spiel** und
Schmaus,
 Hier sollen sie das Kreuz, die Geißel finden,
 Den **Totenkopf** in **blutigen Gewinden!**
 Ein **Grabesschauer** soll den Saal
 durchfluten,
 Und wenn du weckst die heiligtollen Gluten,
 Und wenn Sie einen Scheiterhaufen
 Schichten
 Aus **Bildern, Blumen, Teppichen,**
Gedichten,
 Wenn sie vergessen auf ihr eignes Grauen
 Und taumelnd schlingen einen
 Büsserreigen...
 Die Stirnen in den Staub des Bodens neigen,
 Zu Füßen dir die **blassen, schönen**
Frauen!...
 Ich will dich Schützen, denn das möchte ich
 schauen.⁹²⁰

Trotz der motivischen und stilistischen Parallelen unterscheiden sich die Äußerungen der Hauptfigur deutlich von der Darstellung Marsilios. Dies illustrieren unter anderem die vom Protagonisten in seiner Replik ergänzten Elemente:

Die von Andrea ergänzten Sinnbilder lassen sich drei Bildfeldern zuordnen: dem Spektakel (»Spiel«, »Schmaus«), dem Tod (»Totenkopf«, »blutigen Gewinden«, »Grabesschauer«) und der ästhetischen Schönheit (»Bildern«, »Blumen«, »Teppichen«, »Gedichten«, »blassen, schönen Frauen«). Alle drei Bereiche illustrieren, wie Andrea die von Marsilio genannten Elemente im Sinne seiner auf die augenblickliche Stimmung ausgerichteten Lebenskonzeption refunktionalisiert: Während etwa in der Schilderung Marsilios die Feuersymbolik eine religiös motivierte, geistig-seelische Reinigung durch die Abkehr von einem materiellen und zügellosen Lebensstil zum Ausdruck bringen soll, setzt Andrea jenes Bildfeld zur Verbrennung von aufgehäuften Wert- und Kunstgegenständen⁹²¹ in Beziehung. Nicht die theologische Botschaft der Savonarolabewegung

919 Ebd., S. 220.

920 Ebd., S. 221, meine Hervorhebungen.

921 Andreas Verweis auf den Scheiterhaufen kann als Anspielung auf den von Girolamo Savonarola am 07. 02. 1497 initiierten *falò delle vanità* verstanden werden. Dabei handelte es sich um einen Umzug, in dessen Verlauf Luxusgüter und Gegenstände mit erotischer Konnotation von Anhängern des Bußpredigers konfisziert und danach auf der *Piazza della Si-*

ist für den Protagonisten nämlich von Bedeutung; stattdessen steht die durch die Anhänger des Predigers erzeugte Vielfalt an Sinnesreizen im Vordergrund. Ausgehend von jenen Sinneseindrücken evoziert die Hauptfigur eine Stimmung des Todes und der Zerstörung. Auf diese Weise stilisiert die präfigurierte Wahrnehmung Andreas die Bußbewegung zu einem ästhetischen Schauspiel, wie vor allem der letzte Vers des Protagonisten darlegt: Er möchte Marsilio nämlich Schutz gewähren, um zu »schauen«, also, um seiner präfigurierten Wahrnehmung die Perzeption der durch die Anhänger Savonarolas hervorgegerufenen Sinnesreize zu ermöglichen.⁹²² Die Wahrnehmungsweise der Hauptfigur hat dabei erhebliche Auswirkungen auf das metaphysische Bezugssystem ihrer Darstellung. Obgleich Andrea und Marsilio in ihren Schilderungen im Wesentlichen die gleichen visuellen Elemente verwenden, tritt bei der Darstellung des Protagonisten der religiöse Referenzrahmen der Bewegung in den Hintergrund. Damit verliert das Ereignis allerdings auch die Relation zu jener Instanz, die ihm seinen metaphysischen Sinn verleiht. In den Ausführungen der Hauptfigur kann dem dargestellten Schauspiel daher kein metaphysischer, sondern lediglich ein ästhetischer Wert zukommen.

Indem Andrea Marsilio als Gast in sein Haus aufnimmt, untergräbt der Protagonist indessen seine eigene Lebenskonzeption. Obwohl die Hauptfigur nämlich zunächst angegeben hatte, die Vergangenheit als belanglos zu erachten und zugunsten des gegenwärtigen Augenblicks zu vernachlässigen, zeigt ihr Umgang mit Marsilio, dass sie die Vergangenheit nicht gänzlich ablehnt. Da sich Andrea von seiner früheren Beziehung zu seinem Gefährten neue Sinneseindrücke für seine präfigurierte Wahrnehmung erhofft, wird die Vergangenheit vom Protagonisten zur Reizquelle für die Gegenwart verklärt; und das, obwohl Andrea seine frühere Relation zu Marsilio zunächst befremdlich erscheint:

Du Stück lebendiger Vergangenheit,
Wie unverständlich, unerreichbar weit!
Wie schwebst du schattenhaft und fremd vorbei,
Du abgestreiftes, enges Kleid: Partei!⁹²³

Spätestens mit der Einladung Marsilios in sein Haus widerlegt Andrea zumindest symbolisch die von ihm formulierten Leitsätze. Damit kann der frühere

gnoria in Florenz verbrannt wurden. Vgl. dazu Desmond Seward: *The burning of the vanities. Savonarola and the Borgia Pope*, Stroud: Sutton 2006, vor allem S. 159–169.

922 Vgl. dazu auch Peter Szondi: *Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 4: Das lyrische Drama des Fin de siècle*, S. 181f, Corinna Jäger-Trees: *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes*, S. 38 und Joëlle Stoupy: *Maître de l'heure. Die Rezeption Paul Bourgets in der deutschsprachigen Literatur um 1890: Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Leopold von Andrian, Heinrich Mann, Thomas Mann und Friedrich Nietzsche*, S. 148.

923 HvHGD1, S. 220.

Gefährte als Beleg dafür betrachtet werden, dass die Vergangenheit nicht einfach problemlos ›abgestreift‹ werden kann, wie die Metapher im letzten der zitierten Verse vermuten lassen würde. Dieser Umstand wird der Hauptfigur jedoch erst in der zweiten Hälfte des lyrischen Dramas bewusst, nach einem Dialog mit Arlette:

ANDREA

[...]

O denkst du noch an jene Nacht, Arlette:
Wir flogen mit dem Sturme um die Wette...
Kein Lichtstrahl ... nur Blitze zuckend Licht
Zeigt mir die Klippen, weißen Schaum, den Mast.

ARLETTE *mit zurückgeworfenen Armen und halbgeschlossenen Augen, stehend*

Ich schloß die Augen... aber fest und warm,
An deiner Brust ... hielt mich dein Arm umfaßt.

ANDREA *schnell*

Das war nicht mein, das war Lorenzos Arm!
Ich saß am Steuer.

ARLETTE *in der Erinnerung versunken, ohne recht auf ihn zu hören, nickend*

Mir war wie im Traum.
Ich dachte nicht. Versunken Zeit und Raum,
Vor mir noch seh ich jenen, fern und bleich...
Verschwommen alles... der das Steuer hielt,
Lorenzo... fremd erschien mir sein Gesicht...
Ich kannt' ihn kaum... Mir war nicht kalt, nicht bang,
Ich fühlte nur den Arm, der mich umschlang...
Dann schlief ich ein...

ANDREA *sehr laut.*

Das war Lorenzo nicht!
Mißtrauisch auf sie zugehend
Ich saß am Steuer.⁹²⁴

In der vorliegenden Szene ist es Andrea selbst, der auf die Vergangenheit Bezug nimmt, diese dadurch evoziert und damit implizit gegen sein eigenes Credo verstößt. Indem er auf einzelne visuelle Sinneseindrücke verweist, die seine präfigurierte Wahrnehmung zur damaligen Stimmung stilisiert hatte, ruft er jene Atmosphäre auch Arlette ins Gedächtnis. Arlette folgt daraufhin Andreas proklamiertem Ideal und gibt sich dem erinnerten Augenblick gänzlich hin, wie die Regieanweisungen zu ihrer Gestik und Mimik verdeutlichen. In Arlettes Schilderung stehen die zeitlichen, räumlichen und witterungsbedingten Rahmenbedingungen im Hintergrund, während die Dame die ungünstigen Sicht-

924 Ebd., S. 232f, Hervorhebungen im Original.

verhältnisse («Verschwommen alles») einerseits zu einer traumähnlichen Stimmung verklärt und durch das Schließen der Augen andererseits die taktilen Sinnesreize in den Vordergrund stellt. In ihrer rein momentanen Bedeutung stellen sowohl Andrea als auch Lorenzo für Arlette in erster Linie Reizquellen dar; ein Unterschied besteht nur im persönlichen Verhältnis der Dame zu beiden Männern. Letzteres kann dem Lebensentwurf des Protagonisten zufolge jedoch nicht als Unterscheidungskriterium dienen, weil in der Lebens- und Wahrnehmungskonzeption Andreas auch zwischenmenschliche Beziehungen lediglich hinsichtlich der durch sie evozierten Impressionen von Bedeutung sind. Indem Arlette den von Andrea proklamierten Wahrnehmungs- und Lebensentwurf in die Tat umsetzt⁹²⁵ und sowohl den Protagonisten als auch Lorenzo demzufolge auf die durch sie hervorgerufenen Sinnesreize reduziert, macht sie beide Figuren letztlich austauschbar.⁹²⁶ Erst dieser Umstand macht die Verwechslung der beiden Männer möglich.⁹²⁷

Die seiner Lebens- und Wahrnehmungskonzeption implizite Problematik wird Andrea durch den Betrug Arlettes zwar ein erstes Mal vor Augen geführt; die vollständige Tragweite ihrer Worte erschließt sich ihm jedoch erst nach einem Gespräch mit dem Dichter Fantasio über eine zuvor am Haus Andreas vorbeigezogene Gruppe von Flagellanten:

FANTASIO

Gedanken weckts in mir, erkenntnisschwer.
 Mir ist, als hätt ich Heiliges erlebt.
 Grad wie wenn Worte, die wir täglich sprechen,
 In unsre Seelen plötzlich leuchtend brechen,

925 Vgl. Bang-Soon Ahn: *Dekadenz in der Dichtung des Fin de siècle*, S. 172, Peter Philipp Riedl: *Epochenbilder – Künstlertypologien. Beiträge zu Traditionsentwürfen in Literatur und Wissenschaft 1860 bis 1930*, S. 526f.

926 Vgl. Corinna Jäger-Trees: *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes*, S. 41.

927 Die Forschung hat dabei auf einige Unterschiede zwischen Arlette und Andrea hingewiesen. So gibt Gerhart Pickerodt an, Arlette verwirkliche den impressionistischen Aspekt von Andreas Lehre, da sie keinen Anspruch auf die ästhetische Stilisierung ihrer eigenen Existenz erhebe. Vgl. Gerhart Pickerodt: *Hofmannsthals Dramen. Kritik ihres historischen Gehalts*, Stuttgart: Metzler 1968 (=Studien zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, 5), S. 21. Manfred Koch ist der Ansicht, Arlettes Gefühlswelt unterscheide sich insofern deutlich von jener Andreas, als bei Arlette die Ganzheit des Gefühls vorliege, die sich nicht auf einen einzelnen Menschen projizieren lasse. Manfred Koch: *Mnemo-technik des Schönen. Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus*, S. 182. Interessant ist in diesem Kontext auch die Beobachtung Peter Szondis, dass die Unterscheidung zwischen Arlette und Andrea auch als Opposition zwischen der Proustschen ›mémoire involontaire‹ (Arlette) und der Bergsonschen ›mémoire volontaire‹ (Andrea) gedeutet werden kann. Vgl. Peter Szondi: *Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 4: Das lyrische Drama des Fin de siècle*, S. 193f.

Wenn sich von ihnen das Gemeine hebt
Und uns ihr Sinn lebendig, ganz erwacht!⁹²⁸

Aus epistemologischer Perspektive kann Fantasios Beschreibung als plötzlicher, durch Sprache ausgelöster Erkenntnisvorgang⁹²⁹ gedeutet werden. Dessen Bedeutung wird durch den Verweis auf die Sakralität des Geschehens herausgestellt, während die Entfaltung des Sinns durch das Adjektiv »lebendig« eine existenzielle Nuance erhält. Bedeutend ist dabei die Unterscheidung zwischen dem alltäglichen Sprachgebrauch und dem unerwartet offenbarten, einzigartigen Wortsinn: Der Erkenntnisgewinn Fantasios resultiert nämlich aus einer Übertragung des von ihm beobachteten Vorgangs auf einen allgemeineren Kontext. Während Andreas Wahrnehmungsmodell die perzipierten Sinneseindrücke als Augenblickserfahrung isoliert wahrnimmt und zu stimmungserzeugenden Elementen stilisiert, nimmt Fantasio den Flagellantenumzug zum Anlass, um darin einen höheren Sinn zu erkennen, der über die wahrnehmbaren Sinnesreize hinausgeht:

Um uns ist immer halbe Nacht.
Wir wandeln stets auf Perlen, staubbedeckt,
Bis ihren Glanz des Zufalls Strahl erweckt.
Die meisten sind durchs Leben hingegangen,
Ein blutleer Volk von Gegenwartsverächtern,
Gespenstisch wandelnd zwischen den Geschlechtern
Durch aller Farben glühend starkes Prangen,
Durch aller Stürme heilig großes Grauen,
In taubem Hören und in blindem Schauen,
In einem Leben ohne Sinn verloren:
Und selten nahet, was sie Gnade nennen,
Das heilige, das wirkliche Erkennen,
Das wir erstreben als die höchste Gunst
Des großen Wissens und der großen Kunst.
Denn ihnen ist die Heiligkeit und Reinheit
Das gleiche Heil, das uns die Lebenseinheit.⁹³⁰

Beachtenswert an Fantasios Ausführungen sind insbesondere zwei Aspekte: zum einen die hohe Anzahl an Ausdrücken, die auf eine Form der Wahrnehmung bzw. auf deren Einschränkung verweisen⁹³¹; zum anderen die unterschiedlichen

928 HvHGD1, S. 235.

929 Auf eine Erkenntnis verweist auch Evelyn Schels. Vgl. Evelyn Schels: *Die Tradition des lyrischen Dramas von Musset bis Hofmannsthal*, S. 175f. Vgl. hierzu auch Peter Szondi, der die Worte Fantasios als implizite Kritik an Andrea auffasst. Vgl. Peter Szondi: *Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 4: Das lyrische Drama des Fin de siècle*, S. 199ff.

930 HvHGD1, S. 235f.

931 Diesen Umstand illustrieren in Bezug auf die visuelle Perzeption die beiden metaphorischen Wendungen »immer halbe Nacht« und »Perlen, staubbedeckt«.

Bezugnahmen auf das Phänomen des Lebens.⁹³² Beide Aspekte spielen eine zentrale Rolle für den von Fantasio geschilderten Erkenntnisprozess. Der Dichter unterscheidet in seinen Ausführungen nämlich zwischen zwei unterschiedlichen Gruppen von Menschen, wie die Gegenüberstellung der Personalpronomen »Wir« und »sie« verdeutlicht. Was beide Gruppen gemeinsam haben, ist der Wunsch nach einer in historisch-metaphysischer Hinsicht sinnbildenden Erkenntnis, die sich dem einzelnen Subjekt jedoch in der Regel selten und nur zufällig⁹³³ offenbart. Was die zwei Personenkreise hingegen unterscheidet, ist die durch die Erkenntnis enthüllte Instanz der Sinnbildung. Während der Wunsch nach Erkenntnis in Form religiöser Sinnbildung (»Heil«) die erste Gruppe zu ihrem Flagellantenumzug bewegt hat, sucht die zweite Gruppe, zu der Fantasio gehört, die sinnbildende Erkenntnis vor allem in den Bereichen des Wissens und der Kunst. Für den Dichter stellen Wissen und Kunst somit Mittel zur sinnbildenden Erkenntnis dar, mit deren Hilfe eine erstrebenswerte und harmonische Form der Existenz erreicht werden kann, welche er als »Lebenseinheit« bezeichnet. Die dafür notwendige »Erleuchtung« tritt in erster Linie als Folge eines sinnlichen Wahrnehmungsprozesses eines künstlerisch-ästhetischen Schauspiels, Phänomens oder Gegenstands ein.⁹³⁴ Die meisten Menschen bestreiten nach Auffassung Fantasios ihre Existenz jedoch insofern als »Gegenwartsverächter[n]«, als ihre gegenwärtige Wahrnehmung derart weitreichenden Sinneseindrücken nicht die notwendige Aufmerksamkeit widmet (»Durch aller Farben glühend starkes Prangen, Durch aller Stürme heilig großes Grauen«). Infolge dieser eingeschränkten und unzureichenden Wahrnehmungsleistung bleibt den meisten Menschen daher eine über die bloße Perzeption des Sinnesreizes hinausgehende, im Hinblick auf ihre Existenz sinnbildende Erkenntnis verwehrt, wie die beiden »Contradictiones in adiecto« »In taubem Hören« sowie »in blindem Schauen« zum Ausdruck bringen.⁹³⁵

Wenn Fantasio die aus der sinnlichen Wahrnehmung zu gewinnende Erkenntnis als einen Weg zur »Lebenseinheit« beschreibt, so skizziert er damit eine Lebenskonzeption, die dem von Andrea proklamierten Lebensentwurf in zweierlei Hinsicht diametral gegenübersteht.⁹³⁶ Zum einen sieht das von der

932 Derartige Anspielungen stellen die nachfolgenden Ausdrücke dar: »durchs Leben hingegangen«, »blutleer«, »In einem Leben ohne Sinn verloren«, »Lebenseinheit«.

933 Vgl. zum Element des Zufalls in *Gestern* sowie zu dessen Quellen Katharina Mommsen: »Loris und Nietzsche. Hofmannsthals *Gestern* und frühe Gedichte in neuer Sicht«, in: *German Life & Letters* Bd. 1/1980–81, S. 49–63, hier S. 59f.

934 Vgl. dazu auch Peter Szondi: *Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 4: Das lyrische Drama des Fin de siècle*, S. 198–203.

935 Sinnbildlich dafür sind die von Fantasio verwendeten Ausdrücke »Gespenstisch wandelnd« sowie »In einem Leben ohne Sinn verloren«.

936 Vgl. Peter Szondi: *Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 4: Das lyrische Drama des Fin de siècle*, S. 201–203, Corinna Jäger-Trees: *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen*

Hauptfigur formulierte Ziel die bedingungslose Stilisierung der augenblicklichen Impression zur einzigartigen Stimmung eine über den Moment hinausgehende Erkenntnis nicht vor. Zum anderen ist die von Fantasio beschriebene Totalität, die eine Harmonisierung von Erkenntnis, Wahrnehmung und Leben zugleich impliziert, insoweit mit dem Credo des Protagonisten unvereinbar, als Andrea die gleichzeitige Existenz mehrerer gleichwertiger bedeutungs- und stimmungstragender Elemente durch den vollständigen Fokus auf die einzelne, augenblickliche Stimmung ausschließt.

In Anbetracht der Ausführungen Fantasios stellt Andrea sein eigenes Lebensmodell zunehmend in Frage und überträgt die Worte des Dichters auf seine eigene Situation:

ANDREA

[...]

Du sagst, du hast in deiner Kunst erlebt,

Langsam suchend

Daß machmal Worte, die wir täglich sprechen,

In unsre Seele plötzlich, leuchtend brechen,

Daß sich von ihnen das Gemeine hebt

Und daß ihr Sinn lebendig, ganz erwacht?

[...] Doch kann es nicht geschehen,

Daß wir auf einmal neu das Alte sehen?

Und kanns nicht sein, daß, wie ein altklug Kind,

Wir sehend doch nicht sehen, was wir sind,

Mit anempfundener Enttäuschung prahlen

Und spät, erst spät, mit wahren Leiden zahlen!⁹³⁷

Indem Andrea die Worte Fantasios zum Teil wörtlich aufgreift, beschreibt er den Prozess der Erkenntnis, ebenso wie der Dichter zuvor, metaphorisch als Wahrnehmungsvorgang. Insbesondere die Wendung »auf einmal neu das Alte sehen« impliziert eine infolge eines Erkenntnisvorgangs veränderte Wahrnehmung einer Sache, in diesem Fall seiner eigenen Beziehung zu Arlette. Bedeutend ist dabei Andreas Unterscheidung zwischen »anempfundener Enttäuschung« und »wahren Leiden«, die die von Fantasio angeführte gegensätzliche Struktur aufgreift. Das Phänomen der »Anempfindung«⁹³⁸ hatte Hofmannsthal nämlich in

und Erzählungen des Frühwerkes, S. 42f und Evelyn Schels: *Die Tradition des lyrischen Dramas von Musset bis Hofmannsthal*, S. 172.

937 HvHGD1, S. 237, Hervorhebungen im Original.

938 Zum Phänomen der Anempfindung vgl. Michael Wieler: *Dilettantismus – Wesen und Geschichte. Am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann*, S. 74–82 sowie Ingo Stöckmann: *Der Wille zum Willen. Der Naturalismus und die Gründung der literarischen Moderne, 1880–1900*, S. 372–388. Ingo Stöckmann deutet das Phänomen der Anempfindung als Ausdruck einer gesamteuropäischen »Hermeneutik der Anverwandlung im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts« und zeigt es auch in den Texten weiterer deutschsprachiger Autoren auf. Ebd., S. 381.

einem Aufsatz über Hermann Bahrs Drama *Die Mutter* vor dem Hintergrund des Dilettantismus⁹³⁹ thematisiert:

Die handelnden Menschen in Bahrs neuestem Buch »Mutter« sind, was er selbst, Künstler des gesteigerten Lebens, der raffinierten Empfindung, der potenzierten Sensation. »Mutter« ist modern und romantisch zugleich, indem es moderne Motive ins Romantische zuspitzt, verzerrt, hinüberbildet. Denn Romantik ist ja gar nichts Selbstständiges, sie ist Krankheit der reinen Kunst, wie der Dilettantismus, das Anempfindungsvermögen, Krankheit des Empfindungsvermögens ist. [...] Man kann sich kein Milieu erschaffen, wie man sich keine Heimat machen kann; man kann keine fremden, angefühlten Empfindungen künstlerisch gestalten. Der Dilettantismus will beides.⁹⁴⁰

Die Ausführungen Hofmannsthals über die Figuren in Bahrs Drama weisen deutliche Parallelen zur Hauptfigur des lyrischen Dramas *Gestern* auf. Andrea betrachtet Emotionen nämlich hinsichtlich ihrer Möglichkeit zu einer spezifischen Form der »Potenzierung«: Gefühle sind für den Protagonisten lediglich so weit relevant, wie sie seiner präfigurierten Wahrnehmung die Stilisierung zu einer augenblicklichen Stimmung ermöglichen. Ob das jeweilige Gefühl dabei der Befindlichkeit Andreas entspringt oder fremd ist und von diesem lediglich zur Evokation einer Stimmung herangezogen wurde, ist für dessen Lebens- und Wahrnehmungskonzeption nicht von Belang. Geht man jedoch von der Möglichkeit einer Erkenntnis aus, so stellt sich die Situation anders dar. Eine Erkenntnis geht nämlich über die momentan perzipierten Reize sowie die daraus resultierende Stimmung, also über die Dimension der Gegenwart hinaus. Eine Erkenntnis kann somit einen den aktuellen Moment übersteigenden Sinn offenbaren, welcher zu einer Neubewertung bereits vergangener Geschehnisse und zukünftiger Szenarien führt. Die aus einer solchen Erfahrung resultierende Bildung von Sinn kann ferner bedingen, dass Lebens- und Wahrnehmungsmodelle in neuem Licht erscheinen und infolgedessen in Zweifel gezogen werden, wie die Wendung »Wir sehend doch nicht sehen, was wir sind« und der Vergleich mit einem altklugen Kind illustrieren.

Die Übertragung der Worte Fantasio auf die eigene Situation führt bei Andrea zu einem Umdenken bezüglich der Verwechslung Arlettes: Der Verdacht

939 Zum Phänomen des Dilettantismus bei Hofmannsthal vgl. Ulrich Schulz-Buschhaus: »Der Tod des Dilettanten. Über Hofmannsthal und Paul Bourget«, in: M. Rössner/B. Wagner (Hrsg.): *Aufstieg und Krise der Vernunft. Festschrift für H. Hinterhäuser*, Wien: Böhlau 1984, S. 181–195, zitiert nach: <http://gams.uni-graz.at/o:usb-063-43> (11.08.2015). Zur Rezeption Paul Bourgets durch Hofmannsthal vgl. Joëlle Stoupy: *Maître de l'heure. Die Rezeption Paul Bourgets in der deutschsprachigen Literatur um 1890: Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Leopold von Andrian, Heinrich Mann, Thomas Mann und Friedrich Nietzsche*, vor allem S. 120–171.

940 HvHRuA1, S. 102f.

der Hauptfigur, dass seine Partnerin ihm untreu gewesen sein könnte, wird für ihn damit zur Gewissheit:

O Blitz, der sie mir jetzt wie damals zeigte
 Im Boot... im Sturm... gelehnt an seine Brust,
 Und jetzt die Stirn die wissende, geneigte...
 Was ist bewußt, und was ist unbewußt?
 Sein selbst bewußt ist nur der Augenblick,
 Und vorwärts reicht kein Wissen, noch zurück!
 Und jeder ist des Augenblickes Knecht,
 Und nur das Jetzt, das Heut, das Hier hat Recht!
 Das gilt für mich... nicht minder gilts für sie,
 Und seltsam, daran, glaub ich, dacht ich nie...⁹⁴¹

Hatte bereits Fantasio auf die Gefahren der von Andrea vertretenen Stimmungs- und Augenblicksglorifikation hingewiesen, so muss auch der Protagonist jene Problematik nun anerkennen⁹⁴²: Aus der Hingabe an die momentane Stimmung resultiert nämlich nicht nur ein temporärer Verlust der Selbstkontrolle,⁹⁴³ sondern auch die Einschränkung des Bewusstseins auf ebenjenes Moment.⁹⁴⁴ Dadurch verlieren alle jenen Augenblick überschreitenden Verpflichtungen und Ansichten ihre Geltung.⁹⁴⁵ Eine über den Moment hinausgehende Kontrolle des Handelns lässt sich mit der von Andrea proklamierten Hingabe an die augenblickliche Stimmung demzufolge nicht vereinbaren. Daher steht auch eine zwischenmenschliche Beziehung, die über die bloße Bereitstellung von Sinnesreizen hinausgeht und einer dauerhaften Bindung bedarf, zum Credo der Hauptfigur in Widerspruch. Jene Problematik wird am Beispiel von Arlettes Betrug besonders deutlich: Indem Arlette nämlich die vom Protagonisten proklamierte Hingabe an den Augenblick in die Tat umsetzt, untergräbt sie jenes von der Hauptfigur problematisierte Element, dass die Basis einer jeden zwischenmenschlichen Beziehung bildet: Kontinuität. Die Untreue Arlettes kann insofern als Folge der Verwirklichung des von Andrea verkündeten Wahrnehmungs- und Lebenskonzeptes betrachtet werden.

941 HvHGD1, S. 238.

942 Der Blitz stellt das wohl anschaulichste Symbol für die plötzliche Erkenntnis Andreas dar und steht in der Tradition der optischen Sinnesreize, wie zuvor auch Fantasios »des Zufalls Strahl«. Ebd., S. 235.

943 Als sprachlich bemerkenswert in dieser Hinsicht erweist sich die Wendung »des Augenblickes Knecht«.

944 Die von der Hauptfigur mit Hilfe der rhetorischen Frage »Was ist bewußt, und was ist unbewußt?« zum Ausdruck gebrachte Problematik war bereits in Bezug auf Arlette deutlich geworden, in Form ihres gewissermaßen halbbewussten Zustands während der Reevokation des nächtlichen Sturmes.

945 Dies verdeutlichen die Verse »Sein selbst bewußt ist nur der Augenblick,/Und vorwärts reicht kein Wissen, noch zurück!« bzw. »Und nur das Jetzt, das Heut, das Hier hat Recht!«.

Die Bewusstwerdung von Arlettes Treubruch führt beim Protagonisten zunächst jedoch nicht zu einer grundsätzlichen Veränderung seiner Lebens- und Wahrnehmungskonzeption. Vielmehr versucht er die aus jener Erkenntnis resultierenden Emotionen vorerst gemäß seiner Lebensweise durch die Stilisierung neuer Sinnesreize zu einer anderen Stimmung hinter sich zu lassen:

Dies ist die Formel, für was ich empfinde:
 Ein Aug, entblößt von weich gewohnter Binde,
 Dem grell die Wirklichkeit entgegenblinkt,
 Das Heute kahl, das Gestern ungeschminkt!
 Ein hüllenloses Sein, den Schmerzen offen,
 Vom Licht gequält, von jedem Laut getroffen!
 O kämen bald, erquickend im Gedränge,
 Die starken Stimmungen der Übergänge!⁹⁴⁶

Die Metapher des entblößten Auges symbolisiert einerseits die Erkenntnis des Betrugs Arlettes, versinnbildlicht andererseits jedoch jenen Mechanismus, mit dem Andrea seine Emotionen zu überwinden versucht. Vermittels der sinnlichen Wahrnehmung erhofft sich die Hauptfigur neue Sinnesreize, die sie mit Hilfe ihrer präfigurierten Wahrnehmung zu »starken Stimmungen der Übergänge« stilisieren kann. Andrea versucht somit seinen momentanen Schmerz durch eine augenblickliche Stimmung zu ersetzen. Auf diese Weise bleibt jedoch das zentrale Problem seiner Lebens- und Wahrnehmungsweise unberührt, nämlich die aus der Hingabe an den gegenwärtigen Augenblick resultierende Unmöglichkeit jeglicher Form der Dauer.⁹⁴⁷

Dennoch versucht Andrea auch in der letzten Szene des lyrischen Dramas den Betrug Arlettes gemäß seiner bisherigen Lebens- und Wahrnehmungskonzeption zu verarbeiten, indem er ihre Untreue zur Quelle von Sinneseindrücken und damit zum Ursprung neuer Stimmungen stilisiert:

Doch hat mein Denken sich erst vollgesogen
 Mit diesem Wissen, wie du mich betrogen,
 Dann wird sich mir dein Wesen neu erschließen,
 Verschönt, zu süßem, schmerzlichem Genießen.
 Und was mich heute quält wie dumpfe Pein,
 Wird eine Wonne der Erinnerung sein.
 Die tausend Stunden, da ich nichts empfand,
 Wenn mich dein Arm betrügerisch umwand,
 Ich werde sie durchlebt zu haben wännen,
 Verklärt durch wissende, durch Mitleidstränen.
 Jetzt sprich: denn es durchweht mich ein Erkennen,

946 Ebd., S. 238.

947 Letzteres wird sprachlich dadurch zum Ausdruck gebracht, dass die beiden Zeitdimensionen des ›Heute‹ und des ›Gestern‹ im Vers durch ein Komma voneinander getrennt sind.

Wie grenzenlose Weiten Menschen trennen!
 Wie furchtbar einsam unsre Seelen denken:
 Sprich; was du sagen kannst, kann mich nicht kränken.⁹⁴⁸

Andreas vermeintliche Erkenntnis der absoluten Einsamkeit eines jeden Individuums basiert nach wie vor auf ebenjener Perzeptions- und Lebensweise, die vom Maler Fortunio bereits zuvor problematisiert worden war. Anstatt sich mit den gegenwärtigen und zukünftigen Auswirkungen des Verhaltens Arlettes auseinanderzusetzen, wird ihr Betrug von der Hauptfigur zu einer Stimulationsquelle »Verklärt«.⁹⁴⁹ Als solche soll die Untreue der Partnerin dem Protagonisten die erneute Evokation eines vergangenen, durch das Wissen um den Treuebruch stilisierten Gefühlszustands ermöglichen, der die Hauptfigur in eine süßlich-schmerzliche Stimmung versetzt. Durch das Heraufbeschwören der Vergangenheit untergräbt Andrea jedoch insofern sein auf den Augenblick bezogenes Lebenskonzept, als die Tat Arlettes durch ein erneutes Evozieren zwar imaginär in die Gegenwart transponiert wird, jedoch eigentlich in der Vergangenheit liegt.⁹⁵⁰ Damit aber verkennt der Protagonist die eigentlichen Implikationen der Erkenntnis Fantasios. Der Dichter hatte nämlich darauf hingewiesen, dass vergangene Dinge und Sachverhalte durch einen Zufall zuweilen in völlig neuem Licht erscheinen können. Eine derartige Veränderung des Denkens und der Wahrnehmung bleibt bei der Hauptfigur jedoch aus, da diese die aus der Vergangenheit resultierenden Folgen noch immer nicht akzeptiert, sondern lediglich im Sinne ihrer Wahrnehmungskonzeption zum Medium der Stilisierung funktionalisiert. Das von Andrea dargelegte Erkennen bezieht sich demnach weder auf die Bedeutung und Relevanz der Vergangenheit noch auf jene zukünftiger Konsequenzen, sondern nur auf die mögliche Instrumentalisierung der vergangenen Ereignisse für sein bisheriges Lebens- und Wahrnehmungsmodell.

Daher erweist sich die Behauptung des Protagonisten, dass Arlettes Worte diesen nicht mehr verletzen könnten, als Trugschluss. Die von der Hauptfigur zu Beginn des Werks mit Nachdruck zum Ausdruck gebrachte, unabdingbare Trennung von Vergangenheit und Gegenwart wird durch die Beteuerung der Partnerin, Andrea lediglich am Vorabend betrogen zu haben, dekonstruiert:

948 Ebd., S. 241.

949 Vgl. dazu ebenfalls Rolf Tarot: *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*, S. 52, Peter Szondi: *Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 4: Das lyrische Drama des Fin de siècle*, S. 206, Corinna Jäger-Trees: *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes*, S. 44, Manfred Koch: *Mnemotechnik des Schönen. Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus*, S. 187 und Evelyn Schels: *Die Tradition des lyrischen Dramas von Musset bis Hofmannsthal*, S. 177.

950 Vgl. dazu auch Peter Szondi: *Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 4: Das lyrische Drama des Fin de siècle*, S. 208f.

ANDREA *halblaut* O wie mich das empört.
 Dies Gestern! Dessen Atem ich noch fühle
 Mit seines Abends feuchter, weicher Schwüle.
 [...]
 In blauem Dufte lag der Garten da...
 Die Fliederdolden leuchteten und bebten...
 Der Brunnen rauschte und die Falter schwebten...
 [...]

ARLETTE

Das alles wars. Doch kann ichs nicht verstehen.
 Es scheint so fremd, so unbegreiflich weit.
 Ja, was du sagst, das war, doch nicht allein.
 Es muß ja mehr, viel mehr gewesen sein.
 Ein Etwas, das ich heute nimmer finde,
 Ein Zauber, den ich heute nicht ergründe.
 Je mehr du fragst, es wird nur trüb und trüber,
 Ein Abgrund scheint von gestern mich zu trennen,
 Und fremd steh ich mir selber gegenüber... –⁹⁵¹

Ein weiteres Mal ist es der Protagonist, der implizit gegen die von ihm proklamierte Lebens- und Wahrnehmungskonzeption verstößt und die Vergangenheit evoziert.⁹⁵² Er führt nämlich jene Sinnesreize verbal auf, die seine präfigurierte Wahrnehmung zur für den Vortag charakteristischen Stimmung stilisierte hatte, wie die antropomorphisierende Metapher des Atems zum Ausdruck bringt.

Der wesentliche Unterschied zwischen der Lebens- und Wahrnehmungskonzeption Andreas und jener Arlettes zeigt sich am Beispiel des Umgangs mit dem vergangenen Betrug. Obwohl beide dazu in der Lage sind, sich die Stimmung des Vorabends zu vergegenwärtigen, setzt Arlette die vom Protagonisten verbal proklamierte Opposition von Vergangenheit und Gegenwart lebenspraktisch um.⁹⁵³ Für sie ist ihre Untreue im wahrsten Sinne des Wortes ›Vergangenheit‹ und als solche gemäß den Denkvorstellungen Andreas für den gegenwärtigen Moment irrelevant.⁹⁵⁴ Die Hauptfigur hingegen ist über den Betrug in der Nacht zuvor empört, was illustriert, dass jener insofern Relevanz besitzt, als er spürbare Auswirkungen auf ihre Befindlichkeit hat. Eine derartig nachhaltige Beeinflussung des Gemütszustands durch die Vergangenheit steht zur

951 HvHGD1, S. 241f, Hervorhebungen im Original.

952 Vgl. dazu auch Peter Szondi: *Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 4: Das lyrische Drama des Fin de siècle*, S. 214.

953 Vgl. Richard Alewyn: »Hofmannsthals Anfang: ›Gestern‹ (1949)«, S. 52 und Evelyn Schels: *Die Tradition des lyrischen Dramas von Musset bis Hofmannsthal*, S. 172.

954 Vgl. Peter Szondi: *Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 4: Das lyrische Drama des Fin de siècle*, S. 194.

Wahrnehmungs- und Lebenskonzeption des Protagonisten allerdings in Widerspruch.

Wie sehr sich Arlettes Wahrnehmung auf intratextueller Ebene dabei nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich als von den von Andrea zu Beginn des Textes dargelegten Ansichten präfiguriert erweist, illustrieren insbesondere zwei Elemente: zum einen die Verwendung des Substantivs »Zauber«, welchen die Hauptfigur zu Beginn des lyrischen Dramas als Ursache für ihre Sympathie für Arlette bezeichnet hatte.⁹⁵⁵ Zum anderen die Übernahme der zu Beginn des Werks von Andrea verwendeten Metapher des »Abgrund[es]«, mit deren Hilfe Arlette aufzuzeigen versucht, dass das ›Gestern‹ für sie keine Relevanz mehr besitzt.⁹⁵⁶

Im Gegensatz zu Arlette muss der Protagonist schlussendlich sowohl die Bedeutung der Vergangenheit als auch ihre Auswirkungen auf die Gegenwart anerkennen,⁹⁵⁷ weswegen Andrea die von ihm einst herausgestellte Trennung der beiden zeitlichen Ebenen verwerfen muss:

Dies Gestern ist so eins mit deinem Sein,
Du kannst es nicht verwischen, nicht vergessen:
Es ist so lang wir wissen, daß es war.
In meine Arme müßt ichs täglich pressen,
Im Dufte saug ichs ein aus deinem Haar!
Und heute – gestern ist ein leeres Wort.
Was einmal war, das lebt auch ewig fort.⁹⁵⁸

Der Protagonist muss einräumen, dass die Untreue Arlettes für ihn durchaus Konsequenzen hat. Das Wissen der Hauptfigur um den Treuebruch verleiht der Partnerin eine vollständig neue Nuance, die Andreas Wahrnehmung mit dem Element der Untreue konnotiert. Da ein jeder von Arlette ausgehender Sinnesindruck in der präfigurierten Wahrnehmung Andreas daher mit dem Makel des Betrugs behaftet ist, ist auch seiner Kompensationstechnik die Grundlage entzogen, sodass er die mit Arlette in Verbindung gebrachte Stimmung nicht mehr durch den Rückgriff auf neue Sinnesreize zu ersetzen vermag. Das Wissen um den Treuebruch Arlettes stellt somit einen fortwährenden Sachverhalt dar, der die für Andreas bisherige Lebens- und Wahrnehmungskonzeption zentrale

955 Vgl. HvHGD1, S. 215.

956 Vgl. ebd., S. 218.

957 Vgl. Rolf Tarot: *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*, S. 56, Evelyn Schels: *Die Tradition des lyrischen Dramas von Musset bis Hofmannsthal*, S. 179, Bang-Soon Ahn: *Dekadenz in der Dichtung des Fin de siècle*, S. 172, Peter Philipp Riedl: *Epochenbilder – Künstlertypologien. Beiträge zu Traditionsentwürfen in Literatur und Wissenschaft 1860 bis 1930*, S. 179 sowie die Ausführungen von Peter Szondi: *Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 4: Das lyrische Drama des Fin de siècle*, S. 214.

958 HvHGD1, S. 242, Hervorhebungen im Original.

Trennung von gegenwärtigem Augenblick und Vergangenheit aufhebt, wie auch die typographische Gestaltung des dritten Verses der zitierten Textstelle darlegt. Die Hauptfigur muss letztendlich ihre Auffassung vom ›Gestern‹ und damit auch die von ihr postulierte Diskrepanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart revidieren.⁹⁵⁹

Die daraus resultierende Veränderung der Wahrnehmung der Vergangenheit, sowohl in allgemeiner als auch in zwischenmenschlicher Hinsicht, macht Andrea seiner Geliebten zum Vorwurf:

Und daß du mich betrogen und mein Lieben,
Davon ist kaum ein Schmerz zurückgeblieben...
Doch eines werd ich niemals dir verzeihen:
Daß du zerstört den warmen, lichten Schein,
Der für mich lag auf der entschwundenen Zeit.⁹⁶⁰

Das wenig spätere Fortschicken Arlettes⁹⁶¹ versinnbildlicht nicht nur das Scheitern der Beziehung der zwei Figuren, sondern zugleich auch das Fehlschlagen der von Andrea proklamierten Wahrnehmungs- und Lebenskonzeption.⁹⁶² Der Betrug der Partnerin verleiht nicht nur der gegenwärtigen Wahrnehmung Arlettes durch den Protagonisten eine negative Konnotation. Auch die Vergangenheit erscheint der Hauptfigur vor dem Hintergrund der Untreue ihrer Partnerin nunmehr negativ. Andrea wird nämlich mit dem Umstand konfrontiert, dass die beiden Zeitebenen der Gegenwart und Vergangenheit nicht voneinander zu trennen sind. Dieser Sachverhalt wirkt sich auf beide Zeitdimensionen aus. Nicht nur die Gegenwartswahrnehmung kann durch ein vergangenes Geschehnis nachhaltig geprägt werden, sondern auch die Vergangenheit kann infolge einer gegenwärtigen Erkenntnis rückblickend anders wahrgenommen werden.⁹⁶³

Durch die Bewusstwerdung des zuvor gelegneten Zusammenhangs zwischen Vergangenheit und Gegenwart wird die vom Protagonisten eingangs

959 Jendris Alwast stellt im Hinblick auf Andrea ebenfalls die »Revision seiner Zeitauffassung« heraus. Jendris Alwast: *Die Spannung von Welt und Mensch in den lyrischen Dramen Hugo von Hofmannsthal*, S. 12. Vgl. dazu auch Peter Szondi: *Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 4: Das lyrische Drama des Fin de siècle*, S. 214f und Michael Collet: *Der Seele gottverfluchte Hundegrotte. Poetische Gestaltung und gedankliche Struktur von ars vivendi und ars moriendi im Frühwerk Hugo von Hofmannsthal*, S. 137.

960 HvHGD1, S. 242f.

961 Vgl. ebd., S. 243.

962 Vgl. dazu auch Ulrike Weinhold: *Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekaden-Literatur*, S. 25.

963 Manfred Koch betont in seiner Analyse den Aspekt des Wissens in Form der Erinnerung bezüglich des *Gestern*, welches »jederzeit als Einbruch in ein vermeintlich dauerhaftes Kontinuum wieder ins Leben treten kann.« Manfred Koch: *Mnemotechnik des Schönen. Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus*, S. 187.

proklamierte Hingabe an den Augenblick am Ende des lyrischen Dramas somit ihrer Grundlage beraubt. Die vom Dichter Fantasio geschilderte Erkenntnis bedingt in Bezug auf die Hauptfigur des Textes somit zunächst eine Reflexion, später dann eine Revision der von ihr vertretenen Wahrnehmungs- und Lebenskonzeption.⁹⁶⁴ Indem Andrea Arlette am Ende des Textes schließlich des Hauses verweist, trifft er eine Entscheidung, die über den Augenblick hinausgeht und Konsequenzen für die Zukunft hat. Spätestens daran zeigt sich, dass das Wahrnehmungsmodell des Protagonisten endgültig gescheitert ist.

In Hugo von Hofmannsthals lyrischem Drama *Gestern* erweist sich die präfigurierte Wahrnehmung des Protagonisten Andrea als Grund dafür, dass dessen Lebensmodell, das auf der Ablehnung der Vergangenheit zugunsten einer als Abfolge von einzelnen stilisierten Augenblicken verstandenen Gegenwart basiert, am Ende des Werks scheitert. Der Versuch der Hauptfigur, die Beschäftigung mit der Vergangenheit durch die stetige Stilisierung von gegenwärtigen Sinneseindrücken zu mit ihrer Befindlichkeit konformen Stimmungen zu vermeiden, ist nämlich maßgeblich von ihrer präfigurierten Wahrnehmung geprägt. Da die präfigurierte Wahrnehmung Andreas auf bereits existierende Ansichten und Werke aus der Literatur und Kunst verweist, bezieht sie sich implizit auf die Vergangenheit und untergräbt auf diese Weise die von der Hauptfigur vertretene Lebenseinstellung. Neben Andreas Präfiguration ist es vor allem seine dauerhafte und folglich über den Augenblick hinausgehende Beziehung zu seiner Partnerin Arlette, die zu seiner Ablehnung der Vergangenheit im Widerspruch steht und das Scheitern seines Wahrnehmungs- und Lebensmodells offenbart. Aufgrund des Sachverhalts, dass Arlette den vom Protagonisten proklamierten Wahrnehmungs- und Lebensstil nämlich konsequent in die Tat umsetzt, begeht sie aus einer augenblicklichen Stimmung heraus nicht nur einen Treuebruch. Auch als Andrea sie mit ihrer Untreue konfrontiert, argumentiert die Dame ganz im Sinne von dessen Credo, dass ihr Betrug bereits in der Vergangenheit liege und für die Gegenwart daher irrelevant sei. Andrea hingegen kann die Auswirkungen der Vergangenheit auf die Gegenwart nicht länger in Abrede stellen. Deshalb schickt er Arlette fort und besiegelt damit das endgültige Scheitern seiner stilisierten Wahrnehmungs- und Lebenskonzeption.

964 Diesen Sachverhalt fasst Rolf Tarot treffend zusammen: »Wirklichkeit erfährt Andrea durch die Erfahrung der Zeit, durch die Einsicht, daß ein Früheres nicht vergangen, sondern gewesen ist [...]. Für Andrea bedeutet die Erfahrung der Zeit und damit zugleich die Erfahrung des Dus das Ende einer nun ausgelebten Daseinsform, was durch die Trennung von Arlette versinnbildlicht wird.« Rolf Tarot: *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*, S. 53.

7. Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray* (1891⁹⁶⁵)

7.1. Das Phänomen der Wahrnehmung in den Aufsätzen Wildes

Oscar Wildes Roman *The Picture of Dorian Gray* kann sowohl für den Autor selbst als auch für die gesamte Literatur des Fin de Siècle als folgenreich betrachtet werden. Für den Verfasser hatte das Werk insofern enorme Auswirkungen, als dessen Erstveröffentlichung in Zeitschriftenform in Strafprozessen zur Argumentation gegen Wilde herangezogen wurde, die zu einer Verurteilung zu zwei Jahren Zuchthaus führten, welche das Ende der literarischen Karriere Wildes einleitete.⁹⁶⁶ Für die Literatur um 1900 ist der Text hingegen bedeutend, da er neben den epistemologischen und metaphysischen Implikationen einer präfigurierten Wahrnehmung auch mögliche moralische Folgen eines hedonistischen Lebensstils andeutet. Dabei greift der Roman Denkvorstellungen auf, die Wilde auch in anderen Schriften vermerkt. In pointierter Form ist dies etwa

965 Das Werk wurde 1890 zunächst in der Juliausgabe der Zeitschrift *Lippincott's Monthly Magazine* veröffentlicht und umfasste zu diesem Zeitpunkt 13 Kapitel. Im Jahr darauf erschien eine überarbeitete und erweiterte Version des Romans in Buchform, die 20 Kapitel sowie ein Vorwort beinhaltete. Im Zuge der Revision des Textes modifizierte Wilde einige Textstellen, vor allem solche, die als Ausdruck homosexueller Neigungen gedeutet werden konnten und teils überaus negative Kritiken über den Roman hervorgerufen hatten. Vgl. zur Editions-geschichte von *The Picture of Dorian Gray* Donald Lawler: *An inquiry into Oscar Wilde's revision of The picture of Dorian Gray*, New York: Garland 1988 (=Garland publications in American and English literature), Nicholas Ruddick: »The Peculiar Quality of My Genius: Degeneration, Decadence, and Dorian Gray in 1890–91«, in: Robert N. Keane (Hrsg.): *Oscar Wilde. The man, his writings, and his world*, New York: AMS Press 2003 (=AMS studies in the nineteenth century, 32), S. 125–137 und Stephen E. Severn: »Audience and Textuality in Oscar Wilde's Additions to The Picture of Dorian Gray«, in: *Victorians Institute Journal* Bd. 40/2012, S. 79–109. Vgl. zudem umfassend zur Rezeption von Oscar Wilde Stefano Evangelista (Hrsg.): *The reception of Oscar Wilde in Europe*, London: Continuum 2010 (=The reception of British and Irish authors in Europe, 18).

966 Vgl. dazu Manfred Pfister: *Oscar Wilde: »The picture of Dorian Gray«*, München: Fink 1986 (=Uni-Taschenbücher, 1388) sowie zu den Prozessen selbst Richard Ellmann: *Oscar Wilde*, London: Penguin books 1988 (=A Penguin book), S. 409–492.

für den Dialog *The Decay Of Lying – An Observation* (1891) zu beobachten, in dem das Verhältnis von Leben und Kunst spezifiziert wird:

VIVIAN. [...] Paradox though it may seem – and paradoxes are always dangerous things – it is none the less true that Life imitates art far more than Art imitates life. We have all seen in our own day in England how a certain curious and fascinating type of beauty, invented and emphasised by two imaginative painters, has so influenced Life that whenever one goes to a private view or to an artistic salon one sees, here the mystic eyes of Rossetti's dream, the long ivory throat, the strange square-cut jaw, the loosened shadowy hair that he so ardently loved, there the sweet maidenhood of ›The Golden Stair‹, the blossom-like mouth and weary loveliness of the ›Laus Amoris‹, the passion-pale face of Andromeda, the thin hands and lithe beauty of the Vivian in ›Merlin's Dream‹. And it has always been so. A great artist invents a type, and Life tries to copy it, to reproduce it in a popular form, like an enterprising publisher.⁹⁶⁷

Der in der Textstelle zum Ausdruck gebrachte Standpunkt, dass das Leben die Kunst weitaus mehr nachahme als umgekehrt, stellt eine Inversion des mimesischen Kunstverständnisses dar. Diese wird am Beispiel zweier zur präraffaelitischen Kunst gehörenden Maler exemplarisch veranschaulicht: Dante Gabriel Rossetti und Edward Burne-Jones.

Der Umstand, dass das Leben die Kunst nachahmt, manifestiert sich der Sprecherin des Dialogs zufolge anhand von konkreten Verhaltensmustern, wie sie am Beispiel der Literatur darlegt:

As it is with the visible arts, so it is with literature. The most obvious and the vulgarest form in which this is shown is in the case of the silly boys who, after reading the adventures of Jack Sheppard or Dick Turpin, pillage the stalls of unfortunate apple-women, break into sweet-shops at night, and alarm old gentlemen who are returning home from the city by leaping out on them in suburban lanes, with black masks and unloaded revolvers. This interesting phenomenon, which always occurs after the appearance of a new edition of either of the books I have alluded to, is usually attributed to the influence of literature on the imagination. But this is a mistake. The imagination is essentially creative, and always seeks for a new form. The boy-burglar is simply the inevitable result of life's imitative instinct. He is Fact, occupied as Fact usually is, with trying to reproduce Fiction, and what we see in him is repeated on an extended scale throughout the whole of life. [...] Literature always anticipates life. It does not copy it, but moulds it to its purpose.⁹⁶⁸

Die Nachahmung von in der Literatur geschilderten Verhaltensweisen durch das Subjekt ist laut der Sprecherin nicht auf den Einfluss des Werks auf die jeweilige Imagination zurückzuführen,⁹⁶⁹ da letztere von der Sprecherin per se als krea-

967 OWC, S. 90f.

968 Ebd., S. 91f.

969 Vgl. zu diesem Thema Walter Pabst: »Victimes du livre«: Versuch über eine literarische Konstante«, in: José Maria Navarro/Michael Studemund (Hrsg.): *Filología y didáctica*

tives Element verstanden wird. Vielmehr deutet Vivian das von ihr beschriebene Verhalten als Ausdruck der zuvor herausgestellten Eigenschaft des Lebens, die Kunst nachzuahmen. In Bezug auf die Literatur wird dieser Prozess im letzten Satz der zitierten Textstelle als Formgebung charakterisiert. Indem die Sprecherin dort ferner angibt, dass die Literatur dem Leben vorgreife, setzt sie Literatur und Leben in zeitlicher Hinsicht zueinander in Beziehung, in welcher die Literatur als strukturbildende Vorlage fungiert, die das Leben des Subjekts dann beeinflusst.

Jener Einfluss der Kunst auf das Leben manifestiert sich nicht nur im Verhalten des einzelnen Subjekts, sondern prägt ebenfalls dessen Wahrnehmung,⁹⁷⁰ wie Vivian wenig später erläutert:

Nature is no great mother who has borne us. She is our creation. It is in our brain that she quickens to life. Things are because we see them, and what we see, and how we see it, depends on the Arts that have influenced us. To look at a thing is very different from seeing a thing. One does not see anything until one sees its beauty. Then, and then only, does it come into existence. At present, people see fogs, not because there are fogs, but because poets and painters have taught them the mysterious loveliness of such effects. There may have been fogs for centuries in London. I dare say there were. But no one saw them, and so we do not know anything about them. They did not exist till Art had invented them.⁹⁷¹

Die Sprecherin weist hier am Beispiel der visuellen Perzeption explizit auf den Einfluss der Künste auf die Wahrnehmung hin.⁹⁷² Damit verweist sie auf eine Art und Weise der Wahrnehmung, die deutliche Parallelen zu der in Kapitel 3.2. der vorliegenden Arbeit beschriebenen präfigurierten Wahrnehmung erkennen lässt. Vivian bezieht das von ihr nachgezeichnete Wahrnehmungsmuster nicht nur auf die Schönheit, sondern konnotiert es durch die Unterscheidung zwischen dem »looking at« und dem »seeing« zudem positiv. Der Sprecherin nach erlangen Dinge nämlich erst dann Existenz, wenn der Betrachter ihre Schönheit zu perzipieren vermag. Erst durch diese Fähigkeit ist das wahrnehmende Subjekt dazu in der Lage, über das bloße »looking at« hinauszugehen. Die dadurch erreichte höhere Form der Wahrnehmung exemplifiziert Vivian am Beispiel des

hispánica. Homenaje al Profesor Hans-Karl Schneider, Hamburg: Buske 1975 (=Romanistik in Geschichte und Gegenwart, 1), S. 497–523.

970 Vgl. Joachim Zelter: *Sinnhafte Fiktion und Wahrheit. Untersuchungen zur ästhetischen und epistemologischen Problematik des Fiktionsbegriffs im Kontext europäischer Ideen- und englischer Literaturgeschichte*, Berlin: De Gruyter 1994 (=Studien zur englischen Philologie. Neue Folge, 32), S. 102f.

971 OWC, S. 95.

972 Vgl. Michael Patrick Gillespie: *Oscar Wilde and the poetics of ambiguity*, Gainesville: University Press of Florida 1996, S. 38 sowie Megan Becker-Leckrone: »Oscar Wilde (1854–1900): Aesthetics and Criticism«, in: Julian Wolfreys (Hrsg.): *The Continuum encyclopedia of modern criticism and theory*, New York: Continuum 2006, S. 658–665, hier S. 660f.

Phänomens des Nebels in London, dessen Existenz den Leuten erst dadurch bewusst wurde, dass Dichter und Maler den Nebel wahrnahmen, ihn in ihren Kunstwerken verarbeiteten und ihn dadurch veranschaulichten.

Eine derartige Wahrnehmungsweise hat nicht nur Auswirkungen auf die Perzeption der Gegenwart, sondern ebenfalls auf die Vergangenheit, wie die Sprecherin am Beispiel der griechischen Kunst aufzeigt:

Or, to return again to the past, take as another instance the ancient Greeks. Do you think that Greek art ever tells us what the Greek people were like? Do you believe that the Athenian women were like the stately dignified figures of the Parthenon frieze, or like those marvellous goddesses who sat in the triangular pediments of the same building? If you judge from the art, they certainly were so. But read an authority, like Aristophanes, for instance. You will find that the Athenian ladies laced tightly, wore high-heeled shoes, dyed their hair yellow, painted and rouged their faces, and were exactly like any silly fashionable or fallen creature of our own day. The fact is that we look back on the ages entirely through the medium of art, and art, very fortunately, has never once told us the truth⁹⁷³

Den Umstand, dass Bildhauerei und Literatur jeweils ein unterschiedliches Bild der alten Griechen vermitteln, bewertet Vivian keinesfalls negativ, sondern durchweg positiv. Sie stellt dabei den ästhetischen Stellenwert der Täuschung heraus.⁹⁷⁴ Signifikant ist der von der Sprecherin zum Ausdruck gebrachte Befund, dass die Wahrnehmung der Vergangenheit vollständig durch das Medium der Kunst erfolgt. Wenn laut Vivian neben der gegenwärtigen Wahrnehmung also auch die Wahrnehmung der Vergangenheit vermittels der Kunst erfolgt, so beschreibt sie damit ein Wahrnehmungsmuster, das die Grundlage für eine präfigurierten Wahrnehmung bildet. Dieser Sachverhalt tritt insofern umso deutlicher zum Vorschein, als die Sprecherin die Kunst in ein Deutungsverhältnis zu den einzelnen Zeitaltern setzt:

Art never expresses anything but itself. [...] The highest art rejects the burden of the human spirit, and gains more from a new medium or a fresh material than she does from any enthusiasm for art, or from any lofty passion, or from any great awakening of the human consciousness. She develops purely on her own lines. She is not symbolic of any age. It is the ages that are her symbols.⁹⁷⁵

973 OWC, S. 98f.

974 Vgl. ebd., S. 103. Anhand des Phänomens der Lüge zeigen sich Parallelen zu Hugo von Hofmannsthals lyrischem Drama *Gestern*, in dem der Protagonist ebenfalls die ästhetischen Qualitäten von Lügen und Täuschungen betont. Vgl. dazu Kapitel 6.3. dieser Arbeit sowie Robert Vilain: »Tragedy and the Apostle of Beauty: The Early Literary Reception of Oscar Wilde in Germany and Austria«, in: Stefano Evangelista (Hrsg.): *The reception of Oscar Wilde in Europe*, S. 173–188, hier S. 178.

975 OWC, S. 96f.

Obwohl Vivian angibt, dass Kunst niemals etwas anderes zum Ausdruck bringe als sich selbst, ist daraus nicht zu schlussfolgern, dass kein Deutungsverhältnis zwischen der Kunst und dem spezifischen Zeitalter existiert. Vielmehr wird das konventionelle Verständnis von Kunst als Ausdruck und Sinnbild eines Zeitalters von der Sprecherin dadurch invertiert, dass sie die jeweiligen Zeitalter als Symbol der Kunst auffasst. Der zuletzt genannte Aspekt hat insoweit weitreichende Auswirkungen sowohl auf den Stellenwert als auch auf die Deutung von Kunst, als die Inversion dieser beiden Größen auch die Interpretationskonventionen der Kunst umkehrt. Während bei einem mimetischen Kunstverständnis die Kunst noch als Medium gedeutet wird, das auf die Wirklichkeit Bezug nimmt, so verweist den Ausführungen Vivians nach hingegen die Wirklichkeit auf die Kunst. Die zugrunde gelegte Instanz der Sinnbildung stellt in diesem Fall nicht mehr die Realität, sondern die Kunst dar. Da Kunst per se jedoch sowohl vom rezipierenden Subjekt abhängig als auch interpretierbar ist, stellt eine derartige Konzeption implizit jegliche Möglichkeit einer allgemein gültigen Sinnbildung in Abrede, die über das Subjekt selbst hinausgeht.

Dies ist insofern zu betonen, als auch der titelgebende Protagonist des Romans *The Picture of Dorian Gray* eine Art der Wahrnehmung aufweist, die die Kernelemente der in *The Decay Of Lying – An Observation* skizzierten Wahrnehmungskonzeption umfasst.

7.2. Der Anfang des Romans als Exposition einer präfigurierten Wahrnehmungskonzeption

Bereits der Beginn des Romans greift die beiden in *The Decay Of Lying* herausgestellten Elemente Kunst und Natur auf. Im Zentrum⁹⁷⁶ des durch elaborierte Beschreibungen eingeleiteten ersten Kapitels⁹⁷⁷ steht nämlich ein Kunstwerk, genauer gesagt ein Porträt des im Titel genannten Protagonisten. Beachtenswert an diesem ist zunächst einmal weniger seine Gestaltung als vielmehr die Art und Weise der Darbietung des Objekts. An keiner Stelle, weder im Eingangskapitel, noch im Rest des Romans wird das Bild als solches direkt vom

976 Das Porträt stellt in diesem nicht nur den inhaltlichen, sondern auch den räumlichen Mittelpunkt dar. Vgl. zur zeitlich-räumlichen Gestaltung des Romans auch Pia Brinzeu: »Dorian Gray's Rooms and Cyberspace«, in: Constantin George Sandulescu (Hrsg.): *Rediscovering Oscar Wilde*, Gerrards Cross: Smythe 1994 (=Princess Grace Irish Library, 8), S. 21–29 und Agata Buda: »The Time and Space of Antiquity in The Picture of Dorian Gray by Oscar Wilde«, in: Malgorzata Budzowska/Jadwiga Czerwinska (Hrsg.): *Ancient Myths in the Making of Culture*, Frankfurt: Lang 2015, S. 101–112.

977 Vgl. OWDG, S. 169.

Erzähler beschrieben.⁹⁷⁸ Wenn das Porträt, wie im ersten Kapitel, thematisiert wird, so geschieht dies entweder in Form von Äußerungen einzelner Figuren oder vermittelt der Schilderung des Wahrnehmungsprozesses des Kunstwerks durch den jeweiligen Betrachter. Folglich erweist sich jede Darstellung des Bildes im Text insofern als vermittelt, als dessen Beschreibung stets indirekt als Folge der Wahrnehmung durch den jeweiligen Betrachter erfolgt.⁹⁷⁹ Dies zeigt sich bereits auf den ersten Seiten des Romans. Während die Erzählerstimme das Gemälde zunächst lediglich als »the full-length portrait of a young man of extraordinary personal beauty«⁹⁸⁰ umschreibt, sind es der Maler Basil Hallward und sein Gast Lord Henry Wotton, die die Schönheit des Porträts spezifizieren. Bezeichnend dafür ist die indirekte Beschreibung der ästhetischen Qualität des Gemäldes anhand von Wottons Vergleich zwischen dem Aussehen Dorian Grays und jenem Hallwards:

Upon my word, Basil, I didn't know you were so vain; and I really can't see any resemblance between you, with your rugged strong face and your coal-black hair, and this young Adonis, who looks as if he was made out of ivory and rose-leaves. Why, my dear Basil, he is a Narcissus, and you – well, of course you have an intellectual expression and all that. But beauty, real beauty, ends where an intellectual expression begins.⁹⁸¹

In Opposition zum äußeren Erscheinungsbild des Malers skizziert Wotton die Schönheit des auf dem Porträt abgebildeten Modells. Dabei greift er sowohl auf sinnbildliche Figuren für männliche Schönheit aus der griechischen Antike als auch auf einen Vergleich mit Elfenbein und Rosenblättern zurück.⁹⁸² Auf diese

978 Vgl. zur Rolle des Erzählers im Roman Michael R. Molino: »Narrator/Voice in The Picture of Dorian Gray: A Question of Consistency, Control, and Perspective«, in: *Journal of Irish Studies* Bd. 20/1991, S. 6–18. Vgl. in diesem Kontext ebenfalls Vera Nünning: »An immoral book? Verhandlungen gegen Oscar Wilde, oder: The picture of Dorian Gray als Paradigma für den Wandel der Sympathieelkenkung im englischen Roman zwischen Viktorianismus und Moderne«, in: Monika Fludernik (Hrsg.): *Fin de siècle*, Trier: WVT Wiss. Verl. Trier 2002 (=Literatur, Imagination, Realität, 29), S. 277–299, hier S. 294.

979 Vgl. etwa Carole Cambray: »The Impossible Paradox: the Representation of Time in Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray«, in: *Interfaces* Bd. 20/2002, S. 27–45, hier S. 28. Ed Cohen sieht in seiner Analyse der homoerotischen Elemente des Romans sogar eine Korrelation zwischen dem Fehlen direkter Beschreibungen des Porträts und der Absenz direkter Schilderungen homosexueller Handlungen im Text. Vgl. Ed Cohen: »Writing Gone Wilde: Homoerotic Desire in the Closet of Representation«, in: Regenia Gagnier (Hrsg.): *Critical essays on Oscar Wilde*, New York: Hall 1991 (=Critical essays on British literature), S. 68–87, hier S. 77.

980 OWDG, S. 169.

981 Ebd., S. 170.

982 In der Textstelle werden mit Narziss und Adonis zwei Figuren aus der griechischen Mythologie angeführt. Vgl. zu beiden Liliane Louvel: *The picture of Dorian Gray, Oscar Wilde. Le double miroir de l'art*, Paris: Ellipses 2000 (=Marque-page Littérature anglo-saxonne), S. 52ff. Spezifisch zu Narziss vgl. Antonio Ballestros Gonzáles: »The Mirror of Narcissus in

Weise stilisiert Wotton Dorian Gray zu einem überzeitlichen Schönheitsideal, das er in Kontrast zur intellektuell wahrnehmbaren implizit zu einer sinnlichen Form der Schönheit erklärt.⁹⁸³

Dass das Gemälde Dorian Grays für Hallward einen besonderen Wert besitzt, legt dieser bei seiner Erklärung dafür dar, das Bild niemals öffentlich ausstellen zu wollen:

»Harry,« said Basil Hallward, looking him straight in the face, »every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter. The sitter is merely the accident, the occasion. It is not he who is revealed by the painter; it is rather the painter who, on the coloured canvas, reveals himself. The reason I will not exhibit this picture is that I am afraid that I have shown in it the secret of my own soul.«⁹⁸⁴

Hallward weigert sich, das Porträt auszustellen, weil er befürchtet, den Betrachtern dadurch die Geheimnisse seiner Seele zu offenbaren. Die Ursache für diese Angst des Künstlers liegt in dessen Annahme begründet, dass ein Gemälde nicht das innere Wesen des Modells, sondern vielmehr jenes des Malers zur Darstellung bringe. Damit weist Hallward der Kunst eine erkenntnisstiftende Funktion zu: wenn nämlich das Porträt jedem beliebigen Betrachter Einblick in die Seele des Künstlers zu bieten vermag, so gestattet es dem Maler ebenfalls die Eigenerkenntnis.⁹⁸⁵ Die Erkenntnis erweist sich dabei insoweit als Folge eines Prozesses der visuellen Wahrnehmung, als sie das Resultat der Betrachtung eines Bildes darstellt.

Die von Hallward angeführte Konzeption einer die innere Befindlichkeit des Schöpfers offenbarenden Kunst wird jedoch bereits kurz darauf vom Maler selbst problematisiert. Dies geschieht in Form des Verweises auf eine schreckliche Krise⁹⁸⁶ im Leben des Künstlers im Rahmen der Schilderung seiner ersten Begegnung mit Dorian Gray sowie durch zwei explizite Äußerungen des Malers:

The Picture of Dorian Gray«, in: Constantin George Sandulescu (Hrsg.): *Rediscovering Oscar Wilde*, S. 1–12 und Hélène Ripoché: »Le mythe de Narcisse dans Le portrait de Dorian Gray et Les Cahiers d'André Walter«, in: *Littérature et nation* Bd. 32/2005, S. 89–104.

983 Vgl. zum Konzept der Schönheit im Roman sowie zu dessen Gegenbegriff der Hässlichkeit Claudine Sagaert: »Beauté et laideur dans le Portrait de Dorian Gray«, in: *Forma. Revista d'humanitats* Bd. 6/2012, S. 83–97. Zur Ambivalenz des Schönheitsbegriffs im Werk vgl. Hélène Machinal: »La beauté monstrueuse dans The Picture of Dorian Gray d'Oscar Wilde (1890) et Dorian de Will Self (2002)«, in: *Les Cahiers du CEIMA* Bd. 7/2011, S. 153–175.

984 OWDG, S. 172.

985 Die Selbsterkenntnis Hallwards ist von der Forschung bereits mehrfach vermerkt worden. Vgl. dazu Robert Keefe: »Artist and Model in The Picture of Dorian Gray«, in: *Studies in the Novel* Bd. 5/1973, S. 63–70, hier vor allem S. 66, Regina Gentz: *Das erzählerische Werk Oscar Wildes*, Frankfurt a. M./Berlin: Lang 1995 (=Literarische Studien, 3), S. 329 und Stefan Lange: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*, Trier: WTV Wiss. Verl. Trier 2003 (=Jenaer Studien zur Anglistik und Amerikanistik, 6), S. 110.

986 Vgl. OWDG, S. 173.

»There is too much of myself in the thing, Harry – too much of myself!«⁹⁸⁷

»An artist should create beautiful things, but should put nothing of his own life into them.«⁹⁸⁸

Hallward legt ferner dar, dass der Einfluss Dorian Grays seine Kunstfertigkeit beflügelt habe. Daher ist er in besonderem Maße besorgt darüber, dass Wotton Gray negativ beeinflussen könne:

»Dorian Gray is my dearest friend,« he said. »He has a simple and a beautiful nature. [...] Don't spoil him. Don't try to influence him. Your influence would be bad. The world is wide, and has many marvellous people in it. Don't take away from me the one person who gives to my art whatever charm it possesses: my life as an artist depends on him.«⁹⁸⁹

Die Befürchtung Hallwards erweist sich bereits kurze Zeit darauf als berechtigt, als Dorian Gray eintrifft und Wottons Bekanntschaft macht.

7.3. Die Einflussnahme Wottons: Grays Bewusstwerdung der eigenen Schönheit

Als Wotton Dorian Gray im zweiten Kapitel des Romans erstmals begegnet, erkennt er nicht nur dessen im Porträt dargestellte Schönheit wieder. Auch ein weiteres charakteristisches Element nimmt Wotton wahr: die Jugend des Protagonisten:

Lord Henry looked at him. Yes, he was certainly wonderfully handsome, with his finely curved scarlet lips, his frank blue eyes, his crisp gold hair. There was something in his face that made one trust him at once. All the candour of youth was there, as well as all youth's passionate purity. One felt that he had kept himself unspotted from the world. No wonder Basil Hallward worshipped him.⁹⁹⁰

Neben einer Beschreibung der augenscheinlichen Schönheit Grays wird die Jugend des Modells gleich zwei Mal thematisiert. Die Jugend wird in der Wahrnehmung Wottons jedoch als ambivalent betrachtet, wie die sprachliche Gestaltung der Textstelle offenbart: Dem metaphorischen Ausdruck »candour of youth« wird nämlich die Alliteration der »passionate purity« gegenübergestellt, wobei letztere zwei zumindest in einer christlichen Gesellschaft diametral entgegengesetzte Kräfte in einem Ausdruck verknüpft. Die Opposition von Leidenschaft und Reinheit innerhalb einer rhetorischen Figur bringt auf sprach-

987 Ebd., S. 177.

988 Ebd., S. 178.

989 Ebd., S. 180.

990 Ebd., S. 181.

licher Ebene jene charakteristische Dualität zum Ausdruck, die für den gesamten Roman als konstitutiv erachtet werden kann.⁹⁹¹

Wenig später bringt Hallward erneut seine Bedenken zur Sprache, dass Wotton einen schlechten Einfluss auf Gray habe.⁹⁹² Auf Nachfrage Grays diesbezüglich erwidert Wotton, dass jeglicher Einfluss Außenstehender negative Auswirkungen habe:

»There is no such thing as a good influence, Mr. Gray. All influence is immoral – immoral from the scientific point of view.«

»Why?«

»Because to influence a person is to give him one's own soul. He does not think his natural thoughts, or burn with his natural passions. His virtues are not real to him. His sins, if there are such things as sins, are borrowed. He becomes an echo of some one else's music, an actor of a part that has not been written for him. The aim of life is self-development.«⁹⁹³

Beachtenswert an den Ausführungen Wottons sind insbesondere zwei Aspekte: Einerseits beschreibt er jeglichen externen Einfluss zwar als unmoralisch,⁹⁹⁴ zieht als Instanz zur moralischen Orientierung jedoch die Wissenschaft heran und vermengt dadurch die Sphären von Moral und Wissenschaft.⁹⁹⁵ Auf diese

991 Vgl. dazu Gilbert Pham-Thanh: »Culture de l'ambiguïté dans The Picture of Dorian Gray d'Oscar Wilde«, in: *Imaginaires* Bd. 8/2002, S. 87–97 und Tamas Bényei: »Double Vision: Some Ambiguities of The Picture of Dorian Gray«, in: Kathleen E. Dubs (Hrsg.): *Does it really mean that? Interpreting the literary ambiguous*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars 2011, S. 60–79. Vgl. zur Ambivalenz der viktorianischen Sexualmoral am Beispiel des Romans Sylvia Ostermann: »Eros and Thanatos in the Picture of Dorian Gray«, in: Constantin George Sandulescu (Hrsg.): *Rediscovering Oscar Wilde*, S. 297–304.

992 Vgl. OWDG, S. 182.

993 Ebd., S. 182f.

994 Für eine Analyse des Romans im Hinblick auf das Element der Moral vgl. Philipp K. Cohen: *The moral vision of Oscar Wilde*, Rutherford: Fairleigh Dickinson 1978, S. 100–155 und Colin McGinn: *Ethics, evil, and fiction*, Oxford: Clarendon 1999, S. 123–143. Zum Konflikt zwischen Ästhetik und Moral im Werk vgl. Patrick Duggan: »The Conflict Between Aestheticism and Morality in Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray«, in: *Boston University Arts & Sciences Writing Program* Bd. 1/2009, S. 60–68 und Daniel Pfeiffer: »Reconceiving Morality in Dorian Gray: An Investigation in Antecedent Genre«, in: *The Sigma Tau Delta Review* Bd. 12/2015, S. 37–45. Vgl. vor diesem Hintergrund auch Arundhati Sanyal: »Taboo in The Picture of Dorian Gray«, in: Blake Hobby/Harold Bloom (Hrsg.): *Bloom's literary themes. The taboo*, New York: Bloom's Literary Criticism 2010 (=Bloom's Literary Themes), S. 147–156.

995 Eine analoge Verknüpfung, nämlich zwischen Kunst und Wissenschaft, hat Heather Seagroatt in einem Forschungsbeitrag am Beispiel des Romans herausgearbeitet und dabei Wildes Wissenschaftskonzeption nachgezeichnet, die einer strikten Trennung von Kunst und Wissenschaft eine Absage erteilt. Vgl. Heather Seagroatt: »Hard Science, Soft Psychology, and Amorphous Art in The Picture of Dorian Gray«, in: *Studies in English Literature, 1500–1900* Bd. 38/1998, S. 741–759. Vgl. in diesem Kontext ferner Michael Davis: »Mind and Matter in The Picture of Dorian Gray«, in: *Victorian Literature and Culture* Bd. 41/2013, S. 547–560.

Weise wird das Konzept einer an ethischen Werten orientierten Moral hinterfragt und im zweiten Teil seiner Antwort ferner dadurch in Frage gestellt, dass Wotton die Existenz von Sünden⁹⁹⁶ anzweifelt.⁹⁹⁷ Andererseits greift Wotton bei seiner Darstellung der Folgen der äußeren Einflussnahme auf jeweils eine Metapher aus der Musik und der Dramaturgie zurück. Den Effekt des Einflusses Dritter versinnbildlicht der Lord demnach durch die Schilderung der Wirkung einer mit dem jeweils wahrnehmenden bzw. darstellenden Subjekt nicht kompatiblen Kunst. An dieser Stelle werden insofern Parallelen zur präfigurierten Wahrnehmung deutlich, als diese eine Form der Perzeption darstellt, die durch den Einfluss ästhetischen Gedankenguts, demnach auch durch Denkvorstellungen aus der Kunst, geprägt wird.⁹⁹⁸

Das Gegenmittel zur Eindämmung der schädlichen externen Einflüsse stellt nach Ansicht Wottons die vollständige und kompromisslose Selbstverwirklichung dar. Hatte der Lord bereits die Konzeption einer durch ethische Wertvorstellungen bestimmten Moral in Zweifel gezogen, so hebt er wenige Zeilen später hervor, dass die freie Selbstgestaltung keinesfalls durch moralische Konventionen behindert werden solle:

»I believe that if one man were to live out his life fully and completely, were to give form to every feeling, expression to every thought, reality to every dream – I believe that the world would gain such a fresh impulse of joy that we would forget all the maladies of mediævalism, and return to the Hellenic ideal – to something finer, richer than the Hellenic ideal, it may be. [...] The only way to get rid of a temptation is to yield to it. Resist it, and your soul grows sick with longing for the things it has forbidden to itself, with desire for what its monstrous laws have made monstrous and unlawful. It has been said that the great events of the world take place in the brain. It is in the brain, and the brain only, that the great sins of the world take place also. You, Mr. Gray, you yourself, with your rose-red youth and your rose-white boyhood, you have had passions that have made you afraid, thoughts that have filled you with terror, day-dreams and sleeping dreams whose mere memory might stain your cheek with shame–«⁹⁹⁹

996 Vgl. zum Konzept der Sünde im Roman Michael Buma: »The Picture of Dorian Gray, or, The Embarrassing Orthodoxy of Oscar Wilde«, in: *Victorian Newsletter* Bd. 107/2005, S. 18–25.

997 Das Vorgehen des Lords ist gleichsam paradox wie geschickt. Indem er den Protagonisten vor den Gefahren der Einflussnahme warnt, wächst sein eigener Einfluss auf den zuletzt genannten. Vgl. Anne Kristin Tietenberg: *Der Dandy als Grenzgänger der Moderne: Selbststilisierungen in Literatur und Popkultur*, S. 240.

998 Die Relevanz des Elements des Einflusses hat Regenia Gagnier auch auf anderer Ebene aufgezeigt. Ihrer Ansicht nach entstammen die zentralen Motive des Romans nämlich der Frauenliteratur der ›upper-class‹ und verweisen in Kombination auf ein insbesondere für Frauen zentrales Problem: auf die Beziehung zwischen Einfluss und Geschichte sowie deren Auswirkungen auf das gegenwärtige Handeln. Vgl. Regenia Gagnier: *Idylls of the marketplace. Oscar Wilde and the Victorian public*, Stanford: Stanford Univ. Press 1986, S. 66.

999 OWDG, S. 183.

Wotton zufolge stellt die ungehinderte Entwicklung der eigenen Persönlichkeit eine Idealvorstellung dar, die nicht nur dem einzelnen Subjekt selbst, sondern der gesamten Welt einen positiven Impuls geben würde. Dessen Folgen werden durch den Verweis auf historische Epochen umschrieben, genauer gesagt mit einer aus historisch-chronologischer Perspektive retrospektiven Überwindung des Mittelalters¹⁰⁰⁰ durch das Erreichen bzw. die Überwindung des griechisch-antiken Modells. Wottons Gedankengang erweist sich dabei insoweit als implizit präfiguriert, als er sich an den ästhetischen und historischen Ansichten Walter Paters orientiert¹⁰⁰¹, zum letztgenannten jedoch einen substantziellen Unterschied aufweist: Der Lord ersetzt das Phänomen der ›sensation‹ durch das Element der ›impression‹.¹⁰⁰² Im Zentrum der Ansichten Wottons steht demnach nicht wie bei Pater ein als Empfindung konzipiertes Phänomen, sondern stattdessen die Kategorie der Sinnesreize, welche ihrer Natur gemäß weniger die emotionale Befindlichkeit des Subjekts als vielmehr dessen sinnliche Wahrnehmung aktivieren. Der Standpunkt des Lords steht dabei in Kontrast zu jenem Hallwards, dessen Denkvorstellungen Parallelen zu jenen John Ruskins aufweisen.¹⁰⁰³ Signifikant für die Konzeption Wottons ist der Umstand, dass der

1000 Es handelt sich dabei keinesfalls um die einzige Referenz auf das Mittelalter, wie Felicia Bonaparte dargelegt hat, die nicht nur die Eingangsszene des Romans unter Bezugnahme auf die Bibel als Allegorie deutet. Vgl. Felicia Bonaparte: »The (Fai)Lure of the Aesthetic Ideal and the (Re)Formation of Art: The Medieval Paradigm that Frames The Picture of Dorian Gray«, in: Richard Utz (Hrsg.): *Medievalism in the modern world. Essays in honour of Leslie J. Workman*, Turnhout: Brepols 1998 (=Making the Middle Ages, 1), S. 227–254, hier S. 238f und S. 254.

1001 Vgl. OWDG, S. 376, Fußnote 14–15.

1002 Vgl. Christopher S. Nassaar: *Into the demon universe. A literary exploration of Oscar Wilde*, New Haven: Yale Univ. Press 1974, S. 41.

1003 Dieser Antagonismus ist in der Forschung mehrfach herausgestellt worden. Vgl. dazu beispielsweise Mitsuharu Matsuoka: »Aestheticism and Social Anxiety in The Picture of Dorian Gray«, in: *Journal of Aesthetic Education* Bd. 29/2003, S. 77–100, hier S. 80. Diesbezüglich sind jedoch ebenfalls die Grenzen der Vergleichbarkeit zwischen Hallward und Ruskin bzw. Wotton und Pater aufgezeigt worden. Vgl. etwa Manfred Pfister: *Oscar Wilde: »The picture of Dorian Gray«*, S. 76f oder Pascal Aquien: »De l'objet à l'abject: la nature de l'œuvre d'art dans The Picture of Dorian Gray«, in: Bernard Brugière/Marie-Christine Lemardeley/André Topia (Hrsg.): *L'art dans l'art. Littérature, musique et arts visuels (monde anglophone)*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle 2000, S. 27–41. Zum Einfluss von Ruskin und Pater auf das Denken Oscar Wildes vgl. John Paul Riquelme: »Between two worlds and beyond them: John Ruskin and Walter Pater«, in: Kerry Powell/Peter Raby (Hrsg.): *Oscar Wilde in context*, Cambridge, New York: Cambridge University Press 2013, S. 125–136. Zum Einfluss Paters auf *The Picture of Dorian Gray* im Allgemeinen vgl. Robert K. Martin: »Parody and Homage. The Presence of Pater in Dorian Gray«, in: *The Victorian Newsletter* Bd. 63/1983, S. 15–18, Nikolai Endres: »Panta Rhei: André Gide's Les Nourritures Terrestres, Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray, and Walter Pater's ›Conclusion‹«, in: *Romance Notes* Bd. 41/2001, S. 209–221, Nils Clausson: »Culture and Corruption: Paterian Self-Development versus Gothic Degeneration in Oscar Wilde's ›The Picture of Dorian Gray‹«, in: *Papers on Language and Literature*

Lord die Existenz von Sünden aus moralischer Perspektive erneut in Frage stellt, da er deren Existenz mit Verweis auf eine nicht näher genannte Quelle auf den Bereich des menschlichen Denkens beschränkt. Vor diesem Hintergrund ist es für Wotton legitim, die sich dem Subjekt anbietenden Versuchungen nicht durch Verzicht zu ignorieren, sondern sie durch deren aktives Ausleben zu verarbeiten. Aus rhetorischer Perspektive geht Wotton dabei geschickt vor: Er verortet die Schrecklichkeit und Monstrosität der einzelnen Sünden durch die Wiederholung der Adjektivformen von ›Monster‹ und ›Gesetz‹ (»what its monstrous laws have made monstrous and unlawful«) nicht in den Handlungen des Subjekts, sondern in den diese stigmatisierenden Normen und Gesetzen. Durch die rhetorische Figur der Apostrophe wendet sich Wotton am Ende der zitierten Textpassage schließlich direkt an Gray, um das bisher Gesagte auf ihn zu beziehen und ihm so die eigenen Leidenschaften ins Bewusstsein zu rufen.

Der Lord erreicht damit genau das, was er zuvor als negativ dargestellt hatte.¹⁰⁰⁴ Seine Worte beeinflussen Gray:

For nearly ten minutes he stood there, motionless, with parted lips and eyes strangely bright. He was dimly conscious that entirely fresh influences were at work within him. Yet they seemed to him to have come really from himself. The few words that Basil's friend had said to him – words spoken by chance, no doubt, and with wilful paradox in them – had touched some secret chord that had never been touched before, but that he felt was now vibrating and throbbing to curious pulses.

Music had stirred him like that. Music had troubled him many times. But music was not articulate. It was not a new world, but rather another chaos, that it created in us.¹⁰⁰⁵

Obwohl sich Gray des äußeren Einflusses der Ausführungen Wottons zumindest ansatzweise bewusst ist, sorgen diese nicht für das Aufkommen neuer Leidenschaften, sondern sprechen lediglich eine bislang verborgene Seite des Protagonisten an.¹⁰⁰⁶ Dieser Vorgang wird metaphorisch durch den Rückgriff auf Ausdrücke aus der Musik umschrieben.¹⁰⁰⁷

Bd. 39/2003, S. 339–364 und John Paul Riquelme: »Oscar Wilde's Aesthetic Gothic: Walter Pater, Dark Enlightenment, and The Picture of Dorian Gray«, in: Oscar Wilde: *The picture of Dorian Gray. Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism, first edition edited by Donald M. Lawler*, hrsg. v. Michael Patrick Gillespie, New York: Norton 2007 (1988) (=A Norton critical edition), S. 496–515.

1004 Vgl. Gregory Castle: *Reading the modernist Bildungsroman*, Gainesville: Univ. Press of Florida 2006, S. 143.

1005 OWDG, S. 184.

1006 »Yes; there had been things in his boyhood that he had not understood. He understood them now. Life suddenly became fiery-coloured to him. It seemed to him that he had been walking in fire. Why had he not known it?« Ebd., S. 184. Vgl. zu diesem Aspekt ebenfalls William E. Buckler: »The Picture of Dorian Gray: An Essay in Aesthetic Exploration«, in: *Victorians Institute Journal* Bd. 18/1990, S. 135–174, hier S. 164, Alexander Michael Fischer: *Dédoublement. Wahrnehmungsstruktur und ironisches Erzählverfahren der Décadence (Huysmans, Wilde, Hofmannsthal, H. Mann)*, Würzburg: ERGON 2010 (=Li-

Die Auswirkungen der Worte Wottons manifestieren sich auch in sichtbarer Form, denn der durch die Ausführungen des Lords ausgelöste Gesichtsausdruck Grays verhilft Hallward zur Vervollkommnung des Porträts.¹⁰⁰⁸ Während der Maler dieses fertigstellt, begeben sich die Hauptfigur und Wotton in den Garten des Ateliers, in dem der Lord seine Lebenskonzeption in pointierter Form zusammenfasst:

»Nothing can cure the soul but the senses, just as nothing can cure the senses but the soul.« [...]

»Yes,« continued Lord Henry, »that is one of the great secrets of life – to cure the soul by means of the senses, and the senses by means of the soul. You are a wonderful creation. You know more than you think you know, just as you know less than you want to know.«¹⁰⁰⁹

Indem Wotton die Möglichkeit zur Heilung der Seele durch die Sinne und umgekehrt proklamiert, stellt er eine enge Verbindung zwischen der inneren Befindlichkeit des Subjekts und seiner sinnlichen Wahrnehmung her. Sofern jedoch die sinnliche Wahrnehmung derart weitreichende Auswirkungen in positivem Sinne auf Gray haben kann, so stellt sich die Frage, ob nicht auch der umgekehrte Effekt einer Verschlechterung des Seelenzustandes eintreten kann, der sprachlich durch die Verkehrung des Vorganges (»and the senses by means of the soul«) bereits latent angedeutet wird.

Auf diese Frage geht der Lord jedoch nicht ein, sondern betont im Rahmen der Darstellung seiner Lebenskonzeption Grays kostbarstes Merkmal, seine Jugend:

»You have only a few years in which to live really, perfectly, and fully. When your youth goes, your beauty will go with it, and then you will suddenly discover that there are no triumphs left for you, or have to content yourself with those mean triumphs that the memory of your past will make more bitter than defeats. [...] Ah! realise your youth while you have it. [...] Live! Live the wonderful life that is in you! Let nothing be lost upon you. Be always searching for new sensations. Be afraid of nothing.... A new Hedonism – that is what our century wants. You might be its visible symbol. With your

teratura, 24), S. 201 f sowie Stephan Karschay: *Degeneration, Normativity and the Gothic at the Fin de Siècle*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2015 (=Palgrave studies in nineteenth-century writing and culture), S. 171.

1007 Heather Seagroatt hat eruiert, dass Wilde bezüglich des Phänomens des Einflusses den wissenschaftlichen mit dem ästhetischen Diskurs kombiniert, um die Bedeutung des letzteren herauszustellen. Vgl. Heather Seagroatt: »Hard Science, Soft Psychology, and Amorphous Art in The Picture of Dorian Gray«, S. 747.

1008 Vgl. OWDG, S. 185. In Anbetracht dessen ist der Beobachtung von Douglas Robillard JR. zuzustimmen, dass Wottons Worte zumindest indirekt Einfluss auf die Gestaltung des Porträts selbst haben. Vgl. Douglas Robillard JR.: »Self-Reflexive Art and Wilde's The Picture of Dorian Gray«, in: *Essays in Arts and Science* Bd. 18/1989, S. 29–38, hier S. 30.

1009 OWDG, S. 185.

personality there is nothing you could not do. The world belongs to you for a season.... [...] Youth! Youth! There is absolutely nothing in the world but youth!»¹⁰¹⁰

Infolge des Sachverhalts, dass Jugend vergänglich ist, animiert Wotton Gray dazu, sein Leben in vollsten Zügen auszukosten, solange seine Jugend ihm dies erlaubt. Dafür soll Gray mit seinem Lebensentwurf einen ›neuen Hedonismus‹¹⁰¹¹ vorleben, also jederzeit aktiv nach immer neuen Gefühlen und Reizen suchen.¹⁰¹² Der Verweis auf das Konzept des Hedonismus stellt allerdings einen Rückgriff auf die Antike¹⁰¹³ dar und bringt somit einen Vergangenheitsbezug zur Sprache, der im Widerspruch zu Wottons Zielsetzung¹⁰¹⁴ – der Suche nach immer ›neuen‹ Sinnesreizen –steht.

Als Gray und Wotton nach dem Gespräch auf Bitten Hallwards in das Atelier zurückkehren und das nahezu fertiggestellte Porträt betrachten, wird sich die Hauptfigur erstmals in vollem Ausmaß ihrer eigenen Schönheit bewusst:

Dorian made no answer, but passed listlessly in front of his picture and turned towards it. When he saw it he drew back, and his cheeks flushed for a moment with pleasure. A look of joy came into his eyes, as if he had recognised himself for the first time. He stood there motionless and in wonder, dimly conscious that Hallward was speaking to him, but not catching the meaning of his words. The sense of his own beauty came on him like a revelation. He had never felt it before. Basil Hallward's compliments had seemed to him to be merely the charming exaggeration of friendship. He had listened to them, laughed at them, forgotten them. They had not influenced his nature. Then had come Lord Henry Wotton with his strange panegyric on youth, his terrible warning of its brevity. That had stirred him at the time, and now, as he stood gazing at the shadow of his own loveliness, the full reality of the description flashed across him.¹⁰¹⁵

1010 Ebd., S. 186f.

1011 Jener neue Hedonismus orientiert sich dabei an der ›Conclusion‹ aus Walter Paters *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Vgl. Oscar Wilde: *The picture of Dorian Gray*, hrsg. von Isobel Murray, London/New York 1974 (=Oxford English novels), S. 239.

1012 Zu den Unterschieden zwischen dem Hedonismus Paters und jenem Wottons vgl. Wolfgang Maier: *Oscar Wilde: The picture of Dorian Gray. Eine kritische Analyse der anglistischen Forschung von 1962 bis 1982*, Frankfurt a. M.: Lang 1984 (=Aspekte der englischen Geistes- und Kulturgeschichte, 1), S. 84.

1013 Vgl. Manfred Pfister: *Oscar Wilde: »The picture of Dorian Gray«*, S. 55.

1014 Michael Patrick Gillespie interpretiert den Hedonismus Wottons darüber hinaus nicht nur als alternatives ethisches Programm des Romans, sondern deutet ihn in einer einige Jahre später erschienenen Veröffentlichung als symbiotisches Zusammenspiel mehrerer unterschiedlicher Wertesysteme. Vgl. Michael Patrick Gillespie: »Ethics and Aesthetics in The Picture of Dorian Gray«, in: Constantin George Sandulescu (Hrsg.): *Rediscovering Oscar Wilde*, S. 137–155, hier S. 145 bzw. Michael Patrick Gillespie: »Picturing Dorian Gray: Resistant Readings in Wilde's Novel«, in: Oscar Wilde: *The picture of Dorian Gray. Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism, first edition edited by Donald M. Lawler*, S. 393–409, hier S. 397.

1015 OWDG, S. 188f.

Grays Bewusstwerdung der eigenen Schönheit wird als Selbsterkenntnis¹⁰¹⁶ beschrieben, deren Bedeutung mit Hilfe eines Vergleichs mit der christlichen Offenbarung (»like a revelation«) hervorgehoben wird. Ebenso relevant wie jene Erkenntnis ist der Vorgang, durch den diese zustande kommt. Die Selbsterkenntnis Grays erfolgt nämlich durch einen Prozess der visuellen Wahrnehmung eines Kunstwerks.¹⁰¹⁷ Weder die Betrachtung des Porträts noch der Erkenntnisprozess vollziehen sich jedoch unvoreingenommen. Stattdessen steht der gesamte Vorgang eindeutig im Zeichen der Lebenskonzeption Wottons,¹⁰¹⁸ was nicht nur inhaltlich, sondern anhand des Ausdrucks »dimly conscious«¹⁰¹⁹ auch auf sprachlicher Ebene deutlich wird.

An dieser Stelle werden jedoch die ambivalenten Folgen der sinnlichen Wahrnehmung deutlich. Liest man die soeben aufgeführte Textstelle weiter, so zeigt sich, dass Wotton Gray nicht nur die Wertschätzung der eigenen jugendlichen Schönheit vermittelt hat, sondern auch die Angst vor deren Verlust:

Yes, there would be a day when his face would be wrinkled and wizen, his eyes dim and colourless, the grace of his figure broken and deformed. The scarlet would pass away from his lips and the gold steal from his hair. The life that was to make his soul would mar his body. He would become dreadful, hideous, and uncouth.

As he thought of it, a sharp pang of pain struck through him like a knife and made each delicate fibre of his nature quiver. His eyes deepened into amethyst, and across them came a mist of tears.¹⁰²⁰

1016 Vgl. Laura Giovannelli: *Il principe e il satiro. (Ri)leggere Il ritratto di Dorian Gray*, Roma: Carocci 2007 (=Lingue e letterature Carocci, 73), S. 94. Vgl. in diesem Kontext auch Douglas Robillard JR.: »Self-Reflexive Art and Wilde's The Picture of Dorian Gray«, S. 31 f.

1017 Vor diesem Hintergrund ist der Argumentation von Nathalie Prince zuzustimmen, die die Ekphrasen als Mittel der Selbsterkenntnis des Protagonisten erachtet. Vgl. Nathalie Prince: »Le chef-d'œuvre inconnu de Dorian Gray«, in: Pascale Auraix-Jonchière (Hrsg.): *Écrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles. Actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand, 24,25,26 octobre 2001)*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2003 (=Révolutions et romantismes, 4), S. 393–404, hier S. 402.

1018 Vgl. Michèle Mendelssohn: *Henry James, Oscar Wilde and aesthetic culture*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007 (=Edinburgh studies in transatlantic literatures), S. 156. Als zutreffend erweist sich ferner die Beobachtung Stefan Langes, dass Gray durch die Betrachtung des Bildes die Relevanz der Leitsätze Wottons für sich selbst klar wird. Vgl. Stefan Lange: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*, S. 109. Noch weiter in ihrer Argumentation geht Anne Kristin Tietenberg, die der Ansicht ist, dass Gray durch die Betrachtung des Bildes zwar den Eindruck hat, sich selbst zu erkennen, dabei jedoch nicht bemerkt, dass diese Denkweise ein Resultat des Einflusses Wottons ist. Vgl. Anne Kristin Tietenberg: *Der Dandy als Grenzgänger der Moderne: Selbststilisierungen in Literatur und Popkultur*, S. 242.

1019 Die Wirkung der Worte Wottons hatte Gray ebenfalls nur »dimly conscious« wahrgenommen. Vgl. OWDOG, S. 184.

1020 Ebd., S. 189.

Aus der Erkenntnis der eigenen Schönheit resultiert für die Hauptfigur gleichsam die Bewusstwerdung der Zeitlichkeit und Vergänglichkeit.¹⁰²¹ Die Sorge des Protagonisten um den späteren Verlust der eigenen Schönheit ist derartig groß, dass sie sich körperlich in Form eines starken Schmerzes und in Gestalt der aufkommenden Tränen manifestiert.¹⁰²²

Aus Angst vor dem Verlust der eigenen Schönheit äußert Gray einen folgenreichen Wunsch:

»How sad it is! I shall grow old, and horrible, and dreadful. But this picture will remain always young. It will never be older than this particular day of June.... If it were only the other way! If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that – for that – I would give everything! Yes, there is nothing in the whole world I would not give! I would give my soul for that!«

[...]

»Lord Henry Wotton is perfectly right. Youth is the only thing worth having. When I find that I am growing old, I shall kill myself.«¹⁰²³

Grays Wunsch, das Porträt solle anstatt ihm altern,¹⁰²⁴ setzt dieser zur Einflussnahme Wottons in Beziehung.¹⁰²⁵ Dabei wird deutlich, dass der Protagonist

1021 Vgl. Nicoletta Pireddu: *Antropologi alla corte della bellezza. Decadenza ed economia simbolica nell'Europa fin de siècle*, Verona: Fiorini 2002 (=Mneme), S. 316 und Michèle Mendelssohn: *Henry James, Oscar Wilde and aesthetic culture*, S. 156. Vgl. dazu ebenfalls die Ausführungen Kevin Ohis, der in dieser Sichtweise Grays eine Parallele zu den Denkvorstellungen Walter Paters sieht. Vgl. Kevin Ohi: *Innocence and rapture. The erotic child in Pater, Wilde, James, and Nabokov*, New York: Palgrave Macmillan 2005, S. 80.

1022 Insbesondere der Vergleich mit dem Messerstich ist insofern ausdrucksstark, als er bereits auf das Ende des Romans anspielt. Vgl. dazu Kapitel 7.6.7.

1023 OWDG, S. 189f.

1024 Vgl. dazu auch Bernard A. Green: »The Effects of Distortions of the Self: A Study of The Picture of Dorian Gray«, in: *Annual of Psychoanalysis* Bd. 7/1979, S. 391–410, hier S. 399. Vgl. zum Motiv des Alterns im Roman ferner Alain Milon/Michela Marzano: »Écrire ou décrire le vieillir: le portrait de Dorian Gray«, in: Alain Montandon (Hrsg.): *Écrire le vieillir*, Clermont-Ferrand: Presses Univ. Blaise Pascal Maison de la Recherche 2005 (=Littératures), S. 91–104, Isabelle Durand-Le Guern: »Vieillir en esthète: Le portrait de Dorian Gray et la Mort à Venise«, in: Alain Montandon (Hrsg.): *Eros, blessures et folie. Détresses du vieillir: actes du Colloque »Eros, Blessures et Folie. Détresses du Vieillir«, à Clermont les 10–11–12 juin 2004*, Clermont-Ferrand: Presses Univ. Blaise Pascal 2006 (=Littératures), S. 209–220 und Sabine Kampmann: »Das alternde Bild. Oscar Wildes Bildnis des Dorian Gray«, in: Martin Schulz/Beat Wyss (Hrsg.): *Techniken des Bildes*, München: Fink 2010, S. 27–38.

1025 Die Implikationen dieses Wunsches sind in der Forschungsliteratur zum Roman in vielfältiger Weise herausgearbeitet worden. Frédéric Monneyron schreibt dem Wunsch etwa insofern sowohl eine zeitliche als auch eine ethische Dimension zu, als Grays Körper gleichsam von zeitlichen und moralischen Zwängen befreit werde. Vgl. Frédéric Monneyron: »Le corps fantastique dans The Picture of Dorian Gray d'Oscar Wilde«, in: *Les Cahiers du GERF* Bd. 5/1998, S. 91–98, hier S. 94. Ed Cohen erkennt darin hingegen eine Spaltung von »Ich« und »Selbst«. Ed Cohen: »Writing Gone Wilde: Homoerotic Desire in the Closet of Representation«, in: Regenia Gagnier (Hrsg.): *Critical essays on Oscar Wilde*, New

die Worte Wottons derart verinnerlicht hat, dass er seiner jugendlichen Schönheit eine höhere Relevanz beimisst als seiner Seele und seinem Leben.¹⁰²⁶ Die Textpassage weist dabei einige Parallelen zum Teufelspakt in Goethes *Faust* auf.¹⁰²⁷

Grays enge Verbindung zum Porträt wird von diesem wenig später verbalisiert, als Hallward angibt, das Gemälde vernichten zu wollen:

»Don't, Basil, don't!« he cried. »It would be murder!«

»I am glad you appreciate my work at last, Dorian,« said the painter coldly when he had recovered from his surprise. »I never thought you would.«

»Appreciate it? I am in love with it, Basil. It is part of myself. I feel that.«¹⁰²⁸

Das Bild wird von Gray nicht mehr nur als Kunstwerk, sondern als Teil seiner selbst erachtet. Doch nicht nur in der Wahrnehmung des Modells ist das Porträt für den Protagonisten mehr als ein Kunstobjekt. Auch Hallward und Wotton verleihen ihm durch die rhetorische Figur der Personifikation den Status eines Lebewesens. Wotton tut dies, als er fragt, vor wem genau er seine Sprache zügeln solle: »Before which Dorian? The one who is pouring out tea for us, or the one in the picture?«¹⁰²⁹ Hallward hingegen zeigt dieses Verhalten, als er sein eigenes Werk direkt adressiert und ein weiteres Mal, als er sein Porträt als »den wirklichen« Dorian bezeichnet:

»Well, as soon as you are dry, you shall be varnished, and framed, and sent home.«¹⁰³⁰

»I shall stay with the real Dorian.«¹⁰³¹

York: Hall 1991 (=Critical essays on British literature), S. 68–87, hier S. 81. Antonella Silvestrini wiederum deutet die Szene als Teufelspakt, der Gray zur Zeitlosigkeit verhilft. Vgl. Antonella Silvestrini: »Estetismo e malinconia in The Picture of Dorian Gray«, in: *Quaderni di lingue e letteratura* Bd. 21/1996, S. 91–101, hier S. 96. Morgen Fritz betont die utopischen Züge des Wunsches des Protagonisten. Vgl. Morgan Fritz: »Utopian Experimentation and Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray«, in: *Utopian Studies* Bd. 24/2013, S. 283–311, hier S. 291.

1026 Die besondere Beziehung Grays zu seinem Porträt ist demnach durchaus ein Resultat von Wottons Einflussnahme, wie Arundhati Sanyal angibt. Vgl. Arundhati Sanyal: »Taboo in The Picture of Dorian Gray«, S. 211.

1027 Vgl. dazu beispielsweise Dominick Rossi: »Parallels in Wilde's The Picture of Dorian Gray and Goethe's Faust«, in: *CLAJ* Bd. 13/1969, S. 188–191. Zugleich sind jedoch auch die Unterschiede zwischen beiden Texten herausgestellt worden. Vgl. dazu etwa Szilvia Ritz: »Augenblick, verweile doch nicht! Dorian Gray als Anti-Faust«, in: Árpád Bernáth (Hrsg.): *Faust I und keine Ende. Studien zu Goethes Werk*, Szeged: Grimm 2012 (=Acta germanica, 13), S. 279–291.

1028 OWDG, S. 189f.

1029 Ebd., S. 192.

1030 Ebd., S. 191.

1031 Ebd., S. 192.

Spätestens Hallwards Antwort auf die Nachfrage Grays, ob das Gemälde wirklich der ›echte‹ Dorian sei, deutet an, dass der Wunsch der Hauptfigur in Erfüllung gegangen ist:¹⁰³²

»Yes; you are just like that.«

[...]

»At least you are like it in appearance. But it will never alter,« sighed Hallward.¹⁰³³

Die Beeinflussung durch Wotton wird somit spätestens in dem Moment ersichtlich, als Gray seinen Wunsch äußert. Zu betonen ist dabei jedoch, dass das Verhalten des Lords ebenfalls durch äußere Einflüsse determiniert wird, wie nicht zuletzt seine präfigurierte Wahrnehmung veranschaulicht.

7.4. Wottons Einflussnahme als Produkt seiner eigenen präfigurierten Wahrnehmung

Bereits im zweiten Kapitel des Romans deutet sich an, dass Wotton in seiner Jugend einen ähnlichen Prozess der Bewusstwerdung durchlaufen hat wie Gray. Während der zuletzt Genannte Vorgang im Falle des Protagonisten durch die Gedankengänge eines Menschen initiiert wird, wurde die Selbsterkenntnis des Lords durch die Lektüre eines Buches angeregt:

With his subtle smile, Lord Henry watched him. He knew the precise psychological moment when to say nothing. He felt intensely interested. He was amazed at the sudden impression that his words had produced, and, remembering a book that he had read when he was sixteen, a book which had revealed to him much that he had not known before, he wondered whether Dorian Gray was passing through a similar experience. He had merely shot an arrow into the air. Had it hit the mark? How fascinating the lad was!¹⁰³⁴

Wotton setzt seinen eigenen Erkenntnisvorgang in Analogie zu jenem der Hauptfigur. In Anbetracht der Auswirkungen des gelesenen Werks auf den Lord, die die Grundlage für dessen spätere, gezielte Beeinflussung des Protagonisten bilden, hat Alfons Klein Wotton als »die Inkarnation eines literarischen Textes«¹⁰³⁵ bezeichnet. Vor diesem Hintergrund erachtet Klein auch das unter dem

1032 Zunächst ist sich der Protagonist dessen keineswegs bewusst. Vgl. Nancy Jane Tyson: »Caliban in a Glass: Autoscopic Vision in *The Picture of Dorian Gray*«, in: Elton Edward Smith/Robert Haas (Hrsg.): *The haunted mind. The supernatural in Victorian literature*, Lanham, Md.: Scarecrow Press 1999, S. 101–121, hier S. 101.

1033 OWDG, S. 192.

1034 Ebd., S. 184.

1035 Alfons Klein: »Ästhetisches Rollenspiel. Zum Motiv der ›gelebten Literatur‹ in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*«, in: Theodor Wolpers (Hrsg.): *Gelebte Literatur in der*

Einfluss Wottons vollendete Porträt des Protagonisten als a priori literarisch vermittelt.¹⁰³⁶ Seine Faszination für Gray liegt aus Sicht des Lords darin begründet, dass die Hauptfigur es ihm ermöglicht, jenen Prozess der Selbsterkenntnis lebensnah zu beobachten, der ihm selbst in ähnlicher Form widerfahren war. Daher ist Wotton vom jungen Modell in hohem Maße fasziniert, wie auch im weiteren Verlauf des Romans deutlich wird. Hierbei zeigt sich, dass der Lord Gray in erster Linie als Versuchsobjekt betrachtet, welches ihm die Beobachtung sowohl der Auswirkungen der eigenen Einflussnahme als auch der lebenspraktischen Umsetzung seiner Maxime des ›neuen Hedonismus‹ gestattet:

As he left the room, Lord Henry's heavy eyelids drooped, and he began to think. Certainly few people had ever interested him so much as Dorian Gray, and yet the lad's mad adoration of some one else caused him not the slightest pang of annoyance or jealousy. He was pleased by it. It made him a more interesting study. He had been always enthralled by the methods of natural science, but the ordinary subject-matter of that science had seemed to him trivial and of no import. And so he had begun by vivisectioning himself, as he had ended by vivisectioning others. Human life – that appeared to him the one thing worth investigating. Compared to it there was nothing else of any value. [...] What matter what the cost was? One could never pay too high a price for any sensation.¹⁰³⁷

Wotton bedient sich der naturwissenschaftlichen Methode des Experiments, um das für ihn spannende Phänomen des menschlichen Lebens zu untersuchen. Während das wissenschaftlich distanzierte Interesse des Lords zunächst auf ihn selbst fokussiert war, hat er in Gray ein Studienobjekt¹⁰³⁸ gefunden, an dem er die Auswirkungen seiner Lebenskonzeption beobachten kann, ohne selbst direkt involviert zu sein. Bemerkenswert ist, dass Wotton die Gefahren seines Vorgehens in Kauf nimmt, um seine Neugierde¹⁰³⁹ zu befriedigen, obwohl oder wo-

Literatur. Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte eines literarischen Motivs. Bericht über Kolloquien der Kommission für Literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1983–1985, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1986 (=Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen Philologisch-historische Klasse, Folge 3, 152), S. 272–297, hier S. 281.

1036 Ebd., S. 282, Fußnote 15.

1037 OWDG, S. 218.

1038 Vgl. Wolfgang Maier: *Oscar Wilde: The picture of Dorian Gray. Eine kritische Analyse der anglistischen Forschung von 1962 bis 1982*, S. 81, Manfred Pfister: »Kult und Krise des Ich: Zur Subjektconstitution in Wildes ›Dorian Gray‹«, in: Manfred Pfister (Hrsg.): *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektconstitution in der Vor- und Frühmoderne*, Passau: Rothe 1989 (=Passauer Interdisziplinäre Kolloquien, 1), S. 254–274, hier S. 256 und Stefan Lange: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*, S. 181.

1039 Die Neugierde ist nach Auffassung Ted R. Spiveys nicht nur das charakteristische Merkmal Wottons, sondern auch eine treibende Kraft innerhalb des Romans. Vgl. Ted R. Spivey: »Damnation and Salvation in The Picture of Dorian Gray«, in: *Boston University Studies in English* Bd. 4/1960, S. 162–170, vor allem S. 165. Vgl. zur Neugierde des Lords auch

möglich auch gerade weil er weiß, dass Gray allein die daraus resultierenden Konsequenzen zu tragen hat;¹⁰⁴⁰ der Protagonist ist nämlich ideal für das Vorhaben des Lords geeignet:

It was clear to him that the experimental method was the only method by which one could arrive at any scientific analysis of the passions; and certainly Dorian Gray was a subject made to his hand, and seemed to promise rich and fruitful results.¹⁰⁴¹

Wotton ist sich dabei seiner eigenen Verantwortlichkeit für die Selbsterkenntnis Grays durchaus bewusst:

To a large extent the lad was his own creation. He had made him premature. That was something. Ordinary people waited till life disclosed to them its secrets, but to the few, to the elect, the mysteries of life were revealed before the veil was drawn away. Sometimes this was the effect of art, and chiefly of the art of literature, which dealt immediately with the passions and the intellect. But now and then a complex personality took the place and assumed the office of art, was indeed, in its way, a real work of art, life having its elaborate masterpieces, just as poetry has, or sculpture, or painting.¹⁰⁴²

Die durch das Porträt ausgelöste Bewusstwerdung Grays wird von Wotton mit Verweis auf dessen Zugehörigkeit zu einer elitären Klasse positiv konnotiert. Auch die metaphorisch durch das Lüften des Schleiers zum Ausdruck gebrachte Erkenntnis wird auf zwei Arten als Folge der Wahrnehmung von Kunst dargestellt: Einerseits kann die Selbsterkenntnis nämlich durch Anregung der Leidenschaft und des Intellekts vermittels der Kunst, vor allem der Literatur, zustande kommen. Andererseits kann bisweilen auch eine komplexe, zum Kunstwerk stilisierte Persönlichkeit die Rolle der Kunst in diesem Prozess einnehmen.

Wenn nach Auffassung Wottons demnach die Selbsterkenntnis stets direkt oder indirekt an das Medium der Kunst gebunden ist, so steht auch seine Wahrnehmung der Hauptfigur immerzu im Zeichen der Kunst, wie ein Vergleich Grays mit einem Historienspiel bzw. Theaterstück verdeutlicht:

Yes, the lad was premature. He was gathering his harvest while it was yet spring. The pulse and passion of youth were in him, but he was becoming self-conscious. It was delightful to watch him. With his beautiful face, and his beautiful soul, he was a thing to wonder at. It was no matter how it all ended, or was destined to end. He was like one of

Sheldon W. Liebman: »Character Design in The Picture of Dorian Gray«, in: Oscar Wilde: *The picture of Dorian Gray. Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism, first edition edited by Donald M. Lawler*, S. 439–460, S. 443.

1040 Somit ist Douglas Robillard JRs. Hypothese zulässig, dass Wotton am Beispiel der Hauptfigur auch die Auswirkungen seiner eigenen Einflussnahme beobachten könne. Vgl. Douglas Robillard JR.: »Self-Reflexive Art and Wilde's The Picture of Dorian Gray«, S. 33.

1041 OWDG, S. 219.

1042 Ebd., S. 218f.

those gracious figures in a pageant or a play, whose joys seem to be remote from one, but whose sorrows stir one's sense of beauty, and whose wounds are like red roses.¹⁰⁴³

Indem Wotton Gray zu einem Schauspieler in einer Inszenierung stilisiert,¹⁰⁴⁴ nimmt er eine ästhetische Distanz zum Protagonisten ein. Auf diese Weise distanziert sich der Lord auch von dem möglichen Ausgang seines Experiments und damit von den Folgen für sein Versuchsobjekt.

Letzteres ist insofern folgenreich, als der Lord Gray nicht nur gezielt zu seinem eigenen Vergnügen manipuliert, sondern ferner bewusst Elemente seiner eigenen Persönlichkeit auf den Protagonisten projiziert:

Talking to him was like playing upon an exquisite violin. He answered to every touch and thrill of the bow.... There was something terribly enthralling in the exercise of influence. No other activity was like it. To project one's soul into some gracious form, and let it tarry there for a moment; to hear one's own intellectual views echoed back to one with all the added music of passion and youth; to convey one's temperament into another as though it were a subtle fluid or a strange perfume: there was a real joy in that [...] ... He was a marvellous type, too, this lad, whom by so curious a chance he had met in Basil's studio, or could be fashioned into a marvellous type, at any rate. Grace was his, and the white purity of boyhood, and beauty such as old Greek marbles kept for us. There was nothing that one could not do with him. He could be made a Titan or a toy. [...] He would seek to dominate him – had already, indeed, half done so. He would make that wonderful spirit his own.¹⁰⁴⁵

Mit Hilfe eines Vergleichs mit einer Geige bringt Wotton die Manipulierbarkeit Grays zum Ausdruck. Obschon der Lord zuvor auf die negativen Auswirkungen jeglicher Einflussnahme hingewiesen hatte, reizt ihn die Beeinflussung der Hauptfigur, da diese es ihm erlaubt, seine eigenen Ansichten und weitere Elemente seiner Persönlichkeit zu projizieren und daraufhin vor dem Hintergrund der jugendlichen Schönheit zu rezipieren. Wottons Wahrnehmung Grays steht dabei im Zeichen der antiken Griechen, die als ästhetische Orientierung zur Bewertung der Schönheit des Protagonisten dienen.¹⁰⁴⁶ Neben dem Vergnügen, das dem Lord die Manipulation Grays bereitet, kommt auch die Ambivalenz des Einflusses Wottons zur Sprache. Die extreme Beeinflussbarkeit der Hauptfigur bietet dem Lord zwar einerseits die Möglichkeit, Gray gemäß seinen Vorstel-

1043 Ebd., S. 219.

1044 Vgl. dazu auch Maho Hidaka: »Play on Life: Exploring the Theatrical World of 'The Picture of Dorian Gray'«, in: *Journal of Irish Studies* Bd. 21/2006, S. 97–106, hier insbesondere S. 101 f.

1045 OWDG, S. 199.

1046 Vgl. dazu auch Sébastien Mullier: »L'heure de la synthèse: Gautier et Huysmans lus par Dorian Gray«, in: Claudine Nédélec (Hrsg.): *Les bibliothèques, entre imaginaires et réalités. Actes des colloques Bibliothèques en fiction (8–9 juin 2006) et Bibliothèques et collections (25–26 janvier 2007) Université d'Artois, Textes & Cultures*, Arras: Artois Presses Université 2009 (=Études littéraires et linguistiques), S. 379–401, hier S. 399 f.

lungen zu einer übermenschlichen Leitfigur zu formen, beinhaltet allerdings andererseits die Gefahr, dass der Protagonist zu einer belanglosen und passiven Marionette verkommt, wie der Schluss der zuletzt aufgeführten Textpassage darlegt. Trotzdem ist der Lord fest dazu entschlossen, Gray unter seine Kontrolle zu bringen.

Dass auch Wottons Wahrnehmung präfiguriert ist, wird insbesondere am Beispiel der Reaktion des Lords auf die Lebensgeschichte Grays ersichtlich, nach der sich Wotton aus Neugierde bei seinem Onkel Lord Fermor erkundigt:

So that was the story of Dorian Gray's parentage. Crudely as it had been told to him, it had yet stirred him by its suggestion of a strange, almost modern romance. A beautiful woman risking everything for a mad passion. A few wild weeks of happiness cut short by a hideous, treacherous crime. Months of voiceless agony, and then a child born in pain. The mother snatched away by death, the boy left to solitude and the tyranny of an old and loveless man. Yes; it was an interesting background. It posed the lad, made him more perfect, as it were. Behind every exquisite thing that existed, there was something tragic. Worlds had to be in travail, that the meanest flower might blow...¹⁰⁴⁷

Wottons Idealisierung der Herkunft Grays steht im Gegensatz zur schmucklosen Nacherzählung Fermors.¹⁰⁴⁸ Wotton greift nämlich gezielt die schicksalhaften Elemente der Lebensgeschichte des Protagonisten auf und formt daraus eine tragische Narrative. Die Wahrnehmung Wottons erweist sich dabei implizit als präfiguriert, wie der letzte Satz der zitierten Textstelle illustriert,¹⁰⁴⁹ der Affinität zu William Wordsworths Gedicht *Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* aufweist.¹⁰⁵⁰

Noch deutlicher zu erkennen ist die präfigurierte Wahrnehmung Wottons gegen Ende des Romans, als dieser rückblickend seine Ansichten zum Lebensstil Grays äußert:

You are quite flawless now. You need not shake your head: you know you are. [...] I wish I could change places with you, Dorian. The world has cried out against us both, but it has always worshipped you. It always will worship you. You are the type of what the age is searching for, and what it is afraid it has found. I am so glad that you have never done anything, never carved a statue, or painted a picture, or produced anything outside of yourself! Life has been your art. You have set yourself to music. Your days are your sonnets.¹⁰⁵¹

1047 OWDG, S. 198.

1048 Vgl. ebd., S. 195–197.

1049 Insofern ist die von Regina Gentz angeführte These, Wotton würde seine eigenen Wahrnehmungsgewohnheiten fortlaufend hinterfragen, zu relativieren. Vgl. Regina Gentz: *Das erzählerische Werk Oscar Wildes*, S. 278.

1050 Vgl. OWDG, S. 432, Fußnote 29.

1051 Ebd., S. 351.

Wotton stilisiert Gray zum Idealtypus seines Zeitalters und hebt dabei als dessen charakteristischstes Merkmal hervor, dass der Protagonist den Fokus seiner künstlerischen Fähigkeiten nicht auf die Schöpfung eines Kunstwerks, sondern auf die eigene Existenz gelegt habe.¹⁰⁵² Durch seine Wortwahl und das Asyndeton »never carved a statue, or painted a picture, or produced anything« setzt er die Lebensweise der Hauptfigur mit der Kunstproduktion gleich, wie auch die letzten drei Sätze der zitierten Textstelle darlegen, die jeweils einen Aspekt des Lebens Grays metaphorisch zur Kunst in Beziehung setzen.

Obschon der Lord die Lebenskonzeption der Hauptfigur somit als Kunstwerk erachtet, ist seine Definition des Lebens durchaus von naturwissenschaftlichen Denkvorstellungen geprägt:

Besides, Dorian, don't deceive yourself. Life is not governed by will or intention. Life is a question of nerves, and fibres, and slowly built-up cells in which thought hides itself and passion has its dreams. You may fancy yourself safe and think yourself strong. But a chance tone of colour in a room or a morning sky, a particular perfume that you had once loved and that brings subtle memories with it, a line from a forgotten poem that you had come across again, a cadence from a piece of music that you had ceased to play – I tell you, Dorian, that it is on things like these that our lives depend. Browning writes about that somewhere; but our own senses will imagine them for us. There are moments when the odour of *lilas blanc* passes suddenly across me, and I have to live the strangest month of my life over again.¹⁰⁵³

In seiner Definition des Lebens als vorwiegend biologisches Phänomen betont Wotton den Umstand, dass sich das Leben der Kontrolle durch den freien Willen des Subjekts entziehe. Eine rastlose Suche nach immer neuen Reizen, wie sie seine Konzeption des »neuen Hedonismus« erfordert, birgt somit die Gefahr, unerwünschte Sinneseindrücke und Stimmungen zu evozieren. Unter anderem können derartige Impressionen verborgene Erinnerungen assoziativ vergegenwärtigen und das Subjekt damit zu einer Auseinandersetzung mit unangenehmen Elementen seiner Vergangenheit zwingen. Der Verweis auf Robert Browning sowie die Parallelen zu dessen Gedicht *A Toccata of Galuppi's* (1855)¹⁰⁵⁴ kennzeichnen die Wahrnehmung des Lords explizit als präfiguriert.

Eine derartige Evokation der Vergangenheit erweist sich noch in anderer Hinsicht als problematisch. Wenn Regina Gentz Wottons Kombination aus der

1052 Susanne Bach verweist dementsprechend darauf, dass Wotton »das ästhetische Ideal der Lebenskunst« vertrete. Vgl. Susanne Bach: *Theatralität und Authentizität zwischen Viktorianismus und Moderne. Romane von Henry James, Thomas Hardy, Oscar Wilde und Wilkie Collins*, Tübingen: Narr 2006 (=Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, 65), S. 264. Vgl. zu diesem Aspekt auch Colin McGinn: *Ethics, evil, and fiction*, S. 128 und Gregory Castle: *Reading the modernist Bildungsroman*, S. 157.

1053 OWDG, S. 351, Hervorhebungen im Original.

1054 Vgl. ebd., S. 425, Fußnote 21.

Suche nach wissenschaftlicher Erkenntnis und einer »impressionistischen Wahrnehmung«¹⁰⁵⁵ als Resultat des Versuchs deutet, »aus eingefahrenen, allgemeinverbindlichen Sinnmustern auszubrechen und neue Maßstäbe anzulegen«¹⁰⁵⁶, macht sie deutlich, dass die Verfahrensweise des Lords implizit die etablierten Methoden historischer und metaphysischer Sinnbildung negiert. Dies führt zum ersatzlosen Verlust der grundlegenden Leitlinien historischer und metaphysischer Orientierung, wie Stefan Lange darlegt:

Als fehlendes Element in Wottons Lebenssicht ist eine unmittelbare Sinnstiftung erkennbar. Hierin ist auch der Grund zu sehen, weshalb das Wiedererleben eines ästhetischen Eindrucks den Lord immer wieder auf das Vergangene zurückwirft. Eben weil dieses Vergangene nicht als Schritt in einer Entwicklung zum Ist-Zustand verstanden, sondern separiert als lediglich ästhetische Erfahrung aufgefaßt wird, bleibt seine Bedeutung verborgen. Der Lord hat keine Lösung gefunden, das Einzelne zusammengefaßt einer Sinnsuche zur Verfügung zu stellen. Ohne diesen Sinn aber hängt sein Leben in der Tat nur von Einzeleindrücken ab.¹⁰⁵⁷

Die Wahrnehmungsweise Wottons führt aus Sicht des Subjekts zu einer Destruktion konventioneller Quellen historisch-metaphysischer Sinnbildung und beraubt das Subjekt auf diese Weise seiner Instanzen historisch-metaphysischer Orientierung.

Ebenso wie die Wahrnehmung Grays, so weist auch Wottons Perzeption Hallwards deutliche Anzeichen von Präfiguration auf:

And Basil? From a psychological point of view, how interesting he was! The new manner in art, the fresh mode of looking at life, suggested so strangely by the merely visible presence of one who was unconscious of it all; the silent spirit that dwelt in dim woodland, and walked unseen in open field, suddenly showing herself, Dryadlike and not afraid, because in his soul who sought for her there had been awakened that wonderful vision to which alone are wonderful things revealed; the mere shapes and patterns of things becoming, as it were, refined, and gaining a kind of symbolical value, as though they were themselves patterns of some other and more perfect form whose shadow they made real: how strange it all was! He remembered something like it in history. Was it not Plato, that artist in thought, who had first analyzed it? Was it not Buonarotti who had carved it in the coloured marbles of a sonnet-sequence?¹⁰⁵⁸

Der Verweis auf die mythologische Kreatur der Dryade zeugt ebenso vom Grad der Stilisierung des Künstlers wie auch die poetische Beschreibung von dessen charakteristischstem Merkmal: seiner besonderen visuellen Wahrnehmung. Als explizit präfiguriert erweist sich diese Beschreibung Hallwards, da Wotton sie mit zwei konkreten historischen Vorbildern assoziiert, die die Betrachtungs-

1055 Regina Gentz: *Das erzählerische Werk Oscar Wildes*, S. 289.

1056 Ebd., S. 289.

1057 Stefan Lange: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*, S. 187f.

1058 OWDG, S. 199.

weise des Lords im Hinblick auf den Künstler beeinflussen: Plato¹⁰⁵⁹ und Michelangelo.¹⁰⁶⁰ Gerade hinsichtlich Plato sind die Bezugnahmen auf dessen Höhlengleichnis¹⁰⁶¹ deutlich zu erkennen.

Wenn Wotton in seiner Betrachtung Hallwards die besondere Form der visuellen Wahrnehmung des Malers hervorhebt, so zeigt sich an der Art und Weise der Beschreibung nicht nur die präfigurierte Wahrnehmung des Lords. Auch die Wahrnehmung des Künstlers ist nämlich als präfiguriert zu betrachten, was insbesondere anhand seiner Beziehung zu Dorian Gray deutlich wird.

7.5. Basil Hallwards Idealisierung Grays als Folge seiner eigenen präfigurierten Wahrnehmung

Die spezifische Wahrnehmung Hallwards tritt bereits im ersten Kapitel des Romans zum Vorschein, als er die besondere Bedeutung Dorian Grays für seine Kunst thematisiert. Im Rahmen dessen zeigt sich, dass die eng mit der Wahrnehmung verbundene Kunstkonzeption des Malers unter dem Einfluss seiner eigenen Perzeption des jungen Modells steht, welche sich im Text durch die Vielzahl an intertextuellen und intermedialen Bezugnahmen als präfiguriert erweist:

What the invention of oil-painting was to the Venetians, the face of Antinous was to late Greek sculpture, and the face of Dorian Gray will some day be to me. It is not merely that I paint from him, draw from him, sketch from him. Of course, I have done all that. But he is much more to me than a model or a sitter. [...] But in some curious way – I wonder will you understand me? – his personality has suggested to me an entirely new manner in art, an entirely new mode of style. I see things differently, I think of them differently. I can now recreate life in a way that was hidden from me before. ›A dream of form in days of thought‹ – who is it who says that? I forget; but it is what Dorian Gray has been to me. [...] Some subtle influence passed from him to me, and for the first time in my life I saw in the plain woodland the wonder I had always looked for and always missed.¹⁰⁶²

Den Einfluss Dorian Grays auf seine Kunst vergleicht Hallward mit der Erfindung des Öl-Gemäldes einerseits und mit der produktiven Rezeption Anti-

1059 Vgl. dazu auch Sébastien Mullier: »L'heure de la synthèse: Gautier et Huysmans lus par Dorian Gray«, S. 386f.

1060 Vgl. zum Platonismus im Roman Jean Delabroy: »Platon chez les dandies. Sur ›Le Portrait de Dorian Gray‹ d'Oscar Wilde«, in: *Littérature* Bd. 25/1977, S. 42–63.

1061 Vgl. dazu auch Oscar Wilde: *The picture of Dorian Gray. Introduction and Notes by John M. L. Drew*, Ware: Wordsworth 2001 (¹1993) (=Wordsworth classics), S. 181, Fußnote 41.

1062 OWDG, S. 176f.

noos¹⁰⁶³ durch die römische Bildhauerei andererseits.¹⁰⁶⁴ Dadurch stilisiert der Maler den Einfluss des Protagonisten unter Bezugnahme auf historische Vorbilder, weswegen die Bedeutung Grays für den Künstler über die gewöhnliche Relation zwischen Maler und Modell hinausgeht.¹⁰⁶⁵ Nicht nur das Antlitz der Hauptfigur liefert Hallward nämlich optische Inspiration, sondern auch deren Persönlichkeit prägt die Arbeiten des Künstlers in stilistischer Hinsicht.¹⁰⁶⁶ Dank dieser stilistischen Komponente vermag es Hallward, dem Leben auf eine Weise Gestalt zu verleihen, die ihm zuvor verborgen geblieben war.¹⁰⁶⁷ Jene neue Fähigkeit ist die Folge einer neuen Betrachtungsweise der Dinge, die aus einer Veränderung der sinnlichen Wahrnehmung des Künstlers resultiert, wie die Wendung »I see things differently« zum Ausdruck bringt. Wie sehr die Wahrnehmung Hallwards hierbei präfiguriert ist, illustriert nicht nur der »subtle influence« Dorians Grays auf den Maler explizit, sondern auch die Art und Weise, mit der der Künstler diese zu verbalisieren versucht. Auch das von Hallward angeführte Zitat zeugt nämlich von den Auswirkungen ästhetischer Ansichten Dritter auf sein Werk, die derart reichhaltig sind, dass die individuelle Einzelreferenz in den Hintergrund tritt, weswegen der Maler sich des Urhebers¹⁰⁶⁸ des von ihm ausgesprochenen Zitats nicht mehr zu entsinnen vermag.

Auch der Hauptfigur selbst offenbart Hallward deren besondere Rolle für seine Kunst:

Dorian, from the moment I met you, your personality had the most extraordinary influence over me. I was dominated, soul, brain, and power, by you. You became to me

1063 Agata Buda betrachtet den Vergleich mit Antinoo als Sinnbild für den Versuch, die Distanz und Divergenz zwischen der griechischen Antike und dem viktorianischen England zu überwinden. Vgl. Agata Buda: »The Time and Space of Antiquity in The Picture of Dorian Gray by Oscar Wilde«, in: Malgorzata Budzowska/Jadwiga Czerwinska (Hrsg.): *Ancient Myths in the Making of Culture*, Frankfurt: Lang 2015, S. 101–112, hier S. 103.

1064 Vgl. dazu auch Tamas Bényei: »Double Vision: Some Ambiguities of The Picture of Dorian Gray«, S. 63.

1065 Vgl. hierzu auch Regina Gentz: *Das erzählerische Werk Oscar Wildes*, S. 326–328.

1066 Emily Eells betrachtet das Porträt als präraffaelitisches Kunstwerk, wobei das Bild selbst auf die erste Phase der Malerbewegung, Hallwards Idealisierung Grays hingegen auf die zweite Periode der Malerschule hindeute. Vgl. Emily Eells: »More than a Coincidence? The Pre-Raphaelites and the Sibyl Vane Subplot of The Picture of Dorian Gray«, in: *Anglo-Saxonica* Bd. 26/2008, S. 257–278, hier S. 258. Auch Regina Gentz schreibt Hallward ein präraffaelitisches Kunstideal zu. Vgl. Regina Gentz: *Das erzählerische Werk Oscar Wildes*, S. 320f. Ein wenig differenzierter beschreibt Paolo Bà die Maltechnik Hallwards. Seiner Auffassung nach stellt das Gemälde eine Verbindung aus präraffaelitischer Präzision und mittelalterlicher Emotionalität dar, die zu einer Filterung der Sinne des Malers führt. Vgl. Paolo Bà: *Dorian Gray: un mito vittoriano*, Urbino: Quattro Venti 1982 (=Materiali), S. 69.

1067 Vgl. ferner auch Stefan Lange: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*, S. 106.

1068 Das Zitat entstammt dem Gedicht *To a Greek Girl* von Austin Dobson und wurde erstmals in der Sammlung *Proverbs in Porcelain* (1877) veröffentlicht. Vgl. OWDG, S. 374.

the visible incarnation of that unseen ideal whose memory haunts us artists like an exquisite dream. I worshipped you. [...] I had drawn you as Paris in dainty armour, and as Adonis with huntsman's cloak and polished boar-spear. Crowned with heavy lotus-blossoms you had sat on the prow of Adrian's barge, gazing across the green turbid Nile. You had leaned over the still pool of some Greek woodland and seen in the water's silent silver the marvel of your own face. And it had all been what art should be – unconscious, ideal, and remote.¹⁰⁶⁹

Hallward stellt Gray in seinen Werken als Figur aus der Antike dar,¹⁰⁷⁰ unter anderem als Paris, Adonis, Hadrian und Narziss. Dieser Umstand zeugt von der Idealisierung des Modells in der Wahrnehmung des Malers. Infolge seiner durch Werke der Antike präfigurierten Wahrnehmung stilisiert Hallward den Protagonisten nämlich zu einem ästhetischen Ideal seiner Kunst,¹⁰⁷¹ dessen Eigenschaften er am Ende der Textstelle spezifiziert. Gerade das letzte Wort des Zitats ist dabei mehrdeutig. Die damit bezeichnete Ferne kann nämlich sowohl räumlicher als auch zeitlicher Natur sein. Insbesondere die zeitliche Distanz zwischen den künstlerischen Quellen Hallwards und seiner Schöpfung des jeweiligen Kunstwerks ist dabei für die Idealisierung Grays konstitutiv.¹⁰⁷²

Als sich Gray in der zweiten Hälfte des Romans zunehmend einem Lebenswandel hingibt, der nicht nur seinen eigenen Ruf, sondern auch jenen seiner Mitmenschen schädigt, bittet Hallward den Protagonisten zum Gespräch:

Mind you, I don't believe these rumours at all. At least, I can't believe them when I see you. Sin is a thing that writes itself across a man's face. It cannot be concealed. People talk sometimes of secret vices. There are no such things. If a wretched man has a vice, it shows itself in the lines of his mouth, the droop of his eyelids, the moulding of his hands even. [...] But you, Dorian, with your pure, bright, innocent face, and your marvellous untroubled youth – I can't believe anything against you. And yet I see you very seldom, and you never come down to the studio now, and when I am away from you, and I hear all these hideous things that people are whispering about you, I don't know what to say. Why is it, Dorian, that a man like the Duke of Berwick leaves the room of a club when you enter it? Why is it that so many gentlemen in London will neither go to your house or invite you to theirs? [...] Why is your friendship so fatal to young men?¹⁰⁷³

Obwohl Gray von der englischen Aristokratie zunehmend kritisiert und gemieden wird, fällt es Hallward schwer, den ihm zugetragenen Eskapaden seines

1069 Ebd., S. 264.

1070 Vgl. zur Präsenz und Funktion der Antike im Roman Agata Buda: »The Time and Space of Antiquity in The Picture of Dorian Gray by Oscar Wilde«.

1071 Vgl. Wolfgang Maier: *Oscar Wilde: The picture of Dorian Gray. Eine kritische Analyse der anglistischen Forschung von 1962 bis 1982*, S. 74f. Zu den Problemen dieser Idealisierung vgl. Bernard A. Green: »The Effects of Distortions of the Self: A Study of The Picture of Dorian Gray«, S. 395–397.

1072 Vgl. dazu Fußnote 1063 dieser Arbeit.

1073 OWDG, S. 293.

früheren Modells Glauben zu schenken.¹⁰⁷⁴ Der Grund dafür ist, dass für den Maler Schönheit und moralische Integrität eng miteinander verknüpft sind.¹⁰⁷⁵ Doch Hallward geht noch einen Schritt weiter: Er greift ferner die im viktorianischen England weit verbreitete physiognomische Annahme auf,¹⁰⁷⁶ dass sich der Charakter eines Menschen körperlich manifestiere.¹⁰⁷⁷ Davon ausgehend verweist der Künstler auf die Divergenz zwischen dem makellosen Antlitz Grays und jenen Verunstaltungen, die dessen Gesicht eigentlich aufweisen müsste, sofern die über die Hauptfigur kursierenden Gerüchte der Wahrheit entsprächen.

Als der Protagonist Hallward wenig später einen Blick auf sein infolge seines moralisch verwerflichen Lebensstils gewandeltes Porträt werfen lässt, ist der Maler zunächst konsterniert, da er das unmoralische Verhalten seines Modells nicht mehr von der Hand weisen kann.¹⁰⁷⁸ Nichtsdestoweniger versucht er Dorian zum Gebet und davon ausgehend zu einem Wandel seiner Lebensweise zu bewegen:

»Good God, Dorian, what a lesson! What an awful lesson!« There was no answer, but he could hear the young man sobbing at the window. »Pray, Dorian, pray,« he murmured. »What is it that one was taught to say in one's boyhood? ›Lead us not into temptation. Forgive us our sins. Wash away our iniquities.« Let us say that together. The prayer of your pride has been answered. The prayer of your repentance will be answered also. I worshipped you too much. I am punished for it. You worshipped yourself too much. We are both punished.«

Dorian Gray turned slowly around and looked at him with tear-dimmed eyes.

»It is too late, Basil,« he faltered.

»It is never too late, Dorian. Let us kneel down and try if we cannot remember a prayer. Isn't there a verse somewhere, ›Though your sins be as scarlet, yet I will make them as white as snow?«

»Those words mean nothing to me now.«¹⁰⁷⁹

Hallward muss sich zwei Sünden eingestehen: Einerseits hat er die Hauptfigur, andererseits hat diese sich selbst zu sehr verehrt. Während der Maler der Mei-

1074 In der Tat hat Hallward ein statisches Bild von Grays Charakter, wie Michael Patrick Gillespie anführt. Vgl. Michael Patrick Gillespie: *The picture of Dorian Gray*. »What the world thinks me«, New York: Twayne 1995 (=Twayne's masterwork studies, 145), S. 44. Vgl. dazu auch Michael Patrick Gillespie: »Picturing Dorian Gray: Resistant Readings in Wilde's Novel«, S. 401.

1075 Vgl. Regina Gentz: *Das erzählerische Werk Oscar Wildes*, S. 323f und Hélène Machinal: »La beauté monstrueuse dans The Picture of Dorian Gray d'Oscar Wilde (1890) et Dorian de Will Self (2002)«, S. 157.

1076 Vgl. Oscar Wilde: *The picture of Dorian Gray. Introduction and Notes by John M. L. Drew*, S. 190, Fußnote 166.

1077 Vgl. Stefan Lange: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*, S. 113.

1078 Vgl. OWDG, S. 299.

1079 Ebd., S. 299.

nung ist, dass es für Gray noch die Möglichkeit zur Änderung seines Lebens zum Besseren gäbe, ist letzterer der Ansicht, dass es dafür bereits zu spät sei. Die Tränen in den Augen des Protagonisten illustrieren, dass diese Überzeugung dem jungen Modell durchaus Kummer bereitet. Beachtenswert am Verhalten Hallwards ist, dass sich daran die präfigurierte Wahrnehmung des Künstlers erkennen lässt. Dem Maler gelingt es nämlich nicht, sich eines vollständigen Gebets zu entsinnen, sondern lediglich, einzelne Verse zu zitieren. Diese bringt er zum Teil in der falschen Reihenfolge¹⁰⁸⁰ und teils im falschen Wortlaut zur Sprache.¹⁰⁸¹ Wie Stefan Lange vermerkt hat, wendet sich Hallward an den neutestamentarischen Gott der Vergebung, jedoch im alttestamentarischen Sprachgebrauch¹⁰⁸², indem er den Ritus des *Lavabo* mit dem *Vaterunser* kombiniert und dadurch unbeabsichtigt alttestamentarische und neutestamentarische Vergabungsriten vermengt.¹⁰⁸³ Der Künstler ist demnach lediglich dazu in der Lage, vereinzelte Versatzstücke des christlichen Glaubens sprachlich zu kombinieren. Den historisch-metaphysischen Kontext der zitierten Verse vermag der Maler allerdings nicht mehr adäquat zu rekonstruieren.¹⁰⁸⁴ Infolgedessen ist Hallward unfähig, Gray eine Perspektive der metaphysischen Sinnbildung aufzuzeigen,¹⁰⁸⁵ die letzterem zur Orientierung dienen und ihm den Glauben an die Möglichkeit der Vergebung und der Veränderung des eigenen Wesens zurückgeben könnte. Deswegen schafft es Hallward nicht, die Hauptfigur zu einer Abkehr von ihrem Lebensstil zu bewegen, sondern erregt nur deren Zorn, welcher Gray zur Ermordung des Malers bewegt.¹⁰⁸⁶

Mit dem Tod Hallwards entfällt eine jener beiden Personen, die der negativen Einflussnahme Wottons einen positiven Einfluss entgegengesetzt hatten.¹⁰⁸⁷ Der

1080 Vgl. ebd., S. 299 bzw. S. 420.

1081 Vgl. ebd., S. 425.

1082 Vgl. Stefan Lange: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*, S. 120.

1083 Vgl. ebd., S. 159.

1084 In Anbetracht dessen erweisen sich Hélène Ripoches Ausführungen über den schleichenden Verlust der Gottesidee vor dem Hintergrund der Krise des Subjekts um 1900 als schlüssig. Vgl. Hélène Ripoché: »Le mythe de Narcisse dans Le portrait de Dorian Gray et Les Cahiers d'André Walter«, S. 89.

1085 Vgl. vor diesem Hintergrund auch die Ausführungen Joachim Zelters. Vgl. Joachim Zelter: *Sinnhafte Fiktion und Wahrheit. Untersuchungen zur ästhetischen und epistemologischen Problematik des Fiktionsbegriffs im Kontext europäischer Ideen- und englischer Literaturgeschichte*, S. 112f.

1086 Vgl. dazu OWDG, S. 299 sowie Kapitel 7.6.4. der vorliegenden Untersuchung.

1087 Diese Divergenz konkurrierender Einflüsse auf Dorian Gray ist von der Forschung mehrfach und auf differenzierte Weise aufgezeigt worden. Vgl. beispielsweise Christopher S. Nassaar: *Into the demon universe. A literary exploration of Oscar Wilde*, S. 39, Regina Gentz: *Das erzählerische Werk Oscar Wildes*, S. 332 und S. 336, Heather Seagroatt: »Hard Science, Soft Psychology, and Amorphous Art in The Picture of Dorian Gray«, S. 743, Colin McGinn: *Ethics, evil, and fiction*, S. 125, Ann Herndon Marshall: »Winckelmann and the Anti-Essentialist Thrust in Dorian Gray«, in: Robert N. Keane (Hrsg.): *Oscar Wilde. The*

zweite Mensch, der positive Auswirkungen auf Gray aufweist, ist Sibyl Vane, dessen erste Geliebte. Für das ebenfalls tragische Ende Sibyl Vanes ist der Protagonist erneut zumindest mitverantwortlich. Eine wesentliche Ursache dafür ist, dass seine Beziehung zu Sibyl Vane von Anfang bis Ende im Zeichen der präfigurierten Wahrnehmung Grays steht.

7.6. Dorian Grays präfigurierte Wahrnehmung als Leitlinie seiner Negativentwicklung

Die Entwicklung Dorian Grays nach dessen Bekanntschaft mit Wotton stellt einen negativen Entwicklungsprozess dar,¹⁰⁸⁸ in dessen Verlauf der Protagonist bis zu seinem Tod am Ende des Romans eine Vielzahl an aus der Perspektive der viktorianischen Moral kritikwürdiger Taten begeht. Obschon Wotton durch gezielte Manipulation einem bereits vorhandenen Charakterzug Grays zur Virulenz verhilft, reflektiert der zuletzt genannte sein Verhalten an mehreren Stellen des Romans auf kritische Art und Weise. Die Charakterentwicklung der Hauptfigur soll im Folgenden am Beispiel von fünf charakteristischen Episoden des Romans nachgezeichnet werden: der Beziehung zu Sibyl Vane, der Lektüre des gelben Buches, dem Mord an Basil Hallward, der James-Vane-Episode und dem Ende des Textes. Dabei soll dargelegt werden, dass sowohl die Verhaltensweise Dorian Grays in den jeweiligen Episoden als auch die Beurteilung des eigenen Vorgehens stets im Zeichen seiner präfigurierten Wahrnehmung stehen.

7.6.1. Grays Beziehung zu Sibyl Vane

7.6.1.1. Eine Liebschaft im Zeichen der präfigurierten Wahrnehmung

Zu dem Zeitpunkt, als Dorian Gray die Theaterdarstellerin Sibyl Vane zum ersten Mal erblickt, hat er bereits weite Teile der Denkvorstellungen und Ver-

man, his writings, and his world, S. 149–162, hier S. 153, Gregory Castle: *Reading the modernist Bildungsroman*, S. 144 und Sheldon W. Liebman: »Character Design in The Picture of Dorian Gray«.

1088 Jan B. Gordon hat den Roman daher als »invertierten« Entwicklungsroman gedeutet. Vgl. Jan B. Gordon: »Parody as Initiation«: The Sad Education of »Dorian Gray«, in: *Criticism* Bd. 9/1967, S. 355–371, hier vor allem S. 355. Ähnlich argumentiert auch Ulrich Broich, der den Text als »negativen Bildungsroman« auffasst. Vgl. Ulrich Broich: »Der negative Bildungsroman der neunziger Jahre«, in: Manfred Pfister (Hrsg.): *Die Nineties. Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*, München: Francke 1983 (=Uni-Taschenbücher, 1233). Vgl. zum Roman vor dem Hintergrund der Gattung des Bildungsromans ferner Gregory Castle: *Reading the modernist Bildungsroman*.

haltensweisen Wottons adaptiert. Dies vermerkt etwa Wottons Gattin bei einem Gespräch mit der Hauptfigur:

Dorian smiled and shook his head: »I am afraid I don't think so, Lady Henry. I never talk during music – at least, during good music. If one hears bad music, it is one's duty to drown it in conversation.«

»Ah! that is one of Harry's views, isn't it, Mr. Gray? I always hear Harry's views from his friends.«¹⁰⁸⁹

Nicht nur Außenstehende, sondern auch der Protagonist selbst verweist auf den Einfluss des Lords, der nicht nur die Ansichten, sondern auch die Lebensweise Grays prägt. Dies wird besonders deutlich, als die Hauptfigur Wotton von ihrer ersten Liebe berichtet:

»Never marry at all, Dorian. Men marry because they are tired; women, because they are curious: both are disappointed.«

»I don't think I am likely to marry, Harry. I am too much in love. That is one of your aphorisms. I am putting it into practice, as I do everything that you say.«¹⁰⁹⁰

Bereits die Überleitung Grays zur Darstellung seiner Geliebten zeugt von den Auswirkungen Wottons auf die Lebenskonzeption der Hauptfigur. Diese macht es sich nämlich zur Aufgabe, die vom Lord mündlich vorgetragene Aphorismen in Form seines eigenen Lebensentwurfs in die Tat umzusetzen.¹⁰⁹¹ Damit stützt Gray seine Lebenskonzeption auf eine Grundlage, die dazu aus zwei Gründen nur bedingt geeignet ist: Einerseits sind die Reflexionen Wottons nämlich theoretischer und individueller Natur und haben keineswegs die Schaffung einer praktikablen, widerspruchsfreien Lebensweise zum Ziel.¹⁰⁹² Andererseits handelt es sich um Gedankengut, das Gray keineswegs selbst konzipiert, sondern lediglich vom Lord übernommen hat.¹⁰⁹³ Es handelt sich demnach um Denkvorstellungen, die von einem anderen Individuum in einem anderen Lebensstadium versprachlicht wurden.

Angesichts der Bedeutung Wottons für den Lebensentwurf des Protagonisten

1089 OWDG, S. 209.

1090 Ebd., S. 210.

1091 Vgl. Ulrike Weinhold: *Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekadenz-Literatur*, S. 112 und Stefan Lange: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*, S. 133.

1092 So ist Guy Willoughby der Ansicht, Wottons Lebensentwurf würde die gesellschaftlichen Implikationen seiner Theorie nicht ausreichend berücksichtigen. Vgl. Guy Willoughby: *Art and Christhood. The aesthetics of Oscar Wilde*, Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press 1993, S. 70.

1093 Martin Middeke bezeichnet Gray in Anbetracht dessen als »Abziehbild« des Lords. Martin Middeke: *Die Kunst der gelebten Zeit. Zur Phänomenologie literarischer Subjektivität im englischen Roman des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004 (=Text & Theorie, 1), S. 151.

überrascht es nicht, dass Gray auch die präfigurierte Wahrnehmung des Lords adaptiert,¹⁰⁹⁴ sodass bereits der erste Anblick der Geliebten im Theater¹⁰⁹⁵ für die Hauptfigur im Zeichen der Lehren Wottons steht:

But Juliet! Harry, imagine a girl, hardly seventeen years of age, with a little, flowerlike face, a small Greek head with plaited coils of dark-brown hair, eyes that were violet wells of passion, lips that were like the petals of a rose. She was the loveliest thing I had ever seen in my life. You said to me once that pathos left you unmoved, but that beauty, mere beauty, could fill your eyes with tears. I tell you, Harry, I could hardly see this girl for the mist of tears that came across me.¹⁰⁹⁶

Schon der Beginn der Beziehung Grays zu Sibyl Vane vollzieht sich in gleich mehrfacher Hinsicht vor dem Hintergrund der Kunst, wodurch die von den Denkvorstellungen Wottons geprägte,¹⁰⁹⁷ präfigurierte Wahrnehmung der Hauptfigur in besonderem Maße durch die Dame angesprochen wird. Als der Protagonist die Frau nämlich das erste Mal visuell wahrnimmt, stellt sie als Schauspielerin gerade die Figur Julia aus Shakespeares Drama *Romeo and Juliet* dar. Was die Hauptfigur also bei ihrem ersten Anblick sieht, ist weder Sibyl Vanes natürliches Verhalten noch ihr alltägliches Aussehen, sondern die kostümierte, dramaturgische Vergegenwärtigung einer literarischen Kunstfigur. Sibyl Vane erweckt das Interesse Grays aus zwei Gründen: zum einen, da sie dessen präfigurierte Wahrnehmung¹⁰⁹⁸ dank ihrer Profession in besonderem Maße an-

1094 Bernard A. Green interpretiert den Roman im Rahmen seiner psychologischen Untersuchung als Beispiel dafür, wie der Protagonist sich die Wahrnehmung anderer zu eigen macht und in der Nachfolge Schwierigkeiten hat, sich von dieser Wahrnehmungsweise zu lösen. Vgl. Bernard A. Green: »The Effects of Distortions of the Self: A Study of The Picture of Dorian Gray«, S. 393. In verschärfter Form tritt diese Lesart in dem ebenfalls psychologischen Forschungsbeitrag Nancy Jane Tysons zum Roman auf, in dem Tyson die Veränderungen des Porträts nicht dem Bild selbst, sondern der Wahrnehmung des Protagonisten zuschreibt. Vgl. Nancy Jane Tyson: »Caliban in a Glass: Autoscopic Vision in The Picture of Dorian Gray«, S. 103.

1095 Maho Hidaka hat das Theater als zentralen Raum der Einflussnahme Wottons auf Gray identifiziert. Vgl. Maho Hidaka: »Play on Life: Exploring the Theatrical World of ›The Picture of Dorian Gray‹«, S. 100.

1096 OWDG, S. 213.

1097 Vgl. Donald R. Dickson: »In a mirror that mirrors the soul: Masks and Mirrors in Dorian Gray«, in: *English Literature in Transition* Bd. 26/1983, S. 5–15, hier S. 9f.

1098 Erhellend im Hinblick auf die Wahrnehmung Dorian Grays ist der Forschungsbeitrag Emma Kafalenos', die unter anderem *The Picture of Dorian Gray* vor dem Hintergrund des von Yuri Lotman herausgearbeiteten Phänomens des *Double Codings* untersucht und dabei auch die Relevanz bereits perzipierter Kunstwerke auf die Wahrnehmung des Subjekts betont: »The historical period and the culture in which a perceiver lives, the artworks with which a perceiver is familiar, and a perceiver's aesthetic proclivities thus all come into play – to an uncommon degree – in the process of (re)constructing the external element represented through double coding in a ›window‹ and are sufficient to explain why one perceiver may see a representation that anticipates a new art form where another sees a representation of an existing type or unique artwork.« Emma Kafalenos: »The Power of

spricht. Zum zweiten, weil sie, neben der überzeugenden Evokation einer literarischen Figur, in ihrer Verkleidung auch einem ästhetischen Stilideal des Protagonisten entspricht, wie der Verweis der Hauptfigur auf den »small Greek head« der Theaterdarstellerin illustriert. Die sentimentale Bedeutung dieser seinen ästhetischen Ansichten zusagenden Schauspielerin führt Gray auf die in seinen Augen pure Schönheit Sibyl Vanes zurück. Jene Schönheit schlussfolgert der Protagonist daraus, dass er seine eigenen Tränen, in Analogie zu einer Äußerung Wottons, als Folge des Anblicks vollkommener Schönheit¹⁰⁹⁹ darstellt.

Die menschlichen Attribute der Dame sind für Gray vor diesem Hintergrund irrelevant. Für ihn steht stattdessen im Vordergrund, dass die Schauspielerin dank ihrer Profession dazu imstande ist, ihm unterschiedliche Charaktere aus der Literatur zu vergegenwärtigen:

Harry, I do love her. She is everything to me in life. Night after night I go to see her play. One evening she is Rosalind, and the next evening she is Imogen. I have seen her die in the gloom of an Italian tomb, sucking the poison from her lover's lips. I have watched her wandering through the forest of Arden, disguised as a pretty boy in hose and doublet and dainty cap. [...] I have seen her in every age and in every costume. Ordinary women never appeal to one's imagination. They are limited to their century. No glamour ever transfigures them. One knows their minds as easily as one knows their bonnets. One can always find them. There is no mystery in any of them. They ride in the park in the morning and chatter at tea-parties in the afternoon. They have their stereotyped smile and their fashionable manner. They are quite obvious. But an actress! How different an actress is! Harry! why didn't you tell me that the only thing worth loving is an actress?¹¹⁰⁰

Die Vielzahl an Rollen aus der Literatur, die Sibyl Vane verkörpert, ermöglicht es Gray, die Theaterdarstellerin zu einem überzeitlichen Ideal zu stilisieren und

Double Coding to Represent New Forms of Representation: The Truman Show, Dorian Gray, »Blow-Up« and Whistler's Caprice in Purple and Gold«, in: *Poetics Today* Bd. 24/ 2003, S. 1–33, hier S. 31.

1099 Die Forschung hat Sibyl Vane dabei als Ideal unterschiedlicher Arten der Schönheit beschrieben. Christopher S. Nassaar betrachtet die Schauspielerin beispielsweise als Verkörperung des griechisch-hellenischen Schönheitsideals und als Ideal viktorianischer Unschuld. Vgl. Christopher S. Nassaar: *Into the demon universe. A literary exploration of Oscar Wilde*, New Haven: Yale Univ. Pr. 1974, S. 46 bzw. S. 49. Regina Gentz deutet Sibyl Vane als Inkarnation eines Schönheitsideals des *Fin de Siècle*. Vgl. Regina Gentz: *Das erzählerische Werk Oscar Wildes*, S. 382. Bang-Soon Ahn hingegen sieht in der Theaterdarstellerin eine *femme fragile*. Vgl. Bang-Soon Ahn: *Dekadenz in der Dichtung des Fin de siècle*, S. 47. Emily Eells erachtet Sibyl Vane einerseits aufgrund ihres Aussehens als Kombination des klassischen mit dem romantischen Ideal, sieht andererseits in der präraffaelitischen Malerei sowohl einen signifikanten Intertext für die gesamte Episode als auch ein prägendes Element der Liebe Grays zur Schauspielerin. Vgl. Emily Eells: »More than a Coincidence? The Pre-Raphaelites and the Sibyl Vane Subplot of The Picture of Dorian Gray«, S. 258f.

1100 OWDG, S. 213.

dadurch die viktorianischen Konventionen der Kunst und der Wahrnehmung zu überschreiten.¹¹⁰¹ Dieser Sachverhalt wird durch die Vielzahl an Anspielungen auf Werke der Kunst und der Literatur herausgestellt, die von der Stilisierung der Theaterdarstellerin durch den Protagonisten zeugt.¹¹⁰² Sibyl Vane symbolisiert für Gray demnach weniger ein menschliches Individuum als vielmehr ein literarisch konstruiertes Evokationsinstrument,¹¹⁰³ welches der Wahrnehmung der Hauptfigur Sinneseindrücke aus vergangenen Zeitaltern bietet, wie das vermehrte Auftreten von Ausdrücken aus dem Bereich der visuellen Perzeption in der zitierten Textstelle verdeutlicht. Darin liegt auch der Unterschied zu anderen Frauen, die nach Auffassung des Protagonisten keinerlei Möglichkeit zur ›Transfiguration‹ bieten, weil sie nicht dazu fähig sind, die Grenzen ihrer eigenen Zeit und ihrer eigenen Persönlichkeit zu überwinden. Die letzten beiden Sätze der Textpassage zeigen dabei eine Besonderheit der durch die präfigurierte Wahrnehmung geprägten Liebeskonzeption Dorian Grays auf: Indem der Protagonist den Beruf seines Liebesobjekts zum salienten Merkmal seines Liebesinteresses erklärt, macht er den Menschen Sibyl Vane prinzipiell gegen eine schauspielerisch ähnlich begabte Person austauschbar.

Wie sehr Gray vor allem von Sibyl Vanes Schauspielkunst fasziniert ist, zeigt der Umstand, dass er die Dame nach der Aufführung zunächst nicht persönlich treffen möchte:

»On the first night I was at the theatre, the horrid old Jew came round to the box after the performance was over and offered to take me behind the scenes and introduce me to her. I was furious with him, and told him that Juliet had been dead for hundreds of years and that her body was lying in a marble tomb in Verona.«

[...]

»But when did you first speak to Miss Sibyl Vane?«

»The third night. She had been playing Rosalind. I could not help going round. I had

1101 Vgl. Hans Eichner: »Against the Grain: Huysmans' A Rebours, Wilde's Dorian Gray, and Hofmannsthal's Der Tor und der Tod«, in: Raymond Adolph Prier/Gerald Gillespie (Hrsg.): *Narrative ironies*, Amsterdam: Rodopi 1997 (=Textxet, 5), S. 191–206, hier S. 198, Felicia Bonaparte: »The (Fai)Lure of the Aesthetic Ideal and the (Re)Formation of Art: The Medieval Paradigm that Frames The Picture of Dorian Gray«, S. 245, Shannon Forbes: *Women's transition from Victorian to contemporary identity as portrayed in the modern novel*, Lewiston: Edwin Mellen Press 2006, S. 23 und Anne Kristin Tietenberg: *Der Dandy als Grenzgänger der Moderne: Selbststilisierungen in Literatur und Popkultur*, S. 259.

1102 Vgl. Bernard A. Green: »The Effects of Distortions of the Self: A Study of The Picture of Dorian Gray«, S. 404 und Kostas Boyiopoulos: »Simulation in The Picture of Dorian Gray: Echoing Hamlet, Anticipating Baudrillard, and the Comparative«, in: *Comparative Critical Studies* Bd. 11/2014, S. 7–27.

1103 Vgl. Alfons Klein: »Ästhetisches Rollenspiel. Zum Motiv der ›gelebten Literatur‹ in Oscar Wildes The Picture of Dorian Gray«, S. 277f und Alexander Michael Fischer: *Dédoublement. Wahrnehmungsstruktur und ironisches Erzählverfahren der Décadence (Huysmans, Wilde, Hofmannsthal, H. Mann)*, S. 199.

thrown her some flowers, and she had looked at me – at least I fancied that she had. The old Jew was persistent. He seemed determined to take me behind, so I consented. It was curious my not wanting to know her, wasn't it?»¹¹⁰⁴

Beachtenswert ist Grays Antwort auf den Vorschlag des Theatereigentümers, ihm Sibyl Vane vorzustellen. Der Protagonist reagiert darauf mit Zorn, da er befürchtet, eine Kontaktaufnahme mit der Schauspielerin außerhalb der Inszenierung könne sein stilisiertes Idealbild der Dame beeinträchtigen. Deshalb erwidert Gray, dass die von Sibyl Vane zuvor verkörperte Figur der Julia bereits verstorben sei. Seine Begründung sowie sein Interesse beziehen sich damit erneut nicht auf die Person Sibyl Vane, sondern auf den von ihr dargestellten Charakter. Daher ist auch die Lebensgeschichte Sibyl Vanes für den Protagonisten insoweit belanglos, als ihm die Dame in erster Linie zur Evokation anderer, in erster Linie literarischer Narrative dient: »The Jew wanted to tell me her history, but I said it did not interest me.«¹¹⁰⁵

Gray geht sogar noch weiter: Er betont gegenüber Wotton, dass Sibyl Vane niemals sie selbst sei, sondern in seinen Augen stets eine literarische Figur verkörperere:

»To-night she is Imogen,« he answered, »and tomorrow night she will be Juliet.«
 »When is she Sibyl Vane?«
 »Never.«
 »I congratulate you.«
 »How horrid you are! She is all the great heroines of the world in one. She is more than an individual.«¹¹⁰⁶

Der Umstand, dass Gray Sibyl Vane unter Bezugnahme auf die von ihr dargestellten Figuren Shakespeares¹¹⁰⁷ beschreibt, verdeutlicht explizit, in welchem hohem Maße die präfigurierte Wahrnehmung der Hauptfigur die Schauspielerin stilisiert.

Auch der erste Kuss der beiden Liebenden steht unter dem Einfluss von Grays präfigurierter Wahrnehmung:

Sibyl was playing Rosalind. Of course, the scenery was dreadful and the Orlando absurd. But Sibyl! You should have seen her! [...] She had never seemed to me more exquisite. She had all the delicate grace of that Tanagra figurine that you have in your studio, Basil. [...] I sat in the dingy box absolutely enthralled. I forgot that I was in London and in the nineteenth century. I was away with my love in a forest that no man

1104 OWDG, S. 214f.

1105 Ebd., S. 215.

1106 Ebd., S. 216.

1107 Zur Relevanz Shakespeares für Grays Beziehung zu Sibyl Vane vgl. Emily Eells: »More than a Coincidence? The Pre-Raphaelites and the Sibyl Vane Subplot of The Picture of Dorian Gray«, S. 261f.

had ever seen. After the performance was over, I went behind and spoke to her. As we were sitting together, suddenly there came into her eyes a look that I had never seen there before. My lips moved towards hers. We kissed each other. I can't describe to you what I felt at that moment. It seemed to me that all my life had been narrowed to one perfect point of rose-coloured joy. [...] I have been right, Basil, haven't I, to take my love out of poetry and to find my wife in Shakespeare's plays? Lips that Shakespeare taught to speak have whispered their secret in my ear. I have had the arms of Rosalind around me, and kissed Juliet on the mouth.¹¹⁰⁸

Infolge ihrer in den Augen des Protagonisten überzeugenden Darbietung als Rosalind aus William Shakespeares *As You Like It* hat Gray den Eindruck, sich in einer anderen Zeit zu befinden. Dadurch vermag es die Hauptfigur, die SchauspielerIn zu einer überzeitlichen Kunstfigur zu stilisieren. Diesen Umstand bringt der Protagonist zweifach selbst zur Sprache. Zum einen, als er die Anmut der Dame metaphorisch mit Hilfe eines Verweises auf ein Kunstobjekt aus Hallwards Atelier schildert. Zum zweiten, als Gray angibt, seine Liebe aus der Dichtung gewonnen und seine Geliebte in den Dramen Shakespeares gefunden zu haben. Den intimen körperlichen Kontakt assoziiert Gray folglich in erster Linie mit den dramatischen Figuren Julia und Rosalind, weniger mit dem Menschen Sibyl Vane.¹¹⁰⁹ Insofern erweist sich die Liebeskonzeption des Protagonisten nicht nur im Hinblick auf ihre geistigen Elemente, sondern auch in ihrer körperlichen Auslebung als explizit von der präfigurierten Wahrnehmung der Hauptfigur geprägt.

Da die Kunst als maßgebliches Element der Wahrnehmungsweise Grays ebenfalls die Basis für dessen Liebeskonzept bildet, ist seine Liebesbeziehung zu Sibyl Vane eng mit ihrer Schauspielkunst verbunden. Dies führt einerseits dazu, dass sich der Protagonist dank der gelungenen Inszenierungen in die SchauspielerIn verliebt, ist aber ebenso der Grund dafür, dass die Hauptfigur die Dame nach einer schauspielerisch schwachen Leistung¹¹¹⁰ abweist. Ironischerweise liegt die Ursache für die nicht gelungene Darbietung der Theaterdarstellerin darin, dass sie sich durch ihre realen Gefühle für Dorian Gray der Künstlichkeit des Theaters bewusst wird:

»Dorian, Dorian,« she cried, »before I knew you, acting was the one reality of my life. It was only in the theatre that I lived. I thought that it was all true. I was Rosalind one night and Portia the other. The joy of Beatrice was my joy, and the sorrows of Cordelia were mine also. I believed in everything. The common people who acted with me seemed to me to be godlike. The painted scenes were my world. I knew nothing but shadows, and I thought them real. You came – oh, my beautiful love! – and you freed my soul from

1108 OWDG, S. 233f.

1109 Vgl. C. Swann: »A Wilde surmise: Balzac, Barthes and The Picture of Dorian Gray«, in: *Essays in poetics* Bd. 22/1997, S. 190–205, hier S. 197.

1110 Vgl. OWDG, S. 239–241.

prison. You taught me what reality really is. [...] You had brought me something higher, something of which all art is but a reflection. You had made me understand what love really is. [...]

You are more to me than all art can ever be. [...] I found that I could do nothing. Suddenly it dawned on my soul what it all meant. The knowledge was exquisite to me. [...] I hate the stage. I might mimic a passion that I do not feel, but I cannot mimic one that burns me like fire. Oh, Dorian, Dorian, you understand now what it signifies? Even if I could do it, it would be profanation for me to play at being in love. You have made me see that.«¹¹¹¹

Ihre Gefühle für Dorian Gray führen Sibyl Vane vor Augen, dass ihre bisherige Lebenskonzeption insofern fehlerhaft war, als sie darauf basierte, die schauspielerisch inszenierten Emotionen als real zu betrachten, um sich diese dann zu eigen zu machen.¹¹¹² Besonders deutlich wird diese Verkehrung von Wirklichkeit und Schauspiel¹¹¹³ am Beispiel der Schattenmetaphorik. Durch den Hinweis der Theaterdarstellerin, dass die Kunst nur ein Spiegelbild von etwas Höherem sei, nämlich der Liebe, bringt die Dame eine Liebeskonzeption zum Ausdruck, die jener des Protagonisten diametral entgegengesetzt ist. Schließlich fungiert die Kunst Grays Liebeskonzept zufolge eben nicht als Medium, von dem er indirekt auf ein höheres Ideal schließen kann, sondern es ist gerade die Schauspielkunst selbst, die es ihm erlaubt, den Menschen Sibyl Vane hinter einer idealisierten Kunstfigur zurücktreten zu lassen. Wenn die Schauspielerin schließlich resümiert, dass Gray ihr mehr bedeute als jede Kunst es je tun könne und beteuert, dass sie aufgrund ihrer wirklichen Gefühle nicht mehr zur dramaturgischen Darbietung ihr fremder Befindlichkeiten imstande sei,¹¹¹⁴ offenbart sie die völlige Unvereinbarkeit ihrer Liebeskonzeption mit jener Dorian Grays.¹¹¹⁵

Der Protagonist ist von den Äußerungen Sibyl Vanes geschockt und wirft der Theaterdarstellerin vor, seine Liebe zu ihr ›ermordet‹ zu haben:

»Yes,« he cried, »you have killed my love. You used to stir my imagination. Now you don't even stir my curiosity. You simply produce no effect. I loved you because you were marvellous, because you had genius and intellect, because you realised the dreams of great poets and gave shape and substance to the shadows of art. You have thrown it all

1111 Ebd., S. 242.

1112 Vgl. dazu auch Richard Ellmann: *Oscar Wilde*, S. 298 und Stefan Lange: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*, S. 144.

1113 Insofern ist der Anmerkung von Audie Lomar de Oliveira beizupflichten, dass die Frage nach der Beziehung zwischen Gray und Sibyl Vane implizit auch das Verständnis der Relation zwischen Kunst und Leben tangiert. Vgl. Audie Lomar de Oliveira: »The art of acting in Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*«, in: *Todas as Musas* Bd. 2/2010, S. 245–258, hier S. 257.

1114 Vgl. Alexander Michael Fischer: *Dédoublement. Wahrnehmungsstruktur und ironisches Erzählverfahren der Décadence (Huysmans, Wilde, Hofmannsthal, H. Mann)*, S. 200.

1115 Vgl. dazu auch Michael Patrick Gillespie: »Picturing Dorian Gray: Resistant Readings in Wilde's Novel«, S. 406.

away. You are shallow and stupid. My God! how mad I was to love you! What a fool I have been! You are nothing to me now. I will never see you again. I will never think of you. I will never mention your name. You don't know what you were to me, once. Why, once... Oh, I can't bear to think of it! I wish I had never laid eyes upon you! You have spoiled the romance of my life. How little you can know of love, if you say it mars your art! Without your art, you are nothing.«¹¹¹⁶

Deutlich bringt Gray zum Ausdruck, dass Sibyl Vane ohne ihre Fähigkeiten als Schauspielerin für ihn uninteressant ist, da dessen präfigurierte Wahrnehmung die Dame nicht mehr zur Inkarnation literarischer Figuren zu stilisieren vermag. Der Rückgriff auf die Schattenmetaphorik bringt den wesentlichen Unterschied zu Sibyl Vanes Konzept von Liebe zum Vorschein. Von der Stilisierung durch Vorbilder aus der Kunst befreit, verliert die Theaterdarstellerin in den Augen des Protagonisten ihre Wirkung auf diesen und damit ihre Bedeutung. Dies geht so weit, dass Gray sogar bedauert, Sibyl Vane jemals erblickt zu haben.

Die Zurückweisung der Schauspielerin hat tragische Folgen: Obwohl Gray mit seinem eigenen Verhalten hadert und zwischenzeitlich den Entschluss fasst, Vane doch zur Frau zu nehmen, nimmt sich die Dame durch Gift das Leben.¹¹¹⁷ Auf diese Weise verliert der Protagonist einen positiven Einfluss auf seine Person und damit ein Gegengewicht zu den für seinen Lebensentwurf schädlichen Auswirkungen Wottons.

7.6.1.2. Sibyl Vanes positiver Einfluss als Gegengewicht zur Einflussnahme Wottons

Bereits zu Beginn seiner Beziehung zu Sibyl Vane verweist Gray auf den Umstand, dass die Schauspielerin in seiner Wahrnehmung in starkem Kontrast zu Wotton steht. Jene Opposition ist derart virulent, dass die Hauptfigur bisweilen nicht weiß, welchem der beiden Einflüsse sie folgen solle, wie sie am Beispiel der Stimme Sibyl Vanes darlegt:

»And her voice – I never heard such a voice. It was very low at first, with deep mellow notes that seemed to fall singly upon one's ear. Then it became a little louder, and sounded like a flute or a distant hautboy. In the garden-scene it had all the tremulous ecstasy that one hears just before dawn when nightingales are singing. There were moments, later on, when it had the wild passion of violins. You know how a voice can stir one. Your voice and the voice of Sibyl Vane are two things that I shall never forget. When I close my eyes, I hear them, and each of them says something different. I don't know which to follow.«¹¹¹⁸

1116 OWDG, S. 243.

1117 Vgl. ebd., S. 251.

1118 Ebd., S. 213.

Anhand der Stimmen Wottons und Sibyl Vanes¹¹¹⁹ wird deutlich, dass beide Figuren zentrale Bezugspunkte für den Lebensentwurf Grays darstellen. Beide sind aufgrund der unterschiedlichen Positionen und Lebensentwürfe jedoch keineswegs miteinander kompatibel, weswegen der Protagonist stets dazu gezwungen ist, zu wählen, welcher der beiden Referenzfiguren er Folge leistet.¹¹²⁰

Der besondere, zumeist schädliche Einfluss Wottons auf Gray wird von diesem im Verlauf seiner Relation zu Sibyl Vane mehrfach vermerkt:

»Yes, Harry, I believe that is true. I cannot help telling you things. You have a curious influence over me. If I ever did a crime, I would come and confess it to you. You would understand me.«¹¹²¹

»Her trust makes me faithful, her belief makes me good. When I am with her, I regret all that you have taught me. I become different from what you have known me to be. I am changed, and the mere touch of Sibyl Vane's hand makes me forget you and all your wrong, fascinating, poisonous, delightful theories.«¹¹²²

He would resist temptation. He would not see Lord Henry any more – would not, at any rate, listen to those subtle poisonous theories that in Basil Hallward's garden had first stirred within him the passion for impossible things. He would go back to Sibyl Vane, make her amends, marry her, try to love her again.¹¹²³

Der Einfluss Sibyl Vanes bringt Gray zeitweilig sogar dazu, seine eigene Lebensweise zu hinterfragen. Im Zuge dieser Selbstreflexion verfasst der Protagonist sogar einen Brief, in dem er die Schauspielerin für seine harsche Abweisung um Verzeihung bittet.¹¹²⁴ Zu jenem Zeitpunkt hat sich Sibyl Vane jedoch bereits das Leben genommen.

Obwohl sich die Theaterdarstellerin hinsichtlich ihrer Liebeskonzeption von Gray unterscheidet, weisen beide Figuren ein gemeinsames Merkmal auf: eine präfigurierte Wahrnehmung. So bezeichnet Sibyl Vane die Hauptfigur seit ihrem ersten Treffen als »Prince Charming« und stilisiert sie damit explizit zu einer

1119 Emily Eells verweist am Beispiel der Stimme Sibyl Vanes auf die Musikalisierung von Shakespeare im Roman, die nach Ansicht der Verfasserin als Anzeichen des Einflusses von Walter Paters Ästhetik gedeutet werden kann. Vgl. Emily Eells: »More than a Coincidence? The Pre-Raphaelites and the Sibyl Vane Subplot of *The Picture of Dorian Gray*«, S. 260f.

1120 Vgl. Regina Gentz: *Das erzählerische Werk Oscar Wildes*, S. 348, Michael Buma: »The Picture of Dorian Gray, or, The Embarrassing Orthodoxy of Oscar Wilde«, S. 21 und C. Michael Shea: »Fallen Nature and Infinite Desire: A Study of Love, Artifice, and Transcendence in Joris-Karl Huysmans's *À rebours* and Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*«, in: *Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture* Bd. 17/2014, S. 115–139, hier S. 132.

1121 OWDG, S. 214.

1122 Ebd., S. 235.

1123 Ebd., S. 246f.

1124 Vgl. ebd., S. 250.

Märchenfigur¹¹²⁵: »You look more like a prince. I must call you Prince Charming.«¹¹²⁶ Auch als sie von ihrem Geliebten verstoßen wird, zeigt Sibyl Vane die Merkmale einer präfigurierten Wahrnehmung:

My love! My love! Prince Charming! Prince of life! I have grown sick of shadows. You are more to me than all art can ever be. [...] I found that I could do nothing. Suddenly it dawned on my soul what it all meant. The knowledge was exquisite to me.¹¹²⁷

Der Ausdruck »I have grown sick of shadows« stellt eine Anspielung auf Alfred Tennysons Ballade *The Lady of Shalott*¹¹²⁸ und somit einen impliziten Hinweis auf die präfigurierte Wahrnehmung der Schauspielerin dar. In Anbetracht dessen erweist sich die Beobachtung von Emily Eells als plausibel, dass Grays Liebe zu Sibyl Vane vom Shakespeareschen Theater, vermittelt durch die prä-raffaelitische Malerei, inspiriert ist, wohingegen die Theaterdarstellerin ihre Gefühle für den Protagonisten in Worten zur Sprache bringt, die an die Lyrik Tennysons erinnern.¹¹²⁹ Die Liebesbeziehung steht demzufolge vom Beginn bis zum Ende unter dem Einfluss der präfigurierten Wahrnehmung beider Figuren.

Doch nicht nur Dorian Gray wird in der Wahrnehmung Sibyl Vanes stilisiert, sondern auch ihre Familienmitglieder, wie anhand ihres Bruders James deutlich wird:

She was thinking of Prince Charming, and, that she might think of him all the more, she did not talk of him, but prattled on about the ship in which Jim was going to sail, about the gold he was certain to find, about the wonderful heiress whose life he was to save from the wicked, red-shirted bushrangers. For he was not to remain a sailor, or a supercargo, or whatever he was going to be. Oh, no! A sailor's existence was dreadful. [...] He was to leave the vessel at Melbourne, bid a polite good-bye to the captain, and go off at once to the gold-fields. Before a week was over he was to come across a large nugget of pure gold, the largest nugget that had ever been discovered, and bring it down to the coast in a waggon guarded by six mounted policemen. The bushrangers were to attack them three times, and be defeated with immense slaughter. Or, no. He was not to go to the gold-fields at all. They were horrid places, where men got intoxicated, and shot each other in bar-rooms, and used bad language. He was to be a nice sheep-farmer, and one evening, as he was riding home, he was to see the beautiful heiress being carried off by a robber on a black horse, and give chase, and rescue her. Of course, she would fall in

1125 Vgl. ebd., S. 389.

1126 Ebd., S. 215.

1127 Ebd., S. 242.

1128 Vgl. Emily Eells: »More than a Coincidence? The Pre-Raphaelites and the Sibyl Vane Subplot of *The Picture of Dorian Gray*«, S. 273f. Vgl. zum Einfluss der Lyrik Tennysons auf die Figur Sibyl Vane auch William Evans Portnoy: »Wilde's Debt to Tennyson in *Dorian Gray*«, in: *English Literature in Transition, 1880–1920* Bd. 17/1974, S. 259–261.

1129 Vgl. Laura Giovannelli: *Il principe e il satiro. (Ri)leggere Il ritratto di Dorian Gray*, S. 143.

love with him, and he with her, and they would get married, and come home, and live in an immense house in London.¹¹³⁰

In ihrer Imagination fingiert die Theaterdarstellerin märchenhafte Szenarien, in denen ihren Bruder ein glückliches Schicksal ereilt. Ausgangspunkt dieser Phantasien sind die Gedanken an ihren zur Märchenfigur ›Prince Charming‹ idealisierten Geliebten, den die Dame durch die imaginierten Episoden in noch konkreterer Weise zu evozieren versucht.

Sibyl Vane ist dabei nicht das einzige Mitglied ihrer Familie, das eine spezifische Form der Wahrnehmung aufweist. Während sich ihr Bruder James in seiner Wahrnehmungsweise deutlich von seiner Schwester unterscheidet, zeigt die Wahrnehmungskonzeption der Mutter, vormals ebenfalls Theaterdarstellerin, deutliche Parallelen zu jener Sibyls. Dieser Umstand wird deutlich, als James Vane seine Mutter auf seinen bereits verstorbenen Vater anspricht:

»Mother, I have something to ask you,« he said. Her eyes wandered vaguely about the room. She made no answer. »Tell me the truth. I have a right to know. Were you married to my father?«

She heaved a deep sigh. It was a sigh of relief. The terrible moment, the moment that night and day, for weeks and months, she had dreaded, had come at last, and yet she felt no terror. Indeed, in some measure it was a disappointment to her. The vulgar directness of the question called for a direct answer. The situation had not been gradually led up to. It was crude. It reminded her of a bad rehearsal.¹¹³¹

Beachtenswert ist, dass die Mutter die Nachfrage ihres Sohnes gemäß den formalen und stilistischen Kategorien des Theaters perzipiert.¹¹³² Dies zeigt sich besonders deutlich anhand des Umstands, dass die Situation bei der Schauspielerin Assoziationen zu einer schlechten Probe hervorruft. Dementsprechend ist die Mutter insofern angesichts der unverblühten Direktheit der Frage ihres Sohnes enttäuscht, als ihr dadurch die Möglichkeit der Inszenierung der Unterhaltung vermittelt einer sprachlich und dramaturgisch schmuckvollen Antwort genommen wird.

Auch beim Abschied des Sohnes kurz vor seiner Abreise als Matrose nach Australien wird ersichtlich, dass die Mutter ihre Umwelt zum theatralen Schauspiel stilisiert:

1130 OWDG, S. 226.

1131 Ebd., S. 230.

1132 Ähnlich argumentiert auch Alfons Klein, der sowohl Gray und Wotton als auch Sibyl Vane und ihre Mutter als Beispiele für die Literarisierung des menschlichen Verhaltens anführt. Vgl. Alfons Klein: »Ästhetisches Rollenspiel. Zum Motiv der ›geliebten Literatur‹ in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*«, S. 275.

»I must go now. Good-bye. Don't forget that you will have only one child now to look after, and believe me that if this man wrongs my sister, I will find out who he is, track him down, and kill him like a dog. I swear it.«

The exaggerated folly of the threat, the passionate gesture that accompanied it, the mad melodramatic words, made life seem more vivid to her. She was familiar with the atmosphere. She breathed more freely, and for the first time for many months she really admired her son. She would have liked to have continued the scene on the same emotional scale, but he cut her short. Trunks had to be carried down and mufflers looked for. [...] Of the threat she said nothing. It was vividly and dramatically expressed. She felt that they would all laugh at it some day.¹¹³³

Die Ausdrücke aus dem Wortfeld des Schauspiels (»melodramatic«, »passionate gesture«, »scene«, »vividly and dramatically expressed«) illustrieren, dass die Mutter den Abschied ihres Sohnes als dramaturgische Inszenierung wahrnimmt und daher auch dessen Verhalten im Hinblick auf jene Kategorie bewertet. Deswegen ist James Vanes Drohung, Dorian Gray finden und ermorden zu wollen, sofern er seiner Schwester Leid zufüge, für sie nicht inhaltlich als Schwur einer Straftat, sondern nur in performativer Hinsicht relevant.

Obwohl Sibyl Vanes Wahrnehmung, wohl auch infolge der mütterlichen Erziehung,¹¹³⁴ deutliche Parallelen zu jener Dorian Grays aufweist, steht ihre Liebeskonzeption in Widerspruch zu jener des Protagonisten. Dabei ist zu betonen, dass die Schauspielerin nach eigener Aussage erst durch ihre Liebe zu Gray zu der Erkenntnis kommt, dass wahre Liebe nicht mit der schauspielerischen Darstellung ebenjener auf der Bühne vereinbar sei.¹¹³⁵ Durch diese Bewusstwerdung tritt die Liebeskonzeption der Theaterdarstellerin in Opposition zu jener Wottons, wie sein Kommentar auf eine Bemerkung Hallwards darlegt:

»Don't talk like that about any one you love, Dorian. Love is a more wonderful thing than art.«

»They are both simply forms of imitation,« remarked Lord Henry.¹¹³⁶

Aus der Divergenz zwischen dem Einfluss Wottons und jenem Sibyl Vanes resultiert aus der Perspektive Dorian Grays ein Spannungsfeld, das die Hauptfigur vereinnahmt und welches erst durch den Selbstmord der Schauspielerin zugunsten des Lords aufgelöst wird. Obschon sich Wottons Einfluss letztendlich durchsetzt, zieht Gray sein eigenes Verhalten nach der kompromisslosen Zurückweisung Sibyl Vanes durchaus in Zweifel. Jene Zweifel erweisen sich allerdings

1133 OWDG, S. 58f.

1134 Vgl. dazu auch Maho Hidaka: »Play on Life: Exploring the Theatrical World of 'The Picture of Dorian Gray'«, S. 99f.

1135 Vgl. Kapitel 7.6.1.1. dieser Arbeit.

1136 OWDG, S. 241.

als Folge eines Wahrnehmungsprozesses und stehen somit ebenfalls unter dem Einfluss der präfigurierten Wahrnehmung des Protagonisten.

7.6.2. Die Betrachtung des Porträts als Ausgangspunkt der Selbstreflexion

Als Gray nach seinem Disput mit Sibyl Vane in sein Haus zurückkehrt, hat er den Eindruck, sein Gemälde habe sich verändert:

Finally, he came back, went over to the picture, and examined it. In the dim arrested light that struggled through the cream-coloured silk blinds, the face appeared to him to be a little changed. The expression looked different. One would have said that there was a touch of cruelty in the mouth. It was certainly strange.

He turned round and, walking to the window, drew up the blind. The bright dawn flooded the room and swept the fantastic shadows into dusky corners, where they lay shuddering. But the strange expression that he had noticed in the face of the portrait seemed to linger there, to be more intensified even. The quivering ardent sunlight showed him the lines of cruelty round the mouth as clearly as if he had been looking into a mirror after he had done some dreadful thing.¹¹³⁷

Trotz der ungünstigen Lichtverhältnisse,¹¹³⁸ die etwa durch die Personifikation der Schatten und das ›Flackern‹ des Sonnenlichts verbalisiert werden, meint der Protagonist, eine Veränderung des im Gemälde dargestellten Mundes wahrzunehmen. Dieser Wandel wird vom Erzähler nicht nur als Anzeichen für Grausamkeit dargestellt, sondern auch mit einem anderen Prozess der Wahrnehmung verglichen: Durch den Vergleich mit einem Blick in den Spiegel nach Verübung einer grausamen Tat wird Grays Wahrnehmung des von Hallward gemalten Bildes in Analogie zur Selbstwahrnehmung gesetzt. Dieser Umstand wird durch die Zuhilfenahme eines von Wotton als Geschenk erhaltenen Spiegels¹¹³⁹ hervorgehoben:

1137 Ebd., S. 245.

1138 Vgl. zu diesem Aspekt auch Nancy Jane Tyson: »Caliban in a Glass: Autoscopic Vision in The Picture of Dorian Gray«, S. 106.

1139 Vgl. zur Relevanz des Spiegelmotivs im Roman Donald R. Dickson: »In a mirror that mirrors the soul: Masks and Mirrors in Dorian Gray«, S. 5–15. Zur Betrachtung des Spiegelmotivs aus psychologischer Perspektive vgl. Christopher Craft: »Come See About Me: Enchantment of the Double in The Picture of Dorian Gray«, in: *Representations* Bd. 91/2005, S. 109–136.

He winced and, taking up from the table an oval glass framed in ivory Cupids, one of Lord Henry's many presents to him, glanced hurriedly into its polished depths. No line like that warped his red lips. What did it mean?

He rubbed his eyes, and came close to the picture, and examined it again. There were no signs of any change when he looked into the actual painting, and yet there was no doubt that the whole expression had altered. It was not a mere fancy of his own. The thing was horribly apparent.

He threw himself into a chair and began to think. Suddenly there flashed across his mind what he had said in Basil Hallward's studio the day the picture had been finished. Yes, he remembered it perfectly. He had uttered a mad wish that he himself might remain young, and the portrait grow old; that his own beauty might be untarnished, and the face on the canvas bear the burden of his passions and his sins [...].¹¹⁴⁰

Obgleich weder der Spiegel noch das Porträt bei eingehender Betrachtung konkrete Indikatoren für den zuvor beobachteten Wandel zeigen, nimmt Gray dennoch eine nicht von der Hand zu weisende Veränderung des gesamten Gesichtsausdrucks im Gemälde wahr. Die Assoziation des Wandels des Bildes mit sich selbst durch den Spiegel wird durch eine weitere Verbindung ergänzt.¹¹⁴¹ Indem die Hauptfigur die visuell perzipierte Veränderung des Porträts zu ihrem nach Vollendung des Gemäldes formulierten Wunsch nach ewiger Jugend in Beziehung setzt, macht sie das Bild endgültig zum Instrument der Selbsterkenntnis:

But the picture? What was he to say of that? It held the secret of his life, and told his story. It had taught him to love his own beauty. Would it teach him to loathe his own soul? Would he ever look at it again?

No; it was merely an illusion wrought on the troubled senses. The horrible night that he had passed had left phantoms behind it. Suddenly there had fallen upon his brain that tiny scarlet speck that makes men mad. The picture had not changed. It was folly to think so.

Yet it was watching him, with its beautiful marred face and its cruel smile. Its bright hair gleamed in the early sunlight. Its blue eyes met his own. A sense of infinite pity, not for himself, but for the painted image of himself, came over him. It had altered already, and would alter more. Its gold would wither into grey. Its red and white roses would die. For every sin that he committed, a stain would fleck and wreck its fairness. But he would not sin. The picture, changed or unchanged, would be to him the visible emblem of conscience.¹¹⁴²

Obschon Gray im Verlauf seiner Reflexion die wahrgenommene Veränderung des Porträts anzweifelt, betrachtet er es als Medium, das seine Lebensgeschichte visuell darstellt. Nach dem Blick in die Augen seines bildlich dargestellten Selbst

1140 OWDG, S. 245f.

1141 Vgl. zum Zusammenspiel zwischen Porträt und Spiegel im Roman *Liliane Louvel: The picture of Dorian Gray, Oscar Wilde. Le double miroir de l'art*, vor allem S. 60.

1142 OWDG, S. 245.

erklärt der Protagonist das personifizierte Gemälde («Yet it was watching him») zum optisch wahrnehmbaren Symbol seines Gewissens.¹¹⁴³ Die Verschränkung des Bildes mit dem eigenen Gewissen ist dabei derart ausgeprägt, dass die Betrachtung des Kunstwerks bei der Hauptfigur Mitleid hervorruft. Das Mitleid Grays ist jedoch nicht auf sich selbst, sondern in gleichem Maße auf sein dargestelltes Selbst im Bild bezogen, wie Gray auch das Porträt für die Bewusstwerdung der eigenen Schönheit verantwortlich macht. Obwohl der Protagonist das Gemälde demnach als Sinnbild seiner moralischen Entwicklung auffasst, bleibt sein daraus resultierendes Mitgefühl auf die Darstellung im Porträt beschränkt. Letzteres ist insofern problematisch, als sich die Wahrnehmung der Hauptfigur in der vorliegenden Textstelle als implizit präfiguriert erweist, da die Alliteration »makes men mad« Shakespeares Othello¹¹⁴⁴ entstammt.

Wenn folglich das Mitleid, das Gray beim Betrachten der Darstellung seiner selbst empfindet, auf den von ihm wahrgenommenen Sinneseindruck einer Veränderung des Bildes zurückgeht, so ist seine Entscheidung, sein Leben zu ändern und die Beziehung zu Sibyl Vane wieder aufzunehmen,¹¹⁴⁵ ebenfalls als Folge der Wahrnehmung des Gemäldes aufzufassen. Ausgangspunkt seiner Überlegungen diesbezüglich ist nämlich die im Porträt wahrgenommene Grausamkeit:

Cruelty! Had he been cruel? It was the girl's fault, not his. He had dreamed of her as a great artist, had given his love to her because he had thought her great. Then she had disappointed him. She had been shallow and unworthy. And, yet, a feeling of infinite regret came over him, as he thought of her lying at his feet sobbing like a little child. He remembered with what callousness he had watched her. Why had he been made like that? Why had such a soul been given to him? But he had suffered also. During the three terrible hours that the play had lasted, he had lived centuries of pain, aeon upon aeon of torture. His life was well worth hers. She had marred him for a moment, if he had wounded her for an age. Besides, women were better suited to bear sorrow than men. They lived on their emotions. They only thought of their emotions. When they took lovers, it was merely to have some one with whom they could have scenes. Lord Henry had told him that, and Lord Henry knew what women were.¹¹⁴⁶

Die Überlegungen Grays stehen im Zeichen jenes Spannungsfeldes, das durch den nicht kompatiblen Einfluss von Wotton auf der einen mit jenem Sibyl Vane auf der anderen Seite konstituiert wird. Daraus ergibt sich der Umstand, dass der Protagonist seine Haltung bezüglich seines Umgangs mit der Schauspielerin in

1143 Vgl. Marie-Noëlle Zeender: *Le triptyque de Dorian Gray. Essai sur l'art dans le récit d'Oscar Wilde*, Paris: L'Harmattan 2000 (=Collection Critiques littéraires), S. 107.

1144 Vgl. dazu auch Oscar Wilde: *The picture of Dorian Gray. Introduction and Notes by John M. L. Drew*, S. 184.

1145 Vgl. OWDG, S. 246f.

1146 Ebd., S. 246.

Zweifel zieht und sich daher auch die Frage stellt, ob er ihr tatsächlich Unrecht getan habe.

Als Gray das Porträt am nächsten Tag erneut in Augenschein nimmt, stellt er fest, dass sich das Bild wahrhaftig verändert hat. Der dadurch bestätigte Eindruck einer nunmehr vorhandenen Nuance der Grausamkeit im Kunstwerk bestärkt die Hauptfigur in ihrem Empfinden, Sibyl Vane gegenüber erbarungslos gewesen zu sein:

It was perfectly true. The portrait had altered.

[...]

It had made him conscious how unjust, how cruel, he had been to Sibyl Vane. It was not too late to make reparation for that. She could still be his wife. His unreal and selfish love would yield to some higher influence, would be transformed into some nobler passion, and the portrait that Basil Hallward had painted of him would be a guide to him through life, would be to him what holiness is to some, and conscience to others, and the fear of God to us all. There were opiates for remorse, drugs that could lull the moral sense to sleep. But here was a visible symbol of the degradation of sin. Here was an ever-present sign of the ruin men brought upon their souls.¹¹⁴⁷

In Anbetracht der von Gray wahrgenommenen Veränderung des Gemäldes deutet dieser es als Sinnbild für die Folgen seiner amoralischen Taten auf seine Seele.¹¹⁴⁸ Als solches schreibt der Protagonist dem Bild die Bedeutung eines Mahnmals zu, das ihm die Implikationen seines Handelns für seinen Seelenzustand vor Augen und ihn somit zu einem besseren Verhalten führen soll.¹¹⁴⁹ Die Hauptfigur macht das Kunstwerk auf diese Weise nicht nur zu einem moralischen Leitmedium ihrer Existenz, sondern auch zum Fluchtpunkt metaphysischer Orientierung, der im Hinblick auf seine Funktion einer Instanz religiöser Sinnbildung ähnelt.¹¹⁵⁰ Die Darstellung Grays wird für diesen damit zum

1147 Ebd., S. 249f.

1148 Vgl. Christa Satzinger: *The French influences on Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray and Salome*, Lewiston: Mellen 1994 (=Salzburg University studies, 21), S. 124.

1149 Vgl. dazu Paolo Bà: *Dorian Gray: un mito vittoriano*, S. 96. Die Funktion des Bildes kann Laura Giovannelli zufolge mit jener eines ›Lektüreschlüssels‹ verglichen werden. Durch diesen vermag Gray gewissermaßen zum ›Leser‹ seiner eigenen Existenz zu werden, wie etwa Nicoletta Pireddu und Hélène Ripoché angemerkt haben. Vgl. Laura Giovannelli: *Il principe e il satiro. (Ri)leggere Il ritratto di Dorian Gray*, S. 130, Nicoletta Pireddu: »The Terrible Pleasure of a Double Life: Oscar Wilde tra estetica ed etica«, in: AA.VV. (Hrsg.): *L'ombra, il doppio, il riflesso*, Verona: Università degli studi di Verona 1997, S. 81–99, hier S. 95 und Hélène Ripoché: »Le mythe de Narcisse dans Le portrait de Dorian Gray et Les Cahiers d'André Walter«, S. 101.

1150 Gregory Castles Schlussfolgerung, dass Gray das Bild zu seinem Doppelgänger mache und auf diese Weise das ›telos‹ seiner Entwicklung auf ein externes Objekt übertrage, scheint im Lichte dessen einleuchtend. Vgl. Gregory Castle: *Reading the modernist Bildungsroman*, S. 154. Vgl. dazu auch Douglas Robillard JR.: »Self-Reflexive Art and Wilde's The Picture of Dorian Gray«, S. 31.

dominanten Element der Sinngebung.¹¹⁵¹ In seiner Eigenschaft als Kunstwerk unterliegt das Bild jedoch der Wahrnehmung des Protagonisten und daher sowohl allen die Wahrnehmung einschränkenden Umständen¹¹⁵² als auch den Folgen seiner eigenen präfigurierten Wahrnehmungskonzeption.

Obwohl der nach der Wahrnehmung des Porträts angekündigte Wechsel der eigenen Verhaltensweise für Gray aufgrund des Selbstmordes der Schauspielerin folgenlos bleibt, bedeutet dies nicht das Ende der Stilisierung der Dame durch die Hauptfigur. Vielmehr wird der Tod der Theaterdarstellerin in der Wahrnehmung des Protagonisten in deren idealisierende Betrachtung miteinbezogen. Den Ausgangspunkt dafür bilden die Ausführungen Wottons, der Gray über den Selbstmord Sibyl Vanes in Kenntnis setzt und ihm zudem den Ratschlag gibt, sich den Tod der Schauspielerin nicht zu Herzen zu nehmen:

»Yes; it is very tragic, of course, but you must not get yourself mixed up in it. [...] Dorian, you mustn't let this thing get on your nerves. You must come and dine with me, and afterwards we will look in at the opera. It is a Patti night, and everybody will be there. You can come to my sister's box. She has got some smart women with her.«

»So I have murdered Sibyl Vane,« said Dorian Gray, half to himself, »murdered her as surely as if I had cut her little throat with a knife. Yet the roses are not less lovely for all that. The birds sing just as happily in my garden. And to-night I am to dine with you, and then go on to the opera, and sup somewhere, I suppose, afterwards. How extraordinarily dramatic life is! If I had read all this in a book, Harry, I think I would have wept over it. Somehow, now that it has happened actually, and to me, it seems far too wonderful for tears.«¹¹⁵³

Gray greift nicht nur Wottons Empfehlung, sondern auch dessen Verweis auf den abendlichen Auftritt der Opernsängerin Adelina Patti auf. In seiner Replik stilisiert er sich einerseits selbst zum Mörder Sibyl Vanes und andererseits den Tod der Theaterdarstellerin zu einem dramatischen Schauspiel,¹¹⁵⁴ das er durch die hypothetische Bezugnahme auf ein Buch im Bereich der literarischen Fiktion

1151 Stefan Lange konstatiert bezüglich des Protagonisten dementsprechend einen »Drang nach Sinngebung«. Stefan Lange: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*, S. 154.

1152 Beachtenswert in dieser Hinsicht ist die Hypothese Catherine Linguas, die angibt, dass aus jeder Veränderung des Bildes zum Negativen eine verzerrte Wahrnehmung der Wirklichkeit durch die Hauptfigur resultiere. Vgl. Catherine Lingua: *Ces anges du bizarre. Regard sur une aventure esthétique de la Décadence*, Paris: Nizet 1995, S. 212.

1153 OWDG, S. 252.

1154 Vgl. Susanne Bach: *Theatralität und Authentizität zwischen Viktorianismus und Moderne. Romane von Henry James, Thomas Hardy, Oscar Wilde und Wilkie Collins*, S. 23 sowie dazu ferner Martin Middeke: *Die Kunst der gelebten Zeit. Zur Phänomenologie literarischer Subjektivität im englischen Roman des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 152 und Paul Sheehan: »A Malady Of Dreaming«: Aesthetics and Criminality In The Picture of Dorian Gray«, in: *Irish Studies Review* Bd. 13/2005, S. 333–340, hier S. 334f.

verortet.¹¹⁵⁵ Durch diese Literarisierung¹¹⁵⁶ übernimmt der Protagonist zwar zunächst Verantwortung für den Selbstmord Sibyl Vanes, schafft jedoch zugleich eine ästhetische Distanz zwischen sich selbst und der Tat.¹¹⁵⁷ Dadurch ist es ihm möglich, den Tod der Theaterdarstellerin als ästhetisches Phänomen zu perzipieren,¹¹⁵⁸ ohne die moralischen und sentimentalischen Folgen auf sich nehmen zu müssen.¹¹⁵⁹ Die Grundlage für diese Stilisierung bildet erneut ein Vorgang der Wahrnehmung. Da der Tod der Schauspielerin nämlich weder Auswirkungen auf Grays Wahrnehmung der Rosen noch der Vögel hat, schlussfolgert dieser in Analogie dazu, dass der Selbstmord der Dame sein Verhalten ebenso wenig beeinflussen müsse. Dies bringt die Hauptfigur durch einen Vergleich des Endes seiner Beziehung zu Sibyl Vane mit einer griechischen Tragödie zum Ausdruck:

And yet I must admit that this thing that has happened does not affect me as it should. It seems to me to be simply like a wonderful ending to a wonderful play. It has all the terrible beauty of a Greek tragedy, a tragedy in which I took a great part, but by which I have not been wounded.¹¹⁶⁰

Die dramatisierende Narrativierung des Selbstmordes Sibyl Vanes geht dabei so weit, dass der Protagonist die Dame als selbstsüchtig bezeichnet, da ihr Tod diesen in eine ungünstige Lage bringe:

Oh, Harry, how I loved her once! It seems years ago to me now. She was everything to me. Then came that dreadful night – was it really only last night? – when she played so badly, and my heart almost broke. She explained it all to me. It was terribly pathetic. But I was not moved a bit. I thought her shallow. Suddenly something happened that made me afraid. I can't tell you what it was, but it was terrible. I said I would go back to her. I felt I had done wrong. And now she is dead. My God! My God! Harry, what shall I do? You don't know the danger I am in, and there is nothing to keep me straight. She would have done that for me. She had no right to kill herself. It was selfish of her.¹¹⁶¹

1155 In der Tat sind Parallelen zwischen dem tragischen Tod Sibyl Vanes und jenem der Figur Ophelia aus Shakespeares *Hamlet* erkennbar, wie Kostas Boyiopoulos vermerkt. Vgl. Kostas Boyiopoulos: »Simulation in *The Picture of Dorian Gray*: Echoing *Hamlet*, Anticipating Baudrillard, and the Comparative«, S. 15.

1156 Die Liebesaffäre wird von Gray insofern literarisiert, als sie zum Melodrama stilisiert wird. Vgl. Liliane Louvel: *The picture of Dorian Gray, Oscar Wilde. Le double miroir de l'art*, S. 16 und Gregory Castle: *Reading the modernist Bildungsroman*, S. 147.

1157 Vgl. Manfred Pfister: »Kult und Krise des Ich: Zur Subjektconstitution in Wildes ›Dorian Gray‹«, S. 256.

1158 Vgl. Alfons Klein: »Ästhetisches Rollenspiel. Zum Motiv der ›geliebten Literatur‹ in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*«, S. 280 und Alexander Michael Fischer: *Dédoublément. Wahrnehmungsstruktur und ironisches Erzählverfahren der Décadence* (Huysmans, Wilde, Hofmannsthal, H. Mann), S. 200.

1159 Vgl. Douglas Robillard JR.: »Self-Reflexive Art and Wilde's *The Picture of Dorian Gray*«, S. 34 und Stefan Lange: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*, S. 150.

1160 OWDG, S. 253.

1161 Ebd., S. 252f.

Neben dessen präfigurierter Wahrnehmung spielt auch Wotton eine entscheidende Rolle für die Einordnung der Geschehnisse durch Gray. Durch seine geschickte Rhetorik¹¹⁶² beeinflusst der Lord den Protagonisten nämlich gezielt. Dies zeigt sich etwa anhand der Reaktion Wottons auf die Überlegungen der Hauptfigur, ob diese die richtige Reaktion auf den Tod der Schauspielerin zeige:

»It is an interesting question,« said Lord Henry, who found an exquisite pleasure in playing on the lad's unconscious egotism – »an extremely interesting question. I fancy that the true explanation is this: It often happens that the real tragedies of life occur in such an inartistic manner that they hurt us by their crude violence, their absolute incoherence, their absurd want of meaning, their entire lack of style. They affect us just as vulgarity affects us. They give us an impression of sheer brute force, and we revolt against that. Sometimes, however, a tragedy that possesses artistic elements of beauty crosses our lives. If these elements of beauty are real, the whole thing simply appeals to our sense of dramatic effect. Suddenly we find that we are no longer the actors, but the spectators of the play. Or rather we are both. We watch ourselves, and the mere wonder of the spectacle enthralls us.«¹¹⁶³

Gekonnt macht sich Wotton hier Grays Egoismus zunutze. Indem er eine allgemeine Analogie zwischen tragischen Ereignissen im echten Leben und jenen in der Kunst herstellt, greift er die Technik des Protagonisten zur Verarbeitung des Selbstmordes Sibyl Vanes gezielt auf und nutzt dazu jene Terminologie, die die Hauptfigur mit der Schauspielerin assoziiert: die Sprache des Theaters. Indem der Lord den Tod Sibyl Vanes als Element von künstlerischem Wert auffasst, liefert er Gray zunächst eine ursächliche Erklärung für sein Vorgehen, stellt letzteres sodann als allgemeines Verhaltensmuster und dadurch alsbald als nicht ungewöhnlich dar.¹¹⁶⁴

Wotton spezifiziert seine Argumentation wenig später und stellt in seiner Idealisierung sogar die wahrhaftige Existenz Sibyl Vanes aus der Perspektive Grays in Frage:

»You said to me that Sibyl Vane represented to you all the heroines of romance – that she was Desdemona one night, and Ophelia the other; that if she died as Juliet, she came to life as Imogen.«

[...]

»She has played her last part. But you must think of that lonely death in the tawdry dressing-room simply as a strange lurid fragment from some Jacobean tragedy, as a wonderful scene from Webster, or Ford, or Cyril Tourneur. The girl never really lived,

1162 Vgl. zur Rhetorik Wottons auch Ellis D'Alessandro: »Intellectual Wordplay in Wilde's Characterization of Henry Wotton«, in: Constantin George Sandulescu (Hrsg.): *Rediscovering Oscar Wilde*, S. 61–75 und Bang-Soon Ahn: *Dekadenz in der Dichtung des Fin de siècle*, S. 82–90.

1163 OWDG, S. 253f.

1164 Der zuletzt angeführte Aspekt wird sprachlich durch die Verwendung des Plurals zum Ausdruck gebracht.

and so she has never really died. To you at least she was always a dream, a phantom that flitted through Shakespeare's plays and left them lovelier for its presence, a reed through which Shakespeare's music sounded richer and more full of joy. The moment she touched actual life, she marred it, and it marred her, and so she passed away. Mourn for Ophelia, if you like. Put ashes on your head because Cordelia was strangled. Cry out against Heaven because the daughter of Brabantio died. But don't waste your tears over Sibyl Vane. She was less real than they are.«¹¹⁶⁵

Unter Bezugnahme auf Grays spezifische Wahrnehmung Sibyl Vanes, die vom Protagonisten in erster Linie als Theaterschauspielerin perzipiert wurde,¹¹⁶⁶ relativiert Wotton das wahrhaftige Leben der Dame dadurch, dass er sie zum ästhetischen Phänomen degradiert.¹¹⁶⁷ Durch die Anspielungen auf die Dramenautoren Webster, Ford und Cyril Tourneur sowie auf die Gattung der jakobinischen Tragödie aktiviert der Lord gezielt Grays präfigurierte Wahrnehmung und lädt diesen dazu ein, den Selbstmord der Schauspielerin als Schlussakt eines Theaterstücks zu deuten.¹¹⁶⁸ Dieser Umstand hat Wottons Argumentation zufolge zwei Auswirkungen auf das Verhältnis des Protagonisten zur Theaterdarstellerin: Zum einen gibt der Lord an, dass Sibyl Vane lediglich eine im Kontext Shakespeares auftretende Traumgestalt gewesen sei, die außerhalb der sie stilisierenden Theaterbühne vom wahren Leben verunglimpft worden und daher verstorben sei. Auf diese Weise interpretiert Wotton den Selbstmord der Schauspielerin aus Liebeskummer neu, und zwar als Resultat der Unvereinbarkeit zwischen der Dame als ästhetischem Phänomen und der Wirklichkeit. Zum zweiten schlussfolgert der Lord aus dem Umstand, dass Grays Interesse an Sibyl Vane vorwiegend aus ihren schauspielerischen Fähigkeiten resultiert, dass die Dame für diesen lediglich als Instrument zur Stilisierung, nicht als menschliches Individuum existiert habe.¹¹⁶⁹ Da ein solches Medium nicht wirklich lebe, könne es nach Ansicht Wottons auch nicht wirklich sterben. Aus seinen beiden Argumenten zieht der Lord die Konsequenz, dass die Hauptfigur nicht um Sibyl Vane, sondern stattdessen um die weiblichen

1165 Ebd., S. 255f.

1166 Vgl. dazu Kapitel 7.6.1.1. der vorliegenden Arbeit.

1167 Vgl. Anne Kristin Tietenberg: *Der Dandy als Grenzgänger der Moderne: Selbststilisierungen in Literatur und Popkultur*, S. 259.

1168 Damit greift Wotton Parallelen zwischen dem Verlauf der Liebschaft und einem Drama Shakespeares auf, nämlich zum Mord an Gonzago in der Tragödie *Hamlet*. Vgl. Kostas Boyiopoulos: »Simulation in *The Picture of Dorian Gray*: Echoing *Hamlet*, Anticipating *Baudrillard*, and the Comparative«, S. 14f.

1169 Zumindest hinsichtlich der Funktion der Dame scheint der Befund des Lords insoweit nachvollziehbar, als er durch einige Forschungsbeiträge bestätigt wurde. Vgl. hierzu Fußnote 1102 der vorliegenden Untersuchung.

Schlüsselfiguren Shakespeares trauern solle, da diese wesentlich echter seien als die Theaterdarstellerin.¹¹⁷⁰

Wottons Ausführungen stoßen bei Gray auf fruchtbaren Boden. Sie offenbaren dem Protagonisten erneut¹¹⁷¹ ein Element seiner Persönlichkeit, das ihm bisher nicht bewusst gewesen war, sodass die Hauptfigur die Interpretation des Lords bedenkenlos übernimmt:

After some time Dorian Gray looked up. »You have explained me to myself, Harry,« he murmured with something of a sigh of relief. »I felt all that you have said, but somehow I was afraid of it, and I could not express it to myself. How well you know me! But we will not talk again of what has happened. It has been a marvellous experience. That is all.«¹¹⁷²

Gray betrachtet den Selbstmord Sibyl Vanes fortan »as a wonderful tragic figure sent on to the world's stage to show the supreme reality of love.«¹¹⁷³ Seinen Standpunkt erläutert er auch Basil Hallward, der Gray am darauf folgenden Tag aufsucht, um ihm Trost zu spenden:

The elder man buried his face in his hands. »How fearful,« he muttered, and a shudder ran through him.

»No,« said Dorian Gray, »there is nothing fearful about it. It is one of the great romantic tragedies of the age. As a rule, people who act lead the most commonplace lives. They are good husbands, or faithful wives, or something tedious. You know what I mean – middle-class virtue and all that kind of thing. How different Sibyl was! She lived her finest tragedy. She was always a heroine. The last night she played – the night you saw her – she acted badly because she had known the reality of love. When she knew its unreality, she died, as Juliet might have died. She passed again into the sphere of art. There is something of the martyr about her.«¹¹⁷⁴

Mit der Verklärung Sibyl Vanes zur Märtyrerin rehabilitiert Gray die Dame insofern, als er sie nach ihrer schlechten darstellerischen Leistung, angesichts ihres tragischen Todes, erneut zur Kunstfigur stilisiert. Seine Art und Weise des Umgangs mit dem Selbstmord der Schauspielerin wird dabei durch zwei Elemente determiniert. Zum einen durch die präfigurierte Wahrnehmung des Protagonisten, zum anderen durch die Denkvorstellungen Wottons:

1170 Hierbei macht sich Wotton den Umstand dienlich, dass Sibyl Vane sich anfangs derart mit ihren Rollen zu identifizieren vermag, dass Alfons Klein bei der Theaterdarstellerin ein »identifikatorische[s] Nachleben der Shakespeareschen Frauengestalten« erkennt. Alfons Klein: »Ästhetisches Rollenspiel. Zum Motiv der ›gelebten Literatur‹ in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*«, S. 275.

1171 Ähnliches war bei Grays erster Betrachtung seines Porträts geschehen. Vgl. Kapitel 7.3. dieser Studie.

1172 OWDG, S. 256.

1173 Ebd., S. 257.

1174 Ebd., S. 260.

And besides, my dear old Basil, if you really want to console me, teach me rather to forget what has happened, or to see it from a proper artistic point of view. Was it not Gautier who used to write about *la consolation des arts*? I remember picking up a little vellum-covered book in your studio one day and chancing on that delightful phrase. Well, I am not like that young man you told me of when we were down at Marlow together, the young man who used to say that yellow satin could console one for all the miseries of life. I love beautiful things that one can touch and handle. Old brocades, green bronzes, lacquer-work, carved ivories, exquisite surroundings, luxury, pomp – there is much to be got from all these. But the artistic temperament that they create, or at any rate reveal, is still more to me. To become the spectator of one's own life, as Harry says, is to escape the suffering of life.¹¹⁷⁵

Die durch eine konkrete Erinnerung evozierte Bezugnahme auf Gautier¹¹⁷⁶ markiert nicht nur die Wahrnehmung der Hauptfigur, sondern auch deren Verarbeitung des Selbstmordes Sibyl Vanes explizit als präfiguriert. Ebenso wie Gray durch die Idealisierung der Theaterdarstellerin eigene Betroffenheit über ihr Ableben vermeidet, verfolgt er das Ziel, sich vermittels des Rückgriffs auf die Kunst selbst zu stilisieren. Auf diese Weise erhofft er sich, den Ansichten Wottons folgend, durch das Einnehmen einer ästhetisch-orientierten und teilnahmslosen Beobachterposition die Auseinandersetzung mit den unangenehmen Aspekten seines Lebens verhindern zu können.¹¹⁷⁷

Zu diesem Zweck proklamiert Gray eine Haltung der selbstkontrollierten Ungebundenheit:¹¹⁷⁸

It is only shallow people who require years to get rid of an emotion. A man who is master of himself can end a sorrow as easily as he can invent a pleasure. I don't want to be at the mercy of my emotions. I want to use them, to enjoy them, and to dominate them.¹¹⁷⁹

Obwohl Hallward versucht, Gray umzustimmen, lässt sich der Protagonist nicht von seiner Betrachtungsweise des Selbstmordes Sibyl Vanes abbringen:

»Dorian, this is horrible! Something has changed you completely. You look exactly the same wonderful boy who, day after day, used to come down to my studio to sit for his

1175 Ebd., S. 261, Hervorhebungen im Original.

1176 Zur Bedeutung Gautiers für den Roman vgl. Christa Satzinger: *The French influences on Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray and Salome*, S. 171–187, Peter Whyte: »Oscar Wilde et Théophile Gautier: le cas du Portrait du Dorian Gray«, in: *Bulletin de la Société Théophile Gautier* Bd. 21/1999, S. 279–294 und Sébastien Mullier: »L'heure de la synthèse: Gautier et Huysmans lus par Dorian Gray«.

1177 Vgl. dazu auch Arundhati Sanyal: »Taboo in The Picture of Dorian Gray«, S. 151.

1178 Diese Haltung weist Affinitäten zu jener Andrea Sperellis aus Gabriele D'Annunzios Roman *Il Piacere* auf. Vgl. dazu Kapitel 5.1.1. der vorliegenden Untersuchung. Vgl. zu den Parallelen zwischen beiden Texten ferner umfassend Barbara Siviglia: *Il piacere e The picture of Dorian Gray. Estetica decadente a confronto*.

1179 OWDG, S. 259f.

picture. But you were simple, natural, and affectionate then. You were the most unspoiled creature in the whole world. Now, I don't know what has come over you. You talk as if you had no heart, no pity in you. It is all Harry's influence. I see that.«

The lad flushed up and, going to the window, looked out for a few moments on the green, flickering, sun-lashed garden. »I owe a great deal to Harry, Basil,« he said at last – »more than I owe to you.«¹¹⁸⁰

Der Umstand, dass Gray die Warnungen Hallwards vor dem negativen Einfluss der Denkvorstellungen Wottons ignoriert, macht deutlich, dass die Einflussnahme des Malers auf sein früheres Modell zunehmend schwindet. Nachdem durch den Selbstmord Sibyl Vanes bereits eine Person aus dem Leben des Protagonisten tritt, die ein Gegengewicht zu Wotton bildete, wird der Lord dank des schwächer werdenden Einflusses Hallwards mehr und mehr zum dominanten Einfluss für die Hauptfigur.¹¹⁸¹ Dies spiegelt sich auch im Umgang des Protagonisten mit seinem Porträt wider. Nachdem Wotton Gray eine idealisierende Betrachtung des Selbstmordes der Theaterdarstellerin nahegelegt hat, reflektiert die Hauptfigur über ihren zukünftigen Lebenswandel:

He felt that the time had really come for making his choice. Or had his choice already been made? Yes, life had decided that for him – life, and his own infinite curiosity about life. Eternal youth, infinite passion, pleasures subtle and secret, wild joys and wilder sins – he was to have all these things. The portrait was to bear the burdens of his shame: that was all.¹¹⁸²

Gray hat den Eindruck, dass das Leben für ihn bereits zugunsten einer zügellosen Lebensweise entschieden habe, die deutliche Parallelen zu dem von Wotton proklamierten »neuen Hedonismus«¹¹⁸³ aufweist. Die Komparativform »wilder sins« illustriert, dass der Protagonist dafür die Verletzung der moralischen Normen der viktorianischen Gesellschaft billigend in Kauf nimmt.¹¹⁸⁴ Grays Bild soll nicht nur anstelle der Hauptfigur altern, sondern zudem noch eine weitere Funktion in dessen Lebenskonzeption innehaben. Es soll dem Protagonisten als Hilfsmittel dazu dienen, die Auswirkungen seiner Lebensweise

1180 Ebd., S. 259.

1181 Vgl. Regina Gentz: *Das erzählerische Werk Oscar Wildes*, S. 319f und Bang-Soon Ahn: *Dekadenz in der Dichtung des Fin de siècle*, S. 52.

1182 OWDG, S. 257.

1183 Vgl. Kapitel 7.3. dieser Arbeit.

1184 Vgl. hierzu auch Arundhati Sanyal: »Taboo in The Picture of Dorian Gray«, S. 150. Einen Schritt weiter in seiner Argumentation geht Ulrich Broich, indem er die Opposition zwischen der moralischen und der ästhetischen Norm als grundlegende Struktur des Romans definiert. Vgl. Ulrich Broich: »Der negative Bildungsroman der neunziger Jahre«, S. 217.

im Medium der Kunst zu perzipieren¹¹⁸⁵ und ihm auf diese Weise die Möglichkeit zu einer ästhetisch distanzierten Beobachtung seines eigenen Lebens bieten:¹¹⁸⁶

For there would be a real pleasure in watching it. He would be able to follow his mind into its secret places. This portrait would be to him the most magical of mirrors. As it had revealed to him his own body, so it would reveal to him his own soul. And when winter came upon it, he would still be standing where spring trembles on the verge of summer. When the blood crept from its face, and left behind a pallid mask of chalk with leaden eyes, he would keep the glamour of boyhood. Not one blossom of his loveliness would ever fade. Not one pulse of his life would ever weaken. Like the gods of the Greeks, he would be strong, and fleet, and joyous. What did it matter what happened to the coloured image on the canvas? He would be safe. That was everything.¹¹⁸⁷

Der Vergleich mit einem magischen Spiegel illustriert,¹¹⁸⁸ dass Gray sich durch das Bild ebenso eine Selbsterkenntnis seiner Seele erhofft, wie ihm das Gemälde zu Beginn des Romans bereits seine körperliche Schönheit ins Bewusstsein gerufen hatte.¹¹⁸⁹ Der Vergleich mit den Gottheiten der griechischen Antike legt ferner dar, dass der Protagonist auch seine durch das Porträt beeinflusste Lebensweise idealisiert.

Problematisch an der Lebenskonzeption der Hauptfigur ist, dass diese zwar die vollständige Selbstkontrolle und Selbstentfaltung zum Ziel hat, jedoch durch drei Elemente eingeschränkt wird: Zum ersten durch deren präfigurierte Wahrnehmung, die, wie am Beispiel des Selbstmordes Sibyl Vanes deutlich wird, insofern das Gefühlsleben des Protagonisten determiniert, als sie ihm die Stilisierung jedes Gefühls vor dem Hintergrund der Kunst vorschreibt. Zum zweiten durch den Einfluss Wottons, dessen Lehren Gray adaptiert, wodurch das Verhalten der Hauptfigur beeinflusst wird. Zum dritten durch das Porträt selbst, und zwar insofern, als es die moralischen Auswirkungen der Taten des Protagonisten erst zur Anschauung bringt, nachdem Gray diese begangen hat. Die Kenntnis des eigenen Seelenbefindens erlangt die Hauptfigur damit erst zu einem Zeitpunkt, zu dem sie weder ihre Taten noch deren Folgen zu korrigieren vermag.

Die Ambivalenz seines Vorgehens, das Gemälde zur Bewusstwerdung des eigenen Seelenzustands zu verwenden, wird Gray klar, nachdem er Hallwards Bitte abweist, das Porträt nochmals betrachten zu dürfen:

1185 Vgl. Douglas Robillard JR.: »Self-Reflexive Art and Wilde's *The Picture of Dorian Gray*«, S. 34.

1186 Vgl. hierzu auch Stefan Lange: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*, S. 147.

1187 OWDG, S. 258.

1188 Vgl. dazu ebenfalls Nicoletta Pireddu: »The Terrible Pleasure of a Double Life: Oscar Wilde tra estetica ed etica«, S. 95.

1189 Vgl. Kapitel 7.3. der vorliegenden Studie.

Basil would have helped him to resist Lord Henry's influence, and the still more poisonous influences that came from his own temperament. The love that he bore him – for it was really love – had nothing in it that was not noble and intellectual. It was not that mere physical admiration of beauty that is born of the senses and that dies when the senses tire. It was such love as Michelangelo had known, and Montaigne, and Winckelmann, and Shakespeare himself. Yes, Basil could have saved him. But it was too late now. The past could always be annihilated. Regret, denial, or forgetfulness could do that. But the future was inevitable. There were passions in him that would find their terrible outlet, dreams that would make the shadow of their evil real.

He took up from the couch the great purple-and-gold texture that covered it, and, holding it in his hands, passed behind the screen. Was the face on the canvas viler than before? It seemed to him that it was unchanged, and yet his loathing of it was intensified. [...] His own soul was looking out at him from the canvas and calling him to judgement.¹¹⁹⁰

Dem Protagonisten wird bewusst, dass das Porträt ihm zwar die visuelle Wahrnehmung der Auswirkungen seiner Handlungen auf seine Seele ermöglicht, ihm dabei jedoch zugleich sein eigenes Verhalten vor Augen führt. Das Kunstwerk fungiert somit nicht nur als Medium zur distanzierten Selbstan-schauung, sondern wird gleichsam zu einem Mahnmal. Jenes ruft der Hauptfigur unentwegt ihre eigene Vergangenheit,¹¹⁹¹ den gegenwärtigen Zustand ihrer Seele und die zukünftige Übernahme der optischen Konsequenzen ihrer Taten durch das Bild in Erinnerung. Dadurch macht das Bild auch jeden Versuch der Verklärung oder Neuinterpretation der eigenen Vergangenheit und demgemäß auch der eigenen Identität unmöglich.¹¹⁹² Gray ist dabei zwar der Auffassung, dass Hallwards Einfluss ihn vor den negativen Auswirkungen durch seinen eigenen Charakter sowie durch Wotton hätte schützen können, hält es dafür jedoch bereits für zu spät. Die Einschätzung seiner Beziehung zu Hallward verdeutlicht allerdings, dass auch diese Annahme einer Rettung durch den Künstler im Zeichen der präfigurierten Wahrnehmung des Protagonisten steht. Indem die Hauptfigur die Gefühle des Malers mit der Liebe berühmter Literaten bzw. Künstler vergleicht, folgt sie sowohl ihrer präfigurierten Wahrnehmung als auch dem Beispiel Wottons und stilisiert ihre Beziehung zu Hallward zu einer durch die Kunst idealisierten, platonischen Relation.¹¹⁹³ Damit bleibt auch dieser

1190 OWDG, S. 269f.

1191 Vgl. Frédéric Monneyron: »Une lecture nietzschéenne de Dorian Gray«, in: *Cahiers victoriens et édouardiens* Bd. 16/1982, S. 139–145, hier S. 140, Catherine Lingua: *Ces anges du bizarre. Regard sur une aventure esthétique de la Décadence*, S. 202, Liliane Louvel: *The picture of Dorian Gray, Oscar Wilde. Le double miroir de l'art*, S. 123, Martin Middeke: *Die Kunst der gelebten Zeit. Zur Phänomenologie literarischer Subjektivität im englischen Roman des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 150 und Hélène Ripoche: »Le mythe de Narcisse dans Le portrait de Dorian Gray et Les Cahiers d'André Walter«, S. 101.

1192 Vgl. Regina Gentz: *Das erzählerische Werk Oscar Wildes*, S. 351f.

1193 Die vor allem dem Maler zugeschriebenen homoerotischen Implikationen der Beziehung

vermeintliche Lösungsvorschlag demselben Wahrnehmungsmuster unterworfen, das Grays Bewusstwerdung der eigenen körperlichen Schönheit bestimmt hatte und das somit die wesentliche Grundlage für die hedonistische Lebenskonzeption der Hauptfigur darstellt.

Mit der Bemerkung, die Chance zur umfassenden Änderung der eigenen Lebensweise durch den positiven Einfluss Hallwards vergeben zu haben, verschreibt sich der Protagonist endgültig der durch Wotton proklamierten Lebenskonzeption des neuen Hedonismus. Grays damit ohnehin schon auf den Genuss ausgelegte Lebensweise wird in ihrer Ausprägung durch ein weiteres Element allerdings noch extremer werden – durch die Lektüre eines von Wotton übersandten Buches.

7.6.3. Grays amoralischer Lebenswandel als Konsequenz seiner präfigurierten Wahrnehmung des gelben Buches

7.6.3.1. Das gelbe Buch als prägender Einfluss auf Grays Wahrnehmung und Lebensentwurf

Nachdem Gray Hallward den Wunsch abgeschlagen hat, das Porträt erneut betrachten zu dürfen, fasst er den Entschluss, das Bild auf den Dachboden bringen zu lassen, um es vor den Blicken seiner Mitmenschen zu verbergen.¹¹⁹⁴ Da die Hauptfigur ihrem eigenen Hausdiener misstraut, verfasst sie eine Notiz an Wotton, in der sie diesen um ein lesenswertes Buch bittet. Gray weist seinen Hausdiener dazu an, vor Ort auf eine Antwort Wottons zu warten, um das Gemälde unbemerkt ins Dachgeschoss des Hauses transportieren lassen zu können.¹¹⁹⁵ Der Lord kommt der Bitte des Protagonisten nach und lässt diesem ein Buch zukommen, das ihn vollständig in seinen Bann zieht:

His eye fell on the yellow book that Lord Henry had sent him. What was it, he wondered. He went towards the little, pearl-coloured octagonal stand that had always looked to

zwischen Gray und Hallward wurden in der 1891 erschienenen Ausgabe des Werks in Buchform spürbar gemildert und traten in der Zeitschriftenversion des Romans noch deutlicher zum Vorschein. Vgl. umfassend zu Wildes Überarbeitungen und Modifikationen des Textes Donald Lawler: *An inquiry into Oscar Wilde's revision of The picture of Dorian Gray*. Zur Homosexualität im Hinblick auf den Roman vgl. beispielsweise Eve K. Sedgwick: *Epistemology of the closet*, New York: Harvester Wheatsheaf 1991, S. 131–181, Ed Cohen: »Writing Gone Wilde: Homoerotic Desire in the Closet of Representation«, Joseph Carroll: »Aestheticism, Homoeroticism, and Christian Guilt in The Picture of Dorian Gray«, in: *Philosophy and Literature* Bd. 29/2005, S. 286–304 und Henry Alley: »The Gay Artist as Tragic Hero in The Picture of Dorian Gray«, in: *CLCWeb* Bd. 11/2009, S. 2–9.

1194 Vgl. OWDG, S. 267.

1195 Vgl. ebd., S. 270.

him like the work of some strange Egyptian bees that wrought in silver, and taking up the volume, flung himself into an arm-chair and began to turn over the leaves. After a few minutes he became absorbed. It was the strangest book that he had ever read.¹¹⁹⁶

Das gelbe Buch hat insofern weitreichende Konsequenzen für Gray, als es diesem eine Dimension an Reizen und Phantasien offenbart, die der Hauptfigur bislang nicht bewusst gewesen waren:

It seemed to him that in exquisite raiment, and to the delicate sound of flutes, the sins of the world were passing in dumb show before him. Things that he had dimly dreamed of were suddenly made real to him. Things of which he had never dreamed were gradually revealed.¹¹⁹⁷

Die Wirkung des Buches auf Gray ergibt sich aus dessen inhaltlicher und stilistischer Gestaltung, die beim Protagonisten Assoziationen zu einer Vielzahl an literarischen Vorbildern und Motiven hervorruft:

It was a novel without a plot and with only one character, being, indeed, simply a psychological study of a certain young Parisian who spent his life trying to realise in the nineteenth century all the passions and modes of thought that belonged to every century except his own, and to sum up, as it were, in himself the various moods through which the world-spirit had ever passed, loving for their mere artificiality those renunciations that men have unwisely called virtue, as much as those natural rebellions that wise men still call sin. The style in which it was written was that curious jewelled style, vivid and obscure at once, full of argot and of archaisms, of technical expressions and of elaborate paraphrases, that characterises the work of some of the finest artists of the French school of Symbolistes. There were in it metaphors as monstrous as orchids and as subtle in colour. The life of the senses was described in the terms of mystical philosophy. One hardly knew at times whether one was reading the spiritual ecstasies of some mediaeval saint or the morbid confessions of a modern sinner. It was a poisonous book. The heavy odour of incense seemed to cling about its pages and to trouble the brain. The mere cadence of the sentences, the subtle monotony of their music, so full as it was of complex refrains and movements elaborately repeated, produced in the mind of the lad, as he passed from chapter to chapter, a form of reverie, a malady of dreaming, that made him unconscious of the falling day and creeping shadows.¹¹⁹⁸

Die Vielfalt an literarischen Anspielungen und Bezugnahmen hat in der Forschung zu einer regen Diskussion darüber geführt, welches Werk als Vorlage für das gelbe Buch fungiert haben könnte. In jenem Kontext wurde unter anderem auf Parallelen zu Huysmans *À rebours*, Walter Paters *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* sowie auf Affinitäten zu dessen Roman *Marius the Epicurean* hingewiesen.¹¹⁹⁹ Unabhängig von der Frage nach der Existenz eines maßgebli-

1196 Ebd., S. 274.

1197 Ebd., S. 274.

1198 Ebd., S. 274f.

1199 Vgl. zu dieser Frage etwa Bernhard Fehr: »Das Gelbe Buch in Oscar Wildes Dorian Gray«,

chen spezifischen Referenztextes zeugen die darüber hinaus auftretenden konkreten Bezugnahmen,¹²⁰⁰ etwa auf den französischen Symbolismus, von der präfigurierten Wahrnehmung Grays. Der zuletzt Genannten kommt in der vorliegenden Textstelle insoweit eine Schlüsselrolle zu, als das Buch bei der Hauptfigur einen Effekt hervorruft, der der synästhetischen Perzeption (»life of the senses«) unterschiedlicher Sinnesreize entspricht. Jene Wirkung umfasst visuelle (»as monstrous as orchids and as subtle in colour«), olfaktorische (»heavy odour of incense«) und akustische Sinneseindrücke (»subtle monotony of their music«). Inhaltlich und stilistisch erweist sich das gelbe Buch dabei als weitreichend, da es sowohl die Dimension der Tugend als auch jene der Sünde beinhaltet.¹²⁰¹ Diese Antinomie findet ihre Entsprechung im Stil des Werks, welcher vermittels eines Oxymorons als »vivid and obscure« zugleich beschrieben wird. Die Auswirkungen des Buches auf den Protagonisten erweisen sich auf der mentalen Ebene als spürbar negativ (»trouble the brain«), da es diesen in einen krankhaften Zustand der Träumerei versetzt (»a malady of dreaming«). Aufgrund seiner negativen Auswirkungen auf die Hauptfigur wird das Werk dementsprechend metaphorisch als »giftig« umschrieben (»was a poisonous book«).¹²⁰²

7.6.3.2. Das gelbe Buch als Indikator der metaphysischen Vakanz im Leben Grays

Die Auswirkungen des gelben Buches auf den Lebensentwurf Grays werden im elften Kapitel des Romans dargelegt:

For years, Dorian Gray could not free himself from the influence of this book. Or perhaps it would be more accurate to say that he never sought to free himself from it. He procured from Paris no less than nine large-paper copies of the first edition, and had them bound in different colours, so that they might suit his various moods and the changing fancies of a nature over which he seemed, at times, to have almost entirely lost

in: *Englische Studien* Bd. 55/1921, S. 237–256, hier vor allem S. 221f und Peter Raby: »Poisoned by a book: the lethal aura of *The Picture of Dorian Gray*«, in: Kerry Powell/Peter Raby (Hrsg.): *Oscar Wilde in context*, S. 159–167. Es sind an anderer Stelle jedoch auch Unterschiede, speziell zu Huysmans' *À rebours*, herausgestellt worden. Vgl. dazu etwa Wolfgang Maier: *Oscar Wilde: The picture of Dorian Gray. Eine kritische Analyse der anglistischen Forschung von 1962 bis 1982*, S. 203 oder Stefan Lange: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*, S. 151f.

1200 Vgl. Ulrike Kunz: *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit. Ästhetizistischer Realismus in der europäischen Décadenceliteratur um 1900*, S. 282.

1201 Vgl. dazu auch Christopher S. Nassaar: *Into the demon universe. A literary exploration of Oscar Wilde*, S. 56.

1202 Vgl. diesbezüglich ebenfalls Amanda Witt: »Blushings and Palings: The Body as Text in Wilde's *The Picture of Dorian Gray*«, in: *Publications of the Arkansas Philological Association* Bd. 19/1993, S. 85–96, hier S. 92.

control. The hero, the wonderful young Parisian in whom the romantic and the scientific temperaments were so strangely blended, became to him a kind of prefiguring type of himself. And, indeed, the whole book seemed to him to contain the story of his own life, written before he had lived it.¹²⁰³

In Gestalt des gelben Buches tritt die präfigurierte Wahrnehmung Dorian Grays derart deutlich zum Vorschein, dass der Ausdruck »prefiguring« sogar wörtlich auftritt. In Anbetracht dessen erweist sich die Erklärung von Regina Gentz als zutreffend, dass das elfte Kapitel nicht nur die Wahrnehmung des Protagonisten nachzeichne, sondern gleichsam dessen vor allem auf die Vergangenheit Bezug nehmende psychische Disposition aufzeige.¹²⁰⁴ Das gelbe Buch fungiert hierbei als zentrales Referenzmodell,¹²⁰⁵ welches nicht nur dem Lebensentwurf Grays als Vorbild dient,¹²⁰⁶ sondern auch dessen Wahrnehmung in hohem Maße determiniert.¹²⁰⁷ Dieser Umstand ist aus zwei Gründen problematisch: Zum einen, weil sich der Protagonist zwar zumindest bis zu einem gewissen Grad bewusst von dem Werk vereinnahmen lässt,¹²⁰⁸ jedoch zeitweise die Kontrolle über sein eigenes Wesen verliert. Zum zweiten, da die Beschreibung der Hauptfigur des gelben Buches als »a kind of prefiguring type of himself« sowie die Einschätzung Grays, dass der Text die Geschichte seines Lebens enthalte, mehr als nur die

1203 OWDG, S. 276.

1204 Vgl. Regina Gentz: *Das erzählerische Werk Oscar Wildes*, S. 377. Gentz ist dabei nicht die einzige Literaturwissenschaftlerin, die die Auswirkungen des gelben Buches auf die Wahrnehmung Dorian Grays konstatiert. So schließt Robert K. Martin unter Bezugnahme auf das gelbe Buch auf eine ›Vergiftung‹ der Wahrnehmung des Protagonisten. Vgl. Robert K. Martin: »Parody and Homage. The Presence of Pater in Dorian Gray«, S. 18. Manfred Pfister erachtet die Existenz Grays unter dem Einfluss des Textes als »Leben aus dritter Hand«. Manfred Pfister: *Oscar Wilde: »The picture of Dorian Gray«*, S. 83.

1205 Beatrix Zwicky gibt in ihrer Untersuchung sogar an, alle sprachlichen Äußerungen Grays seien entweder Zitate oder Bezugnahmen auf die Kunst bzw. Literatur. Vgl. Beatrix Zwicky: »Pen, Pencil, Poison: Le Portrait de Dorian Gray ou le livre pernicieux«, in: Françoise Dupeyron-Lafay (Hrsg.): *Le livre et l'image dans la littérature fantastique et les œuvres de science-fiction*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence 2003 (=Collection Regards sur le fantastique), S. 11–20, hier S. 15.

1206 Alfons Klein verweist darauf, dass der Protagonist den Lebensstil literarischer Figuren imaginativ imitiert. Vgl. Alfons Klein: »Ästhetisches Rollenspiel. Zum Motiv der ›gelebten Literatur‹ in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*«, S. 290. Dieser Umstand ist nach Ansicht Christel Erika Meiers insofern problematisch, als Grays Nachleben der im gelben Buch aufgeführten Erfahrungen das Gegenteil jeglicher Form individueller Identitätsentwicklung darstelle. Vgl. Christel Erika Meier: »Ewige Jugend – Rollenspiele und Identitätsprobleme in Oscar Wildes ›Das Bildnis des Dorian Gray‹«, in: *Der Deutschunterricht* Bd. 6/2008, S. 30–39, hier S. 34f.

1207 Vgl. Beatrix Zwicky: »Pen, Pencil, Poison: Le Portrait de Dorian Gray ou le livre pernicieux«, S. 19 und Martin Middeke: *Die Kunst der gelebten Zeit. Zur Phänomenologie literarischer Subjektivität im englischen Roman des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 155.

1208 Alfons Klein erkennt im Roman kein Bestreben der Hauptfigur, sich dem Einfluss des gelben Buches zu entziehen. Vgl. Alfons Klein: »Ästhetisches Rollenspiel. Zum Motiv der ›gelebten Literatur‹ in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*«, S. 294.

Wirkung des Buches auf die Wahrnehmung der Hauptfigur dokumentieren.¹²⁰⁹ Beide Aspekte zeigen darüber hinaus den Mangel an historisch-metaphysischer Sinnbildung im Leben des Protagonisten auf. Beide Elemente können nämlich als Versuch Grays betrachtet werden, seinem Lebensentwurf durch die Bezugnahme auf ein literarisches Werk eine historisch-metaphysische Grundlage zu verleihen:

Yet one had ancestors in literature as well as in one's own race, nearer perhaps in type and temperament, many of them, and certainly with an influence of which one was more absolutely conscious. There were times when it appeared to Dorian Gray that the whole of history was merely the record of his own life, not as he had lived it in act and circumstance, but as his imagination had created it for him, as it had been in his brain and in his passions. He felt that he had known them all, those strange terrible figures that had passed across the stage of the world and made sin so marvellous and evil so full of subtlety. It seemed to him that in some mysterious way their lives had been his own.¹²¹⁰

Die Präfiguration der Wahrnehmung Grays erweist sich anhand des gelben Buches als derart virulent, dass dieser seine Beziehung zum Protagonisten des Werks auf die gleiche Ebene stellt wie jene zu seinen eigenen Vorfahren. Auf diese Weise überträgt Gray das Konzept der um 1900 durchaus kontrovers diskutierten Abstammungslehre auf die Relation zwischen literarischer Figur und Leser.¹²¹¹ Durch diese imaginativ hergestellte Verbindung kann die Hauptfigur die Geschichte als im Vorfeld entstandene Aufzeichnung ihres Lebens deuten und sie insofern zum Produkt der eigenen Vorstellung erklären.¹²¹² Der Protagonist interpretiert die Historie demzufolge metaphorisch als theatrales Schauspiel (»the stage of the world«) und erklärt deren Darsteller zu Vorgängern

1209 Alfons Klein hat den Roman daher vor dem Hintergrund des Motivs der ›gelebten Literatur‹ untersucht. Vgl. ebd.

1210 OWDG, S. 289.

1211 Michael Wainwright hat herausgearbeitet, dass Gray unter der Wirkung des gelben Buches den wissenschaftlichen Diskurs der molekularen mit der Denkvorstellung der flüssigen Abstammungslehre vermischt. Vgl. Michael Wainwright: *Toward a sociobiological hermeneutic. Darwinian essays on literature*, New York: Palgrave Macmillan 2012, S. 41 f. Vgl. ferner zur Beziehung zwischen dem Roman und der Abstammungslehre Mary C. King: »Digging for Darwin: Bitter wisdom in the picture of Dorian Gray and ›the critic as artist‹«, in: *Irish Studies Review* Bd. 12/2004, S. 315–327 und Joseph Carroll: »Aestheticism, Homoeroticism, and Christian Guilt in The Picture of Dorian Gray«. Vgl. gleichwohl auch die Ausführungen von Andrew R. Morris, der am Beispiel des Romans den Niedergang des Darwinismus in England nachzeichnet. Vgl. Andrew R. Morris: »Oscar Wilde and the Eclipse of Darwinism Aestheticism, Degeneration, and Moral Reaction in Late-Victorian Ideology«, in: *Studies in History and Philosophy of Science Part A* Bd. 24/1993, S. 513–540.

1212 Vgl. hierzu auch Robert K. Martin: »Parody and Homage. The Presence of Pater in Dorian Gray«, S. 17 und Sébastien Mullier: »L'heure de la synthèse: Gautier et Huysmans lus par Dorian Gray«, S. 389 und S. 391.

seiner eigenen Existenz.¹²¹³ Durch diese Neuinterpretation der Geschichte im Rückgriff auf das gelbe Buch konstruiert Gray ein Geschichtsmodell, das ihm insofern historisch-metaphysischen Sinn zu suggerieren vermag, als es ihm gestattet, eine scheinbar widerspruchsfreie Relation zwischen seiner Lebensgeschichte und der Weltgeschichte herzustellen. Die Relevanz der literarischen Vorläufer liegt für den Protagonisten darin begründet, dass sie dem Sündhaften und Bösen eine besondere Nuance verliehen haben.

Beachtenswert ist, dass das soeben dargestellte Verhalten Grays dessen präfigurierte Wahrnehmung nicht nur verdeutlicht, sondern auch selbst insofern eine Folge seiner Wahrnehmungsweise darstellt, als der Protagonist sein Handeln an der Hauptfigur des gelben Buches orientiert:

The hero of the wonderful novel that had so influenced his life had himself known this curious fancy. In the seventh chapter he tells how, crowned with laurel, lest lightning might strike him, he had sat, as Tiberius, in a garden at Capri, reading the shameful books of Elephantis, while dwarfs and peacocks strutted round him and the flute-player mocked the swinger of the censor; and, as Caligula, had caroused with the green-shirted jockeys in their stables and supped in an ivory manger with a jewel-frontleted horse; and, as Domitian, had wandered through a corridor lined with marble mirrors, looking round with haggard eyes for the reflection of the dagger that was to end his days, and sick with that ennui, that terrible *tædium vitæ*, that comes on those to whom life denies nothing; and had peered through a clear emerald at the red shambles of the circus and then, in a litter of pearl and purple drawn by silver-shod mules, been carried through the Street of Pomegranates to a House of Gold and heard men cry on Nero Caesar as he passed by; and, as Elagabalus, had painted his face with colours, and plied the distaff among the women, and brought the Moon from Carthage and given her in mystic marriage to the Sun.¹²¹⁴

Eine zentrale Rolle für den durch das gelbe Buch maßgeblich beeinflussten Lebensentwurf Grays spielt dessen Porträt, in dem sich das Verhalten des Protagonisten optisch manifestiert, was jener mit großem Amusement und Interesse zur Kenntnis nimmt:

Oftentimes, on returning home from one of those mysterious and prolonged absences that gave rise to such strange conjecture among those who were his friends, or thought that they were so, he himself would creep upstairs to the locked room, open the door with the key that never left him now, and stand, with a mirror, in front of the portrait that Basil Hallward had painted of him, looking now at the evil and aging face on the canvas, and now at the fair young face that laughed back at him from the polished glass. The very sharpness of the contrast used to quicken his sense of pleasure. He grew more and

1213 Vgl. Ulrich Broich: »Kult und Zerfall des Subjekts als Thema der englischen Literatur am Ausgang des 19. Jahrhunderts«, in: Reto Luzius Fetz (Hrsg.): *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*. Vol. 2, Berlin: De Gruyter 2010 (=European cultures, 11), S. 1020–1038, hier S. 1034.

1214 OWDG, S. 289.

more enamoured of his own beauty, more and more interested in the corruption of his own soul. He would examine with minute care, and sometimes with a monstrous and terrible delight, the hideous lines that seared the wrinkling forehead or crawled around the heavy sensual mouth, wondering sometimes which were the more horrible, the signs of sin or the signs of age.¹²¹⁵

Die Möglichkeit, die Entwicklung der eigenen seelischen Befindlichkeit im Sinne der Konzeption Wottons als passiver Beobachter optisch zu verfolgen, bereitet Gray nicht nur Vergnügen, sondern führt auch dazu, dass ihn seine eigene augenscheinliche Schönheit mehr und mehr vereinnahmt. Damit einhergehend betrachtet der Protagonist seine eigene Existenz zunehmend als Kunstwerk und stilisiert sie gemäß seiner präfigurierten Wahrnehmung dementsprechend:

And, certainly, to him Life itself was the first, the greatest, of the arts, and for it all the other arts seemed to be but a preparation. Fashion, by which what is really fantastic becomes for a moment universal, and dandyism, which, in its own way, is an attempt to assert the absolute modernity of beauty, had, of course, their fascination for him. His mode of dressing, and the particular styles that from time to time he affected, had their marked influence on the young exquisites of the Mayfair balls and Pall Mall club windows, who copied him in everything that he did, and tried to reproduce the accidental charm of his graceful, though to him only half-serious fopperies.

For, while he was but too ready to accept the position that was almost immediately offered to him on his coming of age, and found, indeed, a subtle pleasure in the thought that he might really become to the London of his own day what to imperial Neronian Rome the author of the »Satyricon« once had been, yet in his inmost heart he desired to be something more than a mere *arbiter elegantiarum*, to be consulted on the wearing of a jewel, or the knotting of a necktie, or the conduct of a cane.¹²¹⁶

Grays Idealisierung des eigenen Lebensentwurfs in Form des Dandyismus¹²¹⁷ sowie seine Vorbildfunktion in modischer Hinsicht stehen insofern unter dem Einfluss von seiner präfigurierten Wahrnehmung, als sie explizit in die Tradition des Autors Petronius¹²¹⁸ gestellt werden.

1215 Ebd., S. 276f.

1216 Ebd., S. 278.

1217 Vgl. zum Motiv des Dandyismus im Roman beispielsweise Jean Delabroy: »Platon chez les dandies. Sur ›Le Portrait de Dorian Gray‹ d'Oscar Wilde«, Terence Richard Dawson: »The Dandy in the Picture of Dorian Gray: Towards an Archetypal Theory of Wit«, in: *New comparison* Bd. 3/1987, S. 133–142, Hiltrud Gnüg: *Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur*, S. 292–312, Michela Vanon Alliata: »Il lusso necessario: dandismo e dissipazione ne Il ritratto di Dorian Gray di Oscar Wilde«, in: Cristina Giorcelli (Hrsg.): *Abito e identità. Ricerche di storia letteraria e culturale. Vol. 5*, Palermo: ILLA Palma 2004, S. 165–191 und Anne Kristin Tietenberg: *Der Dandy als Grenzgänger der Moderne: Selbststilisierungen in Literatur und Popkultur*, S. 237–272.

1218 Petronius ist auch einer der bevorzugten Autoren des Protagonisten des Romans *À rebours* von Joris-Karl Huysmans. Vgl. dazu etwa Shafquat Towheed: »Containing the Poisonous Text: Decadent Readers, Reading Decadence«, in: Paul Fox (Hrsg.): *Decadences. Morality*

Vor dem Hintergrund der Wirkung des gelben Buches nimmt die Hauptfigur explizit auf ein weiteres Vorbild Bezug, nämlich auf Wottons Denkvorstellung des neuen Hedonismus:

He sought to elaborate some new scheme of life that would have its reasoned philosophy and its ordered principles, and find in the spiritualising of the senses its highest realisation.

[...]

Yes: there was to be, as Lord Henry had prophesied, a new Hedonism that was to recreate life and to save it from that harsh uncomely puritanism that is having, in our own day, its curious revival. It was to have its service of the intellect, certainly, yet it was never to accept any theory or system that would involve the sacrifice of any mode of passionate experience. Its aim, indeed, was to be experience itself, and not the fruits of experience, sweet or bitter as they might be. Of the asceticism that deadens the senses, as of the vulgar profligacy that dulls them, it was to know nothing. But it was to teach man to concentrate himself upon the moments of a life that is itself but a moment.¹²¹⁹

Der Protagonist unternimmt den Versuch, eine am Konzept des Lords orientierte Lebenskonzeption zu entwickeln, in der der sinnlichen Wahrnehmung eine zentrale, sogar spirituelle Funktion zukommt. Dabei soll die sinnliche Wahrnehmung keinesfalls durch Normen oder Denkvorstellungen eingeschränkt werden, um dem Subjekt eine möglichst vielfältige und intensive Genussenerfahrung¹²²⁰ bieten zu können. Vielmehr soll der sinnliche Wahrnehmungsprozess nicht mehr nur das Resultat, sondern gleichsam selbst Quelle der Erfahrung sein. Um dies zu bewerkstelligen, soll sich das Subjekt einer auf den Augenblick bezogenen Wahrnehmung bedienen und auch das Leben als lediglich augenblicksbezogenes Phänomen betrachten.¹²²¹

Der Leitgedanke von Grays Lebenskonzeption impliziert gleichsam deren beiden wesentliche Schwächen. Die erste Problematik des Protagonisten resultiert aus dessen spezifischer Wahrnehmungskonzeption. So erklärt die Hauptfigur ihre Wahrnehmung zur erfahrungsstiftenden Instanz und lehnt zwar alle die Wahrnehmung eingrenzenden Faktoren kategorisch ab.¹²²² Ungeachtet der vorherrschenden gesellschaftlichen Ansichten und Konventionen ist ihre Wahrnehmungsweise allerdings insoweit voreingenommen, als sie präfiguriert

and aesthetics in British literature, Stuttgart: Ibidem 2014 (=Studies in English literatures, 2), S. 1–31.

1219 OWDG, S. 278f.

1220 Alfons Klein sieht die wesentlichen Auswirkungen des gelben Buches weniger in der Veränderung der Lebenskonzeption der Hauptfigur als vielmehr in der Erschließung eines neuen Genusspotenzials. Vgl. Alfons Klein: »Ästhetisches Rollenspiel. Zum Motiv der ›gelebten Literatur‹ in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*«, S. 295.

1221 Hier zeigen sich Parallelen zu Andrea, dem Protagonisten aus Hugo von Hofmannsthal's lyrischem Drama *Gestern*. Vgl. Kapitel 6.2. dieser Untersuchung.

1222 Vgl. auch Ulrike Weinhold: *Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekadenz-Literatur*, S. 105.

ist. Diesen Umstand illustriert auch die zuletzt zitierte Textpassage, insbesondere am Beispiel der Darstellung der Merkmale des durch Wotton inspirierten neuen Hedonismus. Sowohl Bernhard Fehr¹²²³ als auch Joseph Bristow¹²²⁴ konnten nämlich die Parallelen zwischen jener Textstelle und dem Schlusskapitel von Walter Paters *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* aufzeigen. Die zweite Schwäche der Lebensweise Grays liegt in deren epistemologischen Implikationen. Indem der Protagonist einen rein auf den augenblicklichen Genuss ausgelegten Lebensstil zum Ursprung einzigartiger Erfahrungen deklariert, ersetzt er aus epistemologischer Perspektive die üblicherweise auf metaphysisch-transzendenten Elementen basierenden Systeme zur Sinnbildung durch eine Form der ästhetischen Selbst- und Welterfahrung vermittelt seiner Sinnesorgane, wie Ulrike Weinhold¹²²⁵ zu Recht vermerkt hat.¹²²⁶ Regina Gentz hat am Beispiel des Werks passend dazu auf den Mangel an metaphysischer Orientierung gegen Ende des 19. Jahrhunderts hingewiesen, der die Figuren im Roman dazu bringe, nach neuen Quellen der Sinnbildung zu suchen.¹²²⁷ Zur Stiftung metaphysischer Orientierung ist die von Wotton adaptierte Lebenskonzeption jedoch aus drei Gründen ungeeignet: Zum ersten, da eine Eingrenzung des Erfahrungshorizonts auf den bloßen Augenblick insofern niemals möglich ist, als jeder Augenblick sowohl einen Ursprung als auch zukünftige Folgen aufweist. Zum zweiten steht ein auf momentanen Genuss abzielender Lebensstil zu allen Systemen und Organisationsformen in Opposition, die auf Dauer bzw. allgemeingültiger Verbindlichkeit basieren.¹²²⁸ Dazu gehören für die Teilhabe an der Gesellschaft unabdingbare Elemente wie Gesetze und moralische Wertvorstellungen ebenso wie zwischenmenschliche Formen der Bindung, etwa die Freundschaft. Daraus resultiert nicht nur die zunehmende Isolation Grays von seiner Umwelt,¹²²⁹ sondern auch die Tatsache, dass jegliche Form der Erkenntnis

1223 Vgl. Bernhard Fehr: »Das Gelbe Buch in Oscar Wildes *Dorian Gray*«, S. 241.

1224 Vgl. OWDG, S. 398.

1225 Vgl. Ulrike Weinhold: *Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekadenz-Literatur*, S. 108 bzw. S. 111.

1226 Ähnlich wie Weinhold argumentiert auch Susanne Bach: »Eine ästhetische Lebensphilosophie, die sowohl Sinnlichkeit als auch Bewußtseinskontrolle zuläßt, wird aber so – quasi durch die Hintertür – als valider Religionsersatz stilisiert.« Susanne Bach: *Theatralität und Authentizität zwischen Viktorianismus und Moderne. Romane von Henry James, Thomas Hardy, Oscar Wilde und Wilkie Collins*, S. 276.

1227 Vgl. Regina Gentz: *Das erzählerische Werk Oscar Wildes*, S. 295. Vgl. hierzu ebenfalls Susanne Bach: *Theatralität und Authentizität zwischen Viktorianismus und Moderne. Romane von Henry James, Thomas Hardy, Oscar Wilde und Wilkie Collins*, S. 275.

1228 Vgl. Norbert Kohl: *Oscar Wilde. Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, Heidelberg: Winter 1980 (=Anglistische Forschungen, 143), S. 259.

1229 Vgl. Gilbert Pham-Thanh: »Culture de l'ambiguïté dans *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde«, S. 89.

auf ihn selbst beschränkt bleibt.¹²³⁰ Als dritte und schwerwiegendste Ursache dafür, dass der hedonistische Lebensentwurf der Hauptfigur dem Mangel an metaphysischer Orientierung nicht entgegenzuwirken vermag, erweist sich der Sachverhalt, dass sich der Protagonist seine

genussästhetische Lebensphilosophie nur von eben jenem [Wotton] angeeignet und mit einem ästhetizistischen Paradigma kombiniert [hat], das er aus einem (ebenfalls von Lord Henry initiierten) Lektüre-Erlebnis abgeleitet und somit nicht selbst entwickelt hat.¹²³¹

Seiner Konzeption einer erfahrungsstiftenden Wirkung seiner ungezügelter sinnlichen Wahrnehmung Folge leistend, macht sich Gray auf die Suche nach unterschiedlichen Sinneseindrücken jeglicher Art und Herkunft. Zu diesem Zweck befasst er sich mit verschiedenen Künsten und Wissenschaften, wie dem Darwinismus, der Parfümerie, der Musik, der Edelsteinkunde und der christlichen Liturgie.¹²³² Ihre Auseinandersetzung mit den einzelnen Disziplinen steht dabei nach wie vor unter dem Einfluss der präfigurierten Wahrnehmung der Hauptfigur. Besonders deutlich wird dieser Umstand am Beispiel der Musik:

At another time he devoted himself entirely to music, and in a long latticed room, with a vermilion-and-gold ceiling and walls of olive-green lacquer, he used to give curious concerts in which mad gipsies tore wild music from little zithers, or grave, yellow-shawled Tunisians plucked at the strained strings of monstrous lutes, while grinning Negroes beat monotonously upon copper drums and, crouching upon scarlet mats, slim turbaned Indians blew through long pipes of reed or brass and charmed – or feigned to charm – great hooded snakes and horrible horned adders. [...] The fantastic character of these instruments fascinated him, and he felt a curious delight in the thought that art, like Nature, has her monsters, things of bestial shape and with hideous voices. Yet, after some time, he wearied of them, and would sit in his box at the opera, either alone or with Lord Henry, listening in rapt pleasure to »Tannhauser,« and seeing in the prelude to that great work of art a presentation of the tragedy of his own soul.¹²³³

Die unkonventionellen Musikinstrumente können Gray nur kurzweilig jene exotischen Sinneseindrücke bieten, die er gemäß seiner Lebenskonzeption sucht. Dadurch, dass dem Protagonisten die durch die Instrumente ausgelösten akustischen Reize zunehmend vertraut werden, verlieren diese ihre Fremdartigkeit. Infolgedessen schwindet auch das Interesse der Hauptfigur an exotischer Musik, sodass sie sich mit Wagners *Tannhäuser* wieder der Oper widmet. Dass diese Oper Gray Vergnügen bereitet, ist im Wesentlichen auf dessen präfigurierte

1230 Vgl. Stefan Lange: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*, S. 177.

1231 Anne Kristin Tietenberg: *Der Dandy als Grenzgänger der Moderne: Selbststilisierungen in Literatur und Popkultur*, S. 255.

1232 Vgl. OWDG, S. 277–289.

1233 Ebd., S. 281 f.

Wahrnehmung zurückzuführen. Der Protagonist setzt das Schicksal seiner eigenen Seele nämlich explizit in Beziehung zum Musikdrama und perzipiert dessen Vorspiel als Darstellung seiner eigenen seelischen Entwicklung.

Am Ende des elften Kapitels des Romans werden die Auswirkungen des gelben Buches auf Dorian Gray zusammengefasst. Der zuletzt Genannte hat seine Bedenken gegenüber dem Bösen mittlerweile gänzlich zugunsten seiner hedonistischen Lebenskonzeption abgelegt: »Dorian Gray had been poisoned by a book. There were moments when he looked on evil simply as a mode through which he could realise his conception of the beautiful.«¹²³⁴

7.6.4. Der Mord an Basil Hallward

Im zwölften Kapitel des Romans, das die Handlung nach einem 18-jährigen Zeitsprung fortsetzt, stellt der kurz vor der Abreise nach Paris stehende Hallward Gray bezüglich seines Lebensstils zur Rede. Dabei legt der Maler dem Protagonisten nicht nur dessen amoralische Lebensweise zur Last, sondern beschuldigt ihn auch des negativen Einflusses auf seine Mitmenschen.¹²³⁵

I must speak, and you must listen. You shall listen. When you met Lady Gwendolen, not a breath of scandal had ever touched her. Is there a single decent woman in London now who would drive with her in the park? Why, even her children are not allowed to live with her. Then there are other stories – stories that you have been seen creeping at dawn out of dreadful houses and slinking in disguise into the foulest dens in London. Are they true? Can they be true? When I first heard them, I laughed. I hear them now, and they make me shudder. What about your country-house and the life that is led there? Dorian, you don't know what is said about you. [...] They say that you corrupt every one with whom you become intimate, and that it is quite sufficient for you to enter a house for shame of some kind to follow after. I don't know whether it is so or not. How should I know? But it is said of you.¹²³⁶

Obwohl Hallward prinzipiell zu Gray stehen möchte, fehlt dem Maler die eindeutige Gewissheit, dass der Protagonist die in den kursierenden Gerüchten genannten Taten nicht begangen hat:

Lord Gloucester was one of my greatest friends at Oxford. He showed me a letter that his wife had written to him when she was dying alone in her villa at Mentone. Your name was implicated in the most terrible confession I ever read. I told him that it was absurd –

1234 Ebd., S. 290.

1235 Vgl. zu Grays Rolle als gleichermaßen Einfluss ausübende und unter Einfluss stehende Figur Theoharis Constantine Theoharis: »Will to Power, Poetic Justice, and Mimesis in the picture of Dorian Gray«, in: Constantin George Sandulescu (Hrsg.): *Rediscovering Oscar Wilde*, S. 397–404, hier S. 401.

1236 OWDG, S. 294f.

that I knew you thoroughly and that you were incapable of anything of the kind. Know you? I wonder do I know you? Before I could answer that, I should have to see your soul.¹²³⁷

Der von Hallward verwendete Ausdruck der ›Betrachtung der Seele‹ bringt Gray dazu, ihm das Geheimnis seines Porträts zu offenbaren. Dieser Entschluss steht jedoch im Zeichen der Lebens- und Wahrnehmungskonzeption des Protagonisten:

A bitter laugh of mockery broke from the lips of the younger man. »You shall see it yourself, to-night!« he cried, seizing a lamp from the table. [...] »Come, I tell you. You have chattered enough about corruption. Now you shall look on it face to face.«

There was the madness of pride in every word he uttered. He stamped his foot upon the ground in his boyish insolent manner. He felt a terrible joy at the thought that some one else was to share his secret, and that the man who had painted the portrait that was the origin of all his shame was to be burdened for the rest of his life with the hideous memory of what he had done.¹²³⁸

Die Entscheidung, den Maler in ihr Geheimnis einzuweißen, trifft die Hauptfigur nicht auf der Grundlage rationaler Überlegungen. Vielmehr bereitet Gray der Gedanke an jene Offenbarung ein ›schreckliches Vergnügen‹ und stellt damit eine jener ungewöhnlichen Gefühlslagen dar, denen der Protagonist im Rahmen seiner Wahrnehmungs- und Lebenskonzeption nachgeht.

Während Hallward von dem Anblick des Porträts geschockt ist,¹²³⁹ betrachtet die Hauptfigur den Maler und seine Reaktionen auf das Bild. Dabei treten sowohl der dominante Einfluss von Grays präfigurierter Wahrnehmung als auch die damit verbundene, tiefgreifende Adaption der Denkvorstellungen Wottons deutlich zum Vorschein:

The young man was leaning against the mantelshelf, watching him with that strange expression that one sees on the faces of those who are absorbed in a play when some great artist is acting. There was neither real sorrow in it nor real joy. There was simply the passion of the spectator, with perhaps a flicker of triumph in his eyes.¹²⁴⁰

Die vom Protagonisten eingenommene Position ist jene des unbeteiligten Beobachters, welche Wotton als Idealzustand für die von ihm proklamierte Lebenskonzeption bezeichnet hatte.¹²⁴¹ Dabei nimmt die Hauptfigur die Reaktion

1237 Ebd., S. 295.

1238 Ebd., S. 295.

1239 »An exclamation of horror broke from the painter's lips as he saw in the dim light the hideous face on the canvas grinning at him. There was something in its expression that filled him with disgust and loathing. Good heavens! it was Dorian Gray's own face that he was looking at! The horror, whatever it was, had not yet entirely spoiled that marvellous beauty.« Ebd., S. 297.

1240 Ebd., S. 298.

1241 Vgl. Kapitel 7.4. dieser Arbeit.

Hallwards auf das durch ihre Taten mittlerweile veränderte Porträt auf die gleiche Art und Weise wahr, wie ein Zuschauer für gewöhnlich ein Theaterstück perzipiert.¹²⁴² Die Textstelle erweist sich damit, wie auch die gesamte Episode, als von der präfigurierten Wahrnehmung Grays stilisiert.

Hallwards Versuch, den Protagonisten von einem Wandel seiner Lebensweise zu überzeugen und ihn zum Gebet zu bewegen,¹²⁴³ scheitert. Stattdessen erfolgt eine gewalttätige Reaktion Grays, die aus dessen visueller Wahrnehmung des Porträts resultiert:

Dorian Gray glanced at the picture, and suddenly an uncontrollable feeling of hatred for Basil Hallward came over him, as though it had been suggested to him by the image on the canvas, whispered into his ear by those grinning lips. The mad passions of a hunted animal stirred within him, and he loathed the man who was seated at the table, more than in his whole life he had ever loathed anything. He glanced wildly around. Something glimmered on the top of the painted chest that faced him. His eye fell on it. He knew what it was. It was a knife that he had brought up, some days before, to cut a piece of cord, and had forgotten to take away with him. He moved slowly towards it, passing Hallward as he did so. As soon as he got behind him, he seized it and turned round. Hallward stirred in his chair as if he was going to rise. He rushed at him and dug the knife into the great vein that is behind the ear, crushing the man's head down on the table and stabbing again and again.¹²⁴⁴

Der Blick auf das Porträt führt bei Gray zu einem plötzlich auftretenden, nicht zu unterdrückenden Hass auf Hallward, der synästhetisch als Einflüsterung beschrieben wird. Die visuelle Wahrnehmung des Gemäldes hat auf den Protagonisten demnach den Effekt eines akustischen Sinnesreizes, der die Hauptfigur dazu bewegt, den Maler in seinem Zorn zu erstechen.

Wie sehr sich Gray mittlerweile dem Bösen zugewandt hat, wird im Anschluss an die Ermordung des Künstlers deutlich. Der ehemalige Freund des Protagonisten wird vom Letztgenannten derweil nicht mehr als Mensch wahrgenommen, sondern zum ästhetisch stilisierten Objekt degradiert:¹²⁴⁵ »He could not help seeing the dead thing. How still it was! How horribly white the long hands looked! It was like a dreadful wax image.«¹²⁴⁶

Auch als Gray Maßnahmen ergreift, um die Hinweise auf seinen Mord an Hallward zu beseitigen, zeigt er keinerlei Skrupel. Um sich des Leichnams des Malers zu entledigen, kontaktiert er den in der Chemie bewanderten Alan

1242 Vgl. dazu auch Maho Hidaka: »Play on Life: Exploring the Theatrical World of 'The Picture of Dorian Gray'«, S. 102.

1243 Vgl. Kapitel 7.5. der vorliegenden Studie.

1244 OWDG, S. 299f.

1245 Vgl. Martin Middeke: *Die Kunst der gelebten Zeit. Zur Phänomenologie literarischer Subjektivität im englischen Roman des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 157.

1246 OWDG, S. 301.

Campbell,¹²⁴⁷ einen ehemaligen Freund, der sich zum Zeitpunkt der Kontaktaufnahme jedoch bereits von Gray distanziert hat. Als Campbell sich weigert, dem Protagonisten bei der Beseitigung der sterblichen Überreste Hallwards zu helfen, erpresst die Hauptfigur Campbell:

»I am so sorry for you, Alan,« he murmured, »but you leave me no alternative. I have a letter written already. Here it is. You see the address. If you don't help me, I must send it. If you don't help me, I will send it. You know what the result will be. But you are going to help me. It is impossible for you to refuse now. I tried to spare you. You will do me the justice to admit that. You were stern, harsh, offensive. You treated me as no man has ever dared to treat me – no living man, at any rate. I bore it all. Now it is for me to dictate terms.«

Campbell buried his face in his hands, and a shudder passed through him.

»Yes, it is my turn to dictate terms, Alan. You know what they are. The thing is quite simple. Come, don't work yourself into this fever. The thing has to be done. Face it, and do it.«¹²⁴⁸

Die Erpressung hat schwerwiegende Folgen für Campbell. Er ist Gray zwar gezwungenermaßen behilflich und beseitigt mit dem Körper Hallwards das wichtigste Indiz für den Mord. Im vorletzten Kapitel des Romans vermerkt Wotton allerdings, dass Campbell Selbstmord begangen habe.¹²⁴⁹

Mit dem Mord an Hallward verliert Gray die letzte Bezugsperson, die versucht, ihn vor einem fatalen Lebensstil zu bewahren. Der Protagonist leitet auf diese Weise eine weitere Phase seiner Entwicklung zur Amoralität ein, die letztendlich zum Scheitern seiner Lebenskonzeption und später zu seinem Tod führen wird.

7.6.5. Die Konsequenzen der hedonistischen Lebensweise Dorian Grays

Bereits kurze Zeit nachdem Campbell die sterblichen Überreste Hallwards hat verschwinden lassen, zeigt sich Gray bei einer abendlichen Feier. Zumindest anfangs bereitet der Hauptfigur ihr ›Doppelleben‹¹²⁵⁰, genauer gesagt die Di-

1247 Neben seiner wissenschaftlichen Expertise ist Campbell auch ein begabter Musiker, wie Heather Seagroatt herausstellt. Vgl. Heather Seagroatt: »Hard Science, Soft Psychology, and Amorphous Art in The Picture of Dorian Gray«, S. 745.

1248 OWDG, S. 310.

1249 Vgl. ebd., S. 310.

1250 Das Motiv des ›Doubles‹ ist von der literaturwissenschaftlichen Forschung aus unterschiedlicher Perspektive zur Untersuchung des Romans herangezogen worden. Vgl. dazu unter anderem Nicoletta Pireddu: »The Terrible Pleasure of a Double Life: Oscar Wilde tra estetica ed etica«, Liliane Louvel: *The picture of Dorian Gray, Oscar Wilde. Le double miroir de l'art*, Christopher Craft: »Come See About Me: Enchantment of the Double in The Picture of Dorian Gray«, Tamas Bényei: »Double Vision: Some Ambiguities of The Picture

vergenz zwischen ihrem unbefleckten äußeren Erscheinungsbild und ihrer sündhaften Existenz,¹²⁵¹ zwar Vergnügen.¹²⁵² Doch noch auf der gleichen Veranstaltung bringt der Protagonist zum Ausdruck, dass sein Lebensstil ihm nicht die erhoffte Erfüllung bietet:

»*Fin de siècle*,« murmured Lord Henry.

»*Fin du globe*,« answered his hostess.

»I wish it were *fin du globe*,« said Dorian with a sigh. »Life is a great disappointment.«¹²⁵³

Als Gray später am Abend Hallwards Mantel und Reisetasche verbrennt, um sich auch der letzten Spuren seines Mordes zu entledigen, überkommt ihn ein Gefühl der Ohnmacht und der Übelkeit. Der Ausgangspunkt dieser Befindlichkeit ist die olfaktorische Wahrnehmung der verbrannten Materialien:

The smell of the singeing clothes and burning leather was horrible. It took him three-quarters of an hour to consume everything. At the end he felt faint and sick, and having lit some Algerian pastilles in a pierced copper brazier, he bathed his hands and forehead with a cool musk-scented vinegar.¹²⁵⁴

Um sich seines Unwohlseins und seiner allgemeinen Unzufriedenheit zu wehren, kleidet sich die Hauptfigur um und unternimmt eine nächtliche Fahrt zu den Londoner Opiumhöhlen. Gray verfolgt dabei das Ziel, die aufkommenden Schuldgefühle sowie die Reue über seinen Lebenswandel mit Hilfe der aus dem Drogenkonsum resultierenden Sinneseindrücke zu verdrängen. Es handelt sich dabei um den Versuch der praktischen Umsetzung des von Wotton adaptierten Ansatzes der Heilung der Seele durch die Sinne:

of Dorian Gray«, Alexander Michael Fischer: *Dédoublement. Wahrnehmungsstruktur und ironisches Erzählverfahren der Décadence* (Huysmans, Wilde, Hofmannsthal, H. Mann), S. 191–218, Sonja Froiland Lynch/Robert Lee Lynch: »Innocence and Experience, Good and Evil, and Doppelgangers: Decadent Aesthetics in Cather's ›Consequences‹, James's ›The jolly corner‹, and Wilde's The picture of Dorian Gray«, in: Ann Moseley/Sarah Cheney Watson (Hrsg.): *Willa Cather and aestheticism. From Romanticism to Modernism*, Madison: Rowman & Littlefield 2012 (=The Fairleigh Dickinson University Press series on Willa Cather in memory of Merrill M. Skaggs), S. 29–39 und Moira M. Di Mauro-Jackson: »Double-Consciousness and The Picture of Dorian Gray«, in: Robert N. Keane (Hrsg.): *Oscar Wilde. The man, his writings, and his world*, S. 139–148.

1251 Shannon Forbes hat darauf hingewiesen, dass die viktorianische Identität eine Entsprechung zwischen äußerem Antlitz und Identität vorsieht. Vgl. Shannon Forbes: *Women's transition from Victorian to contemporary identity as portrayed in the modern novel*, S. 25. Diese Denkvorstellung steht in völliger Opposition zur Entwicklung des Porträts, das gerade den Gegensatz zwischen dem jugendlich schönen Aussehen des Protagonisten und seiner moralischen Zügellosigkeit zur Anschauung bringt. Vgl. Sylvia Ostermann: »Eros and Thanatos in the Picture of Dorian Gray«, S. 298.

1252 Vgl. OWDG, S. 314.

1253 Ebd., S. 381, Hervorhebungen im Original.

1254 Ebd., S. 322.

Lying back in the hansom, with his hat pulled over his forehead, Dorian Gray watched with listless eyes the sordid shame of the great city, and now and then he repeated to himself the words that Lord Henry had said to him on the first day they had met, »To cure the soul by means of the senses, and the senses by means of the soul.« Yes, that was the secret. He had often tried it, and would try it again now. There were opium dens where one could buy oblivion, dens of horror where the memory of old sins could be destroyed by the madness of sins that were new.¹²⁵⁵

Das Zitat verdeutlicht ein weiteres Mal, wie sehr Grays Lebens- und Wahrnehmungskonzeption von den Denkvorstellungen Wottons geprägt sind. Dabei zeigt sich, dass das vom Lord theoretisch konzipierte Lebensmodell in der Praxis trotz zahlreicher Versuche der Hauptfigur nicht erfolgreich umzusetzen ist. Indem der Protagonist nämlich auf eine Droge zurückgreift, um seine moralisch fragwürdigen Taten zumindest zeitweilig vergessen zu können, verstößt er eindeutig gegen die moralischen Normen der viktorianischen Gesellschaft.¹²⁵⁶ Der kurze Zeitraum des Vergessens der Sünden¹²⁵⁷ wird daher durch eine andere Sünde erkaufte, welche daraufhin ebenfalls das Gewissen des Subjekts belastet, sodass sich dessen Befindlichkeit auf lange Sicht nicht verbessert, sondern verschlechtert.¹²⁵⁸

Eine wesentliche Ursache für den seelischen Zustand der Hauptfigur ist die Ermordung Hallwards, die deren Gewissen belastet:

»To cure the soul by means of the senses, and the senses by means of the soul!« How the words rang in his ears! His soul, certainly, was sick to death. Was it true that the senses could cure it? Innocent blood had been spilled. What could atone for that? Ah! for that there was no atonement; but though forgiveness was impossible, forgetfulness was possible still, and he was determined to forget, to stamp the thing out, to crush it as one would crush the adder that had stung one.¹²⁵⁹

1255 Ebd., S. 324.

1256 Vgl. zu diesem Element auch Manfred Pfister, der am Beispiel des Romans auf das »ästhetisch-moralische Spannungsfeld« im viktorianischen England verweist. Manfred Pfister: *Oscar Wilde: »The picture of Dorian Gray«*, S. 43. Vgl. dazu ebenfalls Paul Sheehan: »»A Malady Of Dreaming«: Aesthetics and Criminality In The Picture of Dorian Gray«, S. 336 und Bea Klüsener: *Konzepte des Bösen in der englischen Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014 (=Epistemata Reihe Literaturwissenschaft, 801), S. 399.

1257 Diese Tatsache ist darauf zurückzuführen, dass Opium in seiner Eigenschaft als Droge die Nerven des Protagonisten beruhigt und unter anderem auf diese Weise Grays Wahrnehmung beeinflusst. Vgl. Timothy L. Carens: »Restyling the Secret of the Opium Den«, in: Marvin J. Taylor/Carolyn Dever (Hrsg.): *Reading Wilde. Querying spaces: an exhibition commemorating the 100th anniversary of the trials of Oscar Wilde*, New York: Fales Library 1995, S. 65–75, hier S. 73.

1258 Vgl. diesbezüglich auch Paul Sheehan: *Modernism and the Aesthetics of Violence*, Cambridge: Cambridge University Press 2013, S. 80.

1259 OWDG, S. 324.

Hatte Gray kurz zuvor noch die Aussicht auf das kurzweilige Vergessen seiner Handlungen durch das Opium vermerkt, so stellt er nun fest, dass er zumindest für die Ermordung des Malers niemals Vergebung finden wird. Wie schwer jener Mord auf dem Gewissen des Protagonisten lastet, verdeutlichen auf sprachlicher Ebene zum einen die metaphorische Wendung der ›Krankheit seiner Seele‹, zum anderen der Vergleich mit einem Schlangenbiss.

Obleich der Mord an Hallward Grays Gewissen wohl am schwersten belastet, deuten sich die Auswirkungen der Lebenskonzeption der Hauptfigur auf deren mentalen Zustand bereits früher im Roman an, beispielsweise im elften Kapitel des Textes:

There were moments, indeed, at night, when, lying sleepless in his own delicately scented chamber, or in the sordid room of the little ill-famed tavern near the docks which, under an assumed name and in disguise, it was his habit to frequent, he would think of the ruin he had brought upon his soul with a pity that was all the more poignant because it was purely selfish. But moments such as these were rare. That curiosity about life which Lord Henry had first stirred in him, as they sat together in the garden of their friend, seemed to increase with gratification. The more he knew, the more he desired to know. He had mad hungers that grew more ravenous as he fed them.¹²⁶⁰

Obschon der Protagonist die seelischen Auswirkungen seiner hedonistischen Lebenskonzeption zuweilen reflektiert und bedauert, nimmt er keine Veränderung seines Lebensstils vor, da seine Überlegungen die Ebene der Selbstbezüglichkeit¹²⁶¹ niemals verlassen.¹²⁶² Aufgrund dessen lässt die Hauptfigur auch ihren eigenen negativen Einfluss auf das Schicksal ihrer Mitmenschen außer Acht.

In jenen Augenblicken, in denen Gray mit den Folgen seiner negativen Einflussnahme auf das Leben seiner Mitmenschen konfrontiert wird, setzt er seine Wahrnehmung gezielt Sinnesreizen aus, um durch Ablenkung die Auseinandersetzung mit seinem eigenen Gewissen zu umgehen. Dies geschieht etwa, als der Protagonist nach seinem Mord an Hallward auf Alan Campbell wartet:

As soon as he was alone, he lit a cigarette and began sketching upon a piece of paper, drawing first flowers and bits of architecture, and then human faces. Suddenly he

1260 Ebd., S. 277.

1261 Alfons Klein deutet das gelbe Buch als Katalysator, das Gray nicht nur die Begegnung mit, sondern ebenfalls die Verwirklichung von sich selbst induziert. Vgl. Alfons Klein: »Ästhetisches Rollenspiel. Zum Motiv der ›gelebten Literatur‹ in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*«, S. 297.

1262 Vgl. zum Element der Selbstbezüglichkeit auch die Ausführungen von Manfred Pfister, der den Ursprung der Selbstbezogenheit in der Distanzierung des Subjekts von der Gegenwart infolge eines überzogenen Vergangenheits- und Zukunftsbezugs sieht. Vgl. Manfred Pfister: »Kult und Krise des Ich: Zur Subjektkonstitution in Wildes ›Dorian Gray‹«, S. 257.

remarked that every face that he drew seemed to have a fantastic likeness to Basil Hallward. He frowned, and getting up, went over to the book-case and took out a volume at hazard. He was determined that he would not think about what had happened until it became absolutely necessary that he should do so.

When he had stretched himself on the sofa, he looked at the title-page of the book. It was Gautier's *Émaux et Camées*, Charpentier's Japanese-paper edition, with the Jacquemart etching. [...]

Leaning back with half-closed eyes, he kept saying over and over to himself:

»Devant une façade rose,

Sur le marbre d'un escalier.«

The whole of Venice was in those two lines. He remembered the autumn that he had passed there, and a wonderful love that had stirred him to mad delightful follies. There was romance in every place.¹²⁶³

Durch den Griff ins Buchregal versucht Gray, seine Gedanken an Hallward zu verdrängen, die sich in Form der Ähnlichkeit des Künstlers mit den skizzierten Gesichtern manifestieren. Als die Hauptfigur dann auf zwei Verse stößt, die sie mit Venedig assoziiert, wiederholt sie diese mehrfach, um mit Hilfe der auf diese Weise¹²⁶⁴ hervorgerufenen Erinnerungen ihre Gedanken an den Maler zu unterdrücken.¹²⁶⁵

Ähnlich verhält es sich, als Gray in einer Opiumhöhle auf Adrian Singleton trifft, welcher mit der Hauptfigur befreundet gewesen war und mittlerweile opiumabhängig ist:

»You here, Adrian?« muttered Dorian.

»Where else should I be?« he answered, listlessly. »None of the chaps will speak to me now.«

»I thought you had left England.«

»Darlington is not going to do anything. My brother paid the bill at last. George doesn't speak to me either.... I don't care,« he added with a sigh. »As long as one has this stuff, one doesn't want friends. I think I have had too many friends.«

Dorian winced and looked round at the grotesque things that lay in such fantastic postures on the ragged mattresses. [...] They were better off than he was. He was prisoned in thought. Memory, like a horrible malady, was eating his soul away. From time to time he seemed to see the eyes of Basil Hallward looking at him. Yet he felt he could not stay. The presence of Adrian Singleton troubled him. He wanted to be where no one would know who he was. He wanted to escape from himself.¹²⁶⁶

1263 OWDG, S. 304f.

1264 Ein anderes Beispiel stellt die Vernichtung der *St. James Gazette* dar. Gray zerreißt die Zeitung, da er befürchtet, der in ihr abgedruckte Artikel über Sibyl Vanes Tod könne seiner ästhetischen Stilisierung des Selbstmordes der Schauspielerin im Wege stehen. Vgl. dazu Alfons Klein: »Ästhetisches Rollenspiel. Zum Motiv der ›geliebten Literatur‹ in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*«, S. 285.

1265 Vgl. dazu ebd., S. 292.

1266 OWDG, S. 327.

Als früherer Freund stellt Singleton ein lebendiges Mahnmal dar, das dem Protagonisten die schädlichen Auswirkungen seines Lebensstils auf seine Mitmenschen vor Augen führt. Singleton vergegenwärtigt Gray somit die Sünden seiner Vergangenheit, wie etwa die Ermordung Hallwards. Dadurch wird nicht nur das Gewissen der Hauptfigur aktiviert, sondern es werden ihr gleichsam auch die seelischen Folgen ihres Lebenswandels ins Bewusstsein gerufen. Daher verlässt Gray wenig später die Opiumhöhle, um der Erinnerung an seine moralisch fragwürdige Lebensweise und damit auch der Selbstreflexion zu ent-rinnen.

Der eigenen Vergangenheit vermag der Protagonist jedoch nicht zu entfliehen, weswegen ihm seine eigene, auf sich selbst fokussierte Existenz zunehmend zur Last wird:

»I wish I could love,« cried Dorian Gray with a deep note of pathos in his voice. »But I seem to have lost the passion and forgotten the desire. I am too much concentrated on myself. My own personality has become a burden to me. I want to escape, to go away, to forget.«¹²⁶⁷

Trotz dieser vereinzelt Momenten des Selbstmitleids hält Gray an seiner Lebens- und damit auch an seiner Wahrnehmungskonzeption fest. Seine Suche nach immer neuen Sinnesreizen bringt ihn dazu, über die Ebene der Schönheit hinauszugehen und sogar hässliche Aspekte des alltäglichen Lebens in seiner Wahrnehmung zu stilisieren:

Ugliness that had once been hateful to him because it made things real, became dear to him now for that very reason. Ugliness was the one reality. The coarse brawl, the loathsome den, the crude violence of disordered life, the very vileness of thief and outcast, were more vivid, in their intense actuality of impression, than all the gracious shapes of art, the dreamy shadows of song. They were what he needed for forgetfulness.¹²⁶⁸

Zwei Aspekte faszinieren Gray an der Sphäre des Hässlichen¹²⁶⁹: Einerseits sieht er darin eine Quelle wirkungsmächtiger, aktueller Sinneseindrücke. Andererseits hat er die Hoffnung, dass die zuletzt Genannten ihn die in seinem Porträt festgehaltenen Taten der Vergangenheit vergessen lassen.

Die Hoffnung des Protagonisten erweist sich jedoch insofern als vergebens, als er wenig später mit seiner eigenen Vergangenheit konfrontiert wird. Als eine Frau in einer Opiumhöhle die Hauptfigur als »Prince Charming« bezeichnet, stellt der mittlerweile nach London zurückgekehrte Bruder¹²⁷⁰ Sibyl Vanes den

1267 Ebd., S. 342.

1268 Ebd., S. 325.

1269 Vgl. zum Aspekt des Hässlichen im Roman Claudine Sagaert: »Beauté et laideur dans le Portrait de Dorian Gray«.

1270 Vgl. zum Handlungsstrang um James Vane auch Neil Hultgren: »Oscar Wilde's Poetic

Protagonisten zur Rede, welchen er für den Tod seiner Schwester verantwortlich macht.¹²⁷¹ Obwohl Gray James Vane durch den Verweis auf sein jugendliches Aussehen zunächst täuschen und dadurch davon abbringen kann, ihn zu erschießen, macht sich Vane nach einem weiteren Hinweis der Dame aus der Opiumhöhle auf die Suche nach dem Protagonisten.¹²⁷²

Diese ist auch von Erfolg gekrönt, da die Hauptfigur in ihrem Landhaus eine Woche später in Ohnmacht fällt, nachdem sie das Gesicht James Vanes erblickt zu haben glaubt.¹²⁷³ Am Tag darauf verspürt Gray zunächst zwar Todesangst, denkt später aber darüber nach, ob er sich den Anblick Vanes nur eingebildet habe:

And yet if it had been merely an illusion, how terrible it was to think that conscience could raise such fearful phantoms, and give them visible form, and make them move before one! What sort of life would his be if, day and night, shadows of his crime were to peer at him from silent corners, to mock him from secret places, to whisper in his ear as he sat at the feast, to wake him with icy fingers as he lay asleep! As the thought crept through his brain, he grew pale with terror, and the air seemed to him to have become suddenly colder. Oh! in what a wild hour of madness he had killed his friend! How ghastly the mere memory of the scene! He saw it all again. Each hideous detail came back to him with added horror. Out of the black cave of time, terrible and swathed in scarlet, rose the image of his sin. When Lord Henry came in at six o'clock, he found him crying as one whose heart will break.¹²⁷⁴

Die Möglichkeit, James Vane womöglich nur in seiner Imagination gesehen zu haben, kann den Protagonisten nicht beruhigen, da er diese Einbildung als Ausdruck seines Gewissens deutet. Daher befürchtet die Hauptfigur, dass ihre Verbrechen, allen voran der Mord an Hallward, sie in Zukunft verfolgen werden, was sprachlich durch die rhetorische Figur der Personifikation veranschaulicht wird. Diese Überlegungen rufen Gray seine Ermordung des Malers in all ihren Einzelheiten ins Gedächtnis und zeigen ihm auf, dass er seiner Vergangenheit nicht ohne Weiteres zu entrinnen vermag. In Anbetracht dessen bricht der Protagonist zutiefst verstört in Tränen aus.

Erst am dritten Tag nach ihrer Ohnmacht fühlt sich die Hauptfigur dazu imstande, das Haus wieder zu verlassen. Als Gray sich der aus seinen Gästen bestehenden Jagdgesellschaft anschließt, zeigt sich, dass er sich nicht getäuscht hatte. Bei der Jagd erlegt einer von den Gästen des Protagonisten nämlich nicht nur einen Hasen, sondern erschießt dabei versehentlich einen im Gebüsch

Injustice in The Picture of Dorian Gray«, in: Joseph Bristow (Hrsg.): *Wilde discoveries. Traditions, histories, archives*, Toronto: Univ. of Toronto Press 2013 (=UCLA Clark Memorial Library series, 19), S. 212–230.

1271 Vgl. OWDG, S. 330f.

1272 Vgl. ebd., S. 331–333.

1273 Vgl. ebd., S. 338.

1274 Ebd., S. 339.

verborgenen Mann.¹²⁷⁵ Dessen Tod schockiert Gray zunächst zutiefst, da die präfigurierte Wahrnehmung der Hauptfigur den Tod des Mannes zu ihrem eigenen Leben in Beziehung setzt und daraus einen Deutungszusammenhang konstruiert. Vor diesem Hintergrund interpretiert der Protagonist den Jagdunfall als Präfiguration seines eigenen Todes:

Upstairs, in his own room, Dorian Gray was lying on a sofa, with terror in every tingling fibre of his body. Life had suddenly become too hideous a burden for him to bear. The dreadful death of the unlucky beater, shot in the thicket like a wild animal, had seemed to him to prefigure death for himself also.¹²⁷⁶

Grays Schwermut und Lebensüberdruß resultieren aus dem Umstand, dass er nicht von seiner präfigurierten Wahrnehmung abzusehen vermag, wie das Auftreten der Verbform »prefigure« illustriert. Dieser Sachverhalt hat insofern weitreichende Folgen für sein Leben, als die Unfähigkeit des Protagonisten, die für seine hedonistische Lebenskonzeption charakteristische Wahrnehmungsweise zu verändern, die wesentliche Ursache dafür darstellt, dass dieser seine Vergangenheit nicht hinter sich lassen kann.

Daran ändert auch der Sachverhalt nichts, dass Gray den bei der Jagd erschossenen Mann kurze Zeit später als James Vane identifiziert.¹²⁷⁷ Obwohl die Hauptfigur in Anbetracht dessen nicht mehr um ihr Leben fürchten muss,¹²⁷⁸ wird es ihr nicht gelingen, ihren Lebensstil zu ändern und mit ihrem Gewissen in Einklang zu bringen; und das, obwohl Gray zumindest gegenüber der jungen Hetty Merton ein für ihn untypisches Verhalten zeigt.

7.6.6. Hetty Merton: Grays vermeintlicher Versuch einer Abkehr von seinem Lebensstil

Zu Beginn des 19. Kapitels des Romans verkündet Gray im Beisein Wottons, dass er zu viele schlechte Dinge in seinem Leben getan habe, seine Lebensweise deshalb fortan ändern wolle und zu diesem Zweck bereits eine gute Tat vollbracht habe:¹²⁷⁹

I spared somebody. It sounds vain, but you understand what I mean. She was quite beautiful and wonderfully like Sibyl Vane. I think it was that which first attracted me to her. You remember Sibyl, don't you? How long ago that seems! Well, Hetty was not one of our own class, of course. She was simply a girl in a village. But I really loved her. I am

1275 Vgl. ebd., S. 340f.

1276 Ebd., S. 343.

1277 Vgl. ebd., S. 345.

1278 Vgl. ebd., S. 345.

1279 Vgl. ebd., S. 346.

quite sure that I loved her. All during this wonderful May that we have been having, I used to run down and see her two or three times a week. Yesterday she met me in a little orchard. The apple-blossoms kept tumbling down on her hair, and she was laughing. We were to have gone away together this morning at dawn. Suddenly I determined to leave her as flowerlike as I had found her.¹²⁸⁰

Der Protagonist gibt an, sich mit Hetty Merton getroffen und diese am Ende des Abends nicht verführt und entehrt zu haben. Diesen Umstand deutet die Hauptfigur als Anzeichen dafür, dass sie dazu fähig ist, von ihrem Lebensstil Abstand zu nehmen und ein den gesellschaftlichen und sozialen Normen ihrer Zeit konformes Verhalten zu zeigen. Diese Schlussfolgerung erweist sich in der zitierten Textpassage jedoch als Folge der spezifischen Wahrnehmungsweise Grays. Jener vergleicht Hetty Merton nämlich nicht nur mit seiner ehemaligen Liebschaft Sibyl Vane und stellt die Parallelen zwischen den zwei Frauen im Hinblick auf ihre soziale Stellung und ihre Schönheit heraus, sondern er führt die Faszination Hetty Mertons darüber hinaus auf ihre Affinität zu Sibyl Vane zurück. Eine Ähnlichkeit zwischen beiden Damen lässt sich auch am Beispiel des Umgangs der Hauptfigur mit den zwei Frauen erkennen. Während Gray Sibyl Vane infolge ihrer Profession zur Inkarnation literarischer Frauenideale stilisiert hatte,¹²⁸¹ idealisiert er Hetty Merton angesichts der ländlichen Umgebung zum Sinnbild der Natürlichkeit und der Unschuld, wie das Adjektiv »flowerlike« im letzten Satz des Textauszugs darlegt. Dass die Entscheidung des Protagonisten, Hetty Merton am Ende nicht zu verführen, weniger das Resultat einer im Vorfeld geplanten Veränderung der eigenen Lebensweise als vielmehr eine spontan getroffene Entscheidung darstellt, verdeutlicht die sprachliche Gestaltung der Textstelle.¹²⁸²

Die Parallelen zwischen Sibyl Vane und Hetty Merton zeigen sich des Weiteren daran, dass Grays Wahrnehmung der Letzteren ebenfalls präfiguriert ist. Dies wird am Beispiel von dessen Reaktion auf Wottons Bemerkung ersichtlich, dass der Protagonist der Dame durch sein Verhalten das Herz gebrochen habe:¹²⁸³

Harry, you are horrible! You mustn't say these dreadful things. Hetty's heart is not broken. Of course, she cried and all that. But there is no disgrace upon her. She can live, like Perdita, in her garden of mint and marigold.¹²⁸⁴

1280 Ebd., S. 346.

1281 Vgl. Kapitel 7.6.1.1. dieser Arbeit.

1282 Diesen Umstand illustrieren die Ausdrücke »But I really loved her. I am quite sure that I loved her« und »suddenly«.

1283 Vgl. OWDG, S. 346f.

1284 Ebd., S. 347.

Vor dem Hintergrund der ländlichen Umgebung, mit der Gray Hetty Merton assoziiert, vergleicht er die Frau mit Perdita aus William Shakespeares *The Winter's Tale* und stilisiert Hetty Morton auf diese Weise zur literarischen Figur. Jene Analogie zwischen beiden Frauengestalten bildet die Grundlage für die Annahme der Hauptfigur, ähnlich wie Perdita könne auch Hetty Merton schlussendlich noch ihr Glück finden.

Obwohl Gray nach einer weiteren Erwidern Wottons betont, tatsächlich ein besseres Leben führen zu wollen,¹²⁸⁵ wird im weiteren Verlauf des Gesprächs erkennbar, dass die Hauptfigur nicht dazu imstande ist, ihre Wahrnehmungskonzeption und damit die wesentliche Grundlage ihres Lebensmodells nachhaltig zu verändern. Als der Lord nämlich auf das Porträt des Protagonisten zu sprechen kommt, antwortet der zuletzt Genannte bezüglich des Kunstwerks:

I am sorry I sat for it. The memory of the thing is hateful to me. Why do you talk of it? It used to remind me of those curious lines in some play – Hamlet, I think – how do they run?

»Like the painting of a sorrow,
A face without a heart.«

Yes: that is what it was like.«¹²⁸⁶

Die von Gray angeführten Verse lassen sich inhaltlich auf jene Frage beziehen, die ihn mittlerweile in besonderem Maße beschäftigt: ob er dazu in der Lage ist, ein mit den moralischen und sozialen Konventionen seiner Zeit konformes Leben zu führen. Dafür müsste die Hauptfigur von zwei Verhaltensmustern Abstand nehmen: einerseits davon, die Auswirkungen ihres Handelns auf ihre Mitmenschen wie bisher zu vernachlässigen. Andererseits müsste Gray damit aufhören, sich den Umstand zunutze zu machen, dass sich die Konsequenzen seiner Missetaten lediglich in seinem Porträt manifestieren. Die Art und Weise, wie der Protagonist diese Fragestellung aufwirft, steht jedoch sinnbildlich für einen zentralen Aspekt jener Lebensweise, die Gray seinem Bekunden nach hinter sich zu lassen versucht. Das Zitat aus William Shakespeares *Hamlet* zeigt nämlich explizit, dass die Wahrnehmungsweise des Protagonisten trotz der von ihm beabsichtigten Änderung seines Lebensstils weiterhin präfiguriert ist.¹²⁸⁷ In Anbetracht der Tatsache, dass die Hauptfigur ihre präfigurierte Wahrnehmung und damit ein Kernelement des von Wotton adaptierten Konzepts des neuen Hedonismus nicht abzulegen vermag, erscheint die von Gray proklamierte Veränderung seiner Lebensweise hinfällig.

1285 Vgl. ebd., S. 347.

1286 Ebd., S. 349f, Hervorhebungen im Original.

1287 Vgl. zu den Bezugnahmen auf Shakespeares Tragödie *Hamlet* auch Kostas Boyiopoulos: »Simulation in *The Picture of Dorian Gray*: Echoing Hamlet, Anticipating Baudrillard, and the Comparative«.

Nicht nur die Wahrnehmungsweise der Hauptfigur erweist sich im vorletzten Kapitel des Romans als unverändert, sondern auch jene Wottons. Als der Protagonist dem Lord gegenüber nämlich andeutet, Hallward ermordet zu haben, setzt Wotton das Phänomen des Verbrechens in Analogie zur Kunst und erklärt es gemäß seinem Konzept des neuen Hedonismus zur Quelle außergewöhnlicher Sinnesreize:¹²⁸⁸

»What would you say, Harry, if I told you that I had murdered Basil?« said the younger man. He watched him intently after he had spoken.

»I would say, my dear fellow, that you were posing for a character that doesn't suit you. All crime is vulgar, just as all vulgarity is crime. It is not in you, Dorian, to commit a murder. I am sorry if I hurt your vanity by saying so, but I assure you it is true. Crime belongs exclusively to the lower orders. I don't blame them in the smallest degree. I should fancy that crime was to them what art is to us, simply a method of procuring extraordinary sensations.«¹²⁸⁹

Am Ende des Kapitels bringt Wotton jenen Sachverhalt zum Ausdruck, der sich anhand der nach wie vor präfigurierten Wahrnehmung Grays bereits angedeutet hatte. Der Lord teilt der Hauptfigur mit, dass diese sich weder geändert habe¹²⁹⁰ noch ihm zufolge jemals ändern werde.¹²⁹¹ Gray vermerkt daraufhin insofern den negativen Einfluss der Ansichten Wottons, als er den Lord um sein Versprechen bittet, das gelbe Buch niemals wieder irgendjemandem zu leihen.¹²⁹² Wotton hingegen bestreitet, dass derartige Auswirkungen eines Textes auf das Leben eines Menschen überhaupt möglich seien:

You and I are what we are, and will be what we will be. As for being poisoned by a book, there is no such thing as that. Art has no influence upon action. It annihilates the desire to act. It is superbly sterile. The books that the world calls immoral are books that show the world its own shame. That is all.¹²⁹³

Der Umstand, dass Wotton die Möglichkeit einer negativen Beeinflussung durch ein Buch generell in Abrede stellt, erscheint in Anbetracht der bewussten und gezielten Einflussnahme des Lords auf den jungen Dorian Gray und vor dem Hintergrund, dass Wotton eine ähnliche Lektüreerfahrung¹²⁹⁴ widerfahren ist, zwar fragwürdig.¹²⁹⁵ Allerdings kann Wottons Hinweis darauf, dass die von der

1288 Vgl. dazu auch Michael Patrick Gillespie: »Ethics and Aesthetics in The Picture of Dorian Gray«, S. 151 und Regina Gentz: *Das erzählerische Werk Oscar Wildes*, S. 310.

1289 OWDG, S. 348f.

1290 Vgl. ebd., S. 351.

1291 Vgl. ebd., S. 352.

1292 Vgl. ebd., S. 352.

1293 Ebd., S. 352.

1294 Vgl. hierzu Kapitel 7.4. dieser Arbeit.

1295 Vgl. dazu Kapitel 7.3. der vorliegenden Studie sowie Heather Seagroatt: »Hard Science, Soft Psychology, and Amorphous Art in The Picture of Dorian Gray«, S. 754.

Gesellschaft als unmoralisch deklarierten Werke der zuerst Genannten ihre eigenen moralischen Problemfelder aufzeigen,¹²⁹⁶ ebenfalls auf Gray übertragen werden. Schließlich bringen sowohl der Einfluss des Lords als auch Grays Lektüre des gelben Buches lediglich Charakterzüge des Protagonisten zum Vorschein, die in latenter Form bereits existierten, wie mehrfach im Verlauf des Romans betont wird.¹²⁹⁷ Die Tatsache, dass einige der für den hedonistischen Lebensstil der Hauptfigur charakteristischen Verhaltensweisen somit bereits vor der Einflussnahme Wottons einen zwar verborgenen, jedoch nichtsdestotrotz vorhandenen Teil ihres Wesens darstellen, erschwert einen tiefgreifenden Wandel der Lebensgewohnheiten ungemein. Angesichts dieser schwierigen Lage wird sich der Zorn des Protagonisten im letzten Kapitel des Romans gegen sein Porträt richten, in welchem sich seine begangenen Taten visuell manifestieren.

7.6.7. Das Ende des Romans als Versuch der Auslöschung der eigenen Vergangenheit

Zu Beginn des letzten Kapitels des Romans denkt die Hauptfigur darüber nach, ob Wottons Aussage zutreffe, dass sie sich weder verändert habe noch jemals ändern werde. Dabei ist sich der Protagonist seines moralisch fragwürdigen Verhaltens in der Vergangenheit durchaus bewusst:

Was it really true that one could never change? He felt a wild longing for the unstained purity of his boyhood – his rose-white boyhood, as Lord Henry had once called it. He knew that he had tarnished himself, filled his mind with corruption and given horror to his fancy; that he had been an evil influence to others, and had experienced a terrible joy in being so; and that of the lives that had crossed his own, it had been the fairest and the most full of promise that he had brought to shame. But was it all irretrievable? Was there no hope for him?¹²⁹⁸

Seine Probleme führt Gray auf seinen Wunsch zurück, das Porträt möge an seiner Stelle altern:

1296 Vgl. zur Kritik an der viktorianischen Gesellschaft im Roman auch Moira M. Di Mauro-Jackson: *Decadence as a social critique in Huysmans, D'Annunzio, and Wilde*, S. 169.

1297 Vgl. Kapitel 7.6.3. dieser Arbeit sowie Alfons Klein: »Ästhetisches Rollenspiel. Zum Motiv der ›gelebten Literatur‹ in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*«, S. 295. Berechtigt ist allerdings auch die Beobachtung Martin Middekes, dass Gray durch die Adaption von Wottons Denkvorstellungen gleichsam einen Teil seines eigenen Charakters verdrängt. Vgl. Martin Middeke: *Die Kunst der gelebten Zeit. Zur Phänomenologie literarischer Subjektivität im englischen Roman des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 151.

1298 OWDG, S. 354.

Ah! in what a monstrous moment of pride and passion he had prayed that the portrait should bear the burden of his days, and he keep the unsullied splendour of eternal youth! All his failure had been due to that.¹²⁹⁹

Seine jugendliche Schönheit erscheint dem Protagonisten aus diesem Blickwinkel betrachtet nicht nur problematisch, sondern unerträglich. Aus diesem Grund wendet er sich gegen jene Objekte, die bei der Erkenntnis seiner eigenen Schönheit eine bedeutende Rolle gespielt hatten. Zunächst zerstört die Hauptfigur jenen von Wotton erhaltenen Spiegel, den sie verwendet hatte, um die im Porträt perzipierten Veränderungen im Vergleich zum eigenen Gesicht zu prüfen:¹³⁰⁰

The curiously carved mirror that Lord Henry had given to him, so many years ago now, was standing on the table, and the white-limbed Cupids laughed round it as of old. He took it up, as he had done on that night of horror when he had first noted the change in the fatal picture, and with wild, tear-dimmed eyes looked into its polished shield. [...] Then he loathed his own beauty, and flinging the mirror on the floor, crushed it into silver splinters beneath his heel. It was his beauty that had ruined him, his beauty and the youth that he had prayed for. But for those two things, his life might have been free from stain. His beauty had been to him but a mask, his youth but a mockery.¹³⁰¹

Noch mehr als die Feststellung der letztendlich schädlichen Auswirkungen seiner eigenen Schönheit und Jugend belastet Gray sein eigenes Gewissen. Obgleich die Ermordung Hallwards die Hauptfigur bekümmert, macht sie indirekt dessen Gemälde für ihre Handlungen und demnach schlussendlich auch für den Mord verantwortlich:

It was better not to think of the past. Nothing could alter that. It was of himself, and of his own future, that he had to think. James Vane was hidden in a nameless grave in Selby churchyard. Alan Campbell had shot himself one night in his laboratory, but had not revealed the secret that he had been forced to know. The excitement, such as it was, over Basil Hallward's disappearance would soon pass away. It was already waning. He was perfectly safe there. Nor, indeed, was it the death of Basil Hallward that weighed most upon his mind. It was the living death of his own soul that troubled him. Basil had painted the portrait that had marred his life. He could not forgive him that. It was the portrait that had done everything.¹³⁰²

Obwohl Gray konstatiert, dass er keine juristischen Folgen für seine Taten zu fürchten braucht, schafft er es aus zwei Gründen nicht, seine Vergangenheit zu ignorieren. Zum einen, da diese ihm ein schlechtes Gewissen bereitet. Zum zweiten, weil das Porträt die früheren Taten des Protagonisten visuell wahr-

1299 Ebd., S. 354.

1300 Vgl. Kapitel 7.6.2. der vorliegenden Untersuchung.

1301 OWDG, S. 354f.

1302 Ebd., S. 355.

nehmbar macht, damit in die Gegenwart transponiert und diesem dadurch seinen eigenen Seelenzustand ins Gedächtnis ruft.¹³⁰³ Grays schmerzliche Erkenntnis seiner seelischen Befindlichkeit im Spannungsfeld von seiner anhaltenden jugendlichen Schönheit einerseits und der Vergegenwärtigung seiner moralisch verwerflichen Vergangenheit andererseits wird mit Hilfe des Oxy-morons »living death« verbalisiert.

Gray hegt dennoch die Hoffnung, sein im Porträt dargestelltes Antlitz durch gute Taten zum Positiven verändern zu können. Angesichts seines moralisch und gesellschaftlich zulässigen Verhaltens gegenüber Hetty Merton verspricht sich der Protagonist im Kunstwerk erste visuelle Anzeichen seiner Besserung:

A new life! That was what he wanted. That was what he was waiting for. Surely he had begun it already. He had spared one innocent thing, at any rate. He would never again tempt innocence. He would be good.

As he thought of Hetty Merton, he began to wonder if the portrait in the locked room had changed. Surely it was not still so horrible as it had been? Perhaps if his life became pure, he would be able to expel every sign of evil passion from the face. Perhaps the signs of evil had already gone away. He would go and look.

[...] Yes, he would be good, and the hideous thing that he had hidden away would no longer be a terror to him. He felt as if the load had been lifted from him already.¹³⁰⁴

Die Erwartungen der Hauptfigur erfüllen sich jedoch nicht, im Gegenteil: ihr im Bild dargestelltes Ich hat sich nicht zum Positiven, sondern zum Negativen verändert:

A cry of pain and indignation broke from him. He could see no change, save that in the eyes there was a look of cunning and in the mouth the curved wrinkle of the hypocrite. The thing was still loathsome – more loathsome, if possible, than before – and the scarlet dew that spotted the hand seemed brighter, and more like blood newly spilled.¹³⁰⁵

Jenes Kunstwerk, das dem Protagonisten zu Beginn des Romans zur Bewusstwerdung der eigenen jugendlichen Schönheit verholfen hatte, macht Gray am Ende des Textes klar, dass sein Versuch einer Besserung seines Lebens gescheitert ist.¹³⁰⁶

He shrugged his shoulders. The death of Basil Hallward seemed very little to him. He was thinking of Hetty Merton. For it was an unjust mirror, this mirror of his soul that he

1303 Vgl. hierzu auch Ulrike Weinhold: *Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekadenz-Literatur*, S. 105 und Regina Gentz: *Das erzählerische Werk Oscar Wildes*, S. 351f.

1304 OWDG, S. 355.

1305 Ebd., S. 355f.

1306 Vgl. Pascal Aquien: »De l'objet à l'abject: la nature de l'œuvre d'art dans *The Picture of Dorian Gray*«, S. 40.

was looking at. Vanity? Curiosity? Hypocrisy? Had there been nothing more in his renunciation than that? There had been something more. At least he thought so. But who could tell?... No. There had been nothing more. Through vanity he had spared her. In hypocrisy he had worn the mask of goodness. For curiosity's sake he had tried the denial of self. He recognised that now.¹³⁰⁷

In seiner metaphorisch umschriebenen Funktion als ›Spiegel der Seele‹ vermag das Porträt dem Protagonisten die Beweggründe für sein Handeln gegenüber Hetty Merton visuell ersichtlich werden zu lassen. Gray muss dabei konstatieren, dass sein Umgang mit der Frau von der Suche nach neuen Sinneseindrücken motiviert war und demzufolge keineswegs als Abkehr von seiner hedonistischen Wahrnehmungs- und Lebenskonzeption, sondern ganz im Gegenteil als Bestätigung ebenjener zu betrachten ist.

Diese Feststellung macht der Hauptfigur noch einen anderen Sachverhalt deutlich: Solange das Bild existiert, wird es optisch stets über deren Vergangenheit Zeugnis ablegen, ihr die früheren Handlungen auf diese Weise ins Bewusstsein rufen und dergestalt Grays Gewissen belasten. Da der Protagonist des Weiteren keine Freude mehr bei der durch das Gemälde möglichen Betrachtung seiner eigenen seelischen Degradation verspürt, sondern nur noch Unbehagen, unternimmt er den Versuch, das Kunstwerk zu zerstören:

But this murder – was it to dog him all his life? Was he always to be burdened by his past? Was he really to confess? Never. There was only one bit of evidence left against him. The picture itself – that was evidence. He would destroy it. Why had he kept it so long? Once it had given him pleasure to watch it changing and growing old. Of late he had felt no such pleasure. It had kept him awake at night. When he had been away, he had been filled with terror lest other eyes should look upon it. It had brought melancholy across his passions. Its mere memory had marred many moments of joy. It had been like conscience to him. Yes, it had been conscience. He would destroy it.

He looked round and saw the knife that had stabbed Basil Hallward. He had cleaned it many times, till there was no stain left upon it. It was bright, and glistened. As it had killed the painter, so it would kill the painter's work, and all that that meant. It would kill the past, and when that was dead, he would be free. It would kill this monstrous soul-life, and without its hideous warnings, he would be at peace. He seized the thing, and stabbed the picture with it.¹³⁰⁸

Durch die Vernichtung des Porträts beabsichtigt Gray, sowohl seine Vergangenheit als auch sein Gewissen auszulöschen.¹³⁰⁹ Sein Versuch ist jedoch zum Scheitern verurteilt, da das Gemälde weder mit seinem Gewissen noch mit seiner Vergangenheit identisch ist, sondern diese lediglich künstlerisch darstellt. Die Eliminierung des eigenen Gewissens und der erinnerten Vergangenheit kann

1307 OWDG, S. 356.

1308 Ebd., S. 356f.

1309 Vgl. Frédéric Monneyron: »Une lecture nietzschéenne de Dorian Gray«, S. 143.

nicht durch die Zerstörung eines Abbilds, sondern schlussendlich nur durch die Beseitigung des Subjekts¹³¹⁰ selbst erreicht werden. Dementsprechend endet der Roman mit dem Tod Dorian Grays:

There was a cry heard, and a crash. The cry was so horrible in its agony that the frightened servants woke and crept out of their rooms. [...] Francis was as pale as death.

After about a quarter of an hour, he got the coachman and one of the footmen and crept upstairs. [...] When they entered, they found hanging upon the wall a splendid portrait of their master as they had last seen him, in all the wonder of his exquisite youth and beauty. Lying on the floor was a dead man, in evening dress, with a knife in his heart. He was withered, wrinkled, and loathsome of visage. It was not till they had examined the rings that they recognised who it was.¹³¹¹

Durch die Vernichtung der eigenen Subjektivität am Ende des Werks hat der Protagonist mit seiner Jugend auch jenes Element eingebüßt, welches er zu Beginn des Textes dadurch zum zentralen Charakteristikum seines Wesens erhoben hatte, dass er dafür seine Seele zu opfern bereit war.¹³¹² Der von Gray im zweiten Kapitel des Romans ersehnte Tausch, der das Porträt anstelle der Hauptfigur altern ließ und ihr damit ihren Wunsch nach dauerhafter Jugend erfüllte, wird somit am Schluss des Textes revidiert.¹³¹³ Spätestens das Ende des Romans macht deutlich,¹³¹⁴ dass Dorian Grays vorwiegend von dessen präfi-

1310 Jean Delabroy interpretiert das Porträt sogar als Sinnbild für die Unmöglichkeit der Darstellung des Subjekts. Vgl. Jean Delabroy: »Platon chez les dandies. Sur ›Le Portrait de Dorian Gray‹ d'Oscar Wilde«, S. 50f.

1311 OWDG, S. 357.

1312 Vgl. in diesem Kontext ebenfalls Dirk Schulz: *Setting the record queer. Rethinking Oscar Wilde's ›The Picture of Dorian Gray‹ and Virginia Woolf's ›Mrs. Dalloway‹*, Bielefeld: Transcript 2011 (=Lettre), S. 84.

1313 Vgl. John G. Peters: »Style and Art in Wilde's The Picture of Dorian Gray: Form as Content«, in: *Victorian Review* Bd. 25/1999, S. 1–13, hier S. 10 und Martin Middeke: *Die Kunst der gelebten Zeit. Zur Phänomenologie literarischer Subjektivität im englischen Roman des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 158.

1314 Das Ende des Werks ist in der Forschung in differenzierter Weise gedeutet worden. So verweist Jan B. Gordon auf den Umstand, dass dem Protagonisten die beiden wesentlichen Elemente des Künstlerromans (die Erkenntnis seiner Berufung und seiner eigenen Identität) verwehrt bleiben. Vgl. Jan B. Gordon: »›Parody as Initiation‹: The Sad Education of ›Dorian Gray‹«, S. 371. Christopher S. Nassaar interpretiert den Tod Grays als Verlust der Seele Wottons, da der Lord ebenjene auf den zum Kunstwerk stilisierten Protagonisten übertragen habe. Vgl. Christopher S. Nassaar: *Into the demon universe. A literary exploration of Oscar Wilde*, S. 70. Regina Gentz hingegen betrachtet das Ende als Folge der Handlung einer zerrissenen Figur, die mit einer alttestamentarischen Vergeltung bestraft wird. Vgl. Regina Gentz: *Das erzählerische Werk Oscar Wildes*, S. 347 und S. 350. Michael Patrick Gillespie sieht die Ursache für Grays Scheitern in der ihm eigenen Identitätsproblematik, genauer gesagt in seiner Unfähigkeit, mehrere unterschiedliche Ansichten von sich ohne eine sie vereinende Synthese zu akzeptieren. Vgl. Michael Patrick Gillespie: *The picture of Dorian Gray. ›What the world thinks me‹*, S. 52. Anna Budziak deutet den

guriertes Wahrnehmung bestimmte Lebenskonzeption gescheitert ist,¹³¹⁵ da sie ihm weder die zur Stabilisation seiner Identität notwendige metaphysische Orientierung bieten¹³¹⁶ noch ihn vor dem Tod bewahren konnte.¹³¹⁷ Wenn der Roman Bea Klüsener zufolge

in der Person Dorians die theoretische Machbarkeit, aber auch die tatsächlichen Grenzen seines ästhetizistischen Konzeptes sowie der individuellen Wahrnehmung und des Umgangs mit einer pluralistischen und metaphysikberaubten Umgebung¹³¹⁸

thematisiert, so ist mit Norbert Kohl in Form des durch Wotton inspirierten¹³¹⁹ Lebensentwurfs des Protagonisten das Fehlschlagen dieses Versuchs zu konstatieren:

Schluss des Romans vor dem Hintergrund der Relation zwischen Oberfläche und Tiefe, nämlich als Beleg dafür, dass die Dimension der Tiefe vergeht, während jene der Oberfläche intakt bleibt. Vgl. Anna Budziak: »Oscar Wilde's refutation of ›depth‹ in The picture of Dorian Gray: a reading«, in: *Brno studies in English* Bd. 30/2004, S. 135–145, hier S. 140. Laura Giovannelli wiederum sieht anhand des Endes des Romans deutliche Parallelen zu Huysmans *À rebours*. Vgl. Laura Giovannelli: *Il principe e il satiro. (Ri)leggere Il ritratto di Dorian Gray*, S. 60. Nach Ansicht Ellie Ragland-Sullivans stellt das Ende sowohl eine Bestrafung für die Verletzung der sozialen Norm als auch einen Anhaltspunkt für Grays Wunsch nach der Zugehörigkeit zur Rechtsgemeinschaft dar. Vgl. Ellie Ragland-Sullivan: »The Phenomenon of Aging in Oscar Wilde's Picture of Dorian Gray: A Lacanian View«, in: Oscar Wilde: *The picture of Dorian Gray. Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism, first edition edited by Donald M. Lawler*, S. 476–496, hier S. 483. Nach Auffassung Moira M. Di Mauro-Jacksons ist das Ende des Werks als Flucht aus der Gesellschaft in eine neue soziale Rolle zu betrachten. Vgl. Moira M. Di Mauro-Jackson: *Decadence as a social critique in Huysmans, D'Annunzio, and Wilde*, hier S. 205. Szilvia Ritz deutet die Zerstörung des Bildes durch den Protagonisten hingegen als Versuch, eine neue Zeitrechnung einzuleiten. Vgl. Szilvia Ritz: »Augenblick, verweile doch nicht! Dorian Gray als Anti-Faust«, S. 291.

1315 Vgl. hierzu auch Ulrike Kunz: *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit. Ästhetizistischer Realismus in der europäischen Décadenceliteratur um 1900*, S. 287.

1316 Vgl. dazu ebenfalls Ulrich Broich: »Der negative Bildungsroman der neunziger Jahre«, S. 203 und Joachim Zelter: *Sinnhafte Fiktion und Wahrheit. Untersuchungen zur ästhetischen und epistemologischen Problematik des Fiktionsbegriffs im Kontext europäischer Ideen- und englischer Literaturgeschichte*, S. 135f.

1317 In Anbetracht dessen ist Christel Erika Meiers Befund nachvollziehbar, dass ewige Jugend keine Garantie für die Stabilisierung einer Identität darstellt. Vgl. Christel Erika Meier: »Ewige Jugend – Rollenspiele und Identitätsprobleme in Oscar Wildes ›Das Bildnis des Dorian Gray‹«, S. 37. Tatsächlich kann man diese Beobachtung sogar noch auf eine allgemeinere Ebene übertragen und in Anlehnung an Stefan Lange schlussfolgern, dass ein wesentliches Problem Grays darin besteht, dass er bis zu seinem Ende keine dauerhaft funktionale theoretische Grundlage für seinen Lebensentwurf findet. Vgl. Stefan Lange: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*, S. 138.

1318 Bea Klüsener: *Konzepte des Bösen in der englischen Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*, S. 400f.

1319 Vgl. Ulrich Broich: »Kult und Zerfall des Subjekts als Thema der englischen Literatur am Ausgang des 19. Jahrhunderts«, S. 1031.

Der hedonistische Versuch, das Fehlen einer überindividuell gültigen Wertordnung, die für den Lebensweg des einzelnen auf der viktorianischen »darkling plain« hätte richtungsweisend sein können, durch das Leben selbst zu ersetzen, d. h. durch intensive genießerische Wahrnehmung aller sinnlichen und imaginativen Erlebnismöglichkeiten, war zum Scheitern verurteilt.¹³²⁰

Damit schreibt sich *The Picture of Dorian Gray*, wie auch die übrigen in der vorliegenden Untersuchung analysierten Texte, in eine geistesgeschichtliche Entwicklung ein, die Martin Middeke für die gesamte Gattung des Romans herausstellt:

Es gelingt in den Romanen im ausgehenden 19. Jahrhundert nicht mehr, ein Ende zu konzipieren, das eine Handlungssequenz hin zur Lösung im Sinne von ›Erfolg‹, ›Fortschritt‹, ›Bildung‹ und ähnlichen, an ein historisches, teleologisches Weltbild geknüpften Werten führt.¹³²¹

Mit Blick auf die in dieser Arbeit untersuchten Werke ist lediglich zu ergänzen, dass auch eine präfigurierte Wahrnehmung das Fehlen von historisch-meta-physisch sinnbildenden Werten keineswegs zu kompensieren vermag.

Die gleichnamige Hauptfigur aus Oscar Wildes Roman *The Picture of Dorian Gray* weist eine für ihren ästhetischen Lebensentwurf maßgebliche präfigurierte Wahrnehmung auf, die den vom Protagonisten empfundenen Mangel an historisch-metaphysischer Sinnstiftung nicht auszugleichen vermag. Dorian Grays Wahrnehmungs- und Lebenskonzeption ist von dem Versuch geprägt, die von dem befreundeten Lord Henry Wotton adaptierten hedonistischen Denkvorstellungen in eine funktionierende Lebensweise umzusetzen. Der Einfluss des Lords ist es auch, der Gray seine eigene Schönheit vor Augen führt, woraufhin der Protagonist den fatalen Wunsch äußert, dass das titelgebende Porträt an seiner Stelle altern solle. Der Wunsch der Hauptfigur geht in Erfüllung, sodass sie von den Folgen ihres Verhaltens und des Alterns verschont bleibt, während das Gemälde ihre moralisch fragwürdigen Taten visuell zur Anschauung bringt. Auch im weiteren Verlauf des Romans erweist sich das an den Aphorismen des Lords orientierte präfigurierte Wahrnehmungs- und Lebensmodell als wegweisende Leitlinie für Dorian Grays Verhalten, was dazu führt, dass die gesellschaftlichen und moralischen Implikationen seines Handelns für den Protagonisten zunehmend bedeutungslos werden. Den Höhepunkt ihrer moralischen Degradation erreicht die Hauptfigur infolge der Lektüre eines von Wotton erhaltenen gelben Buches. Das Werk avanciert für Gray zum sinnbildenden Referenztext, der der vom Lord übernommenen präfigurierten Wahrnehmungs-

1320 Norbert Kohl: *Oscar Wilde. Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, S. 285f.

1321 Martin Middeke: *Die Kunst der gelebten Zeit. Zur Phänomenologie literarischer Subjektivität im englischen Roman des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 91.

weise und den damit verbundenen hedonistischen Denkvorstellungen endgültig zur unangefochtenen Dominanz verhilft. Gleichwohl bewahrt Grays hedonistische Lebenskonzeption ihn weder vor seinem Gewissen, noch vermag sie die von ihm empfundene historisch-metaphysische Vakanz zu kompensieren. Da die Hauptfigur nicht zuletzt angesichts ihres Porträts weder ihre Vergangenheit vergessen noch ihren präfigurierten Wahrnehmungsmodus ablegen kann, gelingt es ihr allerdings auch nicht, ihre hedonistische Lebensweise dauerhaft zu ändern. Verzweifelt versucht der Protagonist daher, seine Vergangenheit durch die Zerstörung des Bildes auszulöschen. Da Grays Gemälde jedoch lediglich ein Abbild seiner Vergangenheit und seiner selbst darstellt, eine Auslöschung der individuellen Vergangenheit letztendlich aber nur durch die Vernichtung des Subjekts selbst vollzogen werden kann, misslingt sein Versuch. Stattdessen endet der Roman mit der Wiederherstellung des ursprünglichen Zustands des Porträts und dem Tod Dorian Grays. Spätestens damit scheitert die von der präfigurierten Wahrnehmung der Hauptfigur geprägte Lebenskonzeption endgültig.

8. Schlussbemerkung

Ziel der Untersuchung war es, am Beispiel der Lebensentwürfe von vier einschlägigen literarischen Figuren des europäischen Fin de Siècle zu prüfen, ob und inwieweit sich eine präfigurierte Wahrnehmung zur Kompensation des um 1900 vom europäischen Subjekt verspürten Mangels an historisch-metaphysischer Orientierung eignet. Hierbei konnte zunächst dargelegt werden, dass sich der Bedeutungsverlust zentraler Denkmodelle zur Bildung historisch-metaphysischen Sinns in Form der von Gerhard Neumann aufgezeigten Wahrnehmungskrise¹³²² manifestiert, welche sich wiederum in der Wahrnehmung der jeweiligen Protagonisten in der Literatur um 1900 niederschlägt. Die Wahrnehmungskonzeption aller vier Hauptfiguren erwies sich im Sinne Gregor Streims nämlich als präfiguriert. Anders als in der Untersuchung Streims konnte durch den Rückbezug auf Erich Auerbachs Konzept der *figura* jedoch nicht nur die etymologische Dimension des Begriffs skizziert werden. Die von Streim vorgelegte Konzeption der Präfiguration konnte des Weiteren durch die Unterscheidung zwischen ›impliziter‹ und ›expliziter‹ Präfiguration im Hinblick auf ihre unterschiedlichen Formen der Manifestation im literarischen Text präzisiert werden. Darüber hinaus war es auf diese Weise möglich, die Funktion der präfigurierten Wahrnehmung als Mittel gegen die Vakanz historisch-metaphysischer Sinnbildung um 1900 nachzuzeichnen. In diesem Kontext zeigte sich, dass der an den literarischen Texten vom Ende des 19. Jahrhunderts abzulesende Wandel von der *figura* zur Präfiguration auch von der literaturwissenschaftlichen Forschungsliteratur in der Nachfolge Auerbachs reflektiert wird. Während bei Auerbach prinzipiell noch die historische Dimension der Figuraldeutung im Vordergrund steht,¹³²³ ist am Beispiel eines Aufsatzes Hayden Whites¹³²⁴ (1996) bereits ein Verständnis der *figura* als ästhetisches Element erkennbar. Gregor

1322 Vgl. hierzu Fußnote 27 dieser Arbeit.

1323 Vgl. Erich Auerbach: »Figura«.

1324 Vgl. Hayden White: »Auerbach's Literary History: Figural Causation and Modernist Historicism«.

Streim legt mit seiner Dissertation¹³²⁵ (1996) dann endgültig die Grundlage für eine Betrachtung der Präfiguration als Art und Weise der Wahrnehmung, explizit im literaturwissenschaftlichen Kontext und ohne Bezugnahme auf die *figura*; ein Ansatz, der noch in neueren Forschungsbeiträgen, etwa jenem von Ansgar Nünning¹³²⁶ (2008), Verwendung findet.

Besonders deutlich wird die kompensatorische Funktion der präfigurierten Wahrnehmung als Hilfsmittel zur Stiftung historisch-metaphysischer Orientierung am Beispiel der ästhetisch stilisierten Lebensentwürfe der zentralen Figuren der vier in der vorliegenden Untersuchung analysierten Werke. Vor diesem Hintergrund kann die Handlung von Joris-Karl Huysmans' Roman *À rebours* als Versuch des Protagonisten verstanden werden, die von ihm empfundene historisch-metaphysische Vakanz durch die kontrollierte Stimulation der Wahrnehmung mit Hilfe von gezielt evozierten Sinnesreizen auszugleichen. Ähnlich agiert die Hauptfigur in Gabriele D'Annunzios *Il Piacere*, die den Mangel an historisch-metaphysischer Orientierung zunächst durch die Liebe zum weiblichen Geschlecht, sodann durch die Hinwendung zur Kunst und alsbald durch die imaginative Kreation eines idealisierten Liebesobjekts zu kompensieren versucht. Um die Beziehung zu einer Geliebten geht es auch in Hugo von Hofmannsthals lyrischem Drama *Gestern*. Dessen Protagonist muss angesichts der Untreue seiner Partnerin seine eingangs als Mittel gegen die fehlende historisch-metaphysische Sinnbildung proklamierte Hypothese revidieren, dass die Vergangenheit keinerlei Konsequenzen für die als Abfolge einzelner stilisierter Augenblicke interpretierte Gegenwart habe. In etwas anderer Form werden die Auswirkungen früherer Taten auf die gegenwärtige Befindlichkeit in Oscar Wildes Roman *The Picture of Dorian Gray* thematisiert: Dessen gleichnamige Hauptfigur äußert den Wunsch, ihr Porträt möge an ihrer Stelle altern und sucht in dem vom befreundeten Lord Wotton adaptierten Denkmodell des »neuen Hedonismus« historisch-metaphysische Orientierung. Angeregt durch die Lektüre eines vom Lord erhaltenen Buches verschreibt sich Gray, ganz gemäß Wottons Konzeption, der ungezügelten Suche nach immer neuen Sinnesreizen, ohne Rücksicht auf moralische bzw. gesellschaftliche Normen, die mit dem Tod des Protagonisten endet.

Alle vier Werke haben gemeinsam, dass die Bemühungen der jeweiligen Hauptfiguren zur Kompensation der fehlenden historisch-metaphysischen Orientierung zwecks Stabilisierung des eigenen Lebensentwurfs scheitern. Alle Versuche, das eigene Leben im Rückgriff auf eine präfigurierte Wahrnehmung

1325 Vgl. Gregor Streim: *Das »Leben« in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal.*

1326 Vgl. Ansgar Nünning: »Zur mehrfachen Präfiguration/Prämediation der Wirklichkeitsdarstellung im Reisebericht: Grundzüge einer narratologischen Theorie, Typologie und Poetik der Reiseliteratur«.

ästhetisch zu stilisieren, um auf diese Weise historisch-metaphysischen Sinn zu bilden und dadurch die empfundene historisch-metaphysische Vakanz dauerhaft auszugleichen, schlagen fehl. Diesen Umstand verdeutlicht in *À rebours* die Rückbesinnung des Protagonisten Des Esseintes auf die Religion als vermeintlich sinnbildende Instanz angesichts der bevorstehenden unfreiwilligen Rückkehr nach Paris. Das Gebet am Ende des Romans ist nämlich nicht nur durch die präfigurierte Wahrnehmung Des Esseintes' bedingt, sondern gleichsam ein eindrucksvoller Beleg für ebenjene. In *Il Piacere* hingegen schlagen die Bemühungen der Hauptfigur Andrea Sperelli fehl, durch die imaginative Verschmelzung der zwei Frauen Elena und Maria ein vollkommenes Liebesobjekt als historisch-metaphysischen Stabilisator seines Lebensentwurfs zu fingieren. Als Sperelli beim Liebesspiel mit Maria den Namen Elenas ausspricht, wird er von der zum Evokationsmedium für Elena degradierten Maria verlassen, wodurch nicht nur seine Liebesbeziehungen zu beiden Frauen scheitern, sondern auch die imaginative Schöpfung seiner imaginären Idealgeliebten endgültig misslingt. Ursächlich dafür ist vor allem die präfigurierte Wahrnehmung des Protagonisten, welche einerseits dessen Versuche zur Stabilisierung des eigenen Lebensentwurfs in historisch-metaphysischer Hinsicht maßgeblich beeinflusst und andererseits einen tiefgreifenden Wandel seiner Lebensweise verhindert. Die gleichnamige Hauptfigur Andrea hingegen muss am Schluss des lyrischen Dramas *Gestern* ihre anfängliche Leitthese einer problemlosen Trennung von Vergangenheit und Gegenwart revidieren. Die mit jener Denkvorstellung einhergehende Absage an jegliche Form der Geschichtlichkeit scheitert auf der Ebene der Handlung durch den Betrug seiner Geliebten Arlette, wird indessen bereits a priori in Form der präfigurierten Wahrnehmung des Protagonisten untergraben. Infolge seiner Wahrnehmungskonzeption greift Andrea nämlich, trotz der von ihm intendierten Verherrlichung des Augenblicks, die Vergangenheit auf und verstößt auf diese Weise gegen sein eigenes Credo. Als noch schlimmer erweisen sich die Folgen der Vergangenheit für die Gegenwart für Dorian Gray: Da sein Porträt ihm unentwegt seine früheren Taten und damit die Implikationen seiner moralisch zweifelhaften Vergangenheit ins Gedächtnis ruft, versucht der Protagonist es am Ende zu vernichten, was zu seinem eigenen Tod führt. Die präfigurierte Wahrnehmung Grays erweist sich dabei insofern als entscheidend für dessen Schicksal, als zwei Schlüsslepisoden des Textes von ihr geprägt sind: Einerseits vollzieht sich Grays Bewusstwerdung der eigenen körperlichen Schönheit durch die Betrachtung seines Porträts im Rückgriff auf die ebenfalls von dessen präfigurierter Wahrnehmung geprägten Denkvorstellungen Wottons. Andererseits stilisiert die Hauptfigur ein vom Lord erhaltenes gelbes Buch vor dem Hintergrund ihrer Wahrnehmungskonzeption zum historisch sinnbildenden Leitideal und verschreibt sich damit endgültig einer schlussendlich fatalen hedonistischen Lebensweise.

Wenn in Anbetracht dessen zusammenfassend das Misslingen der durch die präfigurierte Wahrnehmung determinierten Lebensentwürfe der Protagonisten der vier analysierten Texte konstatiert werden muss, so ist dies ebenfalls als Beleg für ein Scheitern auf anderer Ebene zu betrachten. Jener Umstand zeugt ferner nämlich davon, dass ein präfigurierter Wahrnehmungsmodus den gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Europa verspürten Mangel an historisch-metaphysischer Orientierung nicht zu kompensieren vermag. Dies ist auch eine der Ursachen dafür, dass nach 1900 im Zuge der *Avantgarden* neue Kunstformen entstehen werden, die die Relation von Kunst und Leben in gänzlich anderer Weise zu gestalten versuchen und dabei die traditionelle Wahrnehmungsweise herausfordern. Nicht zuletzt die von Georg Lukács 1920 proklamierte »transzendente[n] Heimatlosigkeit«¹³²⁷ des Subjekts illustriert nämlich, dass die Suche nach einer sinnbildenden Instanz als Ersatz für die prekär gewordenen Denksysteme historisch-metaphysischer Orientierung auch Anfang des 20. Jahrhunderts noch nicht abgeschlossen ist.

1327 Vgl. Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, S. 52.

9. Siglenverzeichnis

- FDJI Amiel, Henri-Frédéric: *Fragments d'un journal intime. Nouvelle édition. Conforme au texte original et suivie d'un index*, introduction de Bernard Bouvier, Paris: Stock 1949.
- PDRIP1 Annunzio, Gabriele D': *Prose di romanzi. 2 Vol., Vol. 1*, hrsg. v. Annamaria Andreoli und Niva Lorenzini, introduzione di Ezio Raimondi, Milano: Mondadori ³1996 (¹1988) (=I Meridiani).
- HvHGD1 Hofmannstahl, Hugo von: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Vol. 1: Gedichte, Dramen I: 1891–1898*, hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M. 1979/1980 (=Fischer-Taschenbücher, 2159).
- HvHRuA1 Hofmannsthal, Hugo von: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Vol. 8: Reden und Aufsätze I (1891–1913)*, hrsg. v. Bernd Schöller in Beratung mit Rudolf Hirsch Frankfurt a. M.: Fischer 1979 (=Fischer-Taschenbücher, 2166).
- JKHR1 Huysmans, Joris-Karl: *Romans. Vol. 1*, hrsg. v. Pierre Brunel, Paris: Laffont 2005 (=Bouquins).
- OWDG Wilde, Oscar: *The complete works of Oscar Wilde. 7 Vol., Vol. 3: The Picture of Dorian Gray*, hrsg. v. Joseph Bristow, Oxford: Oxford University Press 2005.
- OWC Wilde, Oscar: *The complete works of Oscar Wilde. 7 Vol., Vol. 4: Criticism: Historical criticism, Intentions, The soul of man*, hrsg. v. Josephine M. Guy, Oxford: Oxford University Press 2007.

10. Literaturverzeichnis

Textausgaben

- Amiel, Henri-Frédéric: *Fragments d'un journal intime. Nouvelle édition. Conforme au texte original et suivie d'un index*, introduction de Bernard Bouvier, Paris: Stock 1949.
- Annunzio, Gabriele D': *Prose di romanzi. 2 Vol., Vol. 1*, hrsg. v. Annamaria Andreoli und Niva Lorenzini, introduzione di Ezio Raimondi, Milano: Mondadori³1996 (1988) (=I Meridiani).
- Bahr, Hermann: *Kritische Schriften in Einzelausgaben. 23 Vol., Vol. 9: Dialog vom Tragi-schen; Dialog vom Marsyas; Josef Kainz*, hrsg. v. Gottfried Schnödl, Weimar: VDG 2010.
- Baudelaire, Charles: *Œuvres complètes. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pi-chois. 2 Vol., Vol. 1*, Paris: Gallimard 1975 (=Bibliothèque de la Pleiade).
- Bourget, Paul: *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires. Édition établie et préfacée par André Guyaux*, hrsg. v. André Guyaux, Paris: Gallimard 1993 (=Collection Tel, 233).
- Darwin, Charles: *The Origin of Species. Introduction by Jeff Wallace*, Ware: Wordsworth 1998 (=Wordsworth Classics of World Literature).
- Dilthey, Wilhelm: »Ueber die Einbildungskraft der Dichter. Mit Rücksicht auf: Herman Grimm, Goethe, Vorlesungen, 2 Bde., Berlin, W. Hertz. 1877.«, in: *Zeitschrift für Völ-kerpsychologie und Sprachwissenschaft* Bd. 10/1878, S. 42–104.
- Dilthey, Wilhelm: *Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn*, Leipzig: Duncker & Humblot 1886.
- Fiedler, Conrad: *Schriften über Kunst*, hrsg. v. Hans Eckstein, Köln: DuMont 1977 (=DuMont Kunst-Taschenbücher, 50).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke in 20 Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832 bis 1845 neu ediert. Vol. 12: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp¹⁰2012 (1986) (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 612).
- Hofmannstahl, Hugo von: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Vol. 1: Gedichte, Dramen I: 1891–1898*, hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M.: Fischer 1979/1980 (=Fischer-Taschenbücher, 2159).
- Hofmannstahl, Hugo von: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Vol. 8: Reden und Aufsätze I (1891–1913)*, hrsg. v. Bernd Schöller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M.: Fischer 1979 (=Fischer-Taschenbücher, 2166).

- Hofmannsthal, Hugo von: *Briefe an Marie Herzfeld*, hrsg. v. Horst Weber, Heidelberg: Stiehm 1967 (=Poesie und Wissenschaft, 1).
- Huysmans, Joris-Karl: *A Rebours*, texte présenté et commenté par Rose Fortassier, illustrations de Jean Marzelle, Paris: Imprimerie nationale 1981 (=Lettres françaises).
- Huysmans, Joris-Karl: *A Rebours*, texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, seconde Édition revue et augmentée, Paris: Gallimard 1991 (¹1977) (=Folio).
- Huysmans, Joris-Karl: *Romans. Vol. 1*, hrsg. v. Pierre Brunel, Paris: Laffont 2005 (=Bouquins).
- Lange, Friedrich Albert: *Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart. 2 Vol.*, hrsg. und eingel. von Alfred Schmidt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974 (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 70).
- Mach, Ernst: *Beiträge zur Analyse der Empfindungen. Mit 36 Abbildungen*, Jena: Fischer 1886.
- Nietzsche, Friedrich: *Werke. Kritische Gesamtausgabe, Dritte Abteilung, erster Band*, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montanari, Berlin/New York: De Gruyter 1972.
- Nordau, Max: *Entartung*, herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Karin Tebben, Berlin/Boston: De Gruyter 2013 (=Europäisch-jüdische Studien Editionen, 1).
- Pater, Walter: *The Works, 9 Vol., Vol 1: The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, London: Macmillan 1900.
- Simmel, Georg: *Georg Simmel. Gesamtausgabe. Vol. 2: Aufsätze 1887 bis 1890. Über soziale Differenzierung. Die Probleme der Geschichtsphilosophie (1892)*, hrsg. v. Heinz-Jürgen Dahme und Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989 (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 802).
- Wilde, Oscar: *The complete works of Oscar Wilde. 7 Vol., Vol. 3: The Picture of Dorian Gray*, hrsg. v. Joseph Bristow, Oxford: Oxford University Press 2005.
- Wilde, Oscar: *The complete works of Oscar Wilde. 7 Vol., Vol. 4: Criticism: Historical criticism, Intentions, The soul of man*, hrsg. v. Josephine M. Guy, Oxford: Oxford University Press 2007.
- Wilde, Oscar: *The picture of Dorian Gray. Introduction and Notes by John M. L. Drew*, Ware: Wordsworth 2001 (¹1993) (=Wordsworth classics).
- Wilde, Oscar: *The picture of Dorian Gray. Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism, first edition edited by Donald M. Lawler*, hrsg. v. Michael Patrick Gillespie, New York: Norton ²2007 (¹1988) (=A Norton critical edition).
- Wundt, Wilhelm: *Grundzüge der physiologischen Psychologie. Mit 155 Holzschnitten*, Leipzig: Engelmann 1874.

Nachschlagewerke

- Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Vol. 1*, hrsg. v. Karlheinz Barck, Stuttgart: Metzler 2000.
- Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*, hrsg. v. Hubert Cancik, Helmuth Schneider und Manfred Landfester, Stuttgart/Weimar: Metzler, zitiert nach: <http://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/urania-e1225310> (15.08.14).

- Duden: Deutsches Universalwörterbuch*, hrsg. vom bibliographischen Institut Mannheim, Mannheim: Dudenverlag, zitiert nach: <https://woerterbuch.langenscheidt.de/ssc/search.html> (15.08.14).
- Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Vol. 3, hrsg. v. Reinhart Koselleck, Stuttgart: Klett 1982.
- Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Vol. 4: I–K, hrsg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Basel: Schwabe 1976.
- Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online*, hrsg. v. Gert Ueding, Tübingen: Niemeyer, zitiert nach: <http://www.degruyter.com/databasecontent?dbid=hwro&dbsource=%2Fdb%2Fhwro> (20.01.16).
- Metzler-Lexikon literarischer Symbole*, hrsg. v. Günter Butzer und Joachim Jacob, Stuttgart/Weimar: Metzler 2008.
- Reclams Lexikon der antiken Mythologie*, von Edward Tripp, Übersetzung von Rainer Rauthe, mit 72 Abbildungen und 5 Karten, Stuttgart: Reclam ⁷2001 (¹1970).

Allgemeines und Präfiguration

- Ahn, Bang-Soon: *Dekadenz in der Dichtung des Fin de siècle*, Göttingen: Cuvillier 1996.
- Ajouri, Philip: *Erzählen nach Darwin. Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus: Friedrich Theodor Vischer und Gottfried Keller*, Berlin: De Gruyter 2007 (=Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, 43 (277)).
- Altner, Günter: *Charles Darwin – und die Dynamik der Schöpfung. Natur, Geschichte, Evolution, Schöpfung*, Gütersloh: Gütersloher Verl.-Haus 2003 (=Gütersloher Taschenbücher Unser Kosmos – unser Leben, 599).
- Appleman, Philip/Madden, William A./Wolff, Michael (Hrsg.): *1859: Entering an Age of Crisis*, Bloomington: Indiana University Press 1959.
- Artigas, Mariano/Glick, Thomas Frederick/Martínez, Rafael A.: *Negotiating Darwin. The Vatican confronts evolution, 1877–1902*, Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press 2006 (=Medicine, science, and religion in historical context).
- Auerbach, Erich: »Figura«, in: *Archivum Romanicum* Bd. 22/1938, S. 436–489.
- Auerbach, Erich: »Figura«, in: Auerbach, Erich: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, S. 55–92.
- Auerbach, Erich: *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern: Francke ⁵1971 (¹1946) (=Sammlung Dalp, 90).
- Aurnhammer, Achim: *Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen*, Berlin: De Gruyter 2013 (=Linguae & litterae, 22).
- Bauer, Roger: *Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons*, Frankfurt a. M.: Klostermann 2001 (=Das Abendland: N. F., 28).
- Baßler, Moritz/Brecht, Christoph/Niefanger, Dirk/Wunberg, Gotthart: *Historismus und literarische Moderne. Mit einem Beitrag von Friedrich Dethlefs*, Tübingen: Niemeyer 1996.
- Beer, Gillian: *Darwin's plots. Evolutionary narrative in Darwin, George Eliot, and nineteenth-century fiction*, Cambridge: Cambridge University Press ²2000 (¹1983).

- Behrens, Rudolf: *Umstrittene Theodizee, erzählte Kontingenz. Die Krise teleologischer Weltdeutung und der französische Roman (1670–1770)*, Tübingen: Niemeyer 1994 (=Mimesis, 17).
- Benjamin, Walter: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002 (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 47).
- Benjamin, Walter: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: Benjamin, Walter (Hrsg.): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005 (=Edition Suhrkamp, 28), S. 7–44.
- Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily/Meixner, Sebastian: *Intertextualität. Eine Einführung*, Berlin: Schmidt 2013 (=Grundlagen der Germanistik, 53).
- Bernsen, Michael: *Geschichten und Geschichte. Alessandro Manzoni's »I promessi sposi«*, Münster: Lit 2015 (=Literatur: Forschung und Wissenschaft, 32).
- Bernstorff, Florian: *Darwin, Darwinismus und Moralpädagogik*, Bad Heilbrunn: Klinkhardt 2009.
- Bibby, Cyril: »Huxley and the Reception of the ›Origin‹«, in: *Victorian Studies* Bd. 3/1959, S. 76–86.
- Blanke, Horst: »Historismus als Wissenschaftsparadigma. Einheit und Mannigfaltigkeit«, in: Jürgen Fohrmann (Hrsg.): *Wissenschaft und Nation. Studien zur Entstehungsgeschichte der deutschen Literaturwissenschaft*, München: Fink 1991, S. 217–231.
- Blumenberg, Hans: *Präfiguration: Arbeit am politischen Mythos*, hrsg. v. Angus Nicholls und Felix Heidenreich, Berlin: Suhrkamp 2014.
- Bohn, Volker (Hrsg.): *Typologie. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988 (=Edition Suhrkamp, 1451=N.F., 451), S. 22–63.
- Bolterauer, Alice: »Chandos-Krisen. Sprachkrise als Schreib- und Erkenntniskrise bei Musil, Hofmannsthal und Rilke«, in: Barota, Mária (Hrsg.): *Sprache(n) und Literatur(en) im Kontakt. Konferenz, 25.–26. Oktober 2001*, Szombathely: Lehrstuhl für Dt. Sprache und Literatur der Pädag. Hochsch. Dániel Berzsenyi 2002 (=Acta germanistica Savariensis, 7), S. 222–231.
- Bolterauer, Alice: *Zu den Dingen. Das epiphanische Ding-Erlebnis bei Musil, Rilke und Hofmannsthal*, Wien: Praesens 2015.
- Broich, Ulrich/Pfister, Manfred/Schulte-Middelich, Bernd (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer 1985 (=Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 35).
- Brush, Jack E.: *Naturwissenschaft als Herausforderung für die Theologie. Eine historisch-systematische Darstellung*, Zürich: Lit 2008 (=Natur – Wissenschaft – Theologie, 3).
- Cenerelli, Bettina B.: *Dichtung und Kunst. Die transposition d'art bei Théophile Gautier*, Stuttgart: Metzler 2000 (=M & P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung).
- Costazza, Alessandro/Laudin, Gérard/Meier, Albert (Hrsg.): *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. 3 Vol., Vol. 2: Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, Berlin: De Gruyter 2012.
- Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1992 (1990) (=October books).
- Crary, Jonathan: *Suspensions of perception. Attention, spectacle, and modern culture*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1999.

- Davidson, Richard M.: *Typology in scripture: a study of hermeneutical typōs structures*, Berrien Springs: Andrews University Press 1981.
- Delgado, Mariano/Krüger, Oliver/Vergauwen, Guido (Hrsg.): *Das Prinzip Evolution. Darwin und die Folgen für Religionstheorie und Philosophie*, Stuttgart: Kohlhammer 2010 (=Religionsforum, 7).
- Dewey, John: *Art as experience*, New York: Putnam 1980 (¹1934) (=A Perigee book).
- Diersch, Manfred: *Empiriokritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien*, Berlin: Rütten & Loening 1973 (=Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft, 36).
- Doppler, Alfred: »Bemerkungen zur Poetischen Verfahrensweise Georg Trakls«, in: Frühwald, Wolfgang/Niggel, Günter (Hrsg.): *Sprache und Bekenntnis: Sonderband des Literaturwissenschaftlichen Jahrbuchs. Hermann Kunisch zum 70. Geburtstag, 27. Oktober 1971*, Berlin: Duncker & Humblot 1971, S. 349–359.
- Drehen, Volker/Sparr, Walter: »Die Moderne: Kulturkrise und Konstruktionsgeist«, in: Drehen, Volker/Sparr, Walter (Hrsg.): *Vom Weltbildwandel zur Weltanschauungsanalyse. Krisenwahrnehmung und Krisenbewältigung um 1900*, Berlin: Akademie 1996, S. 11–30.
- Durant, John (Hrsg.): *Darwinism and divinity. Essays on evolution and religious belief*, Oxford: Blackwell 1985.
- Düsing, Edith: *Nietzsches Denkweg. Theologie – Darwinismus – Nihilismus*, München: Fink 2006.
- Eibl, Karl: *Die Entstehung der Poesie*, Frankfurt a. M.: Insel 1995.
- Eibl, Karl: »Darwin, Haeckel, Nietzsche. Der idealistisch gefilterte Darwin in der deutschen Dichtung und Poetologie des 19. Jahrhunderts. Mit einer Hypothese zum biologischen Ursprung der Kunst«, in: Henne, Helmut/Kaiser, Christine (Hrsg.): *Fritz Mauthner – Sprache, Literatur, Kritik. Festakt und Symposium zu seinem 150. Geburtstag*, Berlin: De Gruyter 2000 (=Reihe Germanistische Linguistik, 224), S. 87–107.
- Engels, Eve-Marie (Hrsg.): *Charles Darwin und seine Wirkung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009 (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1903).
- Essen, Georg: »... es wackelt alles!« Modernes Geschichtsbewußtsein als Krisis katholischer Theologie im 19. und 20. Jahrhundert«, in: *Cristianesimo nella storia* Bd. 22/2001, S. 565–604.
- Euvé, François: *Darwin et le christianisme. Vrais et faux débats: essai*, Paris: Buchet-Chastel 2009.
- Eykman, Christoph: *Ästhetische Erfahrung in der Lebenswelt des westeuropäischen und amerikanischen Romans. Von der Romantik bis zur Gegenwart*, Tübingen: Francke 1997.
- Fausser, Markus: *Intertextualität als Poetik des Epigonalen. Immermann-Studien*, München: Fink 1999.
- Fenske, Uta (Hrsg.): *Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne*, Wetzlar: transcript 2014 (=Edition Kulturwissenschaft, 13).
- Fischer, Alexander Michael: *Dédoublement. Wahrnehmungsstruktur und ironisches Erzählverfahren der Décadence (Huysmans, Wilde, Hofmannsthal, H. Mann)*, Würzburg: ERGON 2010 (=Literatura, 24).
- Frye, Northrop: *The great code. The Bible and Literature*, London: Ark Paperbacks 1983 (¹1982).

- Géfin, Laszlo K.: »Auerbach's Stendhal: Realism, Figuralität, and Refiguration«, in: *Poetics Today* Bd. 20/1999, S. 27–40.
- Glick, Thomas F./Shaffer, Elinor (Hrsg.): *The literary and cultural reception of Charles Darwin in Europe. Vol. 3 und Vol. 4*, London: Bloomsbury 2014 (=The reception of British and Irish authors).
- Gnüg, Hiltrud: *Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur*, Stuttgart: Metzler 1988.
- Greene, Francis J.: »Louis Guilloux's Le Sang Noir: A Prefiguration of Sartre's La Nausée«, in: *The French Review* Bd. 43/1969, S. 205–214.
- Grätz, Katharina: *Musealer Historismus. Die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe*, Heidelberg: Winter 2006 (=Beiträge zur neueren Literaturgeschichte: Folge 3, 225).
- Hahn, Ferdinand: *Theologie des Neuen Testaments. Bd. 2: Die Einheit des Neuen Testaments. Thematische Darstellung. 2., durchges. und um ein Sachreg. erg. Aufl.*, Tübingen: Mohr Siebeck 2005 (12002).
- Hanson, Ellis: *Decadence and Catholicism*, Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press 1997.
- Haines, Valerie A.: »Spencer, Darwin, and the Question of Reciprocal Influence«, in: *Journal of the History of Biology* Bd. 24/1991, S. 409–431.
- Hardtwig, Wolfgang: »Die Verwissenschaftlichung der Historie und die Ästhetisierung der Darstellung«, in: Koselleck, Reinhart/Lutz, Heinrich/Rüsen, Jörn (Hrsg.): *Formen der Geschichtsschreibung*, München: DTV 1982 (=dtv Wissenschaft, 4389), S. 147–191.
- Hardtwig, Wolfgang: »Geschichtsreligion – Wissenschaft als Arbeit – Objektivität. Der Historismus in neuer Sicht«, in: *Historische Zeitschrift* Bd. 252/1991, S. 1–32.
- Hartmann, Volker: *Religiosität als Intertextualität. Studien zum Problem der literarischen Typologie im Werk Franz Werfels*, Tübingen: Narr 1998 (=Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, 40).
- Haselstein, Ulla (Hrsg.): *Allegorie. DFG-Symposion 2014*, Berlin / Boston: De Gruyter 2016.
- Heinßen, Johannes: *Historismus und Kulturkritik. Studien zur deutschen Geschichtskultur im späten 19. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003 (=Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 195).
- Helbig, Jörg: *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*, Heidelberg: Winter 1996 (=Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3, 141).
- Hoering, W.: »Kontingenzt«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Vol. 4: I–K*, hrsg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Basel: Schwabe 1976, Sp. 1027–1038.
- Hübner, Jürgen: *Theologie und biologische Entwicklungslehre: ein Beitrag zum Gespräch zwischen Theologie und Naturwissenschaft*, München: Beck 1966.
- Hyman, Stanley E.: *The tangled Bank. Darwin Marx Frazer and Freud as imaginative writers*, New York: Atheneum 1974.
- Jauß, Hans Robert: »Ursprung und Bedeutung der Fortschrittsidee in der Querelle des Anciens et des Modernes«, in: Kuhn, Helmut/Wiedmann, Franz (Hrsg.): *Die Philosophie und die Frage nach dem Fortschritt*, München: Pustet 1964, S. 51–72.
- Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, München: Fink 1977 (=Uni-Taschenbücher).
- Jaeger, Friedrich/Rüsen, Jörn: *Geschichte des Historismus. Eine Einführung*, München: Beck 1992.

- Johnson, Curtis: *Darwin's dice. The idea of chance in the thought of Charles Darwin*, Oxford: Oxford University Press 2014.
- Jordan, Stefan: »Hegel und der Historismus«, in: Weisser-Lohmann, Elisabeth (Hrsg.): *Hegels Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*, Bonn: Bouvier 1998 (=Hegel-Studien Beiheft, 38).
- Just, Klaus Günther: »Die Rezeption Swinburnes in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende«, in: Foerste, William (Hrsg.): *Festschrift für Jost Trier zum 70. Geburtstag*, Köln: Böhlau 1964, S. 466–489.
- Just, Klaus Günther: »Formen der Rezeption: Algernon Charles Swinburne und die deutsche Literatur der Jahrhundertwende«, in: Just, Klaus Günther: *Übergänge: Probleme und Gestalten der Literatur*, Bern/München: Francke 1966, S. 209–228.
- Kafitz, Dieter: *Decadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg: Winter 2004 (=Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 209).
- Kafitz, Viviane: *Sprachartistische Lyrik. Gemälde- und Skulpturengedichte des russischen Symbolismus*, Köln: Böhlau 2008 (=Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte Reihe A, Slavistische Forschungen, N. F., 60).
- Kiening, Christian: »Einleitung«, in: Kiening, Christian/Mertens, Fleury Katharina (Hrsg.): *Figura: Dynamiken der Zeiten und Zeichen im Mittelalter*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2013 (=Philologie der Kultur, 8), S. 7–20.
- Kittsteiner, Heinz Dieter: »Was heißt und zu welchem Ende studiert man Kulturgeschichte?«, in: *Geschichte und Gesellschaft* Bd. 23/1997, S. 5–27.
- Kłańska, Maria: »Die Transfigurationstechnik im Kontext der Bezüge zwischen Bibel und Literatur (mit einigen Beispielen aus der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts)«, in: Kłańska, Maria (Hrsg.): *Der Heiligen Schrift auf der Spur. Beiträge zur biblischen Intertextualität in der Literatur*, Dresden/Wrocław: Neisse/Oficyzna Wydawn: ATUT 2009 (=Orbis linguarum/Beihefte, 83), S. 35–49.
- Koppen, Erwin: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin: De Gruyter 1973 (=Komparatistische Studien, 2).
- Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 82013 (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 757).
- Koselleck, Reinhart/Spree, Ulrike/Steinmetz, Willibald/Dutt, Carsten: *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.
- Köhnen, Ralph: »Wahrnehmung wahrnehmen. Die Poetik der Neuen Gedichte zwischen Biologie und Phänomenologie: von Uexküll, Husserl und Rilke«, in: Unglaub, Erich/Paulus, Jörg (Hrsg.): *Rilkes Paris 1920–1925, Neue Gedichte. Vorträge der Tagung der Rilke-Gesellschaft in Paris und des Rilke-Treffens in Wolfenbüttel*, Göttingen: Wallstein 2010 (=Blätter der Rilke-Gesellschaft, 30), S. 196–211.
- Kristeva, Julia: »Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman«, in: *Critique* Bd. 239/1967, S. 438–465.
- Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol. 5. durchgesehene Auflage*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004 (=Kleine Reihe V & R, 4032).
- Küpper, Joachim: »Ironisierung der Fiktion und De-Auratisierung der Historie. Manzonis Antwort auf den historischen Roman (*Promessi Sposi*)«, in: *Poetica* Bd. 26/1994, S. 121–152.

- Küpper, Joachim: *Zum italienischen Roman des 19. Jahrhunderts. Foscolo, Manzoni, Verga, D'Annunzio*, Stuttgart: Steiner 2002.
- Lachmann, Renate (Hrsg.): *Dialogizität*, München: Fink 1982 (=Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste Reihe A, Hermeneutik, Semiotik, Rhetorik, 1).
- Lachmann, Renate: »Ebenen des Intertextualitätsbegriffs«, in: Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hrsg.): *Das Gespräch*, München: Fink 1984 (=Poetik und Hermeneutik, 11), S. 133–138.
- Marson, Eric Lawson: *The ascetic artist. Prefigurations in Thomas Mann's Der Tod in Venedig*, Bern: Lang 1979 (=Australisch-neuseeländische Studien zur deutschen Sprache und Literatur, 9).
- Lelle-Roll, Diana: *Geschichten von Liebe, Leben und Tod. Zur Funktionalisierung der Intertextualität in Antonia S. Byatts Possession: A Romance*, Trier: WVT 2004 (=Studien zur anglistischen Literatur- und Sprachwissenschaft, 19).
- Lennox, James G.: »Darwin was a teleologist«, in: *Biology and Philosophy* Bd. 8/1993, S. 409–421.
- Lobsien, Eckhard: *Kunst der Assoziation. Phänomenologie eines ästhetischen Grundbegriffs vor und nach der Romantik*, München: Fink 1999.
- Löwith, Karl: *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer ⁵1967 (=Urban Bücher, 2).
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Neuwied/Berlin: Luchterhand ³1971 (¹1965) (=Sammlung Luchterhand, 36).
- Marquard, Odo: *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- Mayr, Ernst: »Cause and Effect in Biology«, in: *Science* Bd. 134/1961, S. 1501–1506.
- Mayr, Ernst: »The concept of finality in Darwin and after Darwin«, in: *Scientia* Bd. 118/1983, S. 97–117.
- Mayr, Ernst: *One long argument. Charles Darwin and the genesis of modern evolutionary thought*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1991 (=Questions of science).
- Meier, Christel: »Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung. Mit besonderer Berücksichtigung der Mischformen«, in: *Frühmittelalterliche Studien* Bd. 10/1976, S. 1–69.
- Moore, James R.: *The post-Darwinian controversies. A study of the Protestant struggle to come to terms with Darwin in Great Britain and America, 1870–1900*, Cambridge: Univ. Press 1979.
- Muller, Marcel: *Préfiguration et structure romanesque dans A la recherche du temps perdu. Avec un inédit de Marcel Proust*, Lexington: French Forum 1979 (=French forum monographs, 14).
- Murrmann-Kahl, Michael: *Die entzauberte Heilsgeschichte. Der Historismus erobert die Theologie 1880–1920*, Gütersloh: Gütersloher Verl.-Haus Mohn 1992.
- Negel, Joachim: *Feuerbach weiterdenken. Studien zum religionskritischen Projektionsargument*, Münster: LIT 2014 (=Religion – Geschichte – Gesellschaft, 51).
- Neumann, Gerhard: »Kunst des Nicht-Lesens«. Hofmannsthals Ästhetik des Flüchtigen«, in: *Hofmannsthal: Jahrbuch zur europäischen Moderne* Bd. 4/1996, S. 227–260.

- Neumann, Gerhard: »Wahrnehmungswandel um 1900. Harry Graf Kessler als Diarist«, in: Neumann, Gerhard/Schnitzler, Günter (Hrsg.): *Harry Graf Kessler. Ein Wegbereiter der Moderne*, Freiburg: Rombach 1997 (=Rombach-Wissenschaft: Reihe Litterae, 37), S. 47–107.
- Neumann, Gerhard: »Tourbillon«. Wahrnehmungskrise und Poetologie bei Hofmannsthal und Valéry«, in: *Etudes Germaniques* Bd. 53/1998, S. 397–424.
- Neumann, Gerhard: »Verdichten und Verströmen. Zum Wahrnehmungs- und Darstellungsparadox des *Fin de siècle*«, in: Warning, Rainer/Wehle, Winfried (Hrsg.): *Fin de Siècle*, München 2002 (=Romanistisches Kolloquium, X), S. 195–228.
- Niefanger, Dirk: *Produktiver Historismus. Raum und Landschaft in der Wiener Moderne*, Berlin: De Gruyter 1993 (=Studien zur deutschen Literatur, 128).
- Niefanger, Dirk: »Hugo von Hofmannsthal's Essay Gabriele D'Annunzio (1893)«, in: *Erlanger Digitale Edition/2004*, S. 1–16, zitiert nach: <http://www.erlangerliste.de/ede/hofmanns.pdf> (08.07.2015).
- Nipperdey, Thomas: *Wie das Bürgertum die Moderne erfand*, Berlin: Siedler 1988 (=Corso).
- Nowak, Kurt: »Historische oder dogmatische Methode? Protestantische Theologie im Jahrhundert des Historismus«, in: Schulin, Ernst/Bialas, Wolfgang/Jaeger, Friedrich (Hrsg.): *Geschichtsdiskurs. 5 Vol., Vol. 3: Die Epoche der Historisierung*, Frankfurt a. M.: Fischer 1997 (=Fischer Wissenschaft, 11477), S. 282–297.
- Nünning, Ansgar: »Zur mehrfachen Präfiguration/Prämediation der Wirklichkeitsdarstellung im Reisebericht: Grundzüge einer narratologischen Theorie, Typologie und Poetik der Reiseliteratur«, in: Gymnich, Marion/Nünning, Ansgar/Nünning, Vera/Wäghäll Nivre, Elisabeth (Hrsg.): *Points of arrival: travels in time, space, and self*, Tübingen: Francke 2008, S. 11–29.
- Oexle, Otto Gerhard: *Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus. Studien zu Problemgeschichten der Moderne*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996 (=Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, 116).
- Oexle, Otto Gerhard/Rüsen, Jörn (Hrsg.): *Historismus in den Kulturwissenschaften*, Köln: Böhlau 1996 (=Beiträge zur Geschichtskultur, 12).
- Oexle, Otto Gerhard (Hrsg.): *Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur 1880–1932*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007 (=Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 228).
- Ohly, Friedrich: »Halbbiblische und außerbiblische Typologie«, in: Ohly, Friedrich (Hrsg.): *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1977, S. 361–400.
- Pabst, Walter: »Victimes du livre: Versuch über eine literarische Konstante«, in: Navarro, José Maria/Studemund, Michael (Hrsg.): *Filología y didáctica hispánica. Homenaje al Profesor Hans-Karl Schneider*, Hamburg: Buske 1975 (=Romanistik in Geschichte und Gegenwart, 1), S. 497–523.
- Paul, Harry W.: *The edge of contingency. French Catholic reaction to scientific change from Darwin to Duhem*, Gainesville: University Presses of Florida 1979.
- Piechotta, Hans Joachim/Wuthenow, Ralph-Rainer/Rothemann, Sabine (Hrsg.): *Die literarische Moderne in Europa. 3 Vol.*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1994.
- Piola, Alberto: *Non litigare con Darwin. Chiesa ed evolucionismo*, Milano: Paoline 2009 (=Saggistica Paoline, 42).

- Pirovano, Donato: *Il Dolce stil novo*, Roma: Salerno 2014 (=Sestante, 30).
- Pohl, Adrian: »Typisierung intertextueller Referenzen in RDF«, in: Schomburg, Silke/Leggewie, Claus/Lobin, Henning/Puschmann, Cornelius (Hrsg.): *Digitale Wissenschaft. Stand und Entwicklung digital vernetzter Forschung in Deutschland. Beiträge der Tagung vom 20./21. September 2010 in Köln. 2., ergänzte Fassung*, Köln 2011, S. 71–81, zitiert nach: https://www.google.de/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwiDjr-FtIfPAhUJtBQKHfCyAUQFggqMAA&url=https%3A%2F%2Fhbz.opus.hbz-nrw.de%2Ffiles%2F206%2FPDFA_Tagung_Digitale_Wissenschaft_hbz_2011_7.pdf&usg=AFQjCNHehtUxVVnQYwvlfh9GDHpyMi8a4Q&cad=rja/11.09.16.
- Potthast, Barbara: *Die Ganzheit der Geschichte. Historische Romane im 19. Jahrhundert*, Göttingen: Wallstein 2007.
- Praz, Mario: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano: Biblioteca universale Rizzoli 2008 (¹1930) (=BUR Alta fedeltà).
- Pross, Caroline: *Dekadenz: Studien zu einer großen Erzählung der frühen Moderne*, Göttingen: Wallstein 2013.
- Pytlík, Priska: *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*, Paderborn: Schöningh 2005.
- Raphael, Lutz: »Historikerkontroversen im Spannungsfeld zwischen Berufshabitus, Fächerkonkurrenz und sozialen Deutungsmustern. Lamprecht-Streit und französischer Methodenstreit der Jahrhundertwende in vergleichender Perspektive«, in: *Historische Zeitschrift* Bd. 251/1990, S. 325–363.
- Rapp, Friedrich: *Fortschritt. Entwicklung und Sinngehalt einer philosophischen Idee*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1992.
- Rauh, Horst Dieter: *Im Labyrinth der Geschichte. Die Sinnfrage von der Aufklärung zu Nietzsche*, München: Fink 1990.
- Ricœur, Paul: *Temps et récit. 3 tom., tom. 1*, Paris: Seuil 1983 (=L'Ordre philosophique).
- Riedl, Peter Philipp: *Epochenbilder–Künstlertypologien. Beiträge zu Traditionsentwürfen in Literatur und Wissenschaft 1860 bis 1930*, Frankfurt a. M.: Klostermann 2005 (=Das Abendland, n.F., 33).
- Rosenbaum, Alexander: *Der Amateur als Künstler. Studien zur Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert*, Berlin: Mann 2010 (=Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, 11).
- Rühling, Lutz: *Opfergänge der Vernunft. Zur Konstruktion von metaphysischem Sinn in Texten der skandinavischen Literaturen vom Barock bis zur Postmoderne*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002 (=Palaestra, 316).
- Rüsen, Jörn: *Konfigurationen des Historismus. Studien zur deutschen Wissenschaftskultur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993 (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1082).
- Rüsen, Jörn: *Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte*, Köln: Böhlau 2001.
- Rüsen, Jörn: *Geschichte im Kulturprozess*, Köln: Böhlau 2002.
- Rüsen, Jörn: *Historik. Theorie der Geschichtswissenschaft*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2013.
- Ryan, Judith: *The vanishing subject. Early psychology and literary modernism*, Chicago: University of Chicago Press 1991.

- Scharnowski, Susanne: »Wahrnehmungsschwellen. Krise des Sehens und Grenzen des Ichs bei Eduard von Keyserling«, in: Saul, Nicholas (Hrsg.): *Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 46–61.
- Schickedanz, Hans-Joachim: *Ästhetische Rebellion und rebellische Ästhetik. Eine kulturgeschichtliche Studie über den europäischen Dandyismus*, Frankfurt a. M.: Lang 2000 (=Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, 66).
- Schlaffer, Hannelore/Schlaffer, Heinz: *Studien zum ästhetischen Historismus*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975 (=Edition Suhrkamp, 756).
- Schlaffer, Heinz: *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.
- Schnackertz, Hermann J.: *Darwinismus und literarischer Diskurs. Der Dialog mit der Evolutionsbiologie in der englischen und amerikanischen Literatur: E. Bulwer-Lytton, S. Butler, J. Conrad, Ch. Darwin, Th. Dreiser, G. Gissing, H. Spencer, K. Vonnegut, H.G. Wells*, München: Fink 1992.
- Schnädelbach, Herbert: *Geschichtsphilosophie nach Hegel. Die Probleme des Historismus*, Freiburg: Alber 1974 (=Kolleg Philosophie).
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: »Der Tod des ›Dilettanten‹. Über Hofmannsthal und Paul Bourget«, in: Rössner, Michael/Wagner, Birgit (Hrsg.): *Aufstieg und Krise der Vernunft. Komparatistische Studien zur Literatur der Aufklärung und des Fin-de-siècle: Hans Hinterhäuser als Festschrift zum 65. Geburtstag gewidmet*, Wien: Böhlau 1984, S. 181–195.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: »Der Tod des Dilettanten. Über Hofmannsthal und Paul Bourget«, <http://gams.uni-graz.at/o:usb-063-43/sdef:TEI/getPDF> (27.07.2014), S. 1–17.
- Simonis, Annette: *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne*, Berlin: De Gruyter 2000 (=Communicatio, 23).
- Sölle, Dorothee: *Realisation. Studien zum Verhältnis von Theologie und Dichtung nach der Aufklärung*, Darmstadt: Luchterhand 1973 (=Reihe Theologie und Politik, 6).
- Stahl, Elisabeth Susanne: *Correspondances. Ein forschungsgeschichtlicher Überblick zum Bildbegriff Charles Baudelaires*, Heidelberg: Winter 1999 (=Studia Romanica, 99).
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1979 (=Uni-Taschenbücher, 904).
- Stanzione, Massimo: »Evoluzionismo e teleologia: riconsiderazione storico-teorica del problema«, in: Auletta, G./Pons, J. S. (Hrsg.): *Si può parlare oggi di una finalità dell'evoluzione? Riflessioni filosofiche e teologiche alla luce della scienza contemporanea*, Roma: Gregorian & Biblical Press 2013 (=Analecta Gregoriana, 320), S. 81–105.
- Stierle, Karlheinz: »ODYSSEUS UND AENEAS. Eine typologische Konfiguration in Dantes Divina Commedia«, in: Nolting-Hauff, Ilse/Schulze, Joachim (Hrsg.): *Das Fremde Wort. Studien zur Interdependenz von Texten: Festschrift für Karl Maurer zum 60. Geburtstag*, Amsterdam: Grüner 1988, S. 111–154.
- Stöckmann, Ingo: *Der Wille zum Willen. Der Naturalismus und die Gründung der literarischen Moderne, 1880–1900*, Berlin: De Gruyter 2009 (=Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, 52 (286)).
- Storch, Ursula: *Die Welt in Reichweite. Imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert*, Wien: Czernin 2009 (=Bibliothek der Erinnerung, 9).

- Strathausen, Carsten: *The look of things. Poetry and vision around 1900*, Chapel Hill: University of North Carolina Press 2003 (=University of North Carolina studies in the Germanic languages and literatures, 126).
- Streim, Gregor: *Das ›Leben‹ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1996 (=Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, 171).
- Streim, Gregor: »Krisis des Historismus« und geschichtliche Gestalt. Zu einem ästhetischen Geschichtskonzept der Zwischenkriegszeit«, in: Fulda, Daniel/Tschopp, Silvia Serena (Hrsg.): *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin/New York: De Gruyter 2002, S. 463–488.
- Schwibbe, Gudrun: *Wahrgenommen. Die sinnliche Erfahrung der Stadt*, Münster: Waxmann 2002 (=Internationale Hochschulschriften, 402).
- Tietenberg, Anne Kristin: *Der Dandy als Grenzgänger der Moderne: Selbststilisierungen in Literatur und Popkultur*, Berlin: Lit 2013 (=Literatur – Kultur – Medien, 14).
- Towheed, Shafquat: »Containing the Poisonous Text: Decadent Readers, Reading Decadence«, in: Fox, Paul (Hrsg.): *Decadences. Morality and aesthetics in British literature*, Stuttgart: Ibidem 2014 (=Studies in English literatures, 2), S. 1–31.
- Trezza, Gaetano: »Il Darwinismo e le formazioni storiche«, in: Trezza, Gaetano (Hrsg.): *Saggi postumi*, Verona/Padova: Drucker & Tedeschi 1885, S. 217–239.
- Troeltsch, Ernst: »Die Krise des Historismus«, in: *Die neue Rundschau* Bd. XXXIII/1922, S. 572–590.
- Ulbricht, Justus H.: »Der ›neue Mensch‹ auf der Suche nach ›neuer Religion‹. Ästhetisch-religiöse Sinnsuche um 1900«, in: *Der Deutschunterricht* Bd. 50/1998, S. 38–48.
- Vergata, Antonello La: »Darwinismo, Scienza, Religione«, in: Giuntini, Chiara/Lotti, Brunello (Hrsg.): *Scienza e teologia fra Seicento e Ottocento. Studi in memoria di Maurizio Mamiani*, Firenze: Olschki 2006 (=Biblioteca di Nuncius, 61), S. 121–139.
- Vogt, Jochen: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*, 8., durchgesehene und aktualisierte Auflage, Opladen: Westdeutscher Verlag 1998 (=WV-Studium, 145).
- Voß, Lieselotte: *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane. Zur Zitatstruktur seines Romanwerks*, München: Fink 1985.
- Waldron, Randall H.: »Prefiguration in ›The Beast in the Jungle‹«, in: *Studies in American Fiction* Bd. 1/1973, S. 101–104.
- Weinhold, Ulrike: *Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekadenz-Literatur*, Frankfurt a. M.: Lang 1977 (=Europäische Hochschulschriften Reihe 1, Deutsche Literatur und Germanistik, 215).
- Welte, Bernhard: »Zum Strukturwandel der katholischen Theologie im 19. Jahrhundert«, in: AA.VV. (Hrsg.): *Gestaltende Kräfte im 19. Jahrhundert. Vol. 2: 1953/54*, Freiburg i. Br.: Schulz 1954.
- White, Hayden: *Metahistory. The historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore: John Hopkins Univ. Press 1973.
- White, Hayden: »Auerbach's Literary History: Figural Causation and Modernist Historicism«, in: Lerer, Seth (Hrsg.): *Literary history and the challenge of philology. The legacy of Erich Auerbach*, Stanford: Stanford University Press 1996 (=Figurae: reading medieval culture), S. 123–143.

- White, Hayden: »Auerbach's Literary History: Figural Causation and Modernist Historicism«, in: White, Hayden: *Figural realism. Studies in the mimesis effect*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2000, S. 87–100.
- White, John J.: *Mythology in the modern novel. A study of prefigurative techniques*, Princeton: Princeton Univ. Press 1971.
- Wieler, Michael: *Dilettantismus – Wesen und Geschichte. Am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1996 (=Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, 9).
- Wittkau, Annette: *Historismus. Zur Geschichte des Begriffs und des Problems*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1992 (=Sammlung Vandenhoeck).
- Wolgast, Karin (Hrsg.): *Sinnverlust und Sinnfindung am Anfang des 20. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.
- Wunberg, Gotthart: *Wiedererkennen. Literatur und ästhetische Wahrnehmung in der Moderne*, Tübingen: Narr 1983.
- Wunberg, Gotthart: »Historismus, Lexemautonomie und Fin de siècle. Zum Décadence-Begriff in der Literatur der Jahrhundertwende«, in: *Arcadia* Bd. 30/1995, S. 31–61.
- Wunberg, Gotthart/Dietrich, Stephan (Hrsg.): *Jahrhundertwende: Studien zur Literatur der Moderne. Zum 70. Geburtstag des Autors*, Tübingen: Narr 2001.
- Wuthenow, Ralph-Rainer: *Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978 (=Edition Suhrkamp, 897).
- Young, Robert M.: *Darwin's metaphor. Nature's place in Victorian culture*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1985.
- Ziolkowski, Theodore: »Some Features of Religious Figuralism in Twentieth Century Literature«, in: Miner, Earl (Hrsg.): *Literary uses of typology from the late middle ages to the present*, Princeton: Princeton Univ. Press 1977, S. 345–369.

Huysmans

- AA.VV. (Hrsg.): *L'Esprit de décadence I*, Paris: Minard 1980 (=La thèseothèque, 8), S. 129–140.
- Allaire, Suzanne: »Éléments pour une étude de la description dans a rebours (Ch. 4 à 11)«, in: *L'Information Grammaticale* Bd. 53/1992, S. 43–47.
- Amend-Söchting, Anne: *Ichkulte. Formen gebündelter Subjektivität im französischen Fin de Siècle-Roman*, Heidelberg: Winter 2001 (=Studia Romanica, 106).
- Antoine, Philippe: »De l'inutilité des voyages. Sur un chapitre de A Rebours«, in: Erman, Michel/Monneret, Philippe (Hrsg.): *Imaginaires et styles fin de siècle. Mélanges offerts à Jean Foyard*, Dijon: ABELL 2006, S. 39–50.
- Antosh, Ruth B.: *Reality and illusion in the novels of J.-K. Huysmans*, Amsterdam/Atlantic Highlands, N.J.: Rodopi 1986 (=Faux titre, 24).
- Aragno, Piero: »Des Esseintes e Andrea Sperelli: assenza e presenza della donna nell'iter di due »vinti« decadenti«, in: *Annali d'Italianistica* Bd. 5/1987, S. 237–244.
- Banniard, Michel: »Fleurs vénéneuses et corruption latine: érudition et illusion langagière dans »A Rebours«, in: *Champs du signe* Bd. 2/1991, S. 191–207.

- Barnett, Richard-Laurent: »Of difference contrived: The semiotics of sameness in J.-K. Huysmans' *a rebours*«, in: *Neohelicon: acta comparationis litterarum universarum* Bd. 34/2007, S. 137–143.
- Béhar, Henri: »Pour une problématique des odeurs: des essences pour des Esseintes«, in: *Études françaises* Bd. 31/1995, S. 95–108.
- Bertrand, Jean-Pierre/Duran, Sylvie/Grauby, Françoise (Hrsg.): *Huysmans, à côté et au-delà. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Leuven: Peeters-Vrin 2001 (=Accent).
- Besnard-Coursodon, Micheline: »A Rebours: le corps parlé«, in: *Revue des sciences humaines*, S. 52–58.
- Besnier, P. (Hrsg.): *Joris-Karl Huysmans. A rebours: une goutte succulente. Avec la participation de la Société des Études Romantiques*, Paris: SEDES 1990.
- Bihan, Anne Le: *Être bien dans le mal. Baudelaire, Huysmans, Bataille*, Paris: Éd. du Champ lacanien 2001 (=In progress).
- Blackman, Melissa Rowell: »Elitist Differentiation: Melancholia as identity in Flaubert's November and Huysmans' *A Rebours*«, in: *Journal of European Studies* Bd. 33/2003, S. 255–261.
- Bonnet, Gilles/Seillan, Jean-Marie (Hrsg.): *Huysmans et les genres littéraires: actes du colloque organisé les 18, 19 et 20 octobre 2007 à l'UFR lettres de Nice*, Rennes: Presses universitaires de Rennes 2010 (=La licorne, 90).
- Bourgeois, Bertrand: *Poétique de la maison-musée, 1847–1898. Du réalisme balzacien à l'œuvre d'art »décadente«. Avant-propos de Jean-Louis Cabanès*, Paris: Harmattan 2009 (=Littératures comparées).
- Bork, Claudia: *Femme fatale und Don Juan. Ein Beitrag zur Motivgeschichte der literarischen Verführergestalt*, Hamburg: Von Bockel 1992.
- Brague, Rémi: *Image vagabonde. Essai sur l'imaginaire baudelairien*, Chatou: Éd. de la Transparence 2008 (=CF).
- Brugnolo, Stefano: »A rebours o della simulazione«, in: Mosele, Elio (Hrsg.): *Joris-Karl Huysmans e l'immaginario decadente. Atti del Seminario di Studio di Malcesine (2–4 maggio 1991)*, Fasano: Schena 1992 (=Quaderni del castello, 1), S. 117–140.
- Brunel, Pierre: »Musique des sens, de Baudelaire à Huysmans«, in: *Revista de Filología Románica* Bd. 11–12/2007, S. 143–151.
- Brunner, H./Coninck, J. L. de: *En marge d'À rebours de J.-K. Huysmans*, Paris: Dorbon-Ainé 1929.
- Buvik, Per: »Manifeste et roman de crise. À propos d'À rebours de Joris-Karl Huysmans«, in: *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans* Bd. 71/1980, S. 15–27.
- Campmas, Aude: »Huysmans et les hybrides artificiels. Sur le chapitre VIII d'À rebours«, in: *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans* Bd. 96/2003, S. 21–32.
- Catharina, Pedro Paulo: »À rebours: »cet étrange roman si en dehors de toute la littérature contemporaine«, in: *Excavatio* Bd. 20/2005, S. 133–145.
- Céard, Jean: »Des Esseintes et la littérature latine de la décadence. Huysmans lecteur de Dom Rivet, de Chateaubriand et d'Ozanam«, in: *Studi francesi* Bd. 65–66/1978, S. 298–310.
- Cevasco, George A.: »Des Esseintes' Library«, in: *American Book Collector* Bd. 21/1971, S. 7–11.
- Cevasco, George A.: »Satirical and Parodical Interpretations of J.-K. Huysmans's *A rebours*«, in: *Romance Notes* Bd. 16/1974, S. 278–282.

- Cevasco, George A: *The breviary of the Decadence. J.-K. Huysmans's A rebours and English literature*, New York: AMS Press 2001 (=AMS studies in the nineteenth century).
- Cogny, Pierre: »Contre description d'un paysage dans A Rebours«, in: *A Rebours* Bd. 29/1984, S. 27–35.
- Cogny, Pierre: »La destruction du couple nature-société dans l'A Rebours de J.-K. Huysmans«, in: *Romantisme* Bd. 30/1980, S. 61–68.
- Collomb, Michel: »Le cauchemar de Des Esseintes«, in: *Romanstisme* Bd. 19/1978, S. 79–89.
- Court-Perez, Françoise: *Joris-Karl Huysmans: A rebours*, Paris: Presses universitaires de France 1987 (=Etudes littéraires, 19).
- Cressot, Marcel: *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans. Contribution à l'histoire de la langue française pendant le dernier quart du XIXe siècle*, Paris: Droz 1938.
- Delaveau, Philippe: »A rebours: une Recherche de l'absolu?«, in: *A Rebours* Bd. 29/1984, S. 57–71.
- Demur, Gaspard: »Des Esseintes architecte de l'insatisfaction«, in: *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans* Bd. 95/2002, S. 3–16.
- Destro, Alberto: »Huysmans' À rebours als Hintergrund für eine untragische Lektüre der Wahlverwandtschaften«, in: Bishop, Paul/Stephenson, R. H. (Hrsg.): *Goethe 2000. Intercultural readings of his work: papers presented at the University of Glasgow's Centre for Intercultural Germanistics, 19–21 April 1999*, Leeds: Northern Universities Press 2000, S. 18–32.
- Dickhaut, Kirsten: *Verkehrte Bücherwelten. Eine kulturgeschichtliche Studie über deformierte Bibliotheken in der französischen Literatur*, München: Fink 2004.
- Doyle, Natalie: »Against Modernity: the Decadent Voyage in Huysmans' A rebours«, in: *Romance Studies* Bd. 21/1992–93, S. 15–24.
- Ducrey, Guy: »Arthur Symons ou la gloire anglaise de J.-K. Huysmans«, in: Smeets, Marc (Hrsg.): *Joris-Karl Huysmans*, Amsterdam/New York: Rodopi 2003 (=CRIN, 42), S. 121–130.
- Eichner, Hans: »Against the Grain: Huysmans' A Rebours, Wilde's Dorian Gray, and Hofmannsthal's Der Tor und der Tod«, in: Prier, Raymond/Gillespie, Gerald (Hrsg.): *Narrative ironies*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1997 (=Textet: studies in comparative literature, 5), S. 191–206.
- Eigeldinger, Marc: »Huysmans découvreur d'Odilon Redon«, in: *Revue des sciences humaines* Bd. 170–171/1978, S. 207–216.
- Erhart, Walter: »Künstliche Paradiese der Männlichkeit. Joris-Karl Huysmans' *Gegen den Strich*«, in: Tebben, Karin (Hrsg.): *Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 171–188.
- Ertler, Klaus-Dieter: »Naturalismus und Gegennaturalismus in Frankreich«, in: *Romanische Forschungen* Bd. 117/2005, S. 194–204.
- Finney, Gail: »In the Naturalist Grain: Huysmans' ›A Rebours‹ Viewed through the Lens of Zola's ›Germinal‹«, in: *Modern Language Studies* Bd. 16/1986, S. 71–77.
- Fox, Paul: »Dickens a la Carte: Aesthetic Victualism and the Invigoration of the Artist in Huysman's Against Nature«, in: Comfort, Kelly (Hrsg.): *Art and life in aestheticism. Dehumanizing and re-humanizing art, the artist, and the artistic receptor*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2008, S. 62–75.

- Franzoni, Umbero: »Ritratti di decadenti in un interno: Des Esseintes e Sperelli tra arte e artificio. Huysman e D'Annunzio«, in: *Il Cristallo* Bd. 31/1989, S. 69–78.
- Fumaroli, Marc: *Exercices de lecture. De Rabelais à Paul Valéry*, Paris: Gallimard 2006 (=Bibliothèque des idées).
- Gaillard, Françoise: »De l'antiphysis à la pseudophysis (L'exemple de A Rebours)«, in: *Romanstisme* Bd. 30/1980, S. 69–82.
- Gamot, André: »Glose pour des Esseintes«, in: *Poétique* Bd. 123/2000, S. 321–337.
- Galand-Hallyn, Perrine (Hrsg.): *Les Décadents à l'école des Alexandrins: colloque international des 30 novembre – 1er décembre 1996 à l'Université de Valenciennes*, Valenciennes: Presses Univ. de Valenciennes 1996 (=Lez Valenciennes, 19).
- Gasché, Rodolphe: »The Falls of History: Huysmans's A Rebours«, in: *Yale French Studies* Bd. 74/1988, S. 183–204.
- Gengembre, Gérard: »Des Esseintes en névrosé: Huysmans lecteur de Bouchut, ou de la clinique au roman«, in: Foucrier, Chantal (Hrsg.): *Les réécritures littéraires des discours scientifiques*, Paris: Houdiard 2006, S. 240–246.
- González Salvador, Ana: »A Rebours (1884): Lecture d'une préface (1903)«, in: *Anuario de estudios filológicos (Cáceres)* Bd. 5/1982, S. 45–53.
- Gregorio Cirillo, Valeria De/Petrone, Mario (Hrsg.): *J.-K. Huysmans: la modernité d'un anti-moderne: Naples, lundi 7 mai 2001, Institut français de Naples, mardi 8 mai 2001, Istituto universitario orientale. Actes du colloque international*, Napoli: Orientale editrice 2003, S. 49–59.
- Gregorio, Laurence: »Des Esseintes and the Facts of Life: A Darwinian reading of À rebours«, in: *Excavatio* Bd. 20/2005, S. 117–132.
- Grauby-Stewart, Françoise: »Le mythe de Salomé dans A Rebours et l'entre matriciel de des Esseintes«, in: *Littératures* Bd. 26/1992, S. 115–123.
- Grauby-Stewart, Françoise: *Le corps de l'artiste: discours médical et représentations littéraires de l'artiste au XIXe siècle*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon 2002.
- Greif, Hans-Jürgen: *Huysmans' A Rebours und die Dekadenz*, Bonn: Bouvier Verlag H. Grundmann 1971 (=Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, 115).
- Grigorian, Natasha: »The Writings of J.-K. Huysmans and Gustave Moreau's Painting: Affinity or Divergence?«, in: *Nineteenth-Century French Studies* Bd. 32/2004, S. 282–297.
- Grojnowski, Daniel: »A rebours de: le Nom, le Référent, le Moi, l'Historie dans le roman de J. K. Huysmans«, in: *Litterature* Bd. 29/1978, S. 75–89.
- Grojnowski, Daniel: *À rebours de J.-K. Huysmans*, Paris: Gallimard 1996 (=Foliothèque, 53).
- Grojnowski, Daniel: *Le sujet d'A rebours*, Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion 1996 (=Lettres et arts).
- Groupe de recherche *Les états du texte* (Hrsg.): *J.-K. Huysmans: »Le territoire des à rebours«*, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail 1992.
- Guyaux, André: »Huysmans et le lexique baudelairien«, in: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* Bd. 60/2008, S. 301–311.
- Guyaux, André: »Salomé pensive«, in: *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans* Bd. 94/2001, S. 62–77.

- Hess, Rainer: »A Rebours«, in: Heitmann, Klaus (Hrsg.): *Der französische Roman. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 2 Vol., Vol. 2*, Düsseldorf: Bagel 1975, S. 34–60.
- Issacharoff, Michael: *J.-K. Huysmans, devant la critique en France (1874–1960)*, Paris: Klincksieck 1970 (=Bibliothèque française et romane, série C: études littéraires, XXII).
- Jordanova, Ludmilla: »A Slap in the Face for Old Mother Nature: Disease, Debility, and Decay in Huysmans's A rebours«, in: *Literature & Medicine* Bd. 15/1996, S. 112–128.
- Jouannaud, Laurent: »Une saison en bibliothèque. À propos de la lecture et du lecteur dans A rebours«, in: *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans* Bd. 90/1997, S. 20–33.
- Jourde, Pierre: *Huysmans – A rebours. L'identité impossible: avec un glossaire*, Genève: Slatkine 1991 (=Collection Unichamp, 31).
- Käser, Ursula: »'Tout n'est que syphilis' – Krankheit, Geschlechtsidentität und die Krise des Romans in A rebours von Joris-Karl Huysmans«, in: Hanau, Katharina (Hrsg.): *Geschlechterdifferenzen. Beiträge zum 14. Nachwuchskolloquium der Romanistik, Greifswald, 4.–6. Juni 1998*, Bonn: Romanistischer Verlag 1999 (=Forum junge Romanistik, 5), S. 91–99.
- Kingcaide, Renée A.: »Amazing grace: A rebours twenty years after«, in: *L'Esprit Créateur* Bd. 27/1987, S. 68–78.
- Klee, Wanda: »Incarnating Decadence: Reading Des Esseintes's Bodies«, in: *Paroles gelées* Bd. 17/1999, S. 56–68.
- Klee, Wanda G.: »The Body as Memory of Truth: A Different Reading of A Rebours«, in: *Romance Review* Bd. 10/2000, S. 51–63.
- Klee, Wanda G.: *Leibhaftige Dekadenz. Studien zur Körperlichkeit in ausgewählten Werken von Joris-Karl Huysmans und Oscar Wilde*, Heidelberg: Winter 2001 (=Britannica et Americana: Folge 3, 20).
- Klee, Wanda G.: »The Body as Memory of Truth: A Different Reading of A Rebours«, in: *Romance Review* Bd. 10/2000, S. 51–63.
- Klette, Rebecka: »Fin de la réalité: Artificial milieus and hyperreality in Huysmans' A Rebours and Wilde's The Picture of Dorian Gray«, in: *The Victorian* Bd. 3/2015, S. 1–14.
- Kociubińska, Edyta: *Le dialogue avec le naturalisme dans l'œuvre de Joris-Karl Huysmans. À vau-l'eau – À rebours – Là-bas*, Lublin: Towarzystwo Naukowe Karolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II 2006 (=Prace Wydziału Historyczno-Filologicznego, 122).
- Kramer, Kirsten: »Sichtbarkeit und ›dekadente Ästhetik‹: Eine kulturwissenschaftliche Annäherung an Huysmans' A rebours«, in: Jünke, Claudia/Zaiser, Rainer/Geyer, Paul (Hrsg.): *Romanistische Kulturwissenschaft?*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 219–242.
- Kramer, Kirsten: »Moderne ›vision‹ und dekadenter ›nervosisme‹: Zur wissens- und kulturhistorischen Begründung der Ästhetik der Nervosität in Huysmans' A rebours«, in: Bergengruen, Maximilian/Müller-Wille, Klaus/Pross, Caroline (Hrsg.): *Neurasthenie. Die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur*, Freiburg i. Br.: Rombach 2010 (=Rombach Wissenschaften Reihe Litterae, 175), S. 159–192.
- Kreutzer, Winfried: *Die Imagination bei Baudelaire*, Würzburg: Gugel 1970.
- Kunz, Ulrike: *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit. Ästhetizistischer Realismus in der europäischen Décadenceliteratur um 1900*, Hamburg: Kovač 1997.

- Lambert, Pierre-Marie: »En marge d'*A Rebours*. Un précurseur de des Esseintes ou l'orgue à bouche du XVIIIe siècle«, in: *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans* Bd. 2/1929, S. 36–38.
- Lambert, Jérémy: *Peinture et bibelot. Prénance du pictural dans l'œuvre de Joris-Karl Huysmans*, Paris: Champion 2012 (=Champion essais, 9).
- LaRocque, Monique Marie: »Decadent desire: The dream of disembodiment in ›A Rebours‹«, in: Vakoch, Douglas A. (Hrsg.): *Feminist ecocriticism. Environment, women, and literature*, Lanham, Md: Lexington Books 2012, S. 93–104.
- Lévêque, Laure: »Fétiches intertextuels: alluvions, allusions et illusions du récit dans *À Rebours* de Huysmans«, in: Limat-Letellier, Nathalie/Miguet-Ollagnier, Marie (Hrsg.): *L'intertextualité*, Paris: Belles Lettres 1998 (=Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 637), S. 237–269.
- Limat-Letellier, Nathalie: *Le désir d'emprise dans A rebours de J.-K. Huysmans*, Paris: Lettres modernes 1990 (=Archives des lettres modernes, 245).
- Livi, François: *J.-K. Huysmans à rebours et l'esprit décadent*, 3. éd. refondue et augmentée, Paris: Nizet 1991 (=La Lettre et l'esprit).
- Lloyd, Christopher: »French Naturalism and the Monstrous: J.-K. Huysmans and A Rebours«, in: *Durham University Journal* Bd. 81/1988, S. 111–121.
- Mansuy, Michel: »Aux sources de la sensibilité décadente: Bourget et Huysmans«, in: AA.VV. (Hrsg.): *Actes du Colloque International La Littérature de Fin de Siècle, une Littérature Décadente*, Luxembourg: Société Luxembourgeoise de Littérature Générale et Comparée 1990, S. 48–60.
- Marchal, Bertrand: »Huysmans émule de Flaubert: Tentation de la réécriture, réécriture de La Tentation (A rebours, La Tentation de saint Antoine, et Hérodias)«, in: Raitt, A. W./Freeman, Mike (Hrsg.): *The process of art. Essays on nineteenth-century French literature, music, and painting in honour of Alan Raitt*, Oxford/New York: Clarendon Press/Oxford University Press 1998, S. 101–111.
- Martens, David: »Le roman expérimental dans *À rebours*«, in: *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans* Bd. 95/2002, S. 17–27.
- Martinarena, Martine: »Reflexions sur la Notice d'*A Rebours*«, in: *A Rebours* Bd. 29/1984, S. 11–14.
- Mauro-Jackson, Moira M. Di: *Decadence as a social critique in Huysmans, D'Annunzio, and Wilde*, Dissertation University of Texas Austin 2008.
- Millet-Gérard, Dominique: »Huysmans et Walter Pater«, in: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* Bd. 60/2008, S. 359–375.
- Mölk, Ulrich: »Gesellschaftskritik à rebours? Über einige Ansichten des Herzogs Jean Floressas des Esseintes«, in: Plocher, Hanspeter (Hrsg.): *Esprit civique und Engagement. Festschrift für Henning Krauss zum 60. Geburtstag*, Tübingen: Stauffenburg 2003 (=Stauffenburg-Festschriften), S. 459–466.
- Monférié, Jacques: »L'Imagination dans *À Rebours*«, in: *Revue des sciences humaines* Bd. 170–171/1978, S. 231–236.
- Monférié, Jacques: »Espace et temps dans l'univers décadent: l'exemple de *À rebours*«, in: *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans* Bd. 70/1979, S. 13–21.
- Mosele, Elio: »*A Rebours*: o della quintessenza«, in: Mosele, Elio (Hrsg.): *Sotto il segno di Saturno. Malinconia, spleen e nevrosi nella letteratura dell'Ottocento. Atti del Seminario di studio di Malcesine, 7–9 maggio 1992*, Fasano: Schena 1994 (=Quaderni del castello, 2), S. 315–330.

- Mosele, Elio: »Des Esseintes nel labirinto degli specchi«, in: Mosele, Elio (Hrsg.): *Narciso allo specchio. Dal mito al complesso: atti del Seminario di Studio (Malcesina, 13–15 maggio 1993)*, Fasano: Schena 1995 (=Quaderni del castello, 3), S. 103–114.
- O'Dwyer, Michael: »Marginalité esthétique et spirituelle dans À Rebours de J.-K. Huysmans«, in: Maher, Eamon (Hrsg.): *Un regard en arrière vers la littérature d'expression française du XXe siècle. Questions d'identité et de marginalité: actes du colloque de Tallaght*, Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté 2005 (=Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté Série Centre Jacques-Petit, 107), S. 17–25.
- Pagès, Alain: »Lecture(s) critique(s) de À Rebours en 1884–1886«, in: *Revue des sciences humaines* Bd. 170–171/1978, S. 237–243.
- Pagès, Alain: »À rebours et l'écriture artiste«, in: *L'Information Grammaticale* Bd. 52/1992, S. 35–38.
- Phalese, Hubert de: *Comptes A rebours. L'œuvre de Huysmans à travers les nouvelles technologies*, Paris: Nizet 1991 (=Collection Cap'agreg, 1).
- Peylet, Gérard: »La métamorphose du dandysme dans À rebours«, in: *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans* Bd. 82/1989, S. 33–43.
- Peylet, Gérard: »La place de l'artifice dans le monstrueux fin de siècle: un cas extrême, À rebours«, in: James-Raoul, Danièle/Kuon, Peter (Hrsg.): *Le monstrueux et l'humain*, Pessac: Presses universitaires de Bordeaux 2012 (=Eidolon, 100), S. 219–231.
- Philippon, Michel: »Mélancolie de des Esseintes«, in: *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans* Bd. 91/1998, S. 30–41.
- Piore, Nancy Kline: »Mouth pieces: ventriloquy in Huysmans ›A Rebours‹ and Apollinaire ›Les souvenirs bavards‹«, in: *Degré Second* Bd. 6/1982, S. 121–133.
- Porter, Laurence M.: »Literary Structure and the Concept of Decadence: Huysmans, D'Annunzio, and Wilde«, in: *The centennial review* Bd. 22/1978, S. 188–200.
- Prier, Raymond Adolph: »Consumption to the last drop: Huysmans' dyspeptic tale of eating A rebours«, in: Furst, Lilian R./Graham, Peter W. (Hrsg.): *Disorderly eaters. Texts in self-empowerment*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press 1992, S. 185–197.
- Prigent, Gaël: »Huysmans, lecteur des Psaumes«, in: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* Bd. 60/2008, S. 313–328.
- Ragusa, Olga: »Punti di raffronto tra *Il Piacere* e *A rebours*«, in: *Kentucky Foreign Language Quarterly* Bd. 6/1959, S. 126–131.
- Rempel Hoy, Lise: »Huysmans and Imagination: The Artifice of Meaning/the Meaning of Artifice«, in: *Excavatio* Bd. 16/2002, S. 188–198.
- Rieger, Dietmar: »Bibliothek und Welterfahrung. Balzacs César Birotteau und Huysmans' À Rebours«, in: Mathis-Moser, Ursula/Mertz-Baumgartner, Birgit/Fuchs, Gerhild/Eibl, Doris (Hrsg.): *Blumen und andere Gewächse des Bösen in der Literatur. Festschrift für Wolfram Krömer zum 65. Geburtstag*, Frankfurt a. M.: Lang 2000, S. 181–197.
- Rubel, Alexander: »Zur Quelle der ›stereoskopischen Wahrnehmung‹. Ernst Jünger und Karl-Joris Huysmans' À Rebours«, in: *Études Littéraires Allemandes* Bd. 65/2010, S. 925–939.
- Salha, Agathe: »Récit de conversion et conversion du récit dans ›A rebours‹ et ›Portrait de l'artiste en jeune homme‹«, in: Brucker, Nicolas (Hrsg.): *La conversion. Expérience spirituelle, expression littéraire: actes du colloque de Metz (5–7 juin 2003)*, Bern/New York: Lang 2005 (=Recherches en littérature et spiritualité, 8), S. 215–231.

- Sanders, Hans: *Institution Literatur und Roman. Zur Rekonstruktion der Literatursoziologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981 (=Edition Suhrkamp, 668).
- Sänger, Jürgen: *Aspekte dekadenter Sensibilität. J.-K. Huysmans' Werk von »Le drageoir aux épices« bis zu »A rebours«*, Frankfurt a. M.: Lang 1978 (=Studien und Dokumente zur Geschichte der romanischen Literaturen, 4).
- Schnitker, Jens: »Sa théorie du Pessimisme était la grande consolatrice des intelligences choisies« – Schopenhauers Pessimismus in Joris-Karl Huysmans *À Rebours*«, in: *George-Jahrbuch* Bd. 8/2010–2011, S. 75–102.
- Schnitker, Jens: *Ästhetizismus und Geschichtsphilosophie. Zum Zusammenhang von Décadence und Décadence in der gegen-naturalistischen Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016 (=Epistemata Literaturwissenschaft, 840).
- Schnitzler, Heidrun: *Bilderkult. Kunstanbetung und Katholizismus in der Literatur des französischen Fin de Siècle: Huysmans, Zola, Rodenbach*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014 (=Rezeptionskulturen in Literatur- und Mediengeschichte, 2).
- Schonlau, Anja: *Syphilis in der Literatur. Über Ästhetik, Moral, Genie und Medizin (1880–2000)*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 (=Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, 504).
- Séginger, Gisèle: »A Rebours, le roman de l'écriture«, in: *Littératures* Bd. 25/1991, S. 69–80.
- Séginger, Gisèle: »A rebours de Huysmans: la lévitation du sens«, in: *Nineteenth-Century French Studies* Bd. 23/1995, S. 479–487.
- Shea, C. Michael: »Fallen Nature and Infinite Desire: A Study of Love, Artifice, and Transcendence in Joris-Karl Huysmans's *À rebours* and Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*«, in: *Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture* Bd. 17/2014, S. 115–139.
- Shryock, Richard: »Ce Cri rompit le cauchemar qui l'opprimait: Huysmans and the Politics of *A rebours*.«, in: *The French Review* Bd. 66/1992, S. 243–254.
- Solal, Jérôme: »Prière d'insérer, *A rebours* et l'Apocalypse de Jean des Esseintes«, in: Godo, Emmanuel (Hrsg.): *La prière de l'écrivain. Actes du colloque*, Paris: Imago 2004, S. 192–204.
- Solal, Jérôme: *Huysmans et l'homme de la fin*, Caen: Lettres modernes Minard 2008 (=La thèseothèque, 35).
- Steinmetz, Rudy: »Huysmans avec Schopenhauer: le pessimisme d'*A rebours*«, in: *Romanstisme* Bd. 61/1988, S. 59–66.
- Tomlinson, Robert: »Langue littéraire/langue visuelle: l'ekphrasis des *Salomé* de Moreau dans *À Rebours*«, in: Falconer, Graham (Hrsg.): *Langues du XIXe siècle*, Toronto: Centre d'Etudes Romantiques Joseph Sablé 1998 (=À la recherche du XIXe siècle, 3), S. 271–280.
- Valazza, Nicolas: »Fleurs pour des Esseintes«, in: *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans* Bd. 101/2008, S. 3–16.
- Valazza, Nicolas: »The Flower and the Monster: On Huysmans' Painters«, in: Damlé, Amaleena/L'Hostis, Aurélie (Hrsg.): *The beautiful and the monstrous. Essays in French literature, thought and culture*, Oxford: Lang 2010 (=Modern French identities, 87), S. 93–104.

- White, Nicolas: »A rebours et la ›Préface écrite vingt ans après le roman: écoles, influences, intertextes«, in: Cameron, Keith/Pakenham, Michael (Hrsg.): *Le champ littéraire. 1860–1900: études offertes à Michael Pakenham*, Amsterdam: Rodopi 1996 (=Faux titre, 109), S. 105–111.
- White, Nicolas: *The family in crisis in late nineteenth-century French fiction*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1999 (=Cambridge studies in French, 57).
- Weinreb, Ruth Plaut: »Structural Techniques in A rebours«, in: *The French Review* Bd. 49/1975, S. 222–233.
- Wojtynek Krystyna: »La défaite de l'esthète décadent: le cas de des Esseintes du roman A rebours de Joris-Karl Huysmans«, in: Abłamowicz, Aleksander (Hrsg.): *Le romaneseque français d'une fin de siècle à l'autre*, Katowice: Wydawn. Uniwersytetu Śląskiego 1998 (=Prace naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, 1731), S. 33–44.
- Ziegler, Robert: »Taking the Words Right out of His Mouth: From Ventriloquism to Symbol-Reading in J.-K. Huysmans«, in: *Romanic Review* Bd. 91/2000, S. 77–87.
- Ziegler, Robert: *The mirror of divinity. The world and creation in J.-K. Huysmans*, Newark: University of Delaware Press 2004.

D'Annunzio

- AA.VV.: *Il Piacere. Atti del XII Convegno, Pescara – Francavilla al Mare 4–5 maggio 1989*, Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani 1989.
- Ambrosio, Matteo D': »Sperelli, gli oggetti, la scrittura«, in: *Es. Materiali per il '900* Bd. 12–13/1980, S. 101–112.
- Andreoli, Annamaria: »La lirica dannunziana riscritta nel ›Piacere‹«, in: AA.VV.: *D'Annunzio a Roma. Atti del Convegno ›D'Annunzio a Roma‹, Roma 18–19 maggio 1989*, Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani 1990, S. 89–97.
- Angelo, Paolo D': *Estetismo*, Bologna: Il mulino 2003 (=Saggi, 596).
- Annunzio, Gabriele D': »L'Archeologia del Piacere«, in: Andreoli, Annamaria (Hrsg.): *La nemica. Il debutto teatrale e altri scritti inediti (1888–1892)*, Milano: Mondadori 1998, S. 5–78.
- Artioli, Umberto: »Eros e teatro nel Piacere«, in: Artioli, Umberto: *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Roma/Bari: Laterza 1995 (=Biblioteca di cultura moderna, 1076), S. 3–39.
- Baldi, Guido: »Crisi del soggetto e maschera estetica nel ›Piacere‹«, in: *Moderna* Bd. 2/2000, S. 41–65.
- Baldi, Guido: »Crisi del soggetto e maschera estetica nel Piacere«, in: Baldi, Guido: *Le ambiguità della ›decadenza‹. D'Annunzio romanziere*, Napoli: Liguori 2008 (=Critica e letteratura, 82), S. 7–42.
- Bärberi Squarotti, Giorgio: »La donna ideale: Svevo, d'Annunzio, non senza Leopardi«, in: Bärberi Squarotti, Giorgio: *La scrittura verso il nulla: D'Annunzio*, Torino: Genesis 1992 (=Monete & parole, 9), S. 175–182.
- Barilli, Renato: *D'Annunzio in prosa*, Milano: Mursia 1993 (=Civiltà letteraria del Novecento: Saggi, 55).

- Beccaria, Gian Luigi: »Figure ritmico-sintattiche della prosa dannunziana«, in: Beccaria, Gian Luigi (Hrsg.): *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi Dante, Pascoli, d'Annunzio*, Torino: Einaudi 1975 (=Nuova biblioteca scientifica Einaudi, 49), S. 285–318.
- Behrens, Rudolf: »Metaphern des Ich. Romaneske Entgrenzungen des Subjekts bei D'Annunzio, Svevo, Pirandello«, in: Rothemann, Sabine (Hrsg.): *Die literarische Moderne in Europa, 3 Vol., Vol. 1: Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 334–356.
- Behrens, Rudolf: »Roma e Venezia nell'ottica del decadentismo e del futurismo«, in: Winter, Susanne (Hrsg.): *Venezia, Roma: due città fra paralleli e contrasti*, Roma/Venezia: Edizioni di storia e letteratura/Centro tedesco di studi veneziani 2006 (=Venetiana, 3), S. 125–146.
- Binni, Walter: *La Poetica del decadentismo*, Firenze: Sansoni 1949 (=Biblioteca sanzoniana critica, 13).
- Bocelli, Arnaldo: »Il primo romanzo di D'Annunzio«, in: Macchia, Giovanni (Hrsg.): *Studi sulla letteratura dell'Ottocento: in onore di Pietro Paolo Trompeo*, Napoli: Ed. Scientifiche italiane 1959 (=Collana di saggi, 20), S. 434–446.
- Brinkley, Edward S.: »Homosexuality as (Anti)Illness: Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray and Gabriele D'Annunzio's Il Piacere«, in: *Studies in Twentieth Century* Bd. 22/1998, S. 61–82.
- Brittnacher, Hans Richard: *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2001 (=Literatur, Kultur, Geschlecht: Große Reihe, 18).
- Burrini, Giorgio: »Le pitture del Piacere. Note e riflessioni in margine alla lettura del Piacere di D'Annunzio«, in: *Il lettore di provincia* Bd. 1/2004, S. 37–42.
- Caburlotto, Filippo: *D'Annunzio e lo specchio del romanzo. Sdoppiamenti, rifrazioni, giochi d'immagini*, Venezia: Cafoscarina 2007.
- Cadonici, Roberto: *Come leggere il piacere di Gabriele d'Annunzio*, Milano: Mursia 1990 (=Come leggere, 23).
- Calìaro, Ilvano: »Fra Trinità dei Monti e Fontenay-aux-Roses. Intorno a Sperelli e a Des Esseintes«, in: Rasi, Donatella (Hrsg.): *Miscellanea di studi in onore di Giovanni Da Pozzo*, Roma/Padova: Antenore 2004 (=Miscellanea erudita, N. S., 68), S. 619–633.
- Cantelmo, Marinella: »Il creatore senza creazione: Il »Piacere« di Gabriele d'Annunzio«, in: *Otto/Novecento* Bd. 19/1995, S. 65–106.
- Cantelmo, Marinella: *Il piacere dei lettori. D'Annunzio e la comunicazione letteraria*, Ravenna: Longo 1996 (=L'interprete, 57).
- Cantelmo, Marinella: *Il cerchio e la figura. Miti e scenari nei romanzi di Gabriele D'Annunzio*, Lecce: Manni 1999 (=Antifone, 5).
- Cappellini, Milva Maria/Zollino, Antonio (Hrsg.): *D'Annunzio e dintorni. Studi per Ivanos Ciani*, Pisa: ETS 2006 (=Letteratura italiana, 9).
- Ciani, Ivanos/Papponetti, Giuseppe (Hrsg.)/Cappellini, Milva Maria (Hrsg.): *Esercizi dannunziani. Prefazione di Pietro Gibellini*, Pescara: Edians 2001.
- Clerici, Ergisto: *Appunti di grammatica e sintassi nella formazione della prosa italiana dagli inizi dell'800 al '900. Critica della trasgressione*, Milano: Arcipelago 1988 (=Letteratura italiana, 3).

- Colia, Antonio: »D'Annunzio, Nietzsche e il superuomo. In margine al giudizio di Croce sul poeta abruzzese«, in: *Rivista di Studi Crociani* Bd. 18/1981, S. 375–395.
- Desideri, Giovannella: »Al di qua del superuomo. Note sul ›Piacere‹ e il ›Trionfo della morte‹«, in: *Es. Materiali per il '900* Bd. 12–13/1980, S. 113–123.
- Drost, Wolfgang: »Negative Idealität im Denken Gabriele D'Annunzios: Eine Lektüre des Romans *Il Piacere* (1889)«, in: *Italienische Studien* Bd. 3/1980, S. 45–57.
- Durzak, Manfred: »Ästhetizismus und die Wende zum 20. Jahrhundert. Gabriele D'Annunzio, Hugo von Hofmannsthal und Stefan George«, in: Vietta, Silvio/Spedicato, Dirk/Kemper, Eugenio (Hrsg.): *Das Europa-Projekt der Romantik und die Moderne. Ansätze zu einer deutsch-italienischen Mentalitätsgeschichte*, Tübingen: Niemeyer 2005 (=Reihe der Villa Vigoni, 17), S. 143–157.
- Eskelinen, Helena: »Forms of Ekphrasis in D'Annunzio's *The Child of Pleasure*«, in: Eilittä, Leena (Hrsg.): *Intermedial arts. Disrupting, remembering, and transforming media*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Pub. 2012, S. 97–111.
- Fava, Mario Di: »La Roma del ›Piacere‹ e delle ›Elegie romane‹«, in: *Studi romani* Bd. 11/1963, S. 30–49.
- Fazio Alberti, Margherita Di: »Sinonimie e antinomie nel ›Piacere‹«, in: *Es. Materiali per il '900* Bd. 12–13/1980, S. 155–166.
- Felice, Angela: *Introduzione a D'Annunzio*, Roma/Bari: Laterza 1991 (=Gli scrittori, 28).
- Ficara, Giorgio: »L'eternità infranta. Illusionismi dannunziani«, in: *Lettere italiane* Bd. 54/2002, S. 363–378.
- Föcking, Marc: »Fra le pura dita l'ostia santa«. Die Sakralisierung des Profanen in den Romanen D'Annunzios«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift NF* Bd. 41/1991, S. 189–213.
- Fratnik, Marina: »Objets figuratifs et métaphores picturales dans *Il Piacere* de G. d'Annunzio. Entre les mises en scène du dilettante esthète et les artifices de la création littéraire«, in: *Per leggere* Bd. 20/2011, S. 145–196.
- Garosi, Linda: »El personaje del esteta en la obra narrativa de Gabriele d'Annunzio y Ramón del Valle-Inclán: análisis y valoración«, in: *Analecta Malacitana (AnMal electrónica)* Bd. 27/2009, S. 69–87.
- Gatti, Guglielmo: »I romanzi della rosa (*Il Piacere*, *L'Innocente*, *Il Trionfo della morte*)«, in: *Osservatore Politico Letterario* Bd. 9/1963, S. 79–99.
- Gochin Raffaelli, Lara: »From heavenly virtue to Cardinal Sin: Dante's Beatrice and D'Annunzio's Elena«, in: *Italica* Bd. 90/2013, S. 567–580.
- Goudet, Jacques: *D'Annunzio romanziere*, Firenze: Olschki 1976 (=Lettere italiane: Biblioteca, 15).
- Guarnieri, Alberico: *Sguardi, maschere, seduzioni. Da Verga a Tozzi*, Cosenza: Pellegrini 2007 (=La selva dell'immaginario, 5).
- Guglielminetti, Marziano: »L'orazione di D'Annunzio«, in: Guglielminetti, Marziano/Zaccaria, Giuseppe (Hrsg.): *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Vercelli: Mercurio 2007 (=Collana studi umanistici: Nuova serie, 5), S. 7–62.
- Hausmann, Frank-Rutger: »Dekadentismus und Hermaphroditismus in Gabriele D'Annunzios Roman ›Il Piacere‹«, in: *Beiträge zur Romanischen Philologie* Bd. XXVII/1988, S. 83–100.

- Hausmann, Frank-Rutger: *Literatur und Kunst um die Jahrhundertwende – Gabriele D’Annunzio und die bildende Kunst* (1997), urn:nbn:de:bsz:25-freidok-3528 (04.09.16).
- Hinterhäuser, Hans: »D’Annunzio e la Germania«, in: Mariano, Emilio (Hrsg.): *L’arte di Gabriele d’Annunzio. Atti del convegno internazionale di studio: Venezia, Gardone Riviera, Pescara 7–13 ottobre 1963*, Milano: Mondadori 1986, S. 439–461.
- Hinterhäuser, Hans (Hrsg.): *Fin de siècle. Gestalten und Mythen*, München: Fink 1977.
- Jonard, Norbert: »D’Annunzio romanziere decadente«, in: *Quaderni del Vittoriale* Bd. 36/1982, S. 25–48.
- Küpper, Joachim: »Dekadenz. Zu Gabriele D’Annunzios *Il Piacere*«, in: *Poetica* Bd. 29/1997, S. 198–233.
- Lorenzini, Niva: *Il segno del corpo (saggio su d’Annunzio)*, Roma: Bulzoni 1984 (=Biblioteca di cultura, 272).
- Marabini Moevs, Maria Teresa: *Gabriele d’Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, L’Aquila: Japadre 1976 (=Lo scandaglio).
- Marabini Moevs, Maria Teresa: »Gabriele D’Annunzio e Schopenhauer«, in: Valesio, Paolo (Hrsg.): *D’Annunzio a Yale. Atti del convegno (Yale University, 26–29 marzo 1988)*, Brescia: Fondazione del Vittoriale degli Italiani 1989 (=Quaderni dannunziani, 3–4), S. 263–282.
- Mariano, Emilio (Hrsg.): *D’Annunzio e il simbolismo europeo. Atti del convegno di studio, Gardone Riviera, 14–15–16 settembre 1973*, Milano: Il Saggiatore 1976 (=Il filo di Arianno, 1).
- Mazzarella, Arturo: »Pratica formale e produzione ideologica de *Il piacere*«, in: *Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell’Università di Napoli* Bd. 19/1976–77, S. 271–321.
- Mazzarella, Arturo: *Il piacere e la morte. Sul primo D’Annunzio*, Napoli: Liguori 1983 (=Biblioteca: Letterature, 2).
- Mutterle, Anco Marzio: *Gabriele d’Annunzio. Introduzione e guida allo studio dell’opera dannunziana. Storia e antologia della critica*, Firenze: Le Monnier 1980 (=Profili letterari, 23).
- Natali, Giulia: »I tempi di Andrea Sperelli«, in: Natali, Giulia: *Le verità della menzogna da Sperelli a Zeno*, Roma: Bulzoni 1979 (=Biblioteca di cultura, 156), S. 29–50.
- Nicolai, Pietro: *Dal deismo all’ateismo, ovvero Il processo al cristianesimo. Un testimone esemplare: Gabriele D’Annunzio*, Roma: Nova Millennium Romae 2002.
- Nozzoli, Anna: »Il libro di versi di Andrea Sperelli«, in: Nozzoli, Anna: *Voci di un secolo. Da D’Annunzio a Cristina Campo*, Roma: Bulzoni 2000 (=Biblioteca di cultura, 590), S. 13–34.
- Oliva, Gianni: »Andrea Sperelli e l’invenzione del mondo«, in: Oliva, Gianni: *D’Annunzio e la poetica dell’invenzione*, Milano: Mursia 1992 (=Civiltà letteraria del Novecento: Saggi, 53), S. 19–49.
- Oliva, Gianni: *D’Annunzio e la malinconia*, Milano: Mondadori 2007 (=Ricerca).
- Panacchione, Rita: »Gabriele D’Annunzio: verso la negazione del romanzo nei labirinti della scrittura«, in: *Studi novecenteschi* Bd. 74/2007, S. 383–396.
- Panicali, Anna: »L’idea di bellezza nelle cronache, nelle Favole mondane, nel Piacere di Gabriele D’Annunzio«, in: *Rivista di letteratura italiana* Bd. 20/2002, S. 127–148.
- Petrocchi, Giorgio: »D’Annunzio e la tecnica del Piacere«, in: *Lettere italiane* Bd. 12/1960, S. 168–179.

- Pierangeli, Fabio: *Destini e identità romane da D'Annunzio ai contemporanei*, Roma: Edilet 2008 (=Voltaire, 2).
- Pieri, Giuliana: »D'Annunzio e il preraffaellismo inglese«, in: *Letteratura e arte* Bd. 2/2004, S. 203–215.
- Pireddu, Nicoletta: »Il divino pregio del dono: Andrea Sperelli's Economy of Pleasures«, in: *Annali d'Italianistica* Bd. 25/1997, S. 175–201.
- Pupino, Angelo Raffaele: *D'Annunzio. Letteratura e vita*, Roma: Salerno 2002 (=Studi e saggi, 27).
- Ragone, Giovanni: »Il Piacere« di Gabriele D'Annunzio«, in: Albero Asor Rosa (Hrsg.): *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, 13 Vol., Vol. 3, Torino: Einaudi 1995.
- Raimondi, Ezio: »Dal simbolo al segno.«, in: Raimondi, Ezio (Hrsg.): *Il silenzio della Gorgone*, Bologna: Zanichelli 1980 (=La parola letteraria, 1).
- Reynolds, Mary T.: »Joyce's Villanelle and D'Annunzio's Sonnet Sequence«, in: *Journal of Modern Literature* Bd. 5/1976, S. 19–45.
- Ritter-Santini, Lea: »Die Krallen der Chimäre. Gabriele D'Annunzios sprachliche Invention«, in: Ritter-Santini, Lea: *Lesebilder. Essays zur europäischen Literatur*, Stuttgart: Klett-Cotta 1978, S. 212–250.
- Roda, Vittorio: *Il soggetto centrifugo. Studi sulla letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Bologna: Pàtron 1984 (=L'esperienze critica, 6).
- Russo-Bullaro, Maria Grazia: »A proposito del diario di Maria Ferrès da *Il piacere* di D'Annunzio«, in: *Gradiva* Bd. 4/1990–91, S. 140–142.
- Scarano Lugnani, Emanuela: *D'Annunzio*, Roma/Bari: Laterza²1990 (¹1976).
- Schnapp, Jeffrey: »Nietzsche's Italian Style: Gabriele D'Annunzio«, in: *Stanford Italian Review* Bd. 6/1986, S. 265–277.
- Schnapp, Jeffrey: »Nietzsche's Italian Style: Gabriele D'Annunzio«, in: Harrison, Thomas (Hrsg.): *Nietzsche in Italy*, Saratoga: ANMS Libri 1988, S. 247–263.
- Scholler, Dietrich: »Rom in Weiß. Stadt und Traum in Gabriele D'Annunzios Roman *Il piacere*«, in: Goumegou, Susanne/Guthmüller, Marie (Hrsg.): *Traumwissen und Traumpoetik. Nirische Schreibweisen von der literarischen Moderne bis zur Gegenwart*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 85–104.
- Senardi, Fulvio: »Il Piacere di Gabriele D'Annunzio: modi di narrare e strategie comunicative«, in: *Studia Romanica et Anglica Zabradiensia* Bd. XXIX/1994, S. 115–133.
- Sipala, Paolo Mario: »Estetismo ed erotismo nel »Piacere« di Gabriele D'Annunzio«, in: Sipala, Paolo Mario: *Poeti e politici da Dante a Quasimodo. Saggi e letture*, Palermo: Palumbo 1994 (=Bibliotheca, 5), S. 273–279.
- Siviglia, Barbara: *Il piacere e The picture of Dorian Gray. Estetica decadente a confronto*, Firenze: Atheneum 2005 (=Collezione Oxenford, 159).
- Spackman, Barbara: »Nietzsche, D'Annunzio, and the Scene of Convalescence«, in: *Stanford Italian Review* Bd. 6/1986, S. 141–157.
- Tosi, Guy: »La Tentation symboliste chez D'Annunzio (1890–1893)«, in: Castex, Pierres-Georges (Hrsg.): *Autour du Symbolisme*, Paris: Librairie José Corti 1955, S. 285–296.
- Tosi, Guy: »D'Annunzio découvre Nietzsche (1892–1894)«, in: *Italianistica* Bd. 2/1973, S. 481–513.
- Tosi, Guy: »Influences françaises sur la langue et le style de D'Annunzio: De L'Isottèo au Piacere«, in: *Rivista di Letteratura moderna e comparate* Bd. 31/1978, S. 22–53.

- Tosi, Guy: »Les sources francaises de l'esthetisme d'Andrea Sperelli«, in: *Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana* Bd. 7/1978, S. 20–44.
- Tosi, Guy: »Quelques sources de l'erotisme d'Andrea Sperelli«, in: *Quaderni del Vittoriale* Bd. 9/1978, S. 5–16.
- Tosi, Guy: »L'influence de Paul Bourget dans l'œuvre de G. D'Annunzio«, in: Martin-Gistucci, Marie-Gracieuse/Aubert, Jean (Hrsg.): *Paul Bourget et l'Italie. Publ. à l'occasion du cinquantenaire de la mort de Paul Bourget*, Genève: Slatkine 1985 (=Bibliothèque Franco Simone, 14), S. 173–201.
- Tropeano, Francesco: *Saggio sulla Prosa dannunziana. Con un ricordo di Francesco Tropeano a cura di G. Raniolo. Presentazione di Mario Fubini*, Firenze: Le Monnier 1962 (=Quaderni di letteratura e d'arte, 20).

Hofmannsthal

- Alewyn, Richard: »Hofmannsthals Anfang: ›Gestern‹ (1949)«, in: Alewyn, Richard (Hrsg.): *Über Hugo von Hofmannsthal*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967 (=Kleine Vandenhoeck-Reihe, 57, 57a, 57b), S. 46–63.
- Alwast, Jendris: *Die Spannung von Welt und Mensch in den lyrischen Dramen Hugo von Hofmannsthals*, Frankfurt a. M.: Haag und Herchen 1976.
- Aspetsberger, Friedbert: »Hofmannsthal und D'Annunzio. Formen des späten Historismus«, in: Aspetsberger, Friedbert (Hrsg.): *Der Historismus und die Folgen. Studien zur Literatur in unserem Jahrhundert*, Frankfurt a. M.: Athenäum 1987 (=Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur, 14), S. 45–107.
- Bauer, Roger: »Eine ›Décadence, die sich Gänsefüßchen gefallen lassen muß‹. Anmerkungen zur Literatur des Wiener ›fin de siècle‹«, in: Zeman, Herbert (Hrsg.): *Die österreichische Literatur. Eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung, Teil 1*, Graz: Akad. Druck- und Verl.-Anst. 1989, S. 273–278.
- Bollnow, Otto Friedrich: *Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuerer Dichter: 8 Essays*, Stuttgart: Kohlhammer ³1972 (¹1955), S. 15–30, zitiert nach, http://otto-friedrich-bollnow.de/getmedia.php/_media/ofbg/201411/79v0-orig.pdf, S. 15–30 (01.09.16).
- Bosse, Anke: »Dichter steht gegen Dichter und Epoche gegen Epochen. Hofmannsthal zwischen Goethe und Moderne«, in: Perels, Christoph/Feilchenfeldt, Konrad (Hrsg.): *Goethezeit-Zeit für Goethe. Auf den Spuren deutscher Lyriküberlieferung in die Moderne: Festschrift für Christoph Perels zum 65. Geburtstag*, Tübingen: Niemeyer 2003, S. 391–403.
- Böschenstein, Bernhard: »Hofmannsthal und der europäische Symbolismus«, in: *Hofmannsthal-Forschungen* Bd. 2/1974, S. 73–86.
- Böschenstein, Bernhard: »Hofmannsthal und die Kunstreligion um 1900«, in: Braungart, Wolfgang/Fuchs, Gotthard/Koch, Manfred (Hrsg.): *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. 3 Vol., Vol. 2: Um 1900*, Paderborn: Schöningh 1998, S. 111–121.
- Briese-Neumann, Gisa: *Ästhet - Dilettant - Narziss. Untersuchungen zur Reflexion der Fin-de-siècle-Phänomene im Frühwerk Hofmannsthals*, Frankfurt a. M./Bern/New York: Lang 1985.

- Brittnacher, Hans Richard: »Die Depressionen des Historismus und der Traum vom Übermenschen. Über Hofmannsthal und D'Annunzio«, in: Rubino, Liborio Mario (Hrsg.): *Latinità e germanesimo. Incontri e scontri culturali fra Ottocento e Novecento. Atti del Colloquio italo-tedesco di Palermo, 20–21 maggio 1994*, Palermo: Flaccovio 1995 (=Linguaggi incrociati, 8), S. 9–24.
- Collel, Michael: *Der Seele gottverfluchte Hundegrotte. Poetische Gestaltung und gedankliche Struktur von ars vivendi und ars moriendi im Frühwerk Hugo von Hofmannsthals*, Frankfurt a. M./Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien: Lang 2006 (=Trierer Studien zur Literatur, 46).
- Eilert, Heide: »daß man über die Künste überhaupt fast gar nicht reden soll«. Zum Kunst-Essay um 1900 und zur Pater-Rezeption bei Hofmannsthal, Rilke und Borchardt«, in: Beyer, Andreas (Hrsg.): *Jugendstil und Kulturkritik. Zur Literatur und Kunst um 1900*, Heidelberg: Winter 1999 (=Jenaer germanistische Forschungen, 7), S. 51–72.
- Gisbertz, Anna-Katharina: *Stimmung – Leib – Sprache – Eine Konfiguration in der Wiener Moderne*, München: Fink 2009.
- Grundmann, Heike: *Mein Leben zu erleben wie ein Buch. Hermeneutik des Erinnerns bei Hugo von Hofmannsthal*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003 (=Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, 447).
- Hoppe, Manfred: *Literatentum, Magie und Mystik im Frühwerk Hugo von Hofmannsthals*, Berlin: De Gruyter 1968 (=Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der Germanischen Völker: N. F., 28 (125)).
- Jacobs, Angelika: »Den ›Geist der Nacht‹ sehen. Stimmungskunst in Hofmannsthals lyrischen Dramen«, in: Grage, Joachim (Hrsg.): *Literatur und Musik in der klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und intermediale Poetologien*, Würzburg: Ergon 2006 (=Klassische Moderne, 8), S. 107–134.
- Jacobs, Angelika: »Den ›Geist der Nacht‹ sehen. Stimmungskunst in Hofmannsthals lyrischen Dramen«, in: *HvH online*, URL: www.navigare.de/hofmannsthal/PDF-Geist.pdf, S. 1–28 (30.07.2016).
- Jäger-Trees, Corinna: *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes*, Bern/Stuttgart: Haupt 1988 (=Sprache und Dichtung: NF, 38).
- Klinger, Kurt: »Lyrisches Drama – Lyrisches Lebensgefühl. Zur Theaterkunst de Wiener Jahrhundertwende«, in: *Literatur und Kritik* Bd. XXIV/1989, S. 353–366.
- Koch, Manfred: *Mnemotechnik des Schönen. Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus*, Tübingen: Niemeyer 1988 (=Studien zur deutschen Literatur, 100).
- Köster, Udo: *Die Überwindung des Naturalismus. Begriffe, Theorien und Interpretationen zur deutschen Literatur um 1900*, Hollfeld: Beyer 1979 (=Analysen und Reflexionen, 35).
- Marianelli, Marianello: *Hugo von Hofmannsthal: La »pre-esistenza«*, Pisa: Nistri-Lischi 1963.
- Mazza, Ethel de Matala: *Dichtung als Schau-Spiel. Zur Poetologie des jungen Hugo von Hofmannsthal*, Frankfurt a. M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Lang 1995 (=Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland, 23).
- Meyer-Wendt, Hans-Jürgen: *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*, Heidelberg: Quelle und Meyer 1973.

- Mommsen, Katharina: »Loris und Nietzsche. Hofmannsthals *Gestern* und frühe Gedichte in neuer Sicht«, in: *German Life & Letters* Bd. 1/1980–81, S. 49–63.
- Monti, Claudia: »Mach und die oesterreichische Literatur: Bahr, Hofmannsthal, Musil«, in: Farese, Giuseppe (Hrsg.): *Akten des Internationalen Symposiums »Arthur Schnitzler und seine Zeit«*, Bern/Frankfurt a. M./New York: Lang 1985 (=Jahrbuch für internationale Germanistik: Reihe A, Kongreßberichte, 13), S. 263–283.
- Neumann, Gerhard: »Proverb in Versen oder Schöpfungsmysterium? Hofmannsthals Einakter zwischen Sprach-Spiel und Augen-Blick«, in: *Hofmannsthal: Jahrbuch zur europäischen Moderne* Bd. 1/1993, S. 183–234.
- Ohl, Hubert: »Das Schattenspiel des Lebens: Die Frage nach dem rechten Leben in Hofmannsthals kleinen Dramen. Eine Einführung«, in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* Bd. XXXIII/2000, S. 209–225.
- Pestalozzi, Karl: »Der Mythos des erhöhten Augenblicks bei Hugo von Hofmannsthal«, in: Sauerland, Karol (Hrsg.): *Melancholie und Enthusiasmus. Studien zur Literatur- und Geistesgeschichte der Jahrhundertwende: eine internationale Tagung, veranstaltet vom Österreichischen Kulturinstitut in Bachtok/Polen, Oktober 1985*, Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris: Lang 1988, S. 13–31.
- Pickerodt, Gerhart: *Hofmannsthals Dramen. Kritik ihres historischen Gehalts*, Stuttgart: Metzler 1968 (=Studien zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, 5).
- Raponi, Elena: »La ›dissoluzione‹ dell'Io e il problema della responsabilità in Hugo von Hofmannsthal«, in: Forti, Gabrio/Mazzucato, Claudia/Visconti, Arianna (Hrsg.): *Giustizia e letteratura. Vol. 1*, Milano: Vita e Pensiero 2012, S. 196–211.
- Raponi, Elena: *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, Milano: V & P Università 2002 (=Lingue e letterature straniere: Ricerche).
- Rey, William H.: »Die Drohung der Zeit in Hofmannsthals Frühwerk«, in: *Euphorion* Bd. 48/1954, S. 280–310.
- Rey, William H.: »Die Drohung der Zeit in Hofmannsthals Frühwerk«, in: Bauer, Sibylle (Hrsg.): *Hugo von Hofmannsthal*, Darmstadt: Wiss. Buchges.: 1968 (=Wege der Forschung, 183), S. 165–206.
- Renner, Ursula: »Das Erlebnis des Sehens. Zu Hofmannsthals produktiver Rezeption bildender Kunst«, in: Renner, Ursula/Schmid, G. Bärbel (Hrsg.): *Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 285–305.
- Rieckmann, Jens: *Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im fin de siècle*, Königstein: Athenäum 1985.
- Rider, Jacques Le: *Hugo von Hofmannsthal: Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende. Aus dem Frz. von Leopold Federmair*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1997 (=Nachbarschaften: humanwissenschaftliche Studien, 6).
- Schels, Evelyn: *Die Tradition des lyrischen Dramas von Musset bis Hofmannsthal*, Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris: Lang 1990 (=Europäische Hochschulschriften: Reihe I, Dt. Sprache und Literatur, 1100).
- Seward, Desmond: *The burning of the vanities. Savonarola and the Borgia Pope*, Stroud: Sutton 2006.
- Sondrup, Steven P.: »The context and concepts of ›Leben‹ in the poetry of Hugo von Hofmannsthal«, in: *Colloquia germanica* Bd. 11/1978, S. 289–297.

- Stoupy, Joëlle: *Maître de l'heure. Die Rezeption Paul Bourgets in der deutschsprachigen Literatur um 1890: Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Leopold von Andrian, Heinrich Mann, Thomas Mann und Friedrich Nietzsche*, Frankfurt a. M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Lang 1996 (=Analysen und Dokumente, 35).
- Szondi, Peter: *Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 4: Das lyrische Drama des Fin de siècle*, hrsg. v. Henriette Beese, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975 (=Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 90).
- Tarot, Rolf: *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*, Tübingen: Niemeyer 1970.
- Thomasberger, Andreas: »Hofmannsthals Poems and Lyric Dramas«, in: Kovach, Thomas A. (Hrsg.): *A companion to the works of Hugo von Hofmannsthal*, Rochester: Camden House 2002 (=Studies in German literature, linguistics, and culture), S. 47–63.
- Wiethölter, Waltraud: *Hofmannsthal oder die Geometrie des Subjekts: psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk*, Tübingen: Niemeyer 1990 (=Studien zur deutschen Literatur, 106).
- Wunberg, Gotthart: *Der frühe Hofmannsthal: Schizophrenie als dichterische Struktur. Mit einer umfassenden Bibliographie zur Sekundärliteratur*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer 1965 (=Sprache und Literatur, 25).

Wilde

- Alley, Henry: »The Gay Artist as Tragic Hero in The Picture of Dorian Gray«, in: *CLCWeb* Bd. 11/2009, S. 2–9.
- Aquien, Pascal: »Entre Dionysos et Apollon: pour une lecture nietzschéenne de Wilde«, in: *Études anglaises* Bd. 49/1996, S. 168–179.
- Aquien, Pascal: »De l'objet à l'abject: la nature de l'œuvre d'art dans The Picture of Dorian Gray«, in: Brugière, Bernard/Lemardeley, Marie-Christine/Topia, André (Hrsg.): *L'art dans l'art. Littérature, musique et arts visuels (monde anglophone)*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle 2000, S. 27–41.
- Bà, Paolo: *Dorian Gray: un mito vittoriano*, Urbino: Quattro Venti 1982 (=Materiali).
- Bach, Susanne: *Theatralität und Authentizität zwischen Viktorianismus und Moderne. Romane von Henry James, Thomas Hardy, Oscar Wilde und Wilkie Collins*, Tübingen: Narr 2006 (=Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, 65).
- Baker, Houston A.: »A Tragedy of the Artist: The Picture of Dorian Gray«, in: *Nineteenth-Century Fiction* Bd. 24/1969, S. 349–355.
- Becker-Leckrone, Megan: »Oscar Wilde (1854–1900): Aesthetics and Criticism«, in: Wolfreys, Julian (Hrsg.): *The Continuum encyclopedia of modern criticism and theory*, New York: Continuum 2006, S. 658–665.
- Bényei, Tamas: »Double Vision: Some Ambiguities of The Picture of Dorian Gray«, in: Dubs, Kathleen E. (Hrsg.): *Does it really mean that? Interpreting the literary ambiguous*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars 2011, S. 60–79.
- Bizzotto, Elisa: *La Mano e L'anima: Il Ritratto Immaginario Fin De Siecle*, Milano: Cisalpino 2001.

- Bonaparte, Felicia: »The (Fai)Lure of the Aesthetic Ideal and the (Re)Formation of Art: The Medieval Paradigm that Frames The Picture of Dorian Gray«, in: Utz, Richard (Hrsg.): *Medievalism in the modern world. Essays in honour of Leslie J. Workman*, Turnhout: Brepols 1998 (=Making the Middle Ages, 1), S. 227–254.
- Boyiopoulos, Kostas: »Simulation in The Picture of Dorian Gray: Echoing Hamlet, Anticipating Baudrillard, and the Comparative«, in: *Comparative Critical Studies* Bd. 11/2014, S. 7–27.
- Brackett, Victoria: »Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray as Secular Scripture«, in: *The Wildean* Bd. 32/2008, S. 43–56.
- Breuer, Horst: »Der Fleck und die Schande: Scham im Werk Oscar Wildes«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* Bd. 53/2003, S. 221–240.
- Breuer, Horst: »Oscar Wilde's Dorian Gray and Shakespeare's Sonnets«, in: *English Language Notes* Bd. 42/2004, S. 59–68.
- Broich, Ulrich: »Der negative Bildungsroman der neunziger Jahre«, in: Pfister, Manfred (Hrsg.): *Die Nineties. Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*, München: Francke 1983 (=Uni-Taschenbücher, 1233), S. 197–226.
- Broich, Ulrich: »Kult und Zerfall des Subjekts als Thema der englischen Literatur am Ausgang des 19. Jahrhunderts«, in: Fetz, Reto Luzius (Hrsg.): *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität. Vol. 2*, Berlin: De Gruyter 2010 (=European cultures, 11), S. 1020–1038.
- Buckler, William E.: »The Picture of Dorian Gray: An Essay in Aesthetic Exploration«, in: *Victorians Institute Journal* Bd. 18/1990, S. 135–174.
- Buda, Agata: »The Time and Space of Antiquity in The Picture of Dorian Gray by Oscar Wilde«, in: Budzowska, Malgorzata/Czerwinska, Jadwiga (Hrsg.): *Ancient Myths in the Making of Culture*, Frankfurt: Lang 2015, S. 101–112.
- Budziak, Anna: »Oscar Wilde's refutation of ›depth‹ in The picture of Dorian Gray: a reading«, in: *Brno studies in English* Bd. 30/2004, S. 135–145.
- Buma, Michael: »The Picture of Dorian Gray, or, The Embarrassing Orthodoxy of Oscar Wilde«, in: *Victorian Newsletter* Bd. 107/2005, S. 18–25.
- Cambray, Carole: »The Impossible Paradox: the Representation of Time in Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray«, in: *Interfaces* Bd. 20/2002, S. 27–45.
- Carens, Timothy L.: »Restyling the Secret of the Opium Den«, in: Taylor, Marvin J./Dever, Carolyn (Hrsg.): *Reading Wilde. Querying spaces: an exhibition commemorating the 100th anniversary of the trials of Oscar Wilde*, New York: Fales Library 1995, S. 65–75.
- Carroll, Joseph: »Aestheticism, Homoeroticism, and Christian Guilt in The Picture of Dorian Gray«, in: *Philosophy and Literature* Bd. 29/2005, S. 286–304.
- Carroll, Joseph: *Reading human nature. Literary Darwinism in theory and practice*, Albany: State University of New York Press 2011.
- Cartledge, Paul: »The Importance of Being Dorian: An Onomastic Gloss on the Hellenism of Oscar Wilde«, in: *Hermathena* Bd. 147/1989, S. 7–15.
- Castle, Gregory: *Reading the modernist Bildungsroman*, Gainesville: Univ. Press of Florida 2006.
- Clausson, Nils: »Culture and Corruption: Paterian Self-Development versus Gothic Degeneration in Oscar Wilde's ›The Picture of Dorian Gray‹«, in: *Papers on Language and Literature* Bd. 39/2003, S. 339–364.

- Cohen, Ed.: »Writing Gone Wilde: Homoerotic Desire in the Closet of Representation«, in: Gagnier, Regenia (Hrsg.): *Critical essays on Oscar Wilde*, New York: Hall 1991 (=Critical essays on British literature), S. 68–87.
- Cohen, Philipp K.: *The moral vision of Oscar Wilde*, Rutherford: Fairleigh Dickinson 1978, S. 100–155.
- Craft, Christopher: »Come See About Me: Enchantment of the Double in The Picture of Dorian Gray«, in: *Representations* Bd. 91/2005, S. 109–136.
- Davis, Helen H.: »I seemed to hold two lives«: Disclosing Circumnarration in Villette and The Picture of Dorian Gray«, in: *Narrative* Bd. 21/2013, S. 198–220.
- Davis, Michael: »Mind and Matter in The Picture of Dorian Gray«, in: *Victorian Literature and Culture* Bd. 41/2013, S. 547–560.
- Dawson, Terence Richard: »The Dandy in the Picture of Dorian Gray: Towards an Archetypal Theory of Wit«, in: *New comparison* Bd. 3/1987, S. 133–142.
- Dawson, Terence Richard: »Fear of the feminine in The Picture of Dorian Gray«, in: *Psychoanalytic review* Bd. 77/1990, S. 263–280.
- Delabroy, Jean: »Platon chez les dandies. Sur ›Le Portrait de Dorian Gray‹ d'Oscar Wilde«, in: *Littérature* Bd. 25/1977, S. 42–63.
- Dellamora, Richard: »Representation and Homophobia in The Picture of Dorian Gray«, in: *The Victorian Newsletter* Bd. 73/1988, S. 28–31.
- Dickson, Donald R.: »In a mirror that mirrors the soul«: Masks and Mirrors in Dorian Gray«, in: *English Literature in Transition* Bd. 26/1983, S. 5–15.
- Duggan, Patrick: »The Conflict Between Aestheticism and Morality in Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray«, in: *Boston University Arts & Sciences Writing Program* Bd. 1/2009, S. 60–68.
- Durand-Le Guern, Isabelle: »Vieillir en esthète: Le portrait de Dorian Gray et la Mort à Venise«, in: Montandon, Alain (Hrsg.): *Eros, blessures et folie. Détresses du vieillir: actes du Colloque ›Eros, Blessures et Folie. Détresses du Vieillir‹, à Clermont les 10–11–12 juin 2004*, Clermont-Ferrand: Presses Univ. Blaise Pascal 2006 (=Littératures), S. 209–220.
- Eells, Emily: »More than a Coincidence? The Pre-Raphaelites and the Sibyl Vane Subplot of The Picture of Dorian Gray«, in: *Anglo-Saxonica* Bd. 26/2008, S. 257–278.
- Ellmann, Richard: *Oscar Wilde*, London: Penguin books 1988 (=A Penguin book), S. 409–492.
- Endres, Nikolai: »Panta Rhei: André Gide's Les Nourritures Terrestres, Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray, and Walter Pater's ›Conclusion««, in: *Romance Notes* Bd. 41/2001, S. 209–221.
- Eusebi, Madame: »The Devil in Dorian Gray«, in: *Mythes, Croyances et Religions dans le Monde Anglo-Saxon* Bd. 5/1987, S. 85–89.
- Evangelista, Stefano (Hrsg.): *The reception of Oscar Wilde in Europe*, London: Continuum 2010 (=The reception of British and Irish authors in Europe, 18).
- Ewertowski, Ruth: *Revolution im Ich. Einweihung als Wiedergeburt in Anthroposophie und Literatur*, Stuttgart: Freies Geistesleben 2010.
- Fehr, Bernhard: »Das Gelbe Buch in Oscar Wildes Dorian Gray«, in: *Englische Studien* Bd. 55/1921, S. 237–256.
- Felski, Rita: »The Counterdiscourse of the Feminine in Three Texts by Wilde, Huysmans, and Sacher-Masoch«, in: *PMLA* Bd. 106/1991, S. 1094–1105.

- Fife, Ernelle: »The moral failure of Lewis's four loves in Oscar Wilde's The picture of Dorian Gray«, in: Sturgis, Amy H. (Hrsg.): *Past watchful dragons. Fantasy and faith in the world of C. S. Lewis*, Altadena: Mythopoeic Press 2007, S. 109–123.
- Forbes, Shannon: *Women's transition from Victorian to contemporary identity as portrayed in the modern novel*, Lewiston: Edwin Mellen Press 2006.
- Frankel, Nicholas: »Vernon Lee and A. Mary F. Robinson – Two New Sources for Dorian Gray«, in: *The Wildean* Bd. 36/2010, S. 69–76.
- Franz, Thomas R.: »Abel Sánchez and Wilde's The Picture of Dorian Gray: The case of a selective intertext«, in: *Letras peninsulares* Bd. 16/2003–2004, S. 627–641.
- Fritz, Morgan: »Utopian Experimentation and Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray«, in: *Utopian Studies* Bd. 24/2013, S. 283–311.
- Gagnier, Regenia: *Idylls of the marketplace. Oscar Wilde and the Victorian public*, Stanford: Stanford Univ. Press 1986.
- Gentz, Regina: *Das erzählerische Werk Oscar Wildes*, Frankfurt a. M./Berlin: Lang 1995 (=Literarische Studien, 3).
- Genz, Julia: »Ein anderer Pygmalion – Techniken der Kunstbelebung in Joseph von Eichendorffs Das Marmorbild, Oscar Wildes The Picture of Dorian Gray und Georg Heyms Der Dieb«, in: *Arcadia* Bd. 48/2013, S. 411–435.
- Gerigk, Horst-Jürgen: »Literarische Vergänglichkeit: Notizen zu Oscar Wildes Bildnis des Dorian Gray und Hugo von Hofmannsthals Rosenkavalier mit Rücksicht auf Johann Peter Hebels Unverhofftes Wiedersehen«, in: Kapp, Volker/Kiesel, Helmuth/Lubbers, Klaus (Hrsg.): *Bilderwelten als Vergegenwärtigung und Verrätselung der Welt. Literatur und Kunst um die Jahrhundertwende*, Berlin: Duncker & Humblot 1997 (=Schriften zur Literaturwissenschaft, 12), S. 139–144.
- Gillespie, Michael Patrick: *The picture of Dorian Gray. »What the world thinks me«*, New York: Twayne 1995 (=Twayne's masterwork studies, 145).
- Gillespie, Michael Patrick: *Oscar Wilde and the poetics of ambiguity*, Gainesville: University Press of Florida 1996.
- Giovannelli, Laura: *Il principe e il satiro. (Ri)leggere Il ritratto di Dorian Gray*, Roma: Carocci 2007 (=Lingue e letteratura Carocci, 73).
- Goetsch, Paul: »Bemerkungen zur Urfassung von Wildes The Picture of Dorian Gray«, in: *Die Neueren Sprachen* Bd. 15/1966, S. 324–332.
- Gold, Barri J.: »The Domination of Dorian Gray«, in: *Victorian Newsletter* Bd. 91/1997, S. 27–30.
- Gomel, Elana: »Oscar Wilde, The Picture of Dorian Gray, and the (Un)Death of the Author«, in: *Narrativ* Bd. 12/2004, S. 74–92.
- Gordon, Jan B.: »Parody as Initiation: The Sad Education of »Dorian Gray«, in: *Criticism* Bd. 9/1967, S. 355–371.
- Green, Bernard A.: »The Effects of Distortions of the Self: A Study of The Picture of Dorian Gray«, in: *Annual of Psychoanalysis* Bd. 7/1979, S. 391–410.
- Haefner, Gerhard: »Elemente der Prosa Oscar Wildes in »The Picture of Dorian Gray«. Ein Beitrag zur ästhetischen Bewegung in England«, in: *Neusprachliche Mitteilungen aus Wissenschaft und Praxis* Bd. 24/1971, S. 31–38.
- Harris, Wendell V.: »Arnold, Pater, Wilde, and the Object as in Themselves They See It«, in: *Studies in English Literature, 1500–1900* Bd. 11/1971, S. 733–747.

- Haslam, Richard: »Melmoth« (OW): Gothic Modes in The Picture of Dorian Gray«, in: *Irish Studies Review* Bd. 12/2004, S. 303–314.
- Haslam, Richard: »Revisiting the ›Irish Dimension‹ in Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray«, in: *Victorian Literature and Culture* Bd. 42/2014, S. 267–279.
- Haslam, Richard: »The Hermeneutic Hazards of Hibernicizing Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray«, in: *English Literature in Transition, 1880–1920* Bd. 57/2014, S. 37–58.
- Hidaka, Maho: »Play on Life: Exploring the Theatrical World of ›The Picture of Dorian Gray‹«, in: *Journal of Irish Studies* Bd. 21/2006, S. 97–106.
- Hodgson, John A.: »An allusion to Arthur Conan Doyle's A Study in Scarlet in The Picture of Dorian Gray«, in: *English Language Notes* Bd. 34/1996, S. 41–45.
- Hultgren, Neil: »Oscar Wilde's Poetic Injustice in The Picture of Dorian Gray«, in: Bristow, Joseph (Hrsg.): *Wilde discoveries. Traditions, histories, archives*, Toronto: Univ. of Toronto Press 2013 (=UCLA Clark Memorial Library series, 19), S. 212–230.
- Humphreys, Kathryn: »The Artistic Exchange: Dorian Gray at the Sacred Fount«, in: *Texas Studies in Literature and Language* Bd. 32/1990, S. 522–535.
- Jaffe, Audrey: »Embodying Culture: Dorian's Wish«, in: Matthews, Pamela R./McWhirter, David (Hrsg.): *Aesthetic subjects*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 2003, S. 295–312.
- Jouve, Michel: »Le portrait de Dorian Gray, 1891, carrefour de correspondances esthétiques«, in: *Gazette des beaux-arts* Bd. 1402/1985, S. 165–175.
- Kafalenos, Emma: »The Power of Double Coding to Represent New Forms of Representation: The Truman Show, Dorian Gray, ›Blow-Up‹ and Whistler's Caprice in Purple and Gold«, in: *Poetics Today* Bd. 24/2003, S. 1–33.
- Kampmann, Sabine: »Das alternde Bild. Oscar Wildes Bildnis des Dorian Gray«, in: Schulz, Martin/Wyss, Beat (Hrsg.): *Techniken des Bildes*, München: Fink 2010, S. 27–38.
- Karschay, Stephan: *Degeneration, Normativity and the Gothic at the Fin de Siècle*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2015 (=Palgrave studies in nineteenth-century writing and culture).
- Keane, Robert N. (Hrsg.): *Oscar Wilde. The man, his writings, and his world*, New York: AMS Press 2003 (=AMS studies in the nineteenth century, 32), S. 149–162.
- Keefe, Robert: »Artist and Model in The Picture of Dorian Gray«, in: *Studies in the Novel* Bd. 5/1973, S. 63–70.
- King, Mary C.: »Typing Dorian Gray: Wilde and the Interpellated Text«, in: *Irish Studies Review* Bd. 9/2001, S. 15–24.
- King, Mary C.: »Digging for Darwin: Bitter wisdom in the picture of Dorian Gray and ›the critic as artist‹«, in: *Irish Studies Review* Bd. 12/2004, S. 315–327.
- Klein, Alfons: »Ästhetisches Rollenspiel. Zum Motiv der ›gelebten Literatur‹ in Oscar Wildes The Picture of Dorian Gray«, in: Wolpers, Theodor (Hrsg.): *Gelebte Literatur in der Literatur. Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte eines literarischen Motivs. Bericht über Kolloquien der Kommission für Literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1983–1985*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1986 (=Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen Philologisch-historische Klasse, Folge 3, 152), S. 273–297.

- Klüsener, Bea: *Konzepte des Bösen in der englischen Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014 (=Epistemata Reihe Literaturwissenschaft, 801).
- Kohl, Norbert: *Oscar Wilde. Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, Heidelberg: Winter 1980 (=Anglistische Forschungen, 143).
- Korg, Jacob: »The Rage of Caliban«, in: *University of Toronto Quarterly* Bd. 37/1967, S. 75–89.
- Lange, Stefan: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*, Trier: WTV Wiss. Verl. Trier 2003 (=Jenaer Studien zur Anglistik und Amerikanistik, 6).
- Lawler, Donald L./Knott, Charles E.: »The Context of Invention: Suggested Origins of ›Dorian Gray‹«, in: *Modern Philology* Bd. 73/1976, S. 389–398.
- Lawler, Donald: *An inquiry into Oscar Wilde's revision of The picture of Dorian Gray*, New York: Garland 1988 (=Garland publications in American and English literature).
- Liebman, Sheldon W.: »Character Design in The Picture of Dorian Gray«, in: *Studies in the Novel* Bd. 31/1999, S. 296–316.
- Lingua, Catherine: *Ces anges du bizarre. Regard sur une aventure esthétique de la Décadence*, Paris: Nizet 1995.
- Oliveira, Audie Lomar de: »The art of acting in Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray«, in: *Todas as Musas* Bd. 2/2010, S. 245–258.
- Lorang, Elizabeth: »The Picture of Dorian Gray in Context: Intertextuality and Lippincott's Monthly Magazine«, in: *Victorian Periodicals Review* Bd. 43/2010, S. 19–41.
- Louvel, Liliane: *The picture of Dorian Gray, Oscar Wilde. Le double miroir de l'art*, Paris: Ellipses 2000 (=Marque-page Littérature anglo-saxonne).
- Lynch, Sonja Froiland/Lynch, Robert Lee: »Innocence and Experience, Good and Evil, and Doppelgangers: Decadent Aesthetics in Cather's ›Consequences‹, James's ›The jolly corner‹, and Wilde's The picture of Dorian Gray«, in: Moseley, Ann/Cheney Watson, Sarah (Hrsg.): *Willa Cather and aestheticism. From Romanticism to Modernism*, Madison NJ: Rowman & Littlefield 2012 (=The Fairleigh Dickinson University Press series on Willa Cather in memory of Merrill M. Skaggs), S. 29–39.
- Machinal, Hélène: »La beauté monstrueuse dans The Picture of Dorian Gray d'Oscar Wilde (1890) et Dorian de Will Self (2002)«, in: *Les Cahiers du CEIMA* Bd. 7/2011, S. 153–175.
- Maier, Wolfgang: *Oscar Wilde: The picture of Dorian Gray. Eine kritische Analyse der anglistischen Forschung von 1962 bis 1982*, Frankfurt a. M.: Lang 1984 (=Aspekte der englischen Geistes- und Kulturgeschichte, 1).
- Martin, Robert K.: »Parody and Homage. The Presence of Pater in Dorian Gray«, in: *The Victorian Newsletter* Bd. 63/1983, S. 15–18.
- Mayer, Hans: »Rollenspiel zwischen Bürgermaske und Skandal: Das Bildnis des Dorian Gray«, in: Kohl, Norbert (Hrsg.): *Oscar Wilde im Spiegel des Jahrhunderts. Erinnerungen, Kommentare, Deutungen*, Frankfurt a. M.: Insel 2000 (=Insel-Taschenbuch, 2639), S. 234–242.
- Matsuoka, Mitsuharu: »Aestheticism and Social Anxiety in The Picture of Dorian Gray«, in: *Journal of Aesthetic Education* Bd. 29/2003, S. 77–100.
- Meier, Christel Erika: »Ewige Jugend – Rollenspiele und Identitätsprobleme in Oscar Wildes ›Das Bildnis des Dorian Gray‹«, in: *Der Deutschunterricht* Bd. 6/2008, S. 30–39.
- McGinn, Colin: *Ethics, evil, and fiction*, Oxford: Clarendon 1999.

- Mendelssohn, Michèle: *Henry James, Oscar Wilde and aesthetic culture*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007 (=Edinburgh studies in transatlantic literatures).
- Middeke, Martin: *Die Kunst der gelebten Zeit. Zur Phänomenologie literarischer Subjektivität im englischen Roman des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004 (=Text & Theorie, 1).
- Milon, Alain/Marzano, Michela: »Écrire ou décrire le vieillir: le portrait de Dorian Gray«, in: Montandon, Alain (Hrsg.): *Écrire le vieillir*, Clermont-Ferrand: Presses Univ. Blaise Pascal Maison de la Recherche 2005 (=Littératures), S. 91–104.
- Molino, Michael R.: »Narrator/Voice in The Picture of Dorian Gray: A Question of Consistency, Control, and Perspective«, in: *Journal of Irish Studies* Bd. 20/1991, S. 6–18.
- Monneyron, Frédéric: »Une lecture nietzschéenne de Dorian Gray«, in: *Cahiers victoriens et édouardiens* Bd. 16/1982, S. 139–145.
- Monneyron, Frédéric: »Le corps fantastique dans The Picture of Dorian Gray d'Oscar Wilde«, in: *Les Cahiers du GERF* Bd. 5/1998, S. 91–98.
- Morris, Andrew R.: »Oscar Wilde and the Eclipse of Darwinism Aestheticism, Degeneration, and Moral Reaction in Late-Victorian Ideology«, in: *Studies in History and Philosophy of Science Part A* Bd. 24/1993, S. 513–540.
- Mullier, Sébastien: »L'heure de la synthèse: Gautier et Huysmans lus par Dorian Gray«, in: Nédélec, Claudine (Hrsg.): *Les bibliothèques, entre imaginaires et réalités. Actes des colloques Bibliothèques en fiction (8–9 juin 2006) et Bibliothèques et collections (25–26 janvier 2007) Université d'Artois, Textes & Cultures*, Arras: Artois Presses Université 2009 (=Études littéraires et linguistiques), S. 379–401.
- Murray, Isobel: »Some Elements in the Composition of The Picture of Dorian Gray«, in: *Durham University Journal* Bd. 64/1972, S. 220–231.
- Murray, Isobel: »Strange Case of Dr Jekyll and Oscar Wilde«, in: *Durham University Journal* Bd. 79/1987, S. 311–319.
- Nassaar, Christopher S.: *Into the demon universe. A literary exploration of Oscar Wilde*, New Haven: Yale Univ. Pr. 1974.
- Nethercot, Arthur H.: »Oscar Wilde and the Devil's Advocate«, in: *PMLA* Bd. 59/1944, S. 833–850.
- Nunokawa, Jeff: »The Importance of Being Bored: The Dividends of Ennui in The Picture of Dorian Gray«, in: *Studies in the Novel* Bd. 28/1996, S. 357–371.
- Nunokawa, Jeff: »The Importance of Being Bored: The Dividends of Ennui in The Picture of Dorian Gray«, in: Sedgwick, Eve Kosofsky (Hrsg.): *Novel gazing. Queer readings in fiction*, Durham, NC: Duke University Press 1997 (=Series Q), S. 151–166.
- Nünning, Vera: »An immoral book? Verhandlungen gegen Oscar Wilde, oder: The picture of Dorian Gray als Paradigma für den Wandel der Sympathienlenkung im englischen Roman zwischen Viktorianismus und Moderne«, in: Fludernik, Monika (Hrsg.): *Fin de siècle*, Trier: WVT Wiss. Verl. Trier 2002 (=Literatur, Imagination, Realität, 29), S. 277–299.
- Oates, Joyce Carol: »The Picture of Dorian. Gray: Wilde's Parable of the Fall«, in: *Critical Inquiry* Bd. 7/1980, S. 419–428.
- O'Connor, Maureen: »The Picture of Dorian Gray as Irish National Tale«, in: McCaw, Neil (Hrsg.): *Writing Irishness in nineteenth-century British culture*, Aldershot: Ashgate 2004, S. 194–209.

- Ohi, Kevin: *Innocence and rapture. The erotic child in Pater, Wilde, James, and Nabokov*, New York: Palgrave Macmillan 2005.
- Pappas, John J.: »The Flower and the Beast: A Study of Oscar Wilde's Antithetical Attitudes Toward Nature and Man in The Picture of Dorian Gray«, in: *English Literature in Transition, 1880–1920* Bd. 15/1972, S. 37–48.
- Peters, John G.: »Style and Art in Wilde's The Picture of Dorian Gray: Form as Content«, in: *Victorian Review* Bd. 25/1999, S. 1–13.
- Pfeiffer, Daniel: »Reconceiving Morality in Dorian Gray: An Investigation in Antecedent Genre«, in: *The Sigma Tau Delta Review* Bd. 12/2015, S. 37–45.
- Pfister, Manfred: *Oscar Wilde: »The picture of Dorian Gray«*, München: Fink 1986 (=Uni-Taschenbücher, 1388).
- Pfister, Manfred: »Kult und Krise des Ich: Zur Subjektkonstitution in Wildes »Dorian Gray«, in: Pfister, Manfred (Hrsg.): *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*, Passau: Rothe 1989 (=Passauer Interdisziplinäre Kolloquien, 1), S. 254–274.
- Pham-Thanh, Gilbert: »Création, re-création et récréation dans The Picture of Dorian Gray: Logique compensatrice ou stratégie d'évitement?«, in: *Cahiers victoriens et édouardiens* Bd. 51/2000, S. 243–250.
- Pham-Thanh, Gilbert: »Culture de l'ambiguïté dans The Picture of Dorian Gray d'Oscar Wilde«, in: *Imaginaires* Bd. 8/2002, S. 87–97.
- Pireddu, Nicoletta: »The Terrible Pleasure of a Double Life: Oscar Wilde tra estetica ed etica«, in: AA.VV. (Hrsg.): *L'ombra, il doppio, il riflesso*, Verona: Università degli studi di Verona 1997, S. 81–99.
- Pireddu, Nicoletta: *Antropologi alla corte della bellezza. Decadenza ed economia simbolica nell'Europa fin de siècle*, Verona: Fiorini 2002 (=Mneme).
- Poteet, Lewis J.: »Dorian Gray and the Gothic Novel«, in: *Modern Fiction Studies* Bd. 17/1971, S. 239–248.
- Portnoy, William Evans: »Wilde's Debt to Tennyson in Dorian Gray«, in: *English Literature in Transition, 1880–1920* Bd. 17/1974, S. 259–261.
- Powell, Kerry: »Hawthorne, Arlo Bates, and The Picture of Dorian Gray«, in: *Papers on Language and Literature* Bd. 16/1980, S. 403–416.
- Powell, Kerry: »WHO WAS BASIL HALLWARD?«, in: *English Language Notes* Bd. 24/1986, S. 84–91.
- Powell, Kerry/Raby, Peter (Hrsg.): *Oscar Wilde in context*, Cambridge, New York: Cambridge University Press 2013.
- Prince, Nathalie: »Le chef-d'œuvre inconnu de Dorian Gray«, in: Auraix-Jonchière, Pascale (Hrsg.): *Écrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles. Actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand, 24,25,26 octobre 2001)*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2003 (=Révolutions et romantismes, 4), S. 393–404.
- Rank, Otto: *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler psychoanalytischer Verlag 1925.
- Ripoche, Hélène: »Le mythe de Narcisse dans Le portrait de Dorian Gray et Les Cahiers d'André Walter«, in: *Littérature et nation* Bd. 32/2005, S. 89–104.

- Ritz, Szilvia: »Augenblick, verweile doch nicht! Dorian Gray als Anti-Faust«, in: Bernáth, Árpád (Hrsg.): *Faust I und keine Ende. Studien zu Goethes Werk*, Szeged: Grimm 2012 (=Acta germanica, 13), S. 279–291.
- Robillard, Douglas JR.: »Self-Reflexive Art and Wilde's The Picture of Dorian Gray«, in: *Essays in Arts and Science* Bd. 18/1989, S. 29–38.
- Roditi, Edouard: »Fiction as Allegory: The Picture of Dorian Gray«, in: Ellmann, Richard (Hrsg.): *Oscar Wilde. A collection of critical essays*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall 1969 (=Twentieth Century Views, 87), S. 47–55.
- Rohy, Valerie: *Lost causes. Narrative, etiology, and queer theory*, New York: Oxford Univ. Press 2015.
- Rohy, Valerie: »Strange Influence: Queer Etiology in The Picture of Dorian Gray«, in: Warhol, Roby R./Lanser, Susan S. (Hrsg.): *Narrative theory unbound. Queer and feminist interventions*, Columbus: Ohio State Univ. Press 2015, S. 275–292.
- Rossi, Dominick: »Parallels in Wilde's The Picture of Dorian Gray and Goethe's Faust«, in: *CLAJ* Bd. 13/1969, S. 188–191.
- Sagaert, Claudine: »Beauté et laideur dans le Portrait de Dorian Gray«, in: *Forma. Revista d'humanitats* Bd. 6/2012, S. 83–97.
- San Juan, Epifanio: *The Art of Oscar Wilde*, Princeton: Princeton University Press 1967.
- Sandulescu, Constantin George (Hrsg.): *Rediscovering Oscar Wilde*, Gerrards Cross: Smythe 1994 (=Princess Grace Irish Library, 8).
- Sanyal, Arundhati: »Taboo in The Picture of Dorian Gray«, in: Hobby, Blake/Bloom, Harold (Hrsg.): *Bloom's literary themes. The taboo*, New York: Bloom's Literary Criticism 2010 (=Bloom's Literary Themes), S. 147–156.
- Satzinger, Christa: *The French influences on Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray and Salome*, Lewiston: Mellen 1994 (=Salzburg University studies, 21).
- Schaffer, Talia: »The Origins of the Aesthetic Novel: Ouida, Wilde, and the Popular Romance«, in: Bristow, Joseph (Hrsg.): *Wilde writings. Contextual conditions*, Toronto, Ont: University of Toronto 2003 (=UCLA Clark Memorial Library series), S. 212–229.
- Scheible, Ellen: »Imperialism, Aesthetics, and Gothic Confrontation in The Picture of Dorian Gray«, in: *New Hibernia Review* Bd. 18/2014, S. 131–150.
- Schulz, Dirk: *Setting the record queer. Rethinking Oscar Wilde's »The Picture of Dorian Gray« and Virginia Woolf's »Mrs. Dalloway«*, Bielefeld: Transcript 2011 (=Lettre).
- Seagroatt, Heather: »Hard Science, Soft Psychology, and Amorphous Art in The Picture of Dorian Gray«, in: *Studies in English Literature, 1500–1900* Bd. 38/1998, S. 741–759.
- Sedgwick, Eve K.: *Epistemology of the closet*, New York: Harvester Wheatsheaf 1991.
- Severn, Stephen E.: »Audience and Textuality in Oscar Wilde's Additions to The Picture of Dorian Gray«, in: *Victorians Institute Journal* Bd. 40/2012, S. 79–109.
- Sheehan, Paul: »A Malady Of Dreaming: Aesthetics and Criminality In The Picture of Dorian Gray«, in: *Irish Studies Review* Bd. 13/2005, S. 333–340.
- Sheehan, Paul: *Modernism and the Aesthetics of Violence*, Cambridge: Cambridge University Press 2013.
- Silvestrini, Antonella: »Estetismo e malinconia in The Picture of Dorian Gray«, in: *Quaderni di lingue e letteratura* Bd. 21/1996, S. 91–101.
- Small, Ian: »Semiotics and Oscar Wilde's accounts of art«, in: *British Journal of Aesthetics* Bd. 25/1985, S. 50–56.

- Spivey, Ted R.: »Damnation and Salvation in The Picture of Dorian Gray«, in: *Boston University Studies in English* Bd. 4/1960, S. 162–170.
- Swann, C.: »A Wilde surmise: Balzac, Barthes and The Picture of Dorian Gray«, in: *Essays in poetics* Bd. 22/1997, S. 190–205.
- Tyson, Nancy Jane: »Caliban in a Glass: Autoscopic Vision in The Picture of Dorian Gray«, in: Smith, Elton Edward/Haas, Robert (Hrsg.): *The haunted mind. The supernatural in Victorian literature*, Lanham, Md.: Scarecrow Press 1999, S. 101–121.
- Upchurch, David A.: *Wilde's use of Irish Celtic elements in The picture of Dorian Gray*, New York/Berlin: Lang 1992 (=American university studies, Ser. 4, English language and literature, 140).
- Vanon Alliata, Michela: »Il lusso necessario: dandismo e dissipazione ne Il ritratto di Dorian Gray di Oscar Wilde«, in: Giorcelli, Cristina (Hrsg.): *Abito e identità. Ricerche di storia letteraria e culturale. Vol. 5*, Palermo: ILA Palma 2004, S. 165–191.
- Wainwright, Michael: *Toward a sociobiological hermeneutic. Darwinian essays on literature*, New York: Palgrave Macmillan 2012.
- Waldrep, Shelton: »The aesthetic realism of Oscar Wilde's Dorian Gray«, in: *Studies in the Literary Imagination* Bd. 29/1996, S. 103–112.
- Whyte, Peter: »Oscar Wilde et Théophile Gautier: le cas du Portrait du Dorian Gray«, in: *Bulletin de la Société Théophile Gautier* Bd. 21/1999, S. 279–294.
- Willoughby, Guy: *Art and Christhood. The aesthetics of Oscar Wilde*, Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press 1993.
- Winwar, Frances: *Oscar Wilde and the yellow nineties*, New York: Harper & Brothers 1941.
- Witt, Amanda: »Blushings and Palings: The Body as Text in Wilde's The Picture of Dorian Gray«, in: *Publications of the Arkansas Philological Association* Bd. 19/1993, S. 85–96.
- Zeender, Marie-Noëlle: *Le triptyque de Dorian Gray. Essai sur l'art dans le récit d'Oscar Wilde*, Paris: L'Harmattan 2000 (=Collection Critiques littéraires).
- Zelter, Joachim: *Sinnhafte Fiktion und Wahrheit. Untersuchungen zur ästhetischen und epistemologischen Problematik des Fiktionsbegriffs im Kontext europäischer Ideen- und englischer Literaturgeschichte*, Berlin: De Gruyter 1994 (=Studien zur englischen Philologie. Neue Folge, 32).
- Zwicky, Beatrix: »Pen, Pencil, Poison: Le Portrait de Dorian Gray ou le livre pernicieux«, in: Dupeyron-Lafay, Françoise (Hrsg.): *Le livre et l'image dans la littérature fantastique et les œuvres de science-fiction*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence 2003 (=Collection Regards sur le fantastique), S. 11–20.

11. Abbildungsverzeichnis

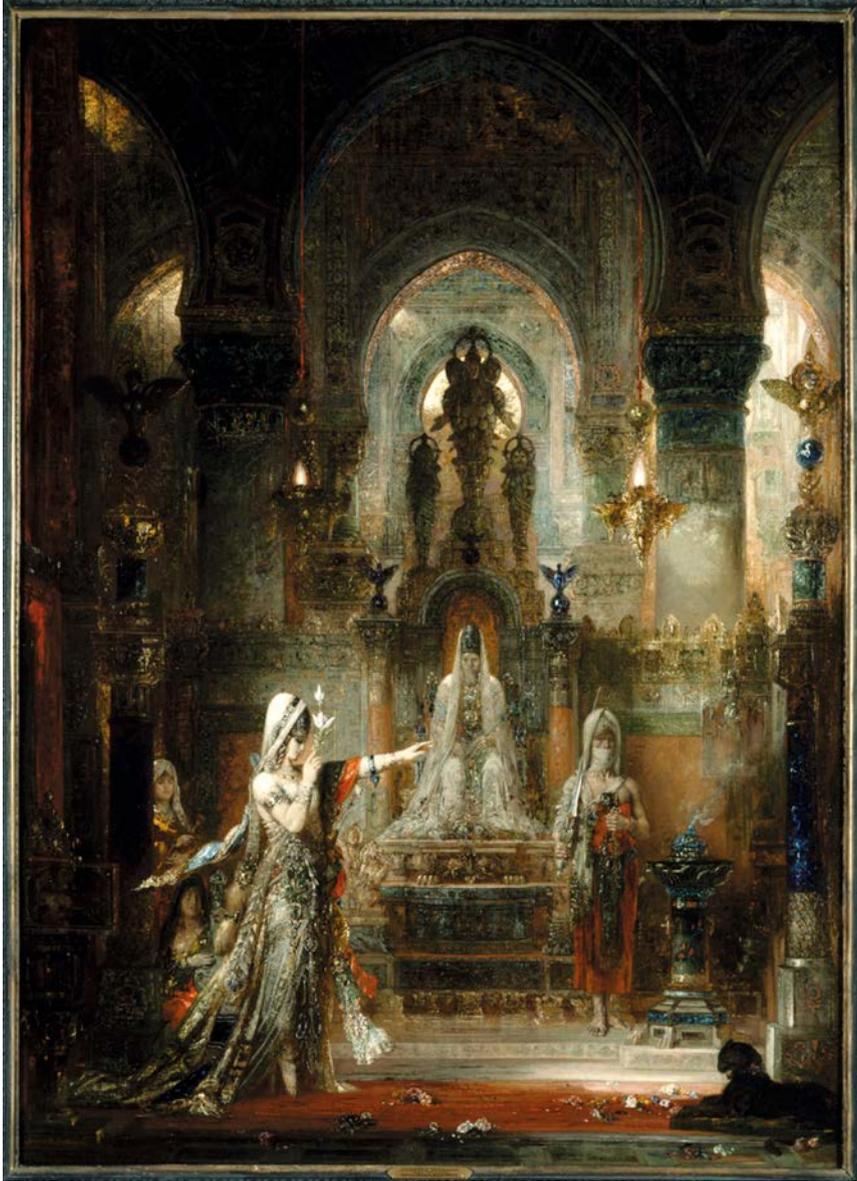


Abbildung 1: Gustave Moreau: *Salomé dansant devant Hérode*, 1876, Öl auf Leinwand, 144 x 103,5 cm, Los Angeles: The Armand Hammer Collection (Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salome_Dancing_before_Herod_by_Gustave_Moreau.jpg).



Abbildung 2: Gustave Moreau: *L'Apparition*, 1874–76, Aquarell, 106 x 72 cm, Paris: Musée D'Orsay (Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Moreau_-_The_Apparition_-_Google_Art_Project.jpg).



Abbildung 3: Correggio: *Danae*, 1531–32, Öl auf Leinwand, 161 x 193 cm, Roma: Galleria Borghese (Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Correggio_-_Dana%C3%AB_-_WGA05341.jpg).



Abbildung 4: Leonardo da Vinci: *Mona Lisa (Gioconda)*, etwa 1503–06, Öl auf Pappelholz, 77 x 53 cm, Paris: Musée du Louvre (Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mona_Lisa.jpg).



Abbildung 5: Joshua Reynolds: *Nelly O'Brien*, 1762–63, Öl auf Leinwand, 126,3 x 101 cm, London: Wallace Collection (Quelle: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ea/Sir_Joshua_Reynolds_006.jpg/796px-Sir_Joshua_Reynolds_006.jpg).



Abbildung 6: Domenico Ghirlandaio: *Giovanna Tornabuoni*, 1488, Tafelbild, 77 x 49 cm, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza (Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ghirlandaio-Giovanna_Tornabuoni_cropped.jpg).

